T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

1960 SONRASI MODERN MİMARLIK PARADİGMASININ ÇÖZÜLÜŞÜ

GÖKHAN KODALAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK TARİHİ VE KURAMI PROGRAMI

DANIŞMAN
YRD. DOÇ. DR. ZAFER SAĞDIÇ

İSTANBUL, 2011

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

1960 SONRASI MODERN MİMARLIK PARADİGMASININ ÇÖZÜLÜŞÜ

GÖKHAN KODALAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK TARİHİ VE KURAMI PROGRAMI

DANIŞMAN
YRD. DOÇ. DR. ZAFER SAĞDIÇ

İSTANBUL, 2011

T.C.

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

1960 SONRASI MODERN MİMARLIK PARADİGMASININ ÇÖZÜLÜŞÜ

Gökhan KODALAK tarafından hazırlanan tez çalışması 07.07.2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Zafer SAĞDIÇ

Yıldız Teknik Üniversitesi

Eş Danışman

Doç. Dr. Bülent TANJU

Yıldız Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Yrd. Doç. Dr. Zafer SAĞDIÇ

Yıldız Teknik Üniversitesi _____

Doç. Dr. Bülent TANJU

Yıldız Teknik Üniversitesi _____

Prof. Dr. Arzu ERDEM

İstanbul Teknik Üniversitesi _____

Prof. Dr. Uşun TÜKEL

İstanbul Üniversitesi _____

Doç. Dr. Berrin ALPER

Yıldız Teknik Üniversitesi _____

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Prof. Dr. Uğur TANYELİ ve Doç. Dr. Bülent TANJU'nun ilham verici lisansüstü derslerinden damıtılan kavramlar üzerine inşa edildi. Bu naçizane inşaatsa, tez danışmanları Doç. Dr. Bülent TANJU ve Yrd. Doç. Dr. Zafer SAĞDIÇ'ın verdikleri koşulsuz destek ve sağladıkları özgür ortam sayesinde gerçekleşti. Her birine teşekkürü borç bilirim.

T.'ye ithaftır.

Haziran, 2011

Gökhan KODALAK

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÇİZELGE LİSTESİ viii

ÖZET ix

ABSTRACT xi

BÖLÜM 1

GİRİŞ 1

1.1 Literatür Özeti 1
1.2 Tezin Amacı 3
1.3 Hipotez 5

BÖLÜM 2

İKTİDAR & HİYERARŞİ 11

2.1 Pastoral Hiyerarşi 12
2.2 Kolonyal Patriyarki 31
2.3 Öteki Oluş 50
2.3.1 Ari-Kültür: Bize Karşı Öteki 51
2.3.2 Multi-Kültür: Bize Dâhil Öteki 57
2.3.3 Öteki-Kültür: Ötekine Karşı Öteki 64

BÖLÜM 3

GÜVENLİK & HİJYEN 70

3.1 Disiplin Düzenekleri ve Hijyen Paranoyası 70
3.2 Kontrol Düzenekleri ve Güvenlik Paranoyası 88
3.3 Zombifikasyon 111
3.3.1 Özneyi Değiştirmek 112
3.3.2 Bedeni Değiştirmek 121
3.3.3 Sözü Değiştirmek 129

BÖLÜM 4

FONKSİYON & TEVHİT 134

4.1 Gesamtkunstwerk: Totalize Sanat Eseri 135
4.2 Gesamtmarktwerk: Totalize Market Eseri 180
4.3 Düşünen İmalat 233
4.3.1 Prodüktör Mimar 234
4.3.2 Prodüktör Kullanıcı 244
4.3.3 Prodüktör Mekân 263
4.3.4 Prodüktör Prodüksiyon 268

BÖLÜM 5

İNTERMEZZO: DEKONSTRÜKSİYON & REKONSTRÜKSİYON 275

BÖLÜM 6

EKOLOJİ & KORUMA 295

6.1 Ekoloji & Sürdürülebilirlik 295
6.1.1 Nostaljik Ekoloji 296
6.1.2 Market Ekolojisi 303
6.1.3 Realist Ekoloji 310
6.1.4 Yapay Ekoloji 320
6.2 Koruma & Restorasyon 333
6.1.1 Nostaljik Koruma 334
6.1.2 Market Koruması 341
6.1.3 Realist Koruma 349
6.1.4 Mukavim Koruma 355

BÖLÜM 7

KÜRESELLEŞME & GECEKONDULAŞMA 366

7.1 Küreselleşme 366
7.2 Gecekondulaşma 390
7.3 Asimetrikleşme 413
7.3.1 Asimetrik Çokluk 414
7.3.2 Asimetrik İttifak 420
7.3.3 Asimetrik İnşaat 424

BÖLÜM 8

DİJİTAL & VİRTÜEL 438

8.1 Dijital 438
8.2 Virtüel 463
8.3 Aktüel 481
8.3.1 Hack-lemek 481
8.3.2 Müşterek 496

BÖLÜM 9

SONUÇ VE ÖNERİLER 508

KAYNAKLAR 512

ÖZGEÇMİŞ 531

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3. 1 1860–2010 aralığında dünya üzerindeki bariyer inşaatları 91
Çizelge 3. 2 1800–2010 aralığında yaşanan majör salgın felaketleri 97
Çizelge 4. 1 1923–2010 aralığında TIME dergisinin kapağına taşınmış mimarlar 207
Çizelge 4. 2 Mevcut mimarlık düzleminde mekân üretim ilişkileri 237
Çizelge 4. 3 Prodüktör Mimar eşliğinde mekân üretim ilişkileri (varyant 1) 238
Çizelge 4. 4 Prodüktör Mimar eşliğinde mekân üretim ilişkileri (vr.2) 238
Çizelge 4. 5 Prodüktör Mimar eşliğinde mekân üretim ilişkileri (vr.3) 240
Çizelge 4. 6 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde taslak mekân üretim ilişkileri (vr.1) 247
Çizelge 4. 7 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde taslak mekân üretim ilişkileri (vr.2) 247
Çizelge 4. 8 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde taslak mekân üretim ilişkileri (vr.3) 252
Çizelge 4. 9 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde simbiyotik mekân üretim ilişkileri (vr.1) 255
Çizelge 4. 10 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde simbiyotik mekân üretim ilişkileri (vr.2) 256
Çizelge 4. 11 Prodüktör Mekân eşliğinde mekân üretim ilişkileri (vr.1) 264
Çizelge 4. 12 Prodüktör Mekân eşliğinde mekân üretim ilişkileri (vr.2) 265
Çizelge 4. 13 Prodüktör Prodüksiyon bedeninde mekân üretim ilişkileri 270
Çizelge 7. 1 Çokuluslu şirketler ile ulusdevletlerin ekonomik mukayesesi (2010) ... 373
Çizelge 7. 2 Küresel Kentlerin sınıflandırılması (2000, 2004 ve 2008) 377
Çizelge 7. 3 Megakentlerin nüfus verilerinin evrimi (1950, 1975, 2009 ve 2025) ... 392
Çizelge 7. 4 Mega-gecekonduların demografik ve coğrafi dağılımı (2005) 396
Çizelge 8. 1 1990–2020 aralığında cep telefonu ve internet abonesi istatistikleri .. 465

ÖZET

1960 SONRASI MODERN MİMARLIK PARADİGMASININ ÇÖZÜLÜŞÜ

Gökhan KODALAK

Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zafer SAĞDIÇ

Eş Danışman: Doç. Dr. Bülent TANJU

Mekâna ilişkin her eylem, öncelikle sosyopolitik bir eylemdir. Mimarlık düzlemi çoğu zaman ticari çıkarlara, teknik verilere, estetik kaygılara veya kültürel arkaplanlara saplanır ve sosyopolitik zemini görmezden gelir. Öncesi ve sonrasıyla birlikte Modern Mimarlık paradigmasına yoğunlaşan bu çalışma, geç modern ve postmodern evredeki mimarlık ortamını bu sosyopolitik düzlem üzerine saplayarak çözümlemenin peşine düşer.

Modern tarihi boyunca mimarlık etkinliği, bir taraftan tahakküm güçlerinin en kullanışlı aparatlarından biri olagelmiş ve *Halkı* hizaya sokmak için toplum mühendisliği kullanımlarıyla sömürülmüş, öte taraftansa direniş düzeneklerinin yeni kaçış çizgileri üretmesine fırsat tanımış ve *Çoklukların* kendi kendilerini örgütleme yoluyla özgürlük ve heterarşi arzularını kolektif mekânlara enjekte etmelerine olanak sağlamıştır. Bu çalışma, bu çift sarmallı *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* kurgusunun sorunlarını, ideolojilerini ve potansiyellerini analiz edip, elde ettiği bulguların eğilip bükülmesi yoluyla, günümüz mimarlık ortamı için üretilebilecek yeni kaçış çizgilerinin peşine düşer.

Mimarlık düzleminde, İktidar ve Hiyerarşi'nin pastoral, kolonyal, paternal ve benzeri düşey kurguları ile ötekileştirme mekanizmaları incelenerek "biz" kavramının terkedildiği bir *Öteki Oluş* önerilir;

Güvenlik ve Hijyen'in disipliner ve denetimci düzenekleri incelenerek özne ve beden yerine sözün değiştirildiği bir *Zombifikasyon* önerilir;

Fonksiyon ve Tevhit'in Gesamtkunstwerk ve Gesamtmarktwerk kurguları incelenerek mimar, kullanıcı ve mekânın eş-prodüktörlüğündeki bir *Düşünen İmalat* önerilir;

Ekoloji ve Koruma'nın nostaljik, pazarlamacı ve realist kurguları incelenerek endüstriyel kentselliği ekolojiye, hayatiyetiyse korumaya eklemlemeyi deneyen *Yapay Ekoloji* ve *Mukavim Koruma* mefhumları önerilir;

Küreselleşme ve Gecekondulaşma'nın anonim ve sefil altyapılarına karşı çaprazlayıcı ve öz-örgütleyici düzenekleri incelenerek bu potansiyelleri kullanacak olan Asimetrik Çokluğun ittifakıyla inşa edilen *Asimetrikleşme* çizgileri önerilir;

Dijital ve Virtüel'in sanal ve sayısal kurgularındaki pürüzlü ve pürüzsüz mekânlar incelenerek müştereğin hack-lenmesi yoluyla virtüelin gerçekliğinin *Aktüele* takdimi önerilir.

Anahtar Kelimeler: İktidar, hiyerarşi, öteki oluş, disiplin, güvenlik, hijyen, disiplin toplumu, kontrol toplumu, zombifikasyon, fonksiyon, tevhit, gesamtkunstwerk, gesamtmarktwerk, düşünen imalat, dekonstrüksiyon, rekonstrüksiyon, yapay ekoloji, mukavim koruma, küreselleşme, gecekondulaşma, asimetrikleşme, dijital, virtüel, müşterek

ABSTRACT

POST–1960 DISSOLUTION OF MODERN ARCHITECTURAL PARADIGM

Gökhan KODALAK

Department of Architecture

MSc. Thesis

Advisor: Assist. Prof. Dr. Zafer SAĞDIÇ

Co-Advisor: Assoc. Prof. Dr. Bülent TANJU

Every spatial action is first and foremost a sociopolitical action. Architectural plateau is usually stuck in commercial interests, technical parameters, aesthetic concerns or cultural backgrounds and ignores the sociopolitical plane. This work which focuses on the Modern Architectural paradigm and its before and after, pursues to analyze the architectural milieu in the late modern and postmodern eras by thrusting it into the sociopolitical plane.

In its modern history, the architectural activity on the one hand happens to be one of the most useful apparatuses of the dominant powers and is exploited with social engineering schemes to regulate the *People*, on the other hand gives a chance for the resistance mechanisms to create new lines of flight and gives an opportunity for the *Multitude* to inject their desires of liberty and heterarchy into the collective spaces by organizing themselves. This work analyzes this double binded formation of *deconstruction* and *reconstruction*'s problems, ideologies and potentials, and by twisting and bending the findings, it pursues new lines of flight that can be created for today's architectural milieu.

On the architectural space, Power and Hierarchy's pastoral, colonial, paternal and similar vertical formations with othering mechanisms are analyzed, and a *Becoming Other* in which the "we" concept is discarded, is proposed;

Security and Hygiene's disciplinary and control mechanisms are analyzed, and a *Zombification* in which dialect is changed instead of subject and body, is proposed;

Function and Unity's Gesamtkunstwerk and Gesamtmarktwerk constructions are analyzed, and a *Producing Product* in which architect, user and space are co-producers, is proposed;

Ecology and Conservation's nostalgic, marketing and realistic setups are analyzed, and *Artificial Ecology* in which urban and industrial conditions are inserted to ecology, and *Resistant Conservation* in which vitality is affiliated to conservation, are proposed;

Globalization and Slumization's intercrossing and self-organizing apparatuses against generic and miserable bases are analyzed, and *Asymmetricization* in which asymmetrical multitude's assembly uses these potentials to build asymmetrical flight lines, is proposed;

Digital and Virtual's smooth and striated spaces in quantitative and imaginary formations are analyzed and, *Actual* in which reality of the virtual is presented by hacking the common, is proposed.

Key words: Power, hierarchy, becoming other, discipline, security, hygiene, disciplinary society, control society, zombification, function, unity, gesamtkunstwerk, gesamtmarktwerk, producing product, deconstruction, reconstruction, artificial ecology, resistant conservation, globalization, slumization, asymmetricization, digital, virtual, common

BÖLÜM 1

GİRİŞ

1.1 Literatür Özeti

Mekâna ilişkin her eylem, öncelikle sosyopolitik bir eylemdir. Mimar, sırtında taşıdığı mekânın üreticiliği göreviyle, farkında olarak veya olmadan, her daim toplumsal örüntüler ve iktidar mücadeleleri içerisinde üretim yapar. Mimarlığın arkitektonik nitelikleri, bilimsel strüktürü, sanatsal öngörüsü, kültürel arkaplanı, düşünsel altyapısı, ticari meta değeri ve benzeri tüm katmanları, bu sosyopolitik düzlem üzerinde karşı karşıya gelir ve bu sosyopolitik düzlem üzerinde çaprazlanır. Bu tez, modern ve postmodern mimarlık üretimlerinin sosyopolitik düzlemle kurduğu karmaşık ilişkileri, öncesi ve sonrasıyla birlikte Modern Mimarlık paradigması üzerine yoğunlaşarak, çözümlemeye girişir.

Modern tarihi boyunca mimarlık etkinliği, bir taraftan tahakküm mekanizmalarının en kullanışlı aparatlarından biri olagelmiş ve halkı hizaya sokmak için sömürülmüş, öte taraftansa direniş düzeneklerinin yeni kaçış çizgileri üretmesine fırsat tanımış ve çoklukları özgür kılmak için kullanılmıştır. Bu çalışma da, bir taraftan modern ve postmodern mimarlık düzlemlerinin sorunlarını, potansiyellerini ve ideolojilerini analiz etmeyi dener, öte taraftansa tüm bu bulguların eğilip bükülmesi yoluyla, günümüz mimarlık ortamı için yaratılabilecek yeni kaçış çizgilerinin peşine düşer. Dolayısıyla tahakküm mekanizmalarının karşısında konumlandığı da ayrıca belirtilmelidir.

Mekâna ilişkin her eylem, aynı zamanda sürece ilişkin bir eylemdir. Mekân, üç boyutlu geometrik bir boşluk değildir, içerisinde her an yeni akışların içiçe geçmesiyle ve en başta zamanın kendi akışıyla şekillenen bir hacimdir. Bu tezin ilerleyen bölümlerinde,

geleneksel, modern ve postmodern evreler arasındaki geçişler ve geçişlilikler üzerine bir hayli anlatı inşa edileceğinden dolayı, öncelikle bu zaman aralıklarının yaklaşık olarak nasıl tanımlandıklarını kısaca tariflemek, bu bağlamda anlamlı olacaktır;

Geleneksel Evrede (1), Neolitik Devrim, yerleşik hayata geçiş, yazının bulunması ve gelişmiş aparatların icadı gibi değişimler yaşanır, Dini ve Aristokratik iktidar ideolojisi sosyopolitik arenada başat pozisyondadır; nüfus kırsal ağırlıklıdır; hammaddelerin elde edilmesi üzerine kurulu ve zanaatin hâkim olduğu tarım ekonomisi mevcuttur; üretim, işbölümü ve uzmanlaşma sınırlıdır; insanların, sermayenin, bilginin ve teknolojinin dolaşımı ile iletişimiyse yavaş ve kısıtlıdır.

Modern Evrede (2), Rönesans, Aydınlanma Çağı, kolonyal yayılmacılık, ulus-devlet mitolojileri, toplumsal mühendislik projeleri, disiplin mekanizmaları, Endüstri ve Halk Devrimleri gibi değişimler yaşanır; Bilimsel, Teknik ve Bürokratik iktidar ideolojisi toplumsal arenada başat pozisyona gelir; nüfus kırsaldan kentsele kaymaya başlar; dayanıklı tüketim mallarının imalatının ve fordist seri üretimin hâkim olduğu endüstriyel ekonomiye geçilir; üretim, işbölümü ve uzmanlaşma artarak çeşitlenir; insanların, sermayenin, bilginin, teknolojinin ve ideolojilerin dolaşımı ile iletişimi ise hızlanır ve yaygınlaşır.

Postmodern Evredeyse (3), Dijital Devrim, tüketim ve gösteri toplumları, çok-kutuplu iktidar ağları, denetim mekanizmaları gibi değişimler yaşanır; neoliberal Market ve Burjuva iktidar ideolojisi toplumsal arenada başat pozisyona gelir; nüfusun çoğunluğu kentselleşir; bilginin manipülasyonun imalatının ve post-fordist gayrimaddi üretimin hâkim olduğu post-endüstiyel ekonomiye geçilir; üretim, işbölümü ve uzmanlaşma dijital teknolojilerin yardımıyla üst düzeye çıkar; insanların, sermayenin, bilginin, teknolojinin ve ideolojilerin iletişim ve dolaşımıysa anlık ve küresel hâle gelir.

Genel hatlarıyla bu çalışma, geleneksel evreyi es geçerek geç modern ve postmodern evrelerin tarihsel arkaplanı—yaklaşık olarak 20.yüzyılın tamamı—üzerine inşa edilmiştir. Tezde kullanılan kaynakların birkaç istisna dışında hemen hepsi, yabancı kaynaklardır, dolayısıyla tez içerisinde seçilen pasajlar üzerinden verilen referansların yine tamamına yakınının çevirileri yapılmak durumunda kalınmıştır. Bu araştırmayı etkileyen kaynaklar arasından, her bölümün farklı mefhumlar üzerine yoğunlaşması

nedeniyle, genel anlamda ön plana çıkanları seçmek zor gözükür. Fakat yine de, Antonio Negri ve Michael Hardt'ın *Empire, Multitude* ve *Commonwealth* üçlemesiyle giriştikleri çokluk mücadeleleri, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Anti-Oedipus* ve *A Thousand Plateaus* ikilemesiyle koyuldukları göçebe serüvenleri, Michel Foucault ve Paul Rabinow'un modern evrenin disiplin aparatları üzerine yaptıkları soykütük analizleri, Friedrich Nietzsche ve Heraklit'in ateşten yapılma dünya görüşleri, Karl Marx ve Frederick Engels'in bir buçuk asır sonra dahi derinliğinden bir şey kaybetmeyen ekonomi-politiği, Le Corbusier ve Adolf Loos'un hırpalanmaya davet eden mağrur büstleri, Rem Koolhaas ve Guy Debord'un tüketim ve gösterinin orta yerinde dahi hâlâ şaşırtabilen zengin sürprizleri, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli'nin yerel mimarlığın çorak topraklarında vadettikleri ufuk açıcı vahaları, Banksy'nin asimetrik aylaklığı, Artaud'nun temsiliyeti reddeden tiyatrosu, Cage'in fonksiyonsuz müziği, Rimbaud'nun yersizyurtsuzluğu, Kafka'nın gizli mücadelesi, Zizek'in taze kritiği, B-filmlerin, internetin ve çizgi romanların ucuz ama parlak potansiyelleri, bu çalışmayı en çok etkileyen teorik ve pratik altlıklar arasına yerleştirilebilir.

1.2 Tezin Amacı

Tez, çift sarmallı bir düzeneğe sahiptir. "*Omurga"* olarak tarif edilebilecek ilk sarmal, tezin anahtar sözcükler olarak kurgulanmış tüm bölümlerinin birbirleri arasındaki ilişkiyi kurar ve sistemin lineer sürekliliğini mümkün kılar. *Omurga*, girişten sonra gelen ilk üç bölümde (2, 3, 4) biraz olsun modern evreyle daha fazla didişen bir analize girişir, fakat postmodern evreyi de ihmal etmez, moderniteyle edilen başat mücadeleye entegre eder. Sonuçtan önceki son üç bölümdeyse (6, 7, 8) postmodern evreyle daha fazla didişen bir analize girişir, fakat modern evreyi de tam anlamıyla terketmez, postmoderniteyle edilen başat mücadeleye entegre eder. Bu üçlemeler arasında kalan *İntermezzo* bölümüyse (5), bir nevi oyun içinde oyun mantığıyla, modern paradigmanın çözülerek postmodern paradigmaya dönüşümünü çeşitli düzlemler üzerinden detaylarıyla incelemeye koyulur.

Tezin "*Et"* olarak tariflenebilecek ikinci sarmalıysa, rizomatiktir. Rizomatik *Et*, tekil işlevli, sabit konumlu ve tek boyutlu düzenleyiciler olan *organlara* ihtiyaç duymadan, tüm bölümlerin omurgaya isteğe ve ihtiyaca göre takılıp çıkarılabilmesine olanak tanır.

Böylece tüm bölümler, diğer bölümlerden koparılarak tek başlarına veya diğerleriyle farklı sıralarda okunmaya müsait bir esnekliğe kavuşur. Bu rizomatik kurgu, her bölümün (örneğin Bölüm 2) ilk altbaşlıklarında (2.1 ve 2.2) ortaya attığı mefhumun daha çok analitik incelemelerine yer verilmesiyle, son altbaşlıklarındaysa (2.3), bölümü kendi içerisinde nihayete erdirecek bir kaçış çizgisinin üretilmesiyle hayata geçirilir. Böylelikle her bölümün kendi otonomisine sahip olduğu savlanabilir. Hatta tüm altbölümlerin dahi (örneğin 7.1, 6.2, 2.3 vs.), kendi içlerinde tutarlı bir yapıları olduğundan, önceki ve sonraki altbölümlerle ilişki kurmadıklarında dahi, geçersiz sayılmayacaklarından bahsetmek mümkündür. Dolayısıyla, tam da bu Rizomatik *Et* sarmalı sayesinde, tez okuyucuya önemli bir insiyatif sunar ve okuyucunun kendisini parçalarına ayırmasına teşvik eder.

Kavram kargaşasının önüne geçmek adına, tezin ilerleyen bölümlerinde sıkça kullanılacak olan kavramlar arasında yer alacak olan *Modern Mimarlıklar* ile *Modernist Mimarlık*, *Postmodern Mimarlıklar* ile *Postmodernist Mimarlık* arasındaki ayrımları kısaca tariflemek, anlamlı olacaktır;

(1) Modern Mimarlıklar, Art Nouveau'dan Neoklasisizm'e, Enternasyonel Stil'den Konstrüktivizm'e, Fütürizm'den Ekspresyonizm'e kadar geç modern evrede ortaya çıkan modern mimarlık pratiklerinin tümünü kapsayan bir şemsiye terimdir.

(2) Modernist Mimarlık ise yaklaşık olarak 1920–65 aralığında, modern mimarlık pratikleri arasında başat bir pozisyona yerleştirilen, Le Corbusier, Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi önde gelen aktörleriyle yeni bir fonksiyonalist, pürist ve rasyonalist tevhit yaratan, spesifik bir modern mimarlık pratiğidir.

(3) Postmodern Mimarlıklar, bu kez Dekonstrüktivizm'den Vizyoner Konseptüel Mimarlıklar'a, Parametrik Mimarlık'tan Metabolizm'e kadar postmodern evrede ortaya çıkan postmodern mimarlık pratiklerinin tümünü kapsayan bir şemsiye terimdir.

(4) Postmodernist Mimarlık ise yaklaşık olarak 1965–90 aralığında, postmodern mimarlık pratikleri arasında neo-historisist etkinliği ve modernist mimarlık eleştirisiyle ön plana çıkan, Venturi, Graves ve Moore gibi önde gelen aktörleriyle popüler kültür ve yüksek kültür vokabülerlerini birbirine karıştırmayı deneyen, spesifik bir postmodern mimarlık pratiğidir.

Tezin bu doğrultudaki amacı, basitçe modern mimarlık örüntülerinin ortaya çıkmaya başladığı tarihten bugüne, mimarlık düzlemini uzunca bir süredir yadsıdığı toplumsal ve politik düzlemlerinden ayrı koymayan bir izleğin peşine düşmektir. Amaç, modern ve postmodern mimarlıklar üzerine eleştirel bir anlatının ortaya konması adına seçilen anahtar sözcüklerden oluşma bölümlerin tez yazım süreci boyunca canlanması ve kendi serüvenlerini inşa etmeleridir. Amaç, her bölümün ve hatta altbölümün tek başına varolabilecek tutarlılıkta ve zenginlikte bir içeriğe ve her daim söyleyebilecek farklı bir söze sahip olmasıdır. Amaç, bu serüven sayesinde, modern ve postmodern mimarlık düzlemlerinin majör sorunları ve potansiyelleri olarak ortaya atılmış kayda değer nicelikteki anahtar temalarla mücadeleye girişmek, tarihlerini ve ilişkilerini gözlemlemek ve herbirini eğip bükerek bugünün mimarlığı için yeni aparatlar icat etmektir. Amaç kısaca, modern ve postmodern mimarlık düzlemlerine dair hantal tarih ve kuram anlatılarına direnmek ve yerlerine naçizane yenilerini önermektir.

1.3 Hipotez

Tezin modern ve postmodern mimarlık düzlemleri üzerine kurulu rizomatik formasyonu nedeniyle, tüm anlatıyı genelleyen bir hipotez yerine, her başlığın spesifik hipotezler peşine düştüğünü belirtmek gerekir. Bu bağlamda Giriş ve Sonuç bölümleri haricinde;

Bölüm 2, İktidar ve Hiyerarşi kavramlarıyla didişir. Bu başlıkta öne sürülen, modern mimarlık düzleminin bir tarafta hiyerarşik ve patriyarkal iktidar mekanizmaları altında, öte taraftaysa pastoral ve kolonyal pasifleştirme politikaları çevresinde modern evre boyunca kullanışlı bir aparat olageldiğidir. Postmodern evreye kadar farklılaşan güzergâhlar çevresinde izi sürülebilecek olan bu miras, mekânsal ölçeğe çeşitli ötekileştirme mekanizmaları üzerinden yansır. Bölümün sonunda sorulacak temel soru, sosyo-mekânsal ölçekte hiyerarşik (hieros = kutsal/mukaddes, arche = iktidar) kurguların yerini, heterarşik (*heteros* = farklı/öteki, *arche* = iktidar) formasyonların alıp alamayacağı üzerine kuruludur.

Bu doğrultuda, Foucault'nun disiplin toplumundan Deleuze'ün kontrol toplumuna, Le Corbusier'nin pastoral kentselliğinden Koolhaas'ın yoğunluk kültürüne, Wright'ın tekno-kırsalcılığından OSA grubunun anti-kentselciliğine, Mulhouse'un paternal

kolonyalizminden Le Creusot'nun kolonyal paternalizmine, Cumhuriyet Dönemi Türkiyesi'nin ötekileştirme politikalarından Holzmeister'in otobiyografik heykeline, modern evrenin demiryumruklu Ari-Kültür tahakkümünden postmodern evrenin hoşgörülü Multi-Kültür tahakkümüne, Ferzan Özpetek'in oto-oryantal sinemasından Fatih Akın'ın veled-i zina sinemasına, Gandalf'ın tek-renkliliğinden Saruman'ın çok-renkliliğine, Rimbaud'nun ötekiliğinden herkesin ötekileştiği Öteki Kültür'e dek dolambaçlı bir izlek takip edilecektir.

Bölüm 3, Güvenlik ve Hijyen kavramlarıyla didişir. Bu başlıkta öne sürülen, modern evre boyunca hijyen paranoyasının disiplin toplumu kurgusuyla üstüste bindirilerek toplumsal ve mekânsal ölçeklerde başat regülasyon mekanizması olarak kullanıldığı, postmodern evredeyse bu kez güvenlik paranoyasının kontrol toplumu kurgusuyla üstüste bindirilerek, toplumsal ve mekânsal ölçeklerin başat regülasyon mekanizması olma tacını eline geçirdiğidir. Bölümün sonunda sorulacak temel soru, sosyo-mekânsal ölçekte öznenin değiştirilmesi, bedenin değiştirilmesi ve sözün değiştirilmesi güzergâhlarıyla, bu tahakküm mekanizmaları dışında veya karşısında üretim yapmanın mümkün olup olamayacağı üzerine inşa edilir.

Bu doğrultuda, Hijyen fuarlarından *Deutscher Werkbund* ve *Bauhaus*'a, Sosyal Hijyen'den *(Sozialhygiene)* Irk Hijyeni'ne *(Rassenhygiene)*, Hayat Reformu'ndan *(Lebensreform)* Hayat Formu'na *(Lebensform)*, Foucault'nun *Delilik Tarihi*'nden Toplumun biyoiktidarına, Loos'un *Süs ve Suç*'undan van Doesburg'un ari beyazına, Haussmann ve Le Corbusier'in Paris'inden Sitüasyonistler'in ve Banliyö göçmenlerinin Paris'ine, Joker'in çıplak maskesinden Güvenlik bariyerlerine, Fukuyama'nın tarihi sonlandırmasından Foucault'nun *Hapishane Tarihi*'ne, Metropolün dekalajından Via Anelli trajedisine, Kapalı-kapılı sitelerden Kapalı-kapılı mimarlara, Tampon bölgelerden Sınır-mekânlara, Lagos gecekondularından Banksy'nin Filistin graffitilerine, Haiti Devrimi'nden Seyfi Arkan'ın Florya Atatürk Köşkü'ne, Zombi mitolojisinden Kadim yaradılış-kıyamet döngüsüne, Sözün tahakküm adına işletilmesinden Sözün direniş adına gaspedilmesine dek dolambaçlı bir izlek takip edilecektir.

Bölüm 4, Fonksiyon ve Tevhit kavramlarıyla didişir. Bu başlıkta öne sürülen, geç modern evrede avangart bir mimarlık düzlemi üzerinde ortaya çıkan plüralist modern

mimarlık damarlarının, yaklaşık olarak 1920–60 aralığında *Gesamtkunstwerk* ideolojisi altında ve *Sanatçı-Konstrüktör* önderliğinde *Modernist Mimarlık* potasında eritilerek fonksiyonalist ve steril bir mekânsal üretim tevhiti yaratılmaya çalışıldığıdır. Postmodern evredeyse, 1960'lardan itibaren bu kurgunun çözülmeye başlaması sonrası tekrar dirilen avangart mimarlık düzlemi üzerinde ortaya çıkan yeni plüralist mimarlıkların, 1970–80 sonrasında bu kez *Gesamtmarktwerk* ideolojisi altında ve *Tüccar-Konstrüktör* önderliğinde *Neoliberal Mimarlıklar* potasında toplanarak—alışverişin her fonksiyona eklemlenmesi manasında—multifonksiyonalist ve—kozmetik pazarlama stratejileri doğrultusunda—sözde-çeşitlikçi bir mekânsal üretim tevhitine dönüştürülmeye çabalandığı savlanır. Bölümün sonunda sorulacak temel soru, sosyo-mekânsal ölçekte mimarlık düzleminin, üniter kimlikler altında homojenleştirilmeden, objektif fonksiyonellik sanrıları altında sabitleştirilmeden, toplum mühendisliği projelerinin önderliğinden, sömürü ve tahakküm politikalarınınsa maşalığından sıyrılarak, her an yeniden, üretimi değişken, farklı ve özgür kılmayı başarıp başaramayacağı üzerine kuruludur.

Bu doğrultuda, Muthesius ve *Arts & Crafts*'tan Hoffmann ve *Wiener Werkstatte*'ye, Behrens ve *Deutscher Werkbund*'tan Gropius ve *Bauhaus*'a, Mies ve Enternasyonel Stil'den El Lissitzky ve *Vkhutemas*'a, Le Corbusier ve *CIAM*'dan Smithsonlar ve *Team X*'e, Constant ve Yeni Babil'den Debord ve Sitüasyonistler'e, Superstudio ve *Superarchitettura*'dan Archigram ve Vizyoner Konseptüel Mimarlık'a, Venturi ve Postmodernist Mimarlık'tan Dekonstrüktivist Mimarlık ve Neoliberal Mimarlıklar'a, Faustyen alışveriş ve Starkitektler'den bitmek bilmez *Gesamt-werk*'lere, Prodüktör Mimar ve Prada Transformer'dan *Bricoleur* ve MacGyver'a, Prodüktör Kullanıcı ve Taslak Prodüksiyon'dan Küp ve Illich'in *Şenlik Aletleri*'ne, Rauschenberg ve *Beyaz Resimler*'den Cage ve *4'33"*e, Simbiyotik Prodüksiyon ve Duyarlı Mimarlık'tan *Yaratık* ve Spekt-aktör'e, Prodüktör Mekân ve *Robota*'dan İnteraktif Mimarlık ve Galatea'ya, Düşünen İmalat ve Artaud'dan *Sapık* ve Prodüktör Prodüksiyon'a dek dolambaçlı bir izlek takip edilecektir.

Bölüm 5, Dekonstrüksiyon ve Rekonstrüksiyon kavramlarıyla didişir. Bu başlık ilk üç bölümü son üç bölüme bağlayan bir *intermezzo,* yani oyun arasında sahnelenen bir tür oyun içinde oyun işlevi görür. Bu başlıkta öne sürülen, dekonstrüsiyon ve

rekonstrüksiyon döngüsünün tüm teze sinen bir arkaplanı işaret ettiği ve 1960–80 aralığındaki modern evreden postmodern evreye geçiş ve geçişlilik sürecinin bu döngü üzerinden incelenebileceğidir.

Bölüm 6, Ekoloji ve Koruma kavramlarıyla didişir. İlk başlıkta öne sürülen, doğal çevrenin müdafaa ve müdahele mücadelesi üzerine ortaya çıkan Ekoloji kavramının, bir taraftan uyumlu ve bütünlüklü bir Doğa Ana mitolojisi icat edilerek hayali bir aşkınlığa karşı duyulan bir nostaljiyle ele alındığı, öte taraftan Market pazarlama stratejileri tarafından doğanın yeşiliyle doların yeşilinin yerlerinin değiştirilmesi vasıtasıyla sömürüldüğüdür. Bu açıdan sorulacak temel soru, Ekoloji kavramının realist bir çerçevede ne şekilde ele alınabileceği ve radikal bir düzlem üzerinde "Yapay Ekoloji" üzerine düşünmenin mümkün olup olamayacağıdır. İkinci altbaşlıkta öne sürülense, kültürel çevrenin müdafaa ve müdahele mücadelesi üzerine ortaya çıkan Koruma kavramının, bir taraftan uyumlu ve bütünlüklü bir tarihsel mekân *aurası* icat edilerek hayali bir aşkınlığa karşı duyulan bir nostaljiyle ele alındığı, öte taraftan Market pazarlama stratejileri tarafından kentsel ehlileştirme politikalarıyla sömürüldüğüdür. Bu açıdan sorulacak temel soru, Koruma kavramının realist bir çerçevede ne şekilde ele alınabileceği ve radikal bir düzlem üzerinde "Mukavim Koruma" üzerine düşünmenin mümkün olup olamayacağıdır.

Bu doğrultuda, Doğa Ana'dan Gaia hipotezine, Hindu Doğa Tanrıçası Prithvi'den Sürdürülebilirliğe, Howard'ın Bahçe-kentlerinden Zen-kırsalcılığına, Starbucks'ın kahve etiğinden TOMS'un tüketim hayırseverliğine, HOK'un biyo-taklit loncasından Halcrow'un Dubai'de Florence Nightingale'cilik oynamasına, Brad Pitt'in Sürdürülebilir Mimarlık üzerine yaptığı TV programından Dubai için tasarladığı eko-gökdelene, BM İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi'nden Kyoto Protokolü ve Kopenhag Zirvesi'ne, *Dünya Enerji Görünümü* raporundan WWF *Enerji Raporu'*na, AB *2050 Yol Haritası* raporundan Avrupa Enerji Gridi'ne, *LEED* standartlarından *Urban Age* analizlerine, Marx'ın inorganik bedeninden Tolkien'in Shire organik köyüne, Koolhaas'ın Çöpmekânı'ndan Yapay çöp ekolojilerine, Cüruf Mekân'dan Tetsuo Demir Adam'a, Ruskin ve müdafacı koruma kanadından Viollet-le-Duc ve müdaheleci koruma kanadına, Koruma tüzüklerinden ICOMOS'a, Harabe *aurası* seviciliğinden Speer'in Harabe Değeri *(Ruinenwerttheorie)* teorisine, Sahte Market Koruması'ndan Turistik

Market Koruması'na, Venedik'ten Dubrovnik'e, Potemkin köylerinden Dönüştürücü Market Koruması'na, Tarlabaşı Ehili'nden Tarlabaşı Ahalisi'ne, UNESCO Dünya Mirası'ndan Docomomo'ya, Zumthor ve Kolumba Müzesi'nden Koolhaas ve Casa Palestra'ya, Sisifos mitosu'ndan Prospektif Koruma'ya, Apollo 11'in iniş alanının korunmasından Sosyal Atmosfer korumasına, Fiziksel korumadan Soyut korumaya, Ayrıcalıklı Koruma'dan Rastlantısal Koruma'ya, Nostaljiden Belleğe ve Katatoniden Hayatiyete dek dolambaçlı bir izlek takip edilecektir.

Bölüm 7, Küreselleşme ve Gecekondulaşma kavramlarıyla didişir. Bu başlıkta, bir taraftan *Küreselleşme*'nin neoliberal Market tevhitinin sömürü mekanizmaları tarafından evcilleştirilmiş bir aparata dönüştürülmesine karşı, nasıl heterarşik ve kolektif alternatif kullanımları olabileceği üzerine yoğunlaşılacak, diğer taraftansa *Gecekondulaşma*'nın tüm insanlık dışı ve sefil sosyoekonomik koşullarına rağmen, kendi kendini örgütleyen, işbirlikçi ve tüm olumsuzluklara rağmen yaşamı olumlamayı bilen yaratıcı niteliklerinden neler öğrenilebileceği üzerine gidilecektir. Son olaraksa, *Küreselleşme* ve *Gecekondulaşma*'dan eğilip bükülerek damıtılan potansiyellerle, mevcut tahakküm mekanizmaları karşısına tikellikler arasında kurulan ittifaklar yardımıyla çokluklar çıkartılacak ve *Asimetrikleşme* taktikleriyle nasıl özgürlükçü inşaatlar yapılabileceği üzerine naif kaçış çizgileri aranacaktır.

Bu doğrultuda, Küresel organizasyonlardan Çok-uluslu şirketlere, Uluslararası işbirliklerinden Ulus-devletlere, Küresel kentlerden Yerel insiyatiflere, Reaksiyoner Anti-Globalizasyon'dan Asimetrik Küreselleşme'ye, J18'den Porto Alegre Manifestosu'na, Tümel ve tekilden Evrensel ve tikele, Jameson'ın homojen ve heterojeninden Agamben'in bireysel ve bütünseline, Körfez mimarlığında Tümel Jenerikleştirme'den Tekil Farklılaştırma'ya, Koolhaas'ın Jenerik Kenti'nden Negri ve Hardt'ın Metropolü'ne, *Homo sapiens'*ten *Homo sapiens urbanus*'a, Megakentlerden Megagecekondulara, Sınır-mekânlardan Sınır-nüfuslara, Aşırı kentleşmeden Zengin-fakir uçurumuna, Kolküta'dan Corazon de Jesus'a, Mexico City'den Nairobi'ye, Santiago de Chile'den Sao Paulo'ya, Ahmedabad'tan Manshiet Nasser'e, Bangkok'tan Kowloon Surlu Kent'e, Gummo'dan Rol model olarak farelere, Hobbes ve Halk'tan Spinoza ve Çokluk'a, Asimetrik Çokluk'tan *Non-serviam*'a, Kâtip Bartleby'den Asimetrik İttifak'a, Asimetrik İnşaat'tan Deleuzeyen Göçebe'ye, Hakim Bey'in *Geçici Otonom*

Bölgeleri'nden Sokak graffitilerine, Matta-Clark'ın *Anarkitektür*'ünden Harvey'in *Kent Hakkı*'na, *Sokakları Geri Alın* insiyatifinden Le Corbusier'in sokağı öpüvermesine ve Bouman'ın *Talep Edilmeyen Mimarlık*'ından Kemal Sunal'ın *Gülen Adam*'ına dek dolambaçlı bir izlek takip edilecektir.

Bölüm 8, Dijital ve Virtüel kavramlarıyla didişir. Bu başlıkta, bir taraftan *Dijital*'in toplumsal ve mekânsal ölçeklerde ne gibi değişikliklere yol açtığı ve bu değişikliklerin orijinal ve kopya, imajizasyon ve imajinasyon gibi kavramlar etrafında ne şekillerde manipüle edilebileceği üzerine yoğunlaşılacak, diğer taraftan *Virtüel*'in toplumsal ve mekânsal ölçeklerde ne gibi değişikliklere yol açtığı ve bu değişikliklerin pürüzlü ve pürüzsüz, yapay-benlik, tıpkı-benlik ve şizo-benlik gibi kavramlar etrafında ne şekillerde manipüle edilebileceği üzerine gidilecektir. Son olaraksa, *Dijital* ve *Virtüel*'in özgürleştirici potansiyelleri üzerinde durulacak ve bu potansiyeller *Aktüel*'e davet edilerek, *Hack-lemek* ve *Müşterek* gibi kavramlar etrafında aktüel ve virtüelin üst üste bindiği naif kaçış çizgileri aranacaktır.

Bu doğrultuda, Dijital Çağ'ın tarihinden Yeni medya sanatlarına, Benjamin'in Teknik olanaklı sanat yapıtından Dijital olanaklı sanat yapıtına, Kopyadan Orijinale, Barselona Pavyonu'nun *aurası*'nın öldürülmesinden Koolhaas'ın putperestliğine, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'ndaki Meral'inden Meral'in resmine, İmajizasyondan İmajinasyona, Dijital Mimarlık'tan Parametrik Biyomorfizm'e, Parametrik Tekelcilik'ten Parametrik Teknisyenlik'e, Parametrik Oryantalizm'den Parametrik Dubaicilik'e, Virtüel Gerçeklik'ten Gerçeğin Virtüelliği'ne, Sanal Âlem'in tarihinden Sanal salgınlara, Pürüzlü Mekân'dan Pürüzsüz Mekân'a, Assange ve *Wikileaks*'ten Bulut Bilişimleri ve Çin'in Altın Kalkanı'na, Yapay-Benlik'ten Tıpkı-Benlik'e, Şizo-Benlik'ten Gibson'ın *Neuromancer*'ına, *Hack*-lemek'ten *Crack*-leme'ye, *Hack* tarihinden *Urbex*'e, *Flash moblar*'dan *Hack*-aktivizmi'ne, Anonim kolektifinden Sürü Zekâsı'na, Böcek sürülerinden Rimbaud'nun Paris Komünü'ne, Arap Baharı'ndan Sürü Ürbanizmi'ne, Çavuşesku'nun devrilmesinden Arıza Mimarlığı'na, Mülkiyet ilişkilerinden Müşterek'e, Kapital'in Dolaşımı'ndan Müştereğin Dolaşımı'na, Ekolojik ve Biyolojik Müşterek'ten Kültürel ve Kognitif Müşterek'e, Gayrimaddi üretimden Eşler-arası-Ağlar'a ve Paylaşımgiyim'den Müşterek Mimarlık'a dek dolambaçlı bir izlek takip edilecektir.

BÖLÜM 2

İKTİDAR & HİYERARŞİ

Modern mimarlık düzlemleri üzerinde, hiyerarşik yapılanmalardan beslenen, geç modern evrenin kolonyal kurgularından kalan mirasa sahip çıkan, buharlaşma evresine giren patriyarkal düzenekleri son demlerinde kullanmaktan çekinmeyen ve pastoral düzeneklerle toplumsal ilişkilerden peydahlanan melezlikleri seyreltmeye çalışan bir dizi damarın konumlandığı söylenebilir. Bu damarlar, tarih boyunca değişen formüllerle dahi olsa, başat iktidar mercilerinin ve tahakküm mekanizmalarının çeşitli toplumsal düzenleme ve mühendislik projelerinde kullanılacak güvenilir aparatlar olarak işlev görmeyi kabul eder ve böylece bir dizi ötekileştirme politikasını, fiziksel çevreye uygulama pratiğini tez elden üstlenirler.

İlk iki altbaşlıkta (2.1 ve 2.2) *Modernist Mimarlık* düzlemine yoğunlaşılarak bu damarların, bir taraftan hiyerarşik ve patriyarkal iktidar mekanizmalarıyla, diğer taraftan pastoral ve kolonyal ehlileştirme politikalarıyla ne şekilde ilişkiler geliştirdiklerine dair çeşitli ipuçlarının peşine düşülecek, son altbaşlıktaysa (2.3) ötekileştirme politikaları üzerinden modernite ve postmodernite arasındaki bağlantı kurulacak ve naif de olsa tüm bu ayrımcı regülatif düzeneklere karşı bir alet kutusu önerilerek bölüm sonlandırılacak.

Üzerine gidilecek soru kısaca şöyle özetlenebilir; kutsal bir derecelendirme üzerine kurulu dikey ilişkilenme biçimleri olarak hiyerarşik iktidar kurgularının (*hieros*=kutsal/mukaddes, *arche*=iktidar) yerini, tikellik ve farklılıklar üzerine kurulu yatay ilişkilenme biçimleri olarak heterarşik iktidar formasyonları (*heteros*=farklı/öteki, *arche*=iktidar) alabilir mi?

2.1 Pastoral Hiyerarşi

İktidarın olduğu yerde, direniş de bulunur.
Michel Foucault, The history of sexuality

Tarih boyunca düzenleyici kullanımıyla mimarlık pratiği, iktidar mekanizmalarının önem verdiği etkin bir aparat olagelmiştir. Hiyerarşik kademelenmelerde üst sıralarda yer alan seçkinler, alt sıralarda yer alan madunları disipline etmek, kontrol altına almak ve hizaya getirmek adına mekânsal düzenlemelerden oldukça faydalandıkları gibi, bu piramidi tersine çevirmeyi deneyen piramidin tabanındaki topluluklar da, zaman zaman geliştirdikleri direniş refleksleriyle, egemenliğe karşı koymayı bedenlerinde olduğu kadar uzamsal düzlemler üzerinde de inşa etmeyi denemişlerdir. Dolayısıyla mimarlık zemini sadece taşla, tuğlayla, ahşapla ya da betonla örülü arkitektonik bir düzlem değil, aynı zamanda iktidar ilişkileri ve iktidar çatışmalarıyla örülü sosyopolitik bir düzlemdir. Bu doğrultuda Georges Bataille'ın da ortaya koyduğu üzere, başlangıcından bugüne mimarlık pratiği güçlünün ve iktidarı elinde bulunduranın tarafını tutmaya her daim daha hevesli gözükür;

"Mimarlık, insan fizyonomisinin bireylerin mevcudiyetlerinin ifadesi olduğu gibi, tam da toplumların mevcudiyetlerinin ifadesidir. Fakat bu karşılaştırmanın daha çok, resmi karakterlerin (piskopozlar, hâkimler, generaller) fizyonomilerine ait olduğunu söylemek gerekir. Pratikte, sadece otoriteyle emir veren ve yasaklayan mevcudiyet, yani toplumun ideal mevcudiyeti, tam anlamıyla kendisini mimari kompozisyonlar üzerinden ifade edebilmiştir. Böylelikle muazzam anıtlar, otoritenin ve cenabın mantığını, tüm gölgeli elemanlar üzerine oyarak adeta set çeker gibi yükseltilirler: Kilise ve Devlet, bu katedrallerin ve sarayların formu içinde konuşur ve çokluklar üzerine sessizliği dayatır. Şu besbellidir ki, anıtlar toplumsal olarak kabul edilebilir davranışları ve çoğu zaman da gerçek bir korkuyu telkin ederler. Bastile baskını bu gelinen nokta adına sembloliktir: Bu güruhun dürtüsünü, kendilerinin gerçek sahipleri hâline gelmiş bu anıtlara karşı ortaya çıkan husumetleri dışında açıklamak, oldukça güçleşir." [1].

Mimarlığın iktidarla kurduğu bu uysal ilişki üzerine, özellikle Aydınlanma Çağı ve Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan disiplin mekanizmalarına dair, akla ilk gelen derinlikli analizlerden biri, Fransız filozof Michel Foucault'nun ortaya koyduğu "Panoptikon" diyagramıdır. Kısaca hatırlamak gerekirse, 1785 yılında İngiliz filozof

Jeremy Bentham (1748–1832), orta avlusunun merkezinde bir gözlem kulesi yer alan dairesel plana sahip bir hapishane tasarlar. Amaç, hapishanenin arkitektonik niteliklerinin ötesinde, filantropik kaygılara içkin bir şekilde, yeni bir disiplin yöntemi icat etmektir. Bu düzeneğe göre mahkûmlar, daire şeklindeki orta avlunun dış kontüründe yer alan ve bir yüzü iç avluya, diğer yüzüyse dışarıya bakan hücrelere yerleştirilirler. Hücreler böylece hem önden, hem de arkadan ışık alırken, 360 derece bakış açısına sahip olan gözlem kulesi tarafından gözlemlenmeleri kolaylaşır. Üstelik gözlem kulesinin tasarımı sayesinde, içinde bir gözlemcinin olup olmadığı mahkûmlar tarafından hiçbir zaman bilinemez, tüm (*pan*-) mahkûmlar, her an gözlemlenip (-*opticon*) gözlemlenmediklerinden emin olamadıkları bir pozisyonda, paranoyakça birbirleriyle yüzleşirler. Dolayısıyla görünmeyen bir göz tarafından her an gözlemlenebilecekleri korkusu mahkûmlara enjekte edilerek, mahkûmların her an tetikte olmaları ve böylelikle kendi kendilerini—gözlemlenmedikleri zamanlarda bile—disipline etmeleri sağlanır. Bu süreç sonunda artık, mahkûmların üzerine disiplini dayatmak gerekmeyecek, mahkûmlar kendi kendilerini disipline etmeye başlayacak ve böylece disiplin mahkûmlar tarafından içselleştirilecektir. Özetlemek gerekirse, Bentham'ın kendi deyişiyle Panoptikon; "Zihnin, şimdiye kadar örneği olmayan bir nicelik içerisinde diğer zihinler üzerinde iktidarı ele geçirmesinin yeni bir sureti"dir [2].

Foucault bu yapıyı sadece bir mimarlık ürünü olarak görmemiş, bunu modern evrenin diğer tüm hiyerarşik yapılanmalarla birlikte (okul, hastane, ordu, fabrika ve hatta aile) dönemin *disiplin toplumu* inşasında önemli rol oynayan bir tür iktidar diyagramı olarak tanımlamıştır [3]. Jeremy Bentham'ın 1787 yılında Rusya'dan İngiltere'ye yolladığı şu mektubundaki dili incelendiğinde, Foucault'nun bu diyagramı neden bu denli önemseyip dönemin genel disiplin inşaatının merkezine oturttuğunu ve bu yapısal formasyon üzerinde neden toplumsal bir formasyonun izlerini aradığını anlamak, biraz daha kolay hâle gelebilir;

"Ahlak ıslah edildi –sağlık korundu –endüstri canlandırıldı –eğitim yayıldı –halkın yükü hafifledi –ekonomi bir kaya üstüne oturur gibi oturdu –fakirliğin gordion düğümü kesilmedi, çözüldü –hepsi, mimarlığa dair basit bir fikir sayesinde!" [2].

Geleneksel evrede hep en heybetli formlarda, en ezici boyutlarda ve en yüksek noktalarda inşa edilen sarayların ve tapınakların, ya da meydanlara dikilen ve egemenlik sembolleri olarak işlev gören anıtların regülatif cephaneliklerine, Foucault ve Bentham'ı takip etmek gerekirse, modern evreyle birlikte daha kılcal ve efektif tipolojiler katılmaya başlanır. Artık toplumu daha etkin ve mikro düzeyde denetim altında tutmak adına, hapishane (suçlu-suçsuz ayrımı), hastane (sağlıklı-hasta ayrımı), tımarhane (deli-normal ayrımı), kışla (asker-sivil ayrımı), fabrika (işçi-işsiz ayrımı), okul (mektepli-alaylı ayrımı) ve aile (çekirdekten ahlaklı-tekinsiz ayrımı) gibi modern düzenekler, yeni bir disipliner toplum diyagramının inşası için kullanılmaya başlanırlar. Bu diyagram, arkaik formasyonlardan alışık olunduğu üzere sadece cezalandırma, korkutma veya olumsuzlama yöntemleriyle hareket etmez, fakat daha çok üretken toplumsal mühendislik düzenlemeleri üzerinden işlem görmeyi tercih eder. Foucault'nun Panoptikon diyagramında ortaya koyduğu ve disiplini bedenler üzerinde içselleştirmek anlamına gelen *biyoiktidar* modeli, uçlara çekilerek özetlenmesi gerekirse, üretimin kendi kendisini köleleştirmesini sağlamak anlamını taşır. Dolayısıyla artık inşa edilen mikro-iktidar mekanizmalarıyla birlikte, yavaş yavaş yeni bilgiler, yeni duygular, yeni istekler ve yeni ihtiyaçlar üretilir hâle gelir. Modern evrede başat iktidar mekanizmalarının amacı, kitleleri ve çoklukları kendisi adına konuşturmak, efektif olanlarla işe yaramayacakları disipliner aparatların süzgeçlerinden geçirerek ayırmak, onları kendisi adına eğitmek, kendisi adına çalıştırmak, kendisi adına üretime sokmak, onları başat iktidar mekanizmalarının isteklerini etrafa yayacak vasıtalara dönüştürmek, yani kısaca kitlelere ve çokluklara kendi köleliklerini arzulatmaktır;

"Eğer iktidar hiçbirşey değil de sadece baskıcı olsaydı, eğer ki iktidar hiçbirşey yapmayıp sadece hayır deseydi, gerçekten de birinin buna itaat ettirilebileceğini düşünebilir misiniz? İktidarın geçerliliğini sürdürmesini ve kendisini kabul ettirmesini sağlayan şu basit hadisedir ki, iktidar sadece hayır diyerek üzerimize çöken bir güç değildir, fakat iktidar bir yandan öbür yana uzanır ve üretimde bulunur; keyfe sevkeder, bilgi oluşturur, diskur üretir. İktidar, işlevi baskı olan negatif bir misal olmaktan çok, toplumsal bedenin tümünün içinden geçen üretici bir ağ olarak kabul edilmelidir." [4].

Mimarlığın iktidar ve mekân arasındaki ilişki üzerinden, önceki dönemlerden daha farklı bir şekilde politikleşmeye sürüklendiği bu üretici ağın tarihi, modern evreyle birlikte en başta, modern *Devlet* iktidarıyla başlatılabilir. *Devlet,* bilindiği üzere modern evredeki iktidarını, Aydınlanma Çağı sonrasındaki gelişmelerin bir sonucu olarak bilimsel bir altlık üzerine oturtur ve rasyonelite, objektiflik ve lineer gelişme gibi anlatıları disipliner toplum düzenekleri inşa etmek amacıyla kullanmaya girişir. *Devlet* bu aralıkta, kentsel planlamadaki regülatif uygulamalarından, kolektif mekânları merkez-periferi ayrımına göre belirlemeye, hijyen paranoyasının mekânsal dönüşümlerde katalizör işlevi görmesine göz yummaktan, güvenlik kaygıları dâhilinde militer öngörüleri kentsel düzeneğe dayatmaya dek birçok yöntemi, düzenli ve efektif bir şekilde kentsel mekânı kontrol etmek niyetiyle ortaya koyar. Fakat 19.yüzyıla girilirken, ekonomik gelişmelerin seyri, sosyopolitik ortamda devrimci hareketlerin ortaya çıkması, teknolojinin ve özellikle demiryolları ve elektriğin gelişiminin toplumsal düzende radikal değişiklikleri tetiklemesi ve benzeri olaylar sonucu bu *Devlet* rasyonalitesi üzerine kurulu iktidar düzeneği, uzamsal dağılımı tek elden kontrol etmekte zorlanır hâle gelir. Aslına bakılacak olunursa, *Devletin* bu aralıkta sadece uzamsal dağılımı kontrol etmekte değil, mevcut formasyonu dâhilinde kendi siyasi meşruiyetini sürdürmekte ve karşısına dikilen devrimci oluşumları ve yeni direnişleri püskürtmekte dahi zorlanmaya başladığından bahsetmek mümkündür. Fransız sosyalist ve anarşist politikacı Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865), *19.yüzyılda Devrimin Genel Fikri* adlı 1851 tarihli metninde, dönemin devrimci hareketlerinin tavan yaptığı bu ortamda, toplumsal düzlemde *Devletin* düzenleme mekanizmalarının nasıl olup da kolayca tahakküm aparatlarına dönüşebileceğini, ateşli bir dille şu şekilde haykırır;

“Yönetilmek, ne bunu yapacak hakka, ne bilgeliğe, ne de erdeme sahip yaratıklar tarafından, gözaltında tutulmak, casus gibi izlenmek, idare edilmek, yasalara bağımlı kılınmak, sayılmak, kaydedilmek, fikir aşılanmak, vaaz verilmek, denetlenmek, hesaplanmak, değer biçilmek, sansür edilmek ve emredilmektir. Yönetilmek her türlü işlemle, her türlü hareketle not edilmek, kayda geçirilmek, sıraya alınmak, değeri belirlenmek, lisans verilmek, yetki verilmek, nasihat edilmek, yasak koyulmak, reformdan geçirilmek, düzeltilmek ve cezalandırılmaktır. Yönetilmek, kamu yararı gerekçesiyle ve genel çıkarlar adına yükümlülüğe bağlanmak, yetiştirilmek, soyulmak,

sömürülmek, tekellere bağımlı kalmak, zorbalığa maruz kalmak, köşeye sıkıştırılmak, gizemlerle büyülenmek ve yağmalanmaktır; en ufak bir direniş ya da yakınma sözcüğü karşısında baskıya uğramak, ceza görmek, aşağılanmak, taciz edilmek, takip edilmek, istismara uğramak, sopayla dövülmek, silahsız bırakılmak, hapse atılmak, yargılanmak, mahkûm edilmek, kurşuna dizilmek, sürgüne gönderilmek, feda edilmek, satılmak, ihanete uğramaktır; alay edilmek, gülünç hâle düşürülmek, öfkelendirilmek, onursuz bırakılmaktır. Devlet budur, onun adaleti budur, onun ahlakı budur." [5].

Modern evrenin bu aralığında *Devlet* iktidarı, karşı karşıya geldiği bu direnişler dolayısıyla çeşitli aparatlarında reforma gider, disiplin aygıtlarını kendi merkezi konumu üzerinden, fragmenter öznelerin üzerine doğru yaymaya karar verir, onlara kendi disipliner pozisyonlarını arzulatır ve kendi iktidarını onlar vasıtasıyla çevreye yaymaya girişir. Mimari mekânın ve kentsel coğrafyanın değişimini, disipliner düzenlemelere doğru yönlendirecek olan *"Modern Mimar"*ın inşaatı da bu döneme rastlar. Bu aralıktaki kaygan sosyopolitik düzlem biraz olsun analiz edilirse, *Modern Mimar*'ın nasıl bir işlevi yerine getirmek üzere inşa sürecinde olduğu daha kolay anlaşılabilir. Bu dönemde, endüstriyelleşme sonrası kırsal nüfus kentlere yeni iş imkânları bulmak amacıyla hücum eder. Kentsel nüfusun hızla artması sonucu kentlerin acil ihtiyacı hâline gelen yeni ikamet adreslerindeyse, talep bir türlü karşılanamaz hâle gelir. Endüstriyelleşmenin erken evrelerindeki teknolojik yetersizliklerin ve çalışma koşullarının da etkisiyle kentsel hijyen bu hızlı dönüşüme ayak uyduramaz ve hızla yaygınlaşan bulaşıcı salgınlar karşısında aciz duruma düşer. Yaşam koşulları, ekonomik gerekçeler, ideolojik örüntüler ve politik sıkıntılarla bağlantılı olarak ortaya çıkan isyan hareketleri, kentlerin önemli pozisyonlarını ele geçirir (ör: Paris Komünü) ve devletin merkezi iktidarıyla kontrol altında tuttuğunu iddia ettiği alanlarda yeni direniş düzlemleri icat eder. Tüm bunların sonucunda, artık kentlerin ve fiziksel çevrenin denetim ve disiplin altında düzenlenmesinin hayati hâle geldiği bu ortamda, mühendisler, inşaatçılar ve politeknikerler gibi hızı, ulaşımı, iletişimi ve kentsel uzamı aynı anda kontrol edebilen yeni fonksiyonel elçiler, bir tür bürokratik teknisyenlik potası içinde eritilerek, Haussmann'ın rol modelliğindeki yeni bir *Modern Mimar*'ın inşaat sürecini başlatırlar [6].

20.yüzyıla girilmesiyle birlikte, etrafa yayılan tüm çoğulcu yapılanmalarıyla yeni mimarlık arayışlarının (Konstrüktivizm, Süprematizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Art Nouveau, Arts & Crafts vs.) hijyen ve güvenlik paranoyalarından yararlanmayı sürdüren, fonksiyonalist ve rasyonalist kurguları benimseyen, endüstri ve makine estetiğini, tekniğini, dürüstlüğünü ve saflığını fetişleştiren, hiyerarşik yapılanmaları topluma enjekte etmeyi görev kabul eden ve toplum mühendisliği projelerinde hep en ön saflarda hevesle seyreden *Modernist Mimarlık* potası altında eritilmeleri, bu bağlamda, pek de sürpriz kabul edilmemelidir. Böylece modern mimarlık düzleminde, 18.yüzyılın en karmaşık iktidar mekanizması haline gelen merkeziyetçi *Devlet* yapılanmasını kendisine model alan, makro ölçekteki paternal kurgulu veya kolonyal anlayışlı toplum mühendisliği projeleri yerlerini, artık 20.yüzyıla yaklaşıldığında her inşaatın kendi odağında özel teknisyenler aracılığıyla toplum mühendisliği projelerine dönüştürüldüğü, yeni bir fragmenter mikro-iktidar modeline bırakmaya başlar. *Modernist Mimarlık*, tam da bu dönemin çocuğudur. Mikro-iktidar modellerinde artık, tahakkümü uygulayanlar salt *Devlet* orijinli merkezi iktidar odakları değil, fakat daha çok teknisyenleştirilen mimari düzlemin ve teknisyenleştirilen toplumsallığın ta kendisidir. Dolayısıyla sıklıkla pişirilip pişirilip tekrar ortaya sürüldüğü üzere, *Modernist Mimarlığın* tepeden inme bir proje olduğu tam anlamıyla söylenemez, ortada basit bir sahip-köle dikotomisi yoktur. *Modernist Mimarlık* daha çok hem mimarların teknisyenleşmeyi, hem de genel itibariyle toplumun teknik olarak düzenlenmeyi arzulamasıdır. Sorun, daha Deleuzeyen bir dille ifade etmek gerekirse, tepeden inme bir baskının toplumu köleleştirmesi değil, toplumun çeşitli mekanizmalar ve aparatlar vasıtasıyla köleleştirilmeyi arzulamasıdır ki bu bağlamda asıl peşine düşülecek soru belki de şu olmalıdır; "Nasıl olur da arzu kendi bastırılışını arzular, nasıl olur da arzu, kendi köleliğini arzular?" [7].

Fransız filozof Gilles Deleuze, toplumsal dönüşümü Foucault'nun bıraktığı yerden, *"Disiplin Toplumu"*nun gelişiminden alır ve modern evreden postmodern evreye geçiş sürecinde, "*Kontrol Toplumu"*nun doğuşuna taşır. Artık her biri kendi kural setleriyle tanımlı hapishane, okul, kışla, fabrika vb. kapatma mekânları yerlerini, her türlü değişime uyum sağlayabilen ve anlık modülasyonlar üzerine kurulabilen esnek ortamlara bırakır hâle gelirler. *Kontrol toplumları*, kredi kartlarının, internet kodlarının,

şifrelerin, kısaca denetim ve gözetimin düzenidir. Fabrika ekonomisinin değil fakat borsa ekonomisinin ve paranın değerini belirleyen sanalın sanalına dönüşmüş rakamların düzenidir. Sadece duvarlarla çevrili mekânların değil, fakat artık her sokakta ve caddede kurulan CCTV kameralarının gözetim düzenidir. *Kontrol toplumları* kısaca, kendi dolaşımına ve yeniden üretimine katkı sağlayanlar dışındaki her türlü bariyeri buharlaştıran saf hâldeki kapitalin düzenidir;

"Kontrol kısa süreli ve yüksek hızda dönüşüme yatkındır, fakat aynı zamanda sürekli ve limitsizdir, disiplinse bu bağlamda daha uzun müddete dair, bitimsiz ve süreksizdir. İnsan artık kapatılmış insan değil, fakat borçlanmış insandır." [8].

Dolayısıyla modern evreden postmodern evreye geçişte, artık *kontrol toplumlarının* bir parçası hâline gelinir, yeni tevhit anlayışı bilimsellikten, rasyonellikten, teknisyenlikten ve bürokratiklikten salt Market tevhitine doğru evrilir ve buna paralel olarak da baskın modernist nitelikleri ve disiplin toplumu genetiğiyle *Modernist Mimarlığın* artık bu evrede daha fazla hüküm sürmesi oldukça zorlaşır. Tam da bu doğrultuda *Modernist Mimarlık*, 20.yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte ortaya çıkan paradigma değişimleri paralelinde krize sürüklenir (CIAM ve Team X yarılması) ve postmodern evreye geçişin görünür hâle gelmeye başladığı 1980'lere gelindiğinde, çoktan iktidarın fiziksel çevredeki başat vasıtası olma pozisyonunu kaybederek yerini Market tevhiti altında ortaya çıkan yepyeni oluşumlara (postmodernistler, korporatif modernler, jenerik kentçiler vs.) bırakmak durumunda kalır. Postmodern evreyle birlikte ise artık, mimarlık ortamında ve neoliberalizm kümesi altındaki tüm küresel ekonomik ve siyasi coğrafyada "marketlerin işleyişi toplumsal denetimin enstrümanı hâline gelmiş ve efendilerimizin arsız neslini oluşturmaya başlamıştır." [8]. Bu karanlık tahakküm tarihi anlatısı sonrasında, sorulacak soru naçizane şu olmak durumundadır: Sosyopolitik ve mekânsal düzlemlerde, nasıl olur da insanlar kendi köleliklerini arzulamaktan kurtulabilirler? Tahakkümün toplumsal düzleme yayılmış bir iktidar ağı üzerinden çalıştığı bir evrede, başlangıç olarak yapılması gerekenin, bu düzlem üzerinden yeni direniş çizgileri oluşturmak olduğu pekâlâ savlanabilir;

“İktidar neredeyse, orada direniş de vardır ve neticede, bu direniş hiçbir zaman iktidarın dışındaki bir pozisyonla ilintili değildir. (...) Bu direniş noktaları, iktidar ağının içinde, heryerdedir.” [9].

Foucault’nun direniş noktaları veya Deleuze’ün kaçış çizgileri her daim iktidar ağının içinde konumlanırlar. Bu bağlamda tahakküm mercilerinin kadir-i mutlak güçlerden ibaret olmadığı bilinir. Sinik bir katatoniye meyletmenin, hedonist nişlere doğru geriye çekilmenin veya karamsar bir umutsuzluğa kapılmanın âlemi yoktur. Her kapatma, kendi sızıntısını beraberinde getirir. Postmodern evrede *kontrol toplumlarının* en fazla denetlenmeye başladığı ortamın kısa sürede internet hâline gelmeye başlaması, fakat internetin de aynı zamanda (yakın zamandaki *Wikileaks* hadisesinin adlandırılmasının dahi referans verdiği şekilde) en güçlü direniş düzlemlerinden birine dönüşmesi ve en köklü tahakküm mercilerine karşı dahi verilen mücadelelerin kazanılabilir hale geldiği bir sızıntılar ağına doğru evrilmesi, örneğin, bu paralelde rahatlıkla okunabilir.

Mimarlık düzleminde bu aralıkta kullanılan bir başka tahakküm aparatı da, pastoral ideolojiler üzerinden işletilir. Pastoral fetiş, doğanın her daim uyumlu ve dengeli olduğu varsayılan mitolojik tevhitine karşı duyulan romantik bir özlem olmanın berisinde, yeni tahakküm mekanizmalarının ve yeni hiyerarşik yapılanmaların denetim sistemlerinin izlerini gizler. Ortada kaybedildiği varsayılan aşkın bir bütünlüğün yeniden kurulmasına dair nostaljik bir toplumsal beklenti vardır, ancak hijyen ve güvenlik problemlerinin uçlara çekilerek paranoyalar haline getirilmeleri dolayısıyla regülatif planlamalar nasıl ki daha kolay uygulanabilir kılınıyorsa, bu nostalji de benzer şekilde sömürülür ve bu doğrultuda modern evre boyunca nicel anlamda daha kolay denetlenebilir ve daha az sıkıntı çıkarması muhtemel seyrek yerleşimler kentsel yoğunluk örüntülerine karşı her daim teşvik edilir. Nedeniyse basitçe, direnişin kolektif karakterinde ve çoklukların biraraya gelmesinin tehlikeli potansiyelinde aranmalıdır. Modern evrede mimarlık ortamı, Ebenezer Howard’ın İngiltere’de temelini attığı *Bahçe Kentler*’den, Le Corbusier’in Avrupa, Asya ve Kuzey Afrika’da gerçekleştirmeyi denediği kentsel planlamalarına, Frank Lloyd Wright’ın Amerika’da hayata geçirmenin hayalini kurduğu teknokratik banliyö ütopyaları olan *Broadacre City*’lerinden, OSA grubunun Sovyet Rusya’da meydana getirmeyi öngördüğü sosyalist kırsal komünleri *Disurbanist City*’lere

kadar, farklı coğrafyaları, farklı politik ideolojileri ve farklı toplumsal formasyonları ayırt etmeksizin, kendisini bitimsiz bir pastoral kurgu imalatına adamış gibi gözükür.

Modernist Mimarlık da kent ve kır arasında kurulmak istenen bu dikotomik yapılanmada, ne kadar kentin tarafını tutuyor gibi gösterilmek istense de, aslında yeni kentsel vizyonunu oldukça pastoral bir çerçeve üzerinden kurgular. Bu bağlamda *Modernist Mimarlığın* kurucu aktörlerinden biri sayılan Le Corbusier'in (1887–1965), 1926 yılında *Almanach de l'Architecture moderne*'de yayınlanan *Mimarlığın Beş Noktası*'nda özetle formüle ettiklerini incelemek, anlamlı bir başlangıç olabilir;

"1.Kütle pilotis [kolonlar] yardımıyla yerden havaya kaldırılır.

2.Açık plan kompozisyonu uygulanır.

3.Açık cephe kompozisyonu uygulanır.

4.Şerit pencerelerle görsel geçirgenlik arttırılır.

5.Çatı bahçesi sayesinde zeminde kaybedilen alan çatıda geri kazanılır." [10].

Le Corbusier daha sonra *Maison La Roche-Jeanneret, Villa Stein, Villa at Carthage* ve *Villa Savoye*'u bu prensipler üzerinden kurgulayacak ve hayata geçirecektir. Cephe ve planın özgürleştirilmesindeki inovatif yaklaşımları başka bir tartışmaya bırakıp beşlemenin başlangıç ve bitiş noktalarına odaklanmak gerekirse, Le Corbusier yaşama alanını neden yerden yukarı kaldırmak ister ve iddia ettiği üzere çatıda bu alan gerçekten de restore edilebilir mi?

Sonda söylenmesi icap edeni başta söylemek gerekirse, bu yapıyı yerden koparma denemelerini yalnızca estetik gerekçelerle, konstrüktif nedenlerle veya fonksiyonel sebeplerle açıklamaya çalışmak naiflik olacaktır. Yapıyı yerden kopartmak düpedüz ideolojik bir altlık barındırır. Koparılan yer sokaktır, sokak yani bir anlamda kent, düşünülenin aksine *Modernist Mimarlığın* ekürisi değil *nemesis*'i, yani bir nevi baş düşmanıdır. Bu yüzden *Modernist Mimarlık* hep ıslah etmeye çalışır, bu yüzden hijyen peşindedir, bu yüzden güvenlik kaygıları taşır ve tam da bu yüzden sokaktan kopmak, bir kat göğe doğru yükselmek ister, çünkü bu yükseliş modernist mantığa göre sokağın pisliğinden uzaklaşmak anlamına gelir; hem gerçek anlamda, yani sokağın hijyenik manada pisliğinden uzaklaşmak, hem de alegorik anlamda, yani sokaktaki güvenlik

sorunları çıkardığı tahayyül edilen hiyerarşik yapılanmada alt tabakada yer alan "pislik" madunlardan uzaklaşmak. Öyle ki, bu noktanın *Modernist Mimarlığın* keşfi olduğu dahi söylenemez, bu 15.yüzyılda Palladio'dan bu yana bir tür Avrupa mimarlık geleneği olan "*piano nobile*"in bir nevi devşirilmiş hâlidir. *Piano nobile*, Ca' Foscari, Ca' d'Oro, Ca' Vendramin Calergi ve Palazzo Barbarigo gibi önemli yapılar üzerinden de hatırlanacağı üzere Klasik Rönesans mimarisinde sarayların yerden yüksekte olan ve yatak odalarının yer aldığı "asıl" ve "seçkin" (*nobile*) kata verilen addır. Alt katlar daha çok hizmetlilerin, kölelerinin, ahırlardaki hayvanların vb. madunların mekânıdır. Dolayısıyla bu ayrım, mimarlık geleneğinde güçlü bir damara karşılık gelir, öyle ki, örneğin yerel mimarlık ortamına dönmek gerekirse, bu üst katın seçkinliği üzerine kurulu ayrımı Sedad Hakkı Eldem'in Osmanlı saray mimarisinden örnek aldığı yeni konut ve apartman kurgularında dahi bulmak mümkündür. Tam da bu yüzden Le Corbusier'in *Beş Nokta*'sından sonuncusu apayrı bir önem kazanır. Sokak kotunda kaybedilen kentsel alan, çatı katında korunaklı ve hijyenik bir ortamda ve sadece bu yapıyı kullanan "seçkin" bir sınıf için yeniden varedilecektir. Tabii bu değişiklik beraberinde, çatıya taşınan kentsel düzlemin kentselliğini ve kamusallığını yitirmesini getirir. Mekân bundan böyle, ötekini barındırmamak pahasına steril ve ötekini dışarıda tutmak pahasına güvenliklidir. Mekân bundan böyle düşey hiyerarşiler üzerinden kurulmuş ve seçkincidir. Bu yeni çatı artık, apartman, villa, ya da ofis kullanıcıları adına özelleşmiş beton bir terastan ibarettir ki bununla da kalınmaz, kaybedilen alanın travmasını kolay atlatabilmek, geçişi hızlandırabilmek adına bu çatı katlara bahçe, yeşil, toprak vs. eklenir ve böylece bir tür kaybedilen mekânın, kaybedilen doğanın ilüzyonu yeniden yaratılmak istenir. Ancak kolayca tahmin edilebileceği üzere, bu ilüzyon da kentin kaotik karmaşasını imite etmekten çok, Doğa Ana'nın o organik bütünselliğine ve kaybedildiği varsayılan sorunsuz uyumuna öykünecektir. Özetle *Modernist Mimarlık*, mimarlık ortamında geleneksel ve organik bütünlüğün kaybı için kentsel zemini suçlar ve yeni kentsel zeminin karmaşıklığına tepki olarak bu yeri tamamiyle terketmeyi teklif eder. Yerine önerdiği çözümse, geleneksel bütünlüğü geçmişte olduğu varsayılan uyumlu imajıyla, kendi tepe noktasında mekanik ve teknik bir kurguda yeniden inşa etmek ve böylece korunaklı bir anti-kentsel mekânda, ötekinin olmadığı bir "biz" hülyasının ariliğinde kendini kaybetmekten başka bir şey değildir.

Bu doğrultuda Le Corbusier, *Yeni bir Mimarlığa Doğru* adlı kitabında Tony Garnier'in *Endüstriyel Şehir*'inden (*Cite Industrielle*) Auguste Perret'nin *Kuleler Şehri*'ne devam eden bir anlatı kurar [11]. Le Corbusier, Auguste Perret'nin *Kuleler Şehri* üzerine yaptığı bir röportajda bu kulelerin yerden 6 kat yükseklikteki köprülerle (65 feet) birbirlerine bağlanarak trafiğin gürültüsünden ve altyapı elemanlarından arındırılmış bir vaha vaadettiğini söylediğini belirtir. Tabii daha sonra da eklemeden duramaz, kendisi bunu zaten çoktan düşlemiş ve projelendirmiştir. 1915 yılında yaptığı, kitabına çizimini de eklediği *Kazıklar üzerindeki Kentler (Towns built on Piles)* adlı projesi tüm kenti 1 kat yükseğe inşa eder (12–16 feet), ve alt boşluğu araçlara ve altyapı elemanlarına bırakır. Villa Savoye gibi tekil konut örneklerindeki bu yerden kopuş fikri üzerine konuşmak ve bunu çok daha genel bir ideolojik kabulün bir parçası olarak sunmak pek kolay olmadığından, Le Corbusier'in daha sonraki kentsel tasarımlarının çıkış noktası hâline gelecek olan bu *Kazıklar üzerindeki Kentler* projesi, önemli bir örnek olarak kabul edilebilir. Le Corbusier, kolayca tahmin edilebileceği üzere, bu projeyi, daha sonraki çoğu kentsel planlama projesinde de merkezi konumda yer alacak olan Fransa coğrafyasında uygulamak ister. Buradan Ballard'ın *High-Rise* benzeri distopik apartman sıkışmalarına ilham veren Marsilya'daki *Unite d'habitation* (1947–1952) konutlarına doğru yol almak da mümkündür. *Unite d'habitation*'daki sokağa çıkmamak üzere kurgulanmış kendine yeterlilik sanrısı, bu doğrultuda düzenlenmiş yapıya entegre çatı bahçeleri, sağlık ocakları, kafeteryalar ve çocukları sokağa dahi göndermemek üzere inşa edilmiş çatıdaki izole oyun alanları adeta mümkün olduğunca içeride kalmayı, mümkünse sokağa hiç çıkmamayı vazeder. Le Corbusier'in yine erken dönem kentsel tasarımlarından *3 milyon kişi için Çağdaş Kent* (1922) adlı projesindeyse, bu kez sanki 3 milyon kişinin kırsal bir ütopyada birbirlerine temas etmeden nasıl birarada yaşayabileceklerinin cevabı aranıyor gibidir. İnsanların sokaklarda gezintiye çıkmaları, birbirlerine çarpmaları, ayaküstü birşeyler atıştırmaları, çocukların birbirlerini kovalamaları ve benzeri sayısız rastlantısal ve denetim dışı eylemleri, devasa bloklar arasına doldurulan devcileyin kırsal peyzajlar içerisinde, ortadan kaldırılmak istenir. *Modernist Mimarlık* düzlemindeki toplumsallık, ya doğal çevrenin uyumlu ve bütünlüklü varsayılan organik tevhitine teslim olmalıdır, ya da yapılı çevrenin düzenli ve bütünlüklü inşa edilmesi öngörülen mekanik tevhitine boyun eğmelidir. *Modernist*

Mimarlığın asıl dışladığı yoğunluğun, rastlantısallığın, karmaşıklığın, farklılığın, heterojenliğin, melezlenmenin, tahmin edilemezin, disiplin altına alınamazın ve denetlenemezin toplumsallığıdır.

Tüm kentin sokaktan koparılarak yükseltilmesi üzerine kurulan kente karşı duyulan paranoyakça korku, onu evcilleştirememe dolayısıyla ondan kaçma, onunla araya mesafe koyma ve kentten kopartılmış kontrollü, güvenlikli ve hijyenik bir kapatılmış mekânlar dizisi yaratma ütopya/distopyalarının karşısına, benzer bir yerden kaldırma metodunu bu kez sosyopolitik anlamda tam tersi istikamette kullanan ve kentleşmeyi, yoğunlaşmayı ve farklılaşmayı güçlü dozlarla teşvik eden bir şekilde koyarak basit bir karşılaştırma yapmak faydalı olabilir. Böylece kullanılan metotların, gereçlerin, malzemelerin, formların, diyagramların, planların, aparatların herhangi birşeyi *a priori* modern ya da muhafazakâr yapmayacağı da ayrıca vurgulanmış olur. Aynı metot, arkasındaki fikirlerle bir tarafta muhafaza etmeye, diğer tarafta değişimi teşvik etmeye, bir tarafta düşey hiyerarşiler kurmaya, diğer tarafta farklılıkların yatayda bir arada yaşayabilmesi üzerine kafa yormaya pekâlâ yarayabilir. Bu manada kırma çatının ya da pişmiş tuğlanın kendisi geleneksel değildir, kullanımları, kullanımları ardındaki fikir ve yönelimler onların geleneksel ya da modern bir kurguda olup olmadıkları yönünde ipuçları taşır. Gridal sistem Amerikan banliyölerinde bir tür kırsal ve steril muhafazakâr yaşam öngörülerek kurgulanır, oysaki aynı grid Manhattan'da yoğun bir kentsellik ve melezlenme üzerine kurulu kozmopolit bir yaşamı vaadeder. Le Corbusier'in kırsalcı, steril ve pürist yerden kaldırma denemeleri ve gridal kurgularıyla, Koolhaas ve Corbett'in New York'ta oluşmaya başlayan kentsel, hibrid ve yoğunlukçu düzleme yaptıkları katkıları karşılaştırmak, bu bağlamda anlamlı olabilir. Böylelikle Le Corbusier'in en nefret ettiği kentlerin başında neden New York'un geldiğini anlamak da kolaylaşacaktır.

Rem Koolhaas (1944-…), *Delirious New York* adlı kitabında New York'un kuruluş tarihini anlatırken *Venedik, Yoğunluk* ve *Kültür* adlı üç altbaşlıkta tam olarak bu konuya—fakat tamamen ters istikamette—değinir [12]. Harvey Wiley Corbett (1873–1954), Columbia Universitesi'nde bir öğretmen ve aynı zamanda Manhattan ve gökdelenler üzerine kafa yoran bir teorisyendir ve Le Corbusier'inkine benzer bir kenti yerden kaldırma önerisini, 1923 yılında Manhattan için hazırlar. 4 adet diyagramatik Manhattan kentsel kesiti

yanyana dizilmiştir, ilkinde mevcut durum sergilenir, yüksek gökdelenler, zemin kotunda kaldırımlar ve kaldırımlardan sonra araç yolları; ikincide önerinin ilk etabı sunulur, yayalar yerden koparılıp köprülerle bir üst kota alınmıştır, böylece araçlar tüm zemin kotunu kullanabileceklerdir. Üçüncü diyagramda binaların zemin katları içeriye doğru oyulur ve burada oluşturulan yeni mekânlar otopark olarak kullanılır. Son diyagramda ise binaların üst kotundaki bu köprülerin olduğu katlarda içeri oyuklar ve arkadlar oluşturulur ve böylece yüksek tavanlı bu mekânlar da yayaların kullanımına açılır. Koolhaas'a göre:

"Bir an olsun dahi teorisyen yoğunluğu hafifletmeye çalışmaz; asıl amacı onu bir quantum sıçramasıymışçasına öyle bir noktaya çıkarmaktır ki, yoğunluğun gizemli bir şekilde pozitif hâle geleceği yepyeni bir durumu tarif edebilsin." [12].

Corbett'in amacının ne olduğu üzerine konuşmak yerine, Koolhaas'ın onu okuması üzerine yoğunlaşmak gerekirse, Koolhaas Corbett'ten bahsettiği bu bölümün sonunda—belki de onu da kendi teorisine alet ederek—New York'un mimarisi üzerinden "Yoğunluk Kültürü" (*Culture of Congestion*) kavramını icat eder;

"Yoğunluk kültürü her bir bloğu bir yapıyla fethetmeyi önerir. Her yapı bir "ev" hâline gelecektir –misafirlerini davet etmek için böbürlenen özel bir diyar. Her "ev" farklı bir yaşam stilini ve farklı bir ideolojiyi temsil edecektir.

Her katta, Yoğunluk Kültürü yeni ve canlandırıcı insan aktivitelerini öngörülmeyen kombinasyonlarda bir araya getirir. Fantastik Teknoloji'yle birlikte her türlü "durum"u—en doğalından en yapayına dek—ne zaman ve nerede istenirse istensin, yeniden üretmek mümkündür.

Her Şehir içinde Şehir öyle eşsiz olacaktır ki, kendi sakinlerini kendisine çekecektir. (...)

Yoğunluk Kültürü, 20.yüzyılın kültürüdür." [12].

Basitçe karşılaştırmak gerekirse, Le Corbusier'in etrafında dolaştığı kavramlarda kaotik kentsel yaşamı yadsımak ve onu denetim altına alıp ehlileştirmek varken, Koolhaas farkına varılacak olursa bu yoğunluk kültürünün akıntısına kapılma taraftarıdır. Öyle ki, bu akıntının mevcut debisi dahi yetmez, yoğunluğun, farklılığın daha da arttırılarak daha karmaşık bir hâle getirilmesi gerekir. Le Corbusier'de düşey kurgu hiyerarşiler

üzerinden kurulurken ve arkaik bir "ayaktakımı"ndan sakınılarak "baş"a oynama durumu yapı kesitlerine dahi yansırken, Koolhaas'ta New York kulelelerinin yatay gridal sistemde birbirleriyle giriştikleri tikellik mücadeleleri bir kenara bırakılacak olunsa bile, kulelerin kesitlerinde yani düşeyde dahi her katının bir farklılık yarışı ve heterarşi iddiasında olduğu kolayca gözlemlenebilir. Bu doğrultuda kulelerden birindeki bir boks kulübünü anlatan *Downtown Club* örneği, her katın fonksiyonel olarak farklılaşması yanında artık her katın kendi içinde dahi ne türlü melez ilişkilerin ortaya çıkmaya başladığını anlatması bakımından, oldukça anlamlıdır;

"Güney tarafında, soyunma odasına komşu olan ve Hudson Nehri'ne manzarası olan bir istridye barı vardır.

Boks eldivenleriyle, çırılçıplak, n. katta istridye yemek –bu *n* katının, ya da eylem hâlindeki 20.yüzyılın hikâyesidir." [12].

Le Corbusier'in ve modern evre pastoral kurgularının, haksız yere postmodern evrede konumlanan Rem Koolhaas'ın heterarşik kentsel öngörüleri veya New York diyagramlarıyla karşılaştırılmasını bir kenara bırakmak gerekirse, Fransa'dan ve Amerika'dan 19.yüzyıl sonu İngiltere'sine geçildiğinde, modern mimarlık düzlemindeki pastoral hiyerarşik kurguların başlıca çıkış noktalarından biriyle karşılaşmak mümkün hâle gelebilir.

Ebenezer Howard'ın (1850–1928) 1898'de yazdığı *Yarının Bahçe Kentleri (Garden Cities of To-morrow)* adlı kuramsal kitabı, yeni bir pastoral planlama akımının doğuşuna önayak olur. Endüstri Devrimi ile hızlı bir dönüşüme uğrayan ve bu yeni sıkışıklığın beraberinde getirdiği sorunlarla başa çıkmakta zorlanan İngiltere'de, *Bahçe Kent* fikri kırsal nostaljiye kapılmaya yatkın bir atmosfer etrafında yeşermeye uygun bir zemin bulur. Howard kısaca, bir tarafta kentsel mekânın, diğer taraftaysa kırsal mekânın avantaj ve dezavantajlarını sıralar ve daha sonra naif bir sentezle "kır-kent" (*town-country*) diye bir kavram icat ederek her iki tarafın da avantajlarının bir araya getirilmesiyle ideal bir düzene kavuşulabileceğini savlar [13]. Çizili diyagramlar vasıtasıyla anlattığı üzere, bu kentsel planlanmanın panoptik bir kurgusu vardır, orijinde merkez kent yer alır, nüfusu 58.000 olarak verilmiştir, onun çevresinde dairesel bir ağ oluşur ve burada uydu kentler, Bentham'ın hapishanesindeki mahkûmlara

benzer bir formatta dizilir, her biri 32.000 nüfusludur, tüm bu dairesel yerleşim birimleri birbirlerine ve diyagonal hatlarla merkez kente bağlanır ve sıkışıklık, kirlilik ve hatta yüksek kira bedelleri gibi tüm kentsel problemlerin bu planlama olgusu sayesinde sihirli bir değnekle ortadan kaybolacağına inanılır.

Bahçe Kentlerin bu aralıkta, sonrasında gelen birçok kentsel tasarım örneğini etkilemesi dışında, birebir inşa denemeleri de yapılır ki bu denemeler arasında biri 1903 yılında Letchworth'te, diğeri ise 1920 yılında Welwyn'de olmak üzere gerçek anlamıyla inşa edilenleri dahi bulunur. Sonuç, "kır-kent" sözcüğünün de ima ettiği üzere, kentin kırlaşması, daha doğrusu kentin kırsal bir yerleşkeye dönüşmesidir. Bu format, zaten daha en başından, kentselliğin karmaşıklığını ve enerjisini kırsallığın seyrekliği ve dinginliği içinde soğurmak üzere icat edilmiştir. Bu yerleşkelerin kendi kendilerine yettikleri ve dışarıya bağımlı olmadıkları tahayyülü, benzeri birçok pastoral kurguda olduğu üzere burada da hayati gözükür. Bu kendine yeterlilik hayali bilindiği üzere, çoğu zaman dışarıyla ilişkiyi ketlemek üzerine kurulu bir tür içe kapanma modelinden başka bir şey değildir. Bu otarşik mantığın öngörüsünün aksine, çoğul aktörler arası geçişlilik, dışarısı ve ötekiyle kurulan temas, üstüste binmeler ve melezlenmeler gibi etkileşimler, toplumsal ilişkilenme biçimleri adına hayati önem taşır ve bu bağları koparma denemeleri ancak odasındaki gardrop içinde tüm hayatını sürdürebileceğine bir anlık dahi olsa inanan hayal gücü yüksek bir çocuğun naifliğiyle ölçülebilir. Bu bağlamda kentlerin her daim kısıtlanan bir nüfusla tanımlanmaları da, nüfusun belli bir eşiği geçmesi halinde toplulukların üzerlerindeki uysal denetimi, steril uyumu ve homojen düzeni atma ihtimalinden duyulan korkuyla açıklanabilir. Postmodern evreye geçildiğindeyse, kırsal romantizminin basitçe ortadan kalkmadığından, bir taraftan bazı ekolojik kurgulara kendisini eklemleyerek hayatta kaldığından, öte taraftansa uydukentler ve kapalı-kapılı sitelerde kendilerini hapseden korku mimarlığı örneklerinde varlığını sürdürdüğünden bahsetmek, herhâlde şaşırtıcı olmayacaktır.

20.yüzyılın ilk yarısındaki yerel mimarlık düzlemindeyse, bu kez Jansen'in Ankara'da, Proust'un ise İstanbul'da benzer nüfus kısıtlamaları ve düzenlemeleri peşinde koştukları görülür. İronik olan, kentlerin hızla büyümesi karşısında, bu mimarların daha kendi ömürleri içerisinde ve gözleri önünde bu kısıtlama öngörülerinin geçersiz kalışıdır. Yine bu dönemde, Le Corbusier'in 3 milyonluk şehri dönemin şartları için

(1922) daha güçlü bir yoğunluk kurgusu vaadediyor gibi gözükse de, provokatif niceliğinin ardına gizlenen pastoral niteliği, Koolhaas'ın "Yoğunluk Kültürü" olarak betimlediği New York'un heterarşik kurgusundan oldukça farklı bir istikamette yol alır. Kısaca betimlemek gerekirse, merkezin devasa yeşil vahalarla birbirlerinden kopartılan yüksek katlı kulelerle iş merkezlerine, periferilerin ise yine geniş kırsal alanlar içinde yüzen alçak katlı kendilerine yeterliliğiyle sokağa çıkma fikrini dahi ketlemeyi hedefleyen apartmanlara ayrıldığından ve tasarımın deterministik ve fonksiyonalist hiyerarşi omurgaları üzerine inşa edildiğinden bahsetmek yeterli olacaktır. Tüm bunların nüfus artışını öngöremeyen akıllar tarafından durmadan tekrar edilen naif hata ve arızalar olduğunu düşünmekten çok, neden bu kısıtlamada bu denli ısrar edildiği üzerine kafa yormak daha anlamlı olur. Neden, tasma takar gibi, kentlerin nüfuslarının yol alacağı mesafe durmadan kısıtlanmaya, sonlandırılmaya, dondurulmaya çalışılıyordur? Son dönemlerinde Sedad Hakkı Eldem (1908–1988) de vasiyetvari bir anlatıyla bu kısıtlamayı "bizim mimarimiz ve şehirciliğimiz" için yaşamsal gördüğünü belirtmekten geri durmaz;

"Modern zannıyla (…), apartman yaşantısını kısıtlamak, kat sayısını küçük topluluklarda kesinlikle üçten fazlaya çıkarmamak. Bizim mimarimizin ve şehirciliğimizin doğru rayına girebilmesi için mutlaka mevcut kıymetlerimizden istifadeyi ön plana çıkarmasını bilmeliyiz." [14].

Katları yerel mimaride üçte sınırlamak, Haussman'ın Paris'i üzerinden hatırlanabilecek regülatif kısıtlamaları kente dayatmak, kentsel nüfusu 50.000'de tutmaya çalışmak ve kenti 3 milyon nüfusa ulaştığında dahi hiyerarşik bir pastoral kurguya hapsetmeyi hayal etmek gibi eğilimleri, uyumun veya oran-orantının terkinden korkulmasından çok, bir tür yoğunluk paranoyası olarak değerlendirmek gerekir. Çünkü yoğunluk beraberinde farklılıkları getirir. Melezlenme bu sayede hızlanır. Homojenliğin tahayyülü çatırdamaya başlar ve ikna ediciliğini yitirir. Kırsal romantik rüyalardaki uçsuz bucaksız bir yeşil alan içinde kaybolma, tilkilerin habitatında çimlere uzanma fantezileri yerlerini, sokaklarda omuz omuza çarpışma, ötekiyle yüzyüze gelme, berikiyle iletişime geçme, hiçbirşey olmasa dahi hep bir ötekini, birçok ötekini görme ve onlar tarafından görülme ortamına bırakmaya başlar. Korkulan daha çok budur. *Modernist Mimarlığın* en başat kaygıları arasında yer alan hijyen de, paranoyak güvenlik kaygıları da bununla ilintilidir.

Problem dolayısıyla kentsellikten korkmaya dayanır, kentsellikse öngörülemeyen ötekilikler diyarının adıdır, modernist anlatı Nietzsche'ci bir dille özetlemek gerekirse, Apollo'culuğu oynamak demektir, Dionysus ve onun çokyüzlü ekstatik eylemciliği, deterministik ve kontrollü planlamalarla daima bertaraf edilmeye kalkışılır. Kent bu yüzden kilitlenmeye ve daha fazla farklılık üretmemesi adına dondurulmaya çalışılır. Mimarların, planlamacıların, teknisyenlerin ve tahakküm mekanizmalarının tüm çabalarına rağmen, kenti bir türlü kontrol altına alamayışlarıysa, akla mitolojide kendisine yer bulan, alınlarından çıkan tek boynuzlarıyla mitik atların, "Ünikorn"ların (latince; tek boynuzlu) hikâyesini getirir. Mitin can alıcı noktası, Ünikornlar'ın yakalanması veya evcilleştirilmesinin, tam da vahşi ve azgın doğalarından ötürü imkânsız oluşunda yatar. Kentin de bu bağlamda ünikornvari bir bedene sahip olduğundan bahsedilebilir, ne kadar uğraşılırsa uğraşılsın, tahakküm mekanizmaları tarafından bu beden bir türlü kafeslenemez. Kentin evcilleştirilmesi imkânsızdır.

Avrupa'dan bu kez Amerika'ya yolculuk etmek gerekirse, benzer pastoral arayışlar burada en kolay, organik modern mimarlığın baş aktörlerinden sayılan Frank Lloyd Wright'ın (1867–1959) *Broadacre City*'si (1932–1959) üzerinden okunabilir. Wright, ilk defa 1932'de, amacını adından belli eden *Yokolan Kent (The Disappearing City)* adlı kitabında öne sürdüğü bu kentsel tasarım altlığını ömrü boyunca bir tür teknolojik kırsallık ütopyası etrafında şekillendirir durur [15]. Wright'ın dönemin toplum mühendisliği projelerine göz kırpan kentsel tasarımı, her Amerikan ailesine 4000 m^2'lik bir alanın hazineden sağlanması ve buralarda tarımsal aktivitelerin teşvik edilmesi gibi mimarlığın mekânsal kurgusu dışında sosyo-ekonomik önerilere de sahiptir. Projenin grafik anlatımlarına bakıldığında, adını da aldığı uçsuz bucaksız ekili tarım alanları veya ormanlar arasında tek tük yapıların zorlukla seçildiği farkedilecektir. Devasa otobanlar içinde yüzen otomobiller ve hatta uçan araçlar vurgusuyla teknolojinin faydalarından yararlanılacağı ve bu toplumsal izolasyonun belki de, teknolojik iletişim aparatlarıyla aşılacağı savlanmakta gibidir. Ufuktaki bir ya da birkaç kulenin monolitik varlığıysa tüm bu kırsal kurgu içerisinde, kentselliğin mezar taşlarını sembolize edermişçesine garip bir kontrast oluşturur. Fakat biraz düşünülecek olursa bu benzetmenin kusurları hemen ortaya çıkmaya başlar, mezar taşları dahi birbirlerine daha yakın örgütlenir ve aralarında bu denli mesafe bırakmazlar. Ölülerin etkileşiminin bile, Modern Mimarlığın

kentsel planlama örüntülerinde tahayyül edilen toplumsal etkileşimlerden daha samimi bir altlık barındırması, bu bağlamda oldukça manidardır. Tasarım bu hâliyle belki de Le Corbusier'inkinden çok daha fazla, yakın dönemde palazlanacak Manhattan'ın terse çevrilmesi, Manhattan'ın bir tür antitezi gibidir; özetle, bir gridal omurga kurgusunda örgütlenmiş olabildiğine seyrek ve kırsal bir yoğunluğu tarifler. Bu kuramda, Wright'ın kapitalist ekonomiyle büyük bunalım dolayısıyla kurduğu sıkıntılı ilişkinin ve kişiselinde doğayı aşkın boyutlara değin yüceltişinin etkilerini görmek de mümkündür. Öngörüsü birebir gerçekleşmemiş olsa dahi, Wright'ın bu planlama modellerinin Amerika'nın ünlü banliyö yaşantısını derinden etkilediğini söylemek herhâlde yanlış olmaz. Aktarımda pastoral atmosfer baki kalmak üzere, Wright'ın tanımladığı şekilde çekirdek ailenin evinin önündeki binlerce m^2'lik ekim alanları yerlerini, yalnızca birer adet garaj ve arka bahçeye bırakır ve bu yeni düzenek, uzunca bir süre muhafazakâr Amerikan aile yapısının denizaşırı pazarlanmasının ve dolayısıyla ışıltılı Amerikan rüyasının temel taşlarından biri hâline gelir. Bu rüyaların, gerçekte kozmetik maskeleri ardında sıkıntılı kâbuslar gizlediğinin farkedilmesiyse, postmodern evreden önce vuku bulmayacaktır.

Bu aralıkta, bambaşka bir sosyopolitik düzleme sahip olan Sovyet Rusya'ya sıçramak gerekirse, OSA Grubu, yani Çağdaş Mimarlar Birliği (1925–1930) konstrüktivist akımla ilişkili ve dönemin ünlü Sovyet okulu *Vkhutemas*'ta güçlü bağları bulunan Alexander Vesnin, Moisei Ginzburg, Ivan Leonidov, Mikhail Okhitovich, Mikhail Barsch gibi mimarların kurduğu bir oluşumdur. 1929'da *Anti-kentsel Şehir* (*Disurbanist City*) ve 1930'da *Doğrusal Şehir* (*Linear City*) adında ürettikleri kentsel projelerle tanınırlar ve dağılana dek SA adında (*Sovremmennaia Arkhitektura*; Çağdaş Mimarlık) bir dergi çıkartarak teorilerini burada sergilerler. Bununla birlikte grubun dönemin avangart topografyasına yerleştiği ve Le Corbusier, Bauhaus, Kasimir Malevich gibi 20.yüzyıl modern mimarlık ve sanat düzleminin başat aktörleriyle bu ve benzeri kanallarla teması eksik etmediği de söylenebilir. *Anti-kentsel Şehir* adlı projenin arkasındaki mimar olan Mikhail Okhitovich, kırsal yaklaşımı benimsedikten ve Sovyet kolektif yerleşimleri olan apartmanları eleştirmeye başladıktan sonra, grup içi çalkantılar baş gösterir ve Stalinist Devletin gösterdiği sert tepkinin de etkisiyle, grup dağılmak zorunda kalır. Kentsel nitelikleri üzerinden konuşmak gerekirse *Anti-Kentsel Şehir*, Frank Lloyd Wright'ın *Broadacre City*'sine benzer nitelikte bir metropolden kaçma miti

üzerine kurulmuş gibi gözükür, bu tasarımın da yarı-tarımsal, yarı-teknolojik bir kurgusu vardır. Le Corbusier'in *Ville Radieuse*'una altlık oluşturabilecek benzerlikte yatay ve devasa kütleler, Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* (1968) filmindeki gibi uzaydan dünyaya düşen monolitlermişçesine uçsuz bucaksız bir kırsal boşlukta etrafa saçılırlar ve sadece bir demiryolu hattıyla fabrikalar zonuna bağlanırlar. OSA, ilginç bir biçimde tüm bu tasarımın altmetnini modernist anlatıdan farklı bir kulvarda kapitalizm eleştirisiyle doldurur; "Kent kapitalist sömürü merkezidir, burjuva sınıfı tarafından yaratılmıştır ve proletaryanın düşmanı olmalıdır." [16]. Dolayısıyla kentlerin bu "kapitalist kirliliği" yerine, proletaryanın yeni merkezi pekâlâ çiftçinin, köylünün, işçinin hâlâ güçlü bağlar hissettiği saf, bakir ve temiz "sosyalist kırsal" olabilir. Bu sayedeyse amaç, kentsel kültürün *a priori* "kapitalist kirliliği"ni temizlemektir. Dramatik bir sonla tüm bu öngörüler yerine, Okhitovich Stalin'in gulaglarının "büyük temizlik"inde kendisi "temizlenir" ve bir başka kırsal rüya daha, bambaşka bir ideolojik altyapıyla dahi olsa, böylece tarihe gömülmüş bulunur.

Özetle, mimarlık ortamı tarih boyunca toplumsal koşullara göre farklılaşan çeşitli iktidar çatışmalarının her daim merkezinde yer almıştır. Modern evreye yaklaştıkça bu mekanizma ezen-ezilen ikililiğinden ve baskıcı tepeden inme formatından kendini kurtarır ve ezilenin kendi ezilişini arzuladığı yepyeni bir bürokratik düzeneğe dönüştürülür. Böylelikle yeni iktidar formasyonu piramidal, monist, değişmez ve ulaşılamaz bir tür kafkaesk Şato'ya karşılık gelmekten çok, artık herkesin mikro ölçekte katkı sağladığı ve farkında olarak ya da olmadan, herkesin kendi kendisinin düzenlenmesine yardımcı olduğu yeni bir biyoiktidar rejimine doğru evrilir. Modern evrede mimarlıkta sıkça rastlanan pastoral yapılanma arayışlarının da bu bağlamda karşılığı, salt Doğa Ana'nın kaybolmuş nostaljik yüzünü geri kazanma çabası olarak görülmemeli, belki de daha çok, kırsallığın beraberinde getirdiği düzenlenmeye elverişli niceliği sınırlı nüfuslar üzerinde, hiyerarşik kurguların ve denetim araçlarının çok daha kolay şekillerde uygulanabilirliğiyle birarada düşünülmelidir.

Tüm bu ketleyici düzeneklerin dayatılmasına ve tahakküm mekanizmalarının gün geçtikçe kontrolünü daha da arttırarak, artık neredeyse tüm kentsel ve mimari uzamı denetim altına almaya çalışmasına rağmen, unutulmaması gerekir ki, her kapatma denemesi, yeni açılımları beraberinde getirecektir;

“Hangi rejimin daha berbat olduğunu kendimize sorup durmanın pek bir anlamı yok, çünkü herbiri kendilerine özgü özgürleştirici ve köleleştirici güçlerin karşı karşıya geldikleri durumlardır. (…) Korku ya da umut çare değildir; yapılması gereken, yeni silahlar bulmaya girişmektir.” [8].

2.2 Kolonyal Patriyarki

Ben sizin babanızım. Ben ne dersem o olur.
90'ların politik hicivli bir Türk pop şarkısı

Kolonyalizm, yani sömürgecilik, Türk Dil Kurumu'nda “genellikle bir devletin başka ulusları, devletleri, toplulukları, siyasal ve ekonomik egemenliği altına alarak yayılması veya yayılmayı istemesi” [17] olarak tanımlanır. Bu tanıma, sömürgecilerin sömürülen bölgelerin doğal ve kültürel kaynaklarına, işgücüne ve pazarlarına el koymaları, anakaranın sömürülen bölgeler karşısında merkez-periferi hiyerarşisi içerisinde ana karargâha dönüştürülmesi ve bu eylemleri genelde sömürge altında kalan halkın sosyo-kültürel değerlerini baskılayarak elde etme yolunu seçmeleri eklenirse, genel bir çerçeve çizilmiş olur. Dolayısıyla temelde kolonyalizm, dikey hiyerarşilerden oluşma bir dizi eşitliksiz ilişkiler bütününü tarifler; bir tarafta anakara (üst) ve koloni (ast) arasındaki uzamsal-politik eşitliksizlikten, diğer taraftaysa sömürgecilerle (üst) sömürülenler (ast) arasındaki sosyopolitik eşitliksizlikten söz edilebilir. Bu doğrultuda, erken kolonyalist eğilimler antikitede Antik Yunan, Mısır ve Roma İmparatorlukları'nın popüler yayılım politikalarına dek çekilebilecekken, modern kolonyalizm tarihinin altın çağının daha çok, 15.yüzyıldan itibaren Portekiz ve İspanya önderliğindeki okyanuslar ötesi yolculuklarla, yani Coğrafi Keşifler Çağı'yla başladığı söylenebilir.

Paternalizm, yani babacılık, Türk Dil Kurumu'nda “devletin türlü sınıflar üzerinde babalık ederek bu sınıflar arasında denge kurmaya çalışması işlemi; bir başka bilincin iyiliği, mutluluğu, gereksinimleri, çıkarları ve/veya değerleri adına, daha iyi olacak diye onun karar özgürlüğüne zorla karışma” [18] olarak tanımlanır. Bu tanıma, ataerkil aile yapısına benzer bir patriyarki üzerine kurulu hiyerarşik yapılanmaların yönetim biçimi olarak benimsenmesi, babacıl yönetim altındaki bireylerin özgürlüklerinin ve sorumluluklarının, sözde kendi çıkarları adına ellerinden alınması ve bunların *“baba”* tarafından farklı bir ajanda peşinde kullanılması da eklenirse, genel bir çerçeve çizilmiş

olur. Dolayısıyla temelde paternalizm, dikey hiyerarşilerden oluşma bir başka eşitliksiz ilişkiler bütününü tarifler; kısaca düzenek paternalist özne/baba ya da yönetim (üst) ve itaatkâr özneler/çocuklar (ast) arasındaki eşitliksiz ilişki üzerine kurulur. Paternalist anlayışın izi de yine antikiteye dek sürülebilir, örneğin Dorlar ve Lycurgus altındaki Spartalılar sıkı bir patriyarkal gelenek altında yönetilirler; paternalizmin modern boyutunaysa en başta, Endüstri Devrimi ile yeni kurulan öncü-modernist endüstriyel kent şemalarındaki toplumsal mühendislik deneylerinde rastlanmaya başlar.

Kolonyalizmin Avrupa-merkezli modern serüveni, 15.–19. yüzyıllar arasındaki emperyalist politik kültüre paralel olarak okunabilir; merkantalist bir ekonomik düzenek kurma amacıyla başta İspanya, İngiltere, Fransa, Portekiz ve Hollanda gibi ülkeler, bu aralıkta yeni ve güçlü bir iktidar mekanizmasını inşa etmeye girişmişlerdir. Bu mekanizmanın hayata geçmesi yolunda, özellikle okyanus ötesi yolculuklar yapabilmeye yönelik teknolojik gelişmeler, erken kapitalist evrede kurulmaya başlanan burjuva sınıfının yeni kaynak arayışları, erken modern evrede kurulmaya başlanan modern öznelerin yeni uzam arayışları, dinin güçlü iktidarının ve sıkı denetiminin Aydınlanma Çağı'na giden yolda zayıflatılmasıyla azınlıkların ve çeşitli cemaatlerin kaçış düzlemleri peşine düşmeleri ve benzeri birçok koşulun, etkin rol oynadığı savlanabilir. 20.yüzyıla yaklaşıldığında, artık kolonyalizm altın çağını geride bırakmış ve kolonize edecek bir dışarısı kalmamıştır. Tam da bu doğrultuda, mekânsal ve toplumsal mühendislik projelerine iç kolonizasyon kurgusu dâhil edilir. Bu yönelim, *Modernist Mimarlığın* çözülme süreci üzerine konuşmaya başlamadan önce, *Modernist Mimarlığın* daha başlangıcında nasıl bir ortama doğduğuna dair bazı ipuçları vermesi ve *Modernist Mimarlığın* arkaplanını biraz olsun aydınlatması bakımından anlamlı bir girizgâh sayılabilir.

Moden kolonyalist aktörler arasından İngiltere ve İspanya'ya kıyasla, Fransa'nın sömürgecilik politikalarını daha geç benimsediğinden bahsetmek mümkündür. Fransa, 16.yüzyılda hedeflediği ana sömürge coğrafyaları olan Güney Amerika, Kuzey Amerika ve Hindistan'daki etki alanlarını, 18.yüzyıl sonunda İngilizler'le giriştiği kolonyal mücadele sonucu kaybettikten sonra, kendine yeni güzergâhlar çizmek zorunda kalır. 20.yüzyıl başlarına, yani I.Dünya Savaşı'nın hemen öncesine gelindiğindeyse, bugünkü sınırlarının dışında Batı Afrika'nın neredeyse tamamını, güneydoğu Afrika'da

Madagaskar'ı, Ortadoğu'da Suriye ve Lübnan çevresini, güneydoğu Asya'da Hindu-Çin bölgesinin büyük bir bölümünü ve Okyanusya ile Amerika kıtaları arasındaki küçük ölçekte bir dizi adayı kolonize etmiş bulunur.

Bu süreçte yerel coğrafyalarda farklı regülatif planlama çözümlerine gidilmiş olsa da, Fransa'nın kolonizasyon politikalarındaki anahtar kavramların başında—Paul Rabinow'un *French Modern*'inde etraflıca anlattığı üzere—her daim "*amenagement*" gelir [19]. *Amenagement*, yeniden organize etme, yenileme, temizleme, kalkınma gibi modern evrede sık kullanımı olan kontrol ve ıslaha yönelik birçok kavramın üstüste binmesiyle oluşan Fransa'nın kolonizasyon ve modernizasyon süreçlerinde etkin bir şekilde kullandığı bir tür düzenleme yöntemdir. Bu yöntemi kullanarak Fransa, modern evrenin bu periyodunda, filantropik ve bilimsel reformlara gidilen yolda Foucault'nun tanımladığı disiplin toplumlarıyla paralel bir şekilde "mekânların düzenlenmesi dolayısıyla nüfusun normalleştirilmesi"ni sağlamaya çalışır [19]. Belki de tüm bu kolonizasyon örneklerinden daha çarpıcı olanıysa, bu dış diyarlardaki deneyler sayesinde elde edilen deneyimle, Napolyon döneminde uygulamaya koyulan Haussmann Paris'inin planlamasının, neredeyse bir tür *İç Kolonizasyon* kurgusuna dönüşme sürecidir. Tüm o merkeziyetçi aksiyel plan kurgusunun ve devasa genişliklerdeki lineer bulvarların altında salt estetik bir geometrik arayışın olduğunu sanmak naiflik olacaktır. Bilindiği üzere Napolyon'un emirleri doğrultusunda, bu dönemde çıkan ayaklanmaların bastırılmasının daha kolay olması ve devlet otoritesinin kentsel mekânı kolayca işgal edebilmesi amaçlanarak ve top atışlarının (lineer doğrultu), atlıların müdahelerinin (geniş bulvarlar) kolaylaştırılması düşünülerek bu renovasyonun altmetni hazırlanmıştır [20]. Öyleyse, kolonyal kurguda dışa açılmadan önce, belki de iç kolonizasyon yöntemlerinin paternalizmle çatallaştığı bir noktadan, "paternal ürbanizm"den başlamak anlamlı olabilir.

Frederic Le Play (1806–1882), 19.yüzyılda Fransa'nın önde gelen sosyal reformist, ekonomist ve mühendislerinden biridir. Saint-Simoncu düşünce arkaplanına sahiptir, yeni sosyal reform hareketlerinin endüstriyelleşmeden geçtiğinde hemfikirdir, ancak yöntem olarak ilginç bir yol izler, Le Play'nin amacı ailenin kutsallığıyla endüstriyelleşmeyi eşleştirerek daha güçlü bir birliktelik inşa etmektir;

“Ahlaki ve bilimsel bir düzenin ve reformun arayışıyla Le Play, hiyerarşik bir toplumsal düzenek içerisindeki aile yapısını, bilgeler *(the wise)* ve bilgililer *(the informed)* arasından seçilmiş seçkinlerin daha mutlu ve uyumlu bir sosyal düzenek sağlama sorumluluğunu ellerine almaları vasıtasıyla, güçlendirmek üzerine odaklanır.” [19].

Le Play’nin politik amacı, aile düzeneğinin organik uyumuna öykünen bir endüstriyel toplum formasyonunun bilimsel altlığını hazırlamaktır. Kuşkusuz, bu elitist hiyerarşik yapılanma formülleri Plato’nun filozof krallarından bu yana bilindik düzeneklerdir, patriyarkal modellerin monarşik yönetim biçimlerinden beridir süregelen babacıl geleneklerinin de tanıdık olduğu söylenebilir, öyleyse şunu söylemek mümkündür ki; Le Play’nin asıl yapmaya çalıştığı, tüm bunları endüstriyelleşen bir toplumsal düzlemde yeniden kurgulamak ve fabrikayı çekirdek ailenin daha çözülmemiş olan o güçlü, hiyerarşik ve paternal çekirdeğinde “islah” etmektir. Dolayısıyla Le Play’nin aklındaki ideal düzen; “ailenin merkeze yerleşerek toplumun ahlaki çekirdeğini oluşturması”, toplumun kendisininse “hiyerarşik olarak organize edilmiş bir düzenek” olarak tahayyül edilmesi üzerine temellenir [19]. Bu pencereden bakıldığında, Le Play’nin yazdığı *Toplumsal Reform (La Reforme sociale), Ailenin Organizasyonu (L'Organisation de la famille) ve İngiltere Anayasası (La Constitution de l'Angleterre)* gibi önemli eserlerinde; Spencer’vari bireyci yaklaşımların ısrarla karşısında durmasına, Darwinist natüralizmin ateşli eleştirmenlerinden biri olmasına ve De Tocqueville’vari demokrasinin ve eşitlikçilik anlayışının kesinlikle karşısında yer almasına şaşırmamak gerekir. Le Play’nin önemi bu bağlamda, ideolojik seçimlerinden çok, paternalizmin toplumsal düzeneğini duygusal bağları dolayısıyla değil, tam aksine işlerin yürütülme rasyonelitesi ve profesyonel çalışma düzenekleri adına, daha doğrusu doğrudan işçilerin motivasyonu ve efektifliğini arttırmayı öngörerek tasarlamış olmasıdır. Le Play, şu sözleriyle ilan ettiği üzere, aslında paternal bir *Panoptikon* peşindedir;

“Eylemleri düzenleyen dışsal nizamın daha az baskınlaşması ancak, ruhun içsel nizamının daha baskın hale gelmesiyle gerçekleşebilir.” [21].

Le Play patriyarkal düzeneği, Foucault’nun disiplini içselleştirme tekniklerini çağrıştırır şekilde, işçilere kendi disiplinlerini sağlatmak ve kendi köleliklerini arzulatmak üzerinden kurgulamayı amaçlar. Paternal ruhun iç kaynaklı nizamı böylece, hiçbir dış

müdaheleye gerek duymaksızın, fabrikayı içeriden fethedebilecektir. Bu bağlamda Le Play'nin, işçiler üzerindeki ilk sosyal ve istatistiki ayrımı, fakir sınıf ve kriminal sınıf olmak üzere, efektiflik arayışının sonucu olarak yaptığını söylemek de, kulağa artık pek şaşırtıcı gelmez [22]. Le Play'nin burada teorik olarak farkına vardığı paternal-endüstriyel kırması düzeneklerin efektiliği, bir endüstri devi olan Schneider ailesinin ve Emile Cheysson'un Le Creusot'da ve Emile Muller ile Jean Dollfus'un ise Mulhouse'da pratiğe döktükleri dönemin kentsel uygulamalarıyla ilginç paralellik gösterir. Artık iktidar ilişkilerinin köklü değişikliklere uğramaya ve proletaryanın kendi haklarını aramaya başladığı bir dönemde, dış baskılar vasıtasıyla iş alanlarında arzulanan verimi elde etmek zorlaşmıştır. Bunun yerine peşine düşülen içeriyi fethetmek ve çalışanları kendi arzularıyla daha çok çalışmaya ikna etmektir. Kısa süre içerisinde görülür ki, paternal kurgularla süslü bu yeni iç kolonizasyon atılımı, oldukça efektif sonuçları beraberinde getirir.

Paternal geleneğin geç modern evrede, kentsel ve toplumsal ölçekteki erken uygulamalarından biri sayılabilecek *Mulhouse Kenti* (*La Cite de Mulhouse*), ya da diğer bilinen ismiyle *Dollfus Kenti* (*La Cite Dollfuss*), Alsace yakınlarındaki Mulhouse bölgesinde, sanayici Jean Dollfus'un insiyatifi ve Alsace'lı bir mühendis olan Emile Muller'in teknisyenliğiyle 1853 yılı itibariyle—*Societe Mulhousienne des Cites Ouvrieres*'in kurulmasıyla ve buradan elde edilen fonlarla birlikte—geleneksel köklerinden radikal bir ayrıma giderek yeni baştan kurulur. Bu yeni endüstriyel yerleşkenin toplumsal planlamasında ilk iş olarak, bugüne dek işçi sınıfının ihtiyaç ve rahatını gözardı eden yaklaşım terkedilir ve her işçiye, kendi ailesiyle birlikte yaşayabileceği bahçeli tekil evlerin tahsis edilmesinde karar kılınır;

"Bir insanın kalacağı yerin elverişliliği ve temizliği, ailenin ahlakı ve iyiliği adına düşünülenden çok daha etkilidir. Eğer ki biz bu insanlara temiz, çekici evler sunabilirsek, eğer ki biz her insana, kendine keyifli ve işe yarar bir meşguliyet edineceği küçük bir bahçe tedarik edebilirsek ki burada kendi küçük hasatlarına özen göstererek, Eyalet'in hepimizin içine işlediği mülkiyet hissine değer vermeyi öğrenebilirlerse, sosyal ekonominin en önemli sorunlarından birini çözmüş olmaz mıyız? Ailenin en kutsal bağlarını kuvvetlendirme yönünde bir katkı sağlamış ve bu ilgiyi hakeden sınıfa, işçilerimize ve tüm topluma gerçek bir hizmette bulunmuş olmaz mıyız?" [23].

Societe Mulhousienne des Cites Ouvrieres komitesinin bu filantropik kararı, kolayca anlaşılabileceği gibi işçilerin iyiliği ve sağlığı üzerine naif bir iyilikseverlikten çok, işçileri çalışma ortamlarının hemen yanı başında konumlandırarak üzerilerindeki denetim ve kontrol etkinliklerini arttırmak amacını taşır. Bir taraftan işlerinden arta kalan zamanlarında, işçilerin boş zamanları aile içine evcil etkinliklerle hapsedilir (bu formülün bir devamı olarak postmodern evrede arkabahçenin yerini televizyonun aldığını söylemek mümkündür), diğer taraftansa kendileri için hazırlanmış endüstriyel kompleksin evcil kafeslerinin dışına çıkmaları, efektifliklerinin optimumda tutulması adına, basitçe engellenir. Bilindiği üzere bu endüstriyel kompleksler okullardan fabrikalara, konutlardan pazar alanlarına ve kiliselerden disiplin odaklarına dek tüm kentsel işlevleri kendi içlerinde mikro ölçekte dahi olsa yeni baştan üretirler ve modernist kendine yeterlilik sanrılarına benzer şekillerde, tüm yerleşik nüfusu burayı terketmeden içeride hapsedebileceklerinin rüyasıyla yaşarlar. Böylece "sosyal ekonominin en önemli sorunlarından birini" çözmenin, yani sadece işçiye veya aileye değil, paternalist kurgu altında ve patronların babacıl kontrolünde oluşturulması öngörülen tüm toplumsal düzleme, arıza çıkartmayan ve kendi istekleriyle tam verimle çalışan yeni bir işçi sınıfının üretimi vasıtasıyla, "gerçek bir hizmette" bulunmanın mümkün hâle geldiği varsayılır. Oysaki bu ütopya/distopyalar gerçeğe dönüşebilse dahi hizmet edilen kuşkusuz, sanayici burjuva sınıfından başkası olmayacaktır.

Mulhouse işçi evlerinin tasarımı için, yerel konut dokusuna aşinalığıyla tanınan Emile Muller seçilir. İşçilere, mevcut bedelin yarı fiyatına, iki yatakodalı ve bahçeli birer konut takdim edilmeye başlanır ve *Toplumsal Paternalizm Deneyleri* (*Experiments in Social Paternalism*) grubuyla birlikte, evcimenlik, sorumluluk ve dakiklik gibi "ahlaki" alışkanlıkların aşılandığı Jacques Tati'vari garip bir çevre yaratılır. Bu düşük kira bedeli karşısında, işçi ekili bahçesine bakmayı, çocuklarını yine bu endüstriyel örüntü içinde inşa edilen okula göndermeyi, daha en baştan içine itildiği bu borçlarını ödemeyi, her hafta mevduat hesabına kaporasını yatırmayı ve yararlanacağı sağlık fonuna katkı sağlamayı kabul etmek zorunda kalır. Bu düzeneğin modern *Devlet (Baba)* aparatıyla, vatandaş arasında kurulan zoraki ve içselleştirilen sorumlulukların bir tür mikrokozmosunu oluşturmasıysa, ayrıca manidardır. Ev planları içlerinde su akan tuvaletleri, yemek ve uyumak için ayrı odaları (ebeveyn ve çocukların ayrımı öncelikli)

ve bir ortak salonu barındırır. Ortak hizmetlerse, banyolardan yüzme havuzlarına, çamaşırhanelerden okullara, mağazalardan kütüphanelere ve sağlık fasilitelerine dek geniş bir işlevsel yelpazeden oluşur. Tüm bu yerleşke, endüstriyel tesislerin hemen bitişiğine inşa edilir. Bu sayede işçiler evlerinde dahi düzenli olarak komite mensupları tarafından teftiş edilir. İşçi yaşantılarının olumsuz örneklerinin cezalandırılması kadar, temizlik, düzen ve genel bakım açısından zaman zaman ödüllendirilmeleri yoluyla, ilginç motivasyon yöntemleri de uygulanır [19].

Mulhouse'un böylelikle, inşaat malzemelerinin seçiminden ekonomik kriterlere, hijyenik düzenlemelerinden ahlaki kriterlere, işlevsel zonlamalarından toplumsal kriterlere, kolektif mekân seçimlerinden siyasi kriterlere, denetim mekanizmalarından disipliner kriterlere dek geniş bir yelpazeye yayılan deney, istatistik ve karşılaştırmalarıyla birlikte, uzunca bir süre paternalist iktidar kurgularının "Sosyal Laboratuvar"ı olarak işlev gördüğü rahatlıkla söylenebilir.

Burgundy'de yer alan, *Le Creusot* adlı Fransa'nın bir başka küçük kasabasıysa, 1855'den itibaren bu sosyo-endüstriyel deneylerden bir diğerine tanıklık etmeye başlar. Louis Napolyon'un yakın çevresinden ve dönemin önde gelen endüstriyel aktörlerinden Schneider ailesi, bu bölgedeki kömür madenlerini değerlendirmek, endüstriyel altyapıyı elden geçirmek ve yeni demir-çelik fabrikaları kurmak amacıyla 1836'dan itibaren *Le Creusot*'nun hamiliğine soyunur. *Le Creusot*, Mulhouse'un prensiplerini paylaşan, fakat kâr marjı üzerine daha fazla eğilen ve bu bağlamda daha "gelişmiş" toplumsal şemaları öne süren daha geniş çaplı bir deney olarak ele alınabilir [24]. 1836–55 yılları arasındaki yeniden yapılanma sona erdiğinde, Schneider ailesi bu düzeneğin başına istatistikler üzerine yapılan çalışmaların—ve bu yüzyılın devamında modern ürbanizm ve planlama pratiklerinin—gelişmesinde önemli katkı sahibi olan yine bir sosyal reformcu Emile Cheysson'u (1836–1919) getirir. Endüstriyel bir yapılaşma gibi görülen çevre dokunun Le Play'nin teorisine paralel bir şekilde paternalist bir kentsel tasarım kurgusu sonucu dönüşümü şu şekilde cereyan etmeye başlar; önce eski antrepolar ve barakalar işçilere konut olarak tahsis edilir, 1837'de kompleks içine bir okul kurulur, bunu kilise, ilçe binası, postane ve benzeri sosyal donatılar takip eder. Kompleksin bu ihtiyaçlar doğrultusunda örgütlenmiş gibi gözüken kentsellik iddiası ilk bakışta sunulan naif filantropik amaçlarından çok, yine işçiyi olabildiğince işin yapıldığı kompleksin sınırları

içerisinde tutmak, burada eğitmek, burada inancını yerine getirmesini sağlamak, burada çalıştırmak, burada uyutmak ve buradan hiç çıkarmadan, olabilen en efektif düzeyde ondan yararlanmak adına kurulmuştur. Daha sonra dönemin önde gelen toplum mühendislerinden biri olarak anılacak olan *Le Creusot* direktörü Emile Cheysson, buradaki regülasyonların temel amacını "herkesin kafasına otoriteye saygı duymayı sokmak" [25] olarak tanımlayarak, aslında tüm bu endüstriyel müştemilat düzeneğinin gerekçesini kısa ve net bir şekilde özetler. Le Creusot'da içselleştirilen tahakküm düzenekleri bununla da kalmaz, burada yaşayan ve çalışan herkes, emekli bir üst düzey *Caboulotin*'in ifade ettiği üzere, Schneiderler'e saygı göstermenin ötesinde, Schneiderleşmek zorundadır;

"Hepimiz biraz olsun Schneider'dik, Schneider'deydik ve hepimiz Schneiderleştirilmiştik." [26].

Bu patriyarkın babaocağı olan Schneider ailesi üzerinden devam etmek gerekirse, *Le Creusot* metal işlerinin patronu Eugene Schneider öldükten sonra, *Le Creusot* sakinleri onun adına bir heykel dikmek adına bir kampanya başlatırlar. Onbeş bin katılımcının maddi katkısı sonucu, şenlikli bir açılışla, Eugene Schneider'in ölümünden dört yıl sonra heykeli dikilir. *Le Creusot* sakinleri artık hergün işe giderken bu bronz heykelin önünden geçmek durumundadır, heykelin imajı böylelikle yerleşkenin okullarındaki öğrencilerin defterlerinin kapaklarına kadar taşınmıştır [27]. Bu sayede idealleştirilmiş bir baba figürü olarak Schneider, günlük hayat düzlemine temelinden itibaren enjekte edilir. Chapu tarafından tasarlanan bu heykel, bir annenin eliyle işaret ederek, 12 yaşındaki üstsüz ve çıplak bedenli bir demir-döküm işçisi olarak betimlenmiş oğlunun dikkatini, arkada yükselmekte olan Eugene Schneider'in varlığına doğru çekmeye çalıştığı bir sahneyi tarifler. Yerel şairlerden biri, bu anı daha romantik bir dille, şöyle ölümsüzleştirir;

"Anne, oğluna, Yaratıcı'yı göstererek, şöyle dedi,

Muazzam kentin: İşte burada velinimeti,

Şükranla dolu kalbin, yavrucuğum,

Tüm umudunu Schneider adına bağlasın,

Senin için değerli olan bu kişinin ismini sev ve ona saygı duy,

Baban gibi saygı duyulacak bu ismi sev ve ona saygı duy.” [28].

Heykelde, patron Schneider’in işçi çocuğunun babasının ve hatta Yaratıcı’nın yani Tanrı’nın yerini aldığı bu çarpıcı sahne, kolayca anlaşılabileceği üzere doğrudan spiritüel bir paternalist referansla, firmanın otoritesini babanın patriyarkal konumu ve Tanrı’nın aşkın varlığının melezlenmesi üzerinden yerleştirme amacını taşır. Hikâyeyi burada kesmeyip, sürdürmek de mümkündür. Eugene’in varisi olan, Henri Schneider öldükten sonra, bu kez 25.000 katılımcının topladığı parayla Otel-Dieu’nün önüne dikilen yeni heykel, *Le Creusot*’da bulunan üç farklı kuşaktan erkeği betimler: “Schneider okullarının üniformasını giymiş bir çocuk, fabrika kıyafetleriyle bir işçi ve şapkasını başına ve iş elbisesini sırtına geçirmiş yaşlı bir fabrika emeklisi” [29]. Mesaj açık ve nettir, bir ulusun inşasına benzer bir şekilde, burada da bir tür endüstriyel kuşak miti, Schneider ailesi üzerinden yaratılmaktadır. Herkes burada doğar. Bir tür kast sisteminde olduğu üzere kaderleri önceden belirlenir. Marketteki dalgalanmalara göre, eğitimlerinin yönü dahi esnek kurgularla değiştirilerek ihtiyaca uygun “insan üretimleri” gerçekleştirilir. Herkes burada genç olur. Herkes burada eğitim görür. Herkes burada sağlık hizmeti alır. Herkes burada çalışır. Herkes burada üretir. Herkes burada tüketir. Herkes burada yaşar. Herkes burada yaşlanır ve herkes burada ölür. Foucault’nun dönemin disiplin toplumunu hastane, hapishane, fabrika, okul ve aile üzerinden okuma denemesi *Le Creusot*’da karşılığını—hem de beşinin biraradaki ete kemiğe bürünmüş birlikteliğiyle—birebir bulmuş gözükür. Dolayısıyla, ailenin bir parçası olmaya, Babanın uysal çocuklarından bir başkası olmaya boyun eğmek ve aile ocağının tek lideri olan Schneider Babanın sözünden çıkmamayı ilelebet kabul etmek demek, *Le Creusot’*nun paternal disiplin toplumunun bir ferdi olmak demektir. Uzun süreden beri Le Creusot’da çalışan mühendislerden biri, bu aileye entegre yerliyurtluluğun paternal düzenekteki rolünü şöyle ifade eder;

“Le Creusot’lular gerçekte, büyük bir aileyi oluştururlar; bu aileden olmayan her kimse, Le Creusot’dan ancak geçip gidebilir, fakat buraya yerleşemez.” [30].

Tüm bu disipliner çabalara, endüstriyel kompleks içinde hapis tutma düzeneklerine ve bu düzeneklerin dayatıldığı gönüllü ve hayali ailevi bağlar üzerinden oluşturulan kölelik

tahayyüllerine rağmen, 1869'daki işçi ayaklanmaları, kıta ve ülke çapındaki birçok benzeri gibi Le Creusot'da da patlak verir. İşçiler 4'e 1 oranla Schneiderler yerine kendilerine söz tanınmasını talep ederler. Bir bakıma çocuklar büyümüşler ve ergenlik dönemine girmişlerdir. Schneider ailesi ise bunun üzerine büyük bir kızgınlık ve hayalkırıklığıyla fabrikayı belirli bir süre kapatarak Paris'e döner. Grev birçok benzerinde olduğu üzere, başarısızlıkla sonuçlanacak ve bir süre sonra üretim, "çocukların akıllanmasıyla" tüm hızıyla devam edecektir. Bu ve benzeri paternalist uygulamalar, Endüstri Devrimi'nin etkin aparatlarıyla biraraya getirildiğinde efektif üretim sıçramalarına sebep olmuşlar, fakat bu aralıkta sürdürülebilir herhangi bir kurguya bir türlü oturtulamamışlardır. Gönüllü kölelik üzerine kurulu paternalist disiplin mekanizmaları böylece, bu erken muharebeyi kaybetseler de, savaşın daha uzun bir süre devam edeceğinin farkında olarak, yeni tahakküm mekanizmaları peşinde koşturmayı sürdürürler.

Dönemin diğer tüm emperyal güçleri gibi Fransızlar, bu iç kolonizasyon denemeleri dışında, dış kolonizasyon denemelerini de bilimsel ve teknokratik bir fonda meşrulaştırma çabasına girerler. Bilindiği üzere kolonyalizm, kolonize edeceği topraklardaki yerli halka konumuna ve yerelliğine göre negatif değerler biçer ve katı bir dikotomi içerisinde madalyonun öbür yüzünde tüm pozitif değerleriyle kendisini kurar. Bu sayede yerli halkı "eğitmeye", "bilinçlendirmeye", "aydınlatmaya" ve "kurtarmaya" hak kazandığını iddia eder ve burada uygulayacağı tüm sömürgeci eylemler için bir tür ön meşruiyeti eline geçirdiğini varsayar. Tabii bu basit anlatı her zaman ilk akla geldiği üzere, yalnızca emperyal bir gücün, kısıtlı güce sahip bir yerli kabileyle karşı karşıya gelmesi ve onu doğrudan sömürmesi şeklinde gerçekleşmez. Gerçekte durum çok daha karmaşık, aktörler ise çok daha çeşitlidir. Örneğin Fransızlar'ın *(1)* Madagaskar'da gerçekleştirdiği kolonizasyon politikasında karşısına çıkan aktörler arasında; bölgedeki yerli halk *(2)*, yerli halk arasında oluşmuş güçlü bir iktidar merci olan savaşçı Merina kabilesi *(3)* yani bu coğrafyadaki elit sınıf ve Fransızlar'dan önce buraya gelerek Merina kabilesiyle iyi ilişkiler kurmaya başlamış olan İngilizler *(4)* olarak sayılabilir. Bu birbirinden oldukça farklı iktidar pozisyonlarında yer alan aktörler karşısında Fransızlar'ın, "Merinaları tiran ya da oryantal despotlar olarak kodlaması, kendilerini adadaki yerli kabilelerin yozlaşmış Merinalar karşısındaki kurtarıcısı ve özgürleştiricisi

olarak sunmalarını sağlar" ve böylelikle Merina'yı koz olarak kullanarak yerli kabileleri kendi taraflarına çekerler [19]. Aynı zamanda Merina kabilesine giderek, "Merina'yı İngiliz kılavuzlarından kurtarmayı" vaadederler, bu kez Merina'yı kendi taraflarına çekip, İngilizler'i olay mahalinden uzaklaştırmayı öngörürler. Bu da yetmez, tiranlıkları ve despotluklarını bir kenara bırakmaları adına, "Merina'yı kendilerinden de kurtarmayı" öne sürerek bu kompleks gibi görünen problemi çözmedeki ustalıklarını sergiler ve kolonizasyonu sonlandırırlar [19]. Kısa bir süre sonra, modern evrede başat hâle gelecek *Modernist Mimarlığın* veya ona zemin hazırlayan benzeri birçok toplum mühendisliği kulvarının da, "halkı öncelikle halkın kendisinden kurtarmak" olarak özetlenebilecek bu tehlikeli ilkeyi miras edindiğini, belki de artık açık yüreklilikle itiraf etmenin vakti gelmiştir.

Fransa'nın Cezayir'de ya da Hindu-Çin'de uyguladığı benzer politik manevralar ve paternalist kurguları bir kenara bırakıp 20.yüzyılın ilk yarısındaki yerel mimarlık coğrafyasına uzanmak gerekirse, yaygın tarih anlatısında bu aralığın çeşitli dilimler ve geçişler üzerinden tariflendiği görülecektir;

Cumhuriyet dönemi mimarlığına girilirken, oryantalizm tandanslı ve Art Nouveau esintili geç dönem Neo-klasisizminin *(1)* geride kalması ve onun yerine Klasik Osmanlı ve Selçuklu mimarisini merkeze alan Neo-Osmanlı eklektisizmine yönelen I.Ulusal'a *(2)* geçiş.

Sonrasında, Osmanlı'yla bağların dini göndermeler üzerinden sıyrılması, Türklük etnisitesi odaklı "çağdaş" ve yeni bir modernist anlatı kurulması ve batıcıl bir uluslararası cihana entegre olunması amacıyla I.Ulusal'ı geride bırakarak Yeni Mimari'ye *(3)* geçiş.

Bu arada bu "çağdaş" anlatıyı oluşturma döneminde, benzer bir batıcıl perspektif içerisinden, yabancı mimarların yerli mimarlara bu "çağdaşlık" ve "modernlik" gibi kavramları öğretmeleri adına ülkeye davet edildikleri bir çeşit Yabancı Mimarlar Dönemi'ne *(4)* geçiş.

Ardından, bu kurgunun fazla enternasyonal bulunması ve yerel duyarlılıkların kaybolduğu eleştirisiyle yeniden "öz"e dönüş çağrıları ve II. Ulusal'la *(5)* birlikte Türk saray klasikleriyle *Modernist Mimarlık* arasındaki bir tür senteze doğru geçiş.

Bu homojen geçişler üzerine kurulu mimarlık tarihi anlatısı, biraz olsun yakından incelenirse, mikro ölçekte bu anlatıya uymayan bir dizi arızaya rastlamak ve makro ölçekteyse Cumhuriyet Dönemi'nin pek çok kurgusunda olduğu üzere, bu düzlemin paternalist bir altyapı üzerine inşa edildiğini farketmek pek de zor olmayacaktır. Devlet'in çok güçlü bir iktidarı tanımladığı, kendisini neredeyse aşkın ve monist bir güç olarak kabul ettirmek istediği ve belki de ona rakip olabilecek sermaye düzeneğinin daha emekleme döneminde seyrettiği Türkiye'nin bu kurulum aşamasında, çoklu ve çoğulcu aktörlerden bahsetmek dahi—kısmen İstanbul dışında—oldukça zora koşulur. Bu aralıkta, çokluklar yerine *"Devlet Baba"*, tüm aktörler adına her daim konuşmaya hazırdır. Konuşan tüm aktörler de zaten, *Devlet Baba*'nın ağzından konuşmayı sürdürürler [31]. Buna bir de derin mazisi olan bir devlet geleneği eklendiğinde, yani Uğur Tanyeli'nin ortaya koyduğu üzere, bürokratik sıfatlanmanın bu topraklarda Avrupa'nın aksine, Osmanlı Devleti'nin neredeyse başlangıcından itibaren ve 19.yüzyıla gelene dek daima mimariden önce geldiği hatırlanıldığında [32], genel çerçeve biraz daha berraklaşmaya başlar. Yerel ölçekte, 19.yüzyıldan itibaren, neredeyse 20.yüzyılın son çeyreğine dek çeşitli mimar kimlikleri belirli oranlarda bu bürokrasinin önüne geçmeye çalışır, fakat kolayca öngörülebileceği üzere, bu oldukça zorlu bir süreçtir. Dolayısıyla Cumhuriyet Dönemi'nde eski devletçi geleneğin omurgası korunur, fakat özneleri değiştirilerek paternalist çağrışımlı bir kurgu içerisinde yenilenir. Devlet ve Mimarlık arasında bir tür organik Baba ve Oğul ilişkisine benzer bir açmaz Devlet ve Mimarlık arasında bir tür organik *"Baba ve Oğul"* ilişkisine benzer bir açmaz yaratılır ve 1950-60'lara dek bu çerçeve rijitliğini—yine birkaç istisna dışında—oldukça güçlü bir şekilde korur. 1960 sonrasında alternatif aktörler ortaya çıkmaya başladığında dahi, yerel mimarlık ortamındaki *Mimar-Oğul*, *Devlet-Baba*'nın evini terketmemekte her daim ısrar edecektir. Yerel düzlemde 1980 sonrasına, yani kapitalizmin buharlaştırıcı etkisi, devletin bu iktidarını biraz olsun gevşetmeye başlayana dek, güçlü bir kopuştan bahsetmek, ya da örneğin yerel mimarlık düzleminde herhangi—bir tür asi çocukluğa denk düşecek şekilde—bir avangart yaklaşımın izini sürmek, böylece imkânsızlaşır. Bu bağlamda, 1960–80 arası dönem dahi, en iyimser yaklaşımla ancak devlet ve özel sektörün birbirlerini tartarak içiçe geçmeye başladığı bir erken dönemi tarif edilebilir.

Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulus'un İnşası* adlı eserinde Cumhuriyet Dönemi modernizasyonunu paralel bir okumayla şöyle değerlendirir;

"Diğer birçok Batı-dışı bağlamlı modernizasyonlar gibi, Türkiye'nin modernizasyonu da paternal bir devletin reformcu elitleri tarafından yukarıdan inme bir resmi programla uygulanacaktır." [33].

Bozdoğan'ın bu "yukarıdan inme" tanımı, yerel birçok aktörü görmezden gelmesi ve direniş çizgilerini yoksayması bakımından fazla katı gözükse de, *Devlet Baba*'nın etkin paternal rolünü vurgulaması bakımından anlamlıdır. Aslına bakılacak olursa, resmi tarih anlatısı dışında yerel mimarlık ortamında kayıtdışı birçok arızanın çıkmış olduğunu varsaymak yanlış olmaz, ne var ki bu arızalar gerçekleştikleri anda bu paternalist tevhitin etekleri altına sığınan resmi tarihin dışına itileceklerinden dolayı, onlarla iletişim kanalları çoktan tıkanmış, onların varlığını ifade edecek hiçbir belge toplanmamış veya hasbelkader toplanmışsa dahi, bilinçli veya bilinçsiz şekillerde çoktan ortadan kaldırılmış hâle gelirler. Tüm bunlara rağmen tarih anlatısının kendisinin dahi, biraz daha yakından bakılacak olunursa, bu arızalara ev sahipliği yaptığı gözlemlenebilir. Örneğin Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900–2000* adlı eserinin neredeyse yarısına yakınını sırf bu arıza aktörleri tariflemek adına kaleme almış gibi gözükür [32]. Aynı şekilde, *Devlet Baba*'nın ulusu inşa sürecinde, Ankara'nın merkezileştirilmesi ve İstanbul'un arkaplana çekilmesiyle birlikte, resmi tarih anlatıları tipolojilerinin hiçbirine uymayan ve birçoğunun mimarlarının dahi bulunamadığı yarı-anonim Cumhuriyet Dönemi İstanbul konut mimarlığı da, yine bu arızalar kümesine eklenebilecek anomiler arasında rahatlıkla sayılabilir.

Öyleyse Cumhuriyet Dönemi'nde *Devlet Baba*'yı, sızıntısı olmayan kadir-i mutlak bir kafkaesk Şato'ya dönüştürmenin âlemi yoktur. Ancak devletin kendisi dışındaki hemen hemen tüm iktidar mekanizmalarıyla arasında kolayca karşı gelinemeyecek, neredeyse organik bir bağ geliştirmeyi denediğinden bahsetmek de yanlış olmaz. Bu güçlü ailevi ve organik kurgunun izlerini mimarlıkta erken dönemde oldukça benimsemiş aktörlerden bahsetmek ve onları; Kemaleddin Bey'den Clemens Holzmeister'e, Rüknettin Güney'den Emin Onat'a ve hatta daha yakın döneme gelindiğinde, özel sektörle melezlenmiş şekillerde olsa dahi Hayati Tabanlıoğlu'ndan Behruz Çinici'ye

kadar takip etmek mümkün hâle gelir. Fakat aynı dönem içerisinde farklı bir istikamette, bu organizmaya daha gevşek bir şekilde bağlanmak ve *Devlet Baba*'yla arasında daha profesyonel bir ilişki kurmak isteyen aktörler de mevcuttur; örneğin Vedat Tek'ten Seyfi Arkan'a, Bruno Taut'tan Sedad Hakkı Eldem'e kadar bir dizi aktör, dönemlerinde devlete göbek bağıyla bağlı bazı mimarların aksine, devletle ilişkilerini daha mekanik bir zemin üzerine oturtmaya bir hayli çaba gösterirler.

Tüm bu resmi aks dışında kurulmaya çalışılan kaçış çizgilerine rağmen, *Devlet Baba*'nın sözünün, özellikle Cumhuriyet Dönemi'nde, o anki iktidar aygıtlarının çok büyük bir bölümünü elinde barındırdığından ve kendisine en azından mimarlık camiasında işveren olarak çok az alternatif bulunduğundan, genelde kanun yerine geçtiğinden söz etmek herhâlde şaşırtıcı olmayacaktır. Bu anlamda oğullar arasında inşa edilen bir hiyerarşiden kaçınılması da mümkün değildir, bazıları daha çok sevilir, bazıları sevilmez ve evlatlıktan reddedilir, bazıları zamanla gözden düşer, onlara yol verilir ve hatta zaman zaman hayırlı hâle gelen evlatlardan birine, hayırsızlardan birinin eski işi değiştirilmek üzere verilerek, nazire yapıldığı dahi gözlemlenebilir.

Çok sevilenler arasında, yabancı mimarlar içinde Türkiye'de neredeyse en fazla iş yapmışlardan biri olan Clemens Holzmeister'den, yerli mimarlar arasındaysa paternal kurgunun neredeyse ete kemiğe büründüğü "akademik babacanlığı"yla Emin Onat'tan bahsetmek mümkündür. Zamanla gözden düşenlere Kemalettin Bey, Vedat Bey, Seyfi Arkan, Şekip Akalın ve benzeri örnekler verilebilir. Bir oğulun işinin daha sonrasında bir diğerine verilip, mevcut ideolojiye göre elden geçirilmesi olayınaysa, kuşkusuz en rahat verilebilecek örnek Şevki Balmumcu'nun tasarladığı Ankara Sergi Evi'dir (1933–1934). Bu sembolik dönüşüm, bir çeşit ideolojik kastrasyon olarak dahi yorumlanabilir. Ankara Sergi Evi'nde, Yeni mimari ve Enternasyonal Stil'e doğrudan eklemlenme denemesinin yerini, Türkleştirilmiş başka türlü bir yerel modernizmin almasından itibaren, mimarlık ortamında vakit sünnet vaktidir. Balmumcu'nun uluslararası örneklerle eşdeğer kalitedeki *moderne* yapısı, Bonatz'ın renovasyonu sonucu; ilk hâlindeki yatay düşey kontrastını, aerodinamik estetiğini, sade, püriten ve üniversalist tavrını terketmek zorunda bırakılır ve yeni hâliyle Ankara Opera Binası (1948), süslemelerinden arınmış bir tür klasist altlığı barındıran, zarif transparanlığı elinden alınan ve yerine ağır bir opaklık öne sürülen, dinamik oryantasyonu silinen ve bunun yerine hantal bir statiklik

vaazedilen, üniversalist ideoloji, yapım teknikleri ve malzeme arayışları terkedilen ve yerine rejyonel estetik ve yerel ile vernaküler malzeme kullanımları tercih edilen ve böylece dönemin mevcut devlet ideolojisini sabitleyerek yapılaştıran, bir başka babasının sözünden çıkmayan, uslu oğul projesine dönüşüverir. Dolayısıyla Şevki Balmumcu'nun bu yapı haricinde bir başka mimarlık ürününü neredeyse gerçekleştiremeyecek bir katatoniye sürüklenişiyle, Holzmeister'in neredeyse Türkiye'de en çok mimarlık ürünü vermiş yabancı aktörlerden biri hâline dönüşmesi arasındaki orantısızlık rastlantısal değildir. *Devlet Baba*'nın mimarlık coğrafyasında iş dağıtma izleği tam da bu paternal kurgu ve usluluk derecelendirmeleri üzerinedir. *Devlet Baba*'nın egemen ideolojisi altında, daha uslu olan evlat, basitçe daha fazla aşı ve daha fazla işi kapıverir.

Bu bağlamda, arıza çıkaran evlatlardan çok, *Baba*'nın iyi huylu addettiği oğullarına yönelmek gerekirse; Clemens Holzmeister'den (1886–1983) daha uslusunu bulmak maharet gerektirir. Değişimin talep edildiği, fakat öznelerin kendi tikel farklılıklarını mevcut ideolojik tevhite karşı kullanabilecekleri özgür bir değişimin değil, aksine bu farklılıkları ketleyerek, homojen bir ulus kurgusu üretmek isteyen baskın bir toplumsal mühendislik değişiminin talep edildiği bu ortamda, Holzmeister çölde bulunmuş vaha gibidir. Bir kere *Modernist Mimarlığa* dâhilmiş gibi gözükür, fakat klasik mimarlığın tüm temel unsurlarını sadece süslerinden arındırarak kullanmaya devam eder. Simetrik anlayıştan, aksiyel planlardan vazgeçmez, şeffaflığı yadsır, arkaik bir tür statiklik ve anıtsal estetik peşindedir ve *Devlet Baba*'nın yapılarının paternal iktidarını vurgulama istençleri düşünüldüğünde, dönemin koşulları adına tüm bu nitelikler oldukça uygun gözükür. Sosyopolitik seçimleriyle de Holzmeister, tartışmalardan olabildiğine uzaktır, muhafazakâr iktidar yapılanmalarıyla iletişimi daima güçlüdür ve bu doğrultuda örneğin Avusturya'daki tanınırlığını kiliseler vb. dinsel yapılarına borçludur. Uğur Tanyeli, Holzmeister'in bu talep edilen yolun dışına hiç çıkmama durumunu, ağır bir tabirle şöyle özetler;

"Bu olsa olsa evcilleştirilmiş bir Modernizm'dir. Holzmeister de sözcüğün tam anlamıyla yönetimin "*pet architect*"i olmalıdır." [32].

Holzmeister'in inşa ettiği tüm bürokratik binalar veya Ankara Ulus'taki bankalar caddesi ve benzeri ürünleri arasında, Güven Anıtı'nı ayrı bir yere koyup, bu anıtın üzerinde paternal bir yapısöküme gitmek anlamlı olacaktır. Güven Anıtı'nı (1934–1935) Holzmeister, Ankara Kızılay'da yanına heykeltraşlar Anton Hanak ve Josef Thorak'ı alarak inşa eder. Tariflemek gerekirse anıt, Güven Parkı'nın ana donatısıdır, Kızılay'a bakan cephesinin önünde, 5 metre yüksekliğinde biri genç diğeri yaşlı iki güçlü erkek figürü yer alır. Bu yaşlı ve genç erkek figürleri üzerinden yapılan simgesel anlatı bazıları için, ellerinde tuttukları tüfeklerle eski ve yeni Türkiye'yi, bazılarına göre yurt savunmasını, bazılarına göre de Cumhuriyet'in güvenliği için ordunun yanı sıra görev yaptığı düşünülen polis ve jandarmayı anlatır. Kaidede pirinç harflerle "Türk, öğün, çalış, güven" yazar. Dönemin çoğu yapısında olduğu üzere, buradaki Ankara taşı kullanımının yerelliğe yaptığı vurgudan, Cumhuriyet kadınlarının yok sayılması ve erkek egemen kurgu tahayyüllerinden, dönemin Alman-İtalyan aşırı uçlu nasyonalist ideolojisinden beslendiği iddia edilebilecek militer ve disipliner çizgilerde güçlü sağlıklı bedenler üzerinde yapılan fetiş vurgulamalardan bahsetmek mümkündür. Ancak belki de daha çok, Anıt üzerindeki 5 metre yüksekliğinde biri genç diğeri yaşlı iki güçlü erkek figüründen yaşlı olanının *Devlet Baba*'yı, genç olanın ise patriyarkal kurguda babanın sözünden çıkmayan, onun sözünü devam ettirecek olan *Uslu Oğul*'u temsil ettiği üzerine bir okuma ortaya atılabilir. Böyle bir okuma doğrultusunda, kurnaz Holzmeister Güven Anıtı'nda en kişisel eserlerinden birisini gerçekleştirmiş olur. Yaşlı adam en güçlü işvereni olan *"Devlet Baba"*dır, genç oğulsa tabii ki *"Uslu Oğul"* Holzmeister'ın ta kendisidir. Güven Anıtı böylece, Holzmeister'in ve Cumhuriyet Dönemi'nin uslu mekân jandarmaları olan tüm mimarlarının, otobiyografik bir monümentine dönüşüverir...

Yerel anlatıyı, Türkiye'deki bazı iç kolonizasyon uygulamalarına doğru uzatarak sonlandırmak gerekirse, Cumhuriyet Dönemi'nde Köy Enstitüleri'nin hazırlıkları 1935 yılında başlamış, 1937'de ilk denemelerine girişilmiş ve 1940'ta eğitim sistemindeki konumları yasallaşmıştır. Bu enstitüler Halkevleri'yle birlikte, Cumhuriyet Dönemi iktidarının ideolojik eğitim örüntüsünün önemli yapıtaşlarından sayılır. Eğitim, Foucault'nun disiplin toplumu anlatısında biyoiktidar mekanizmalarıyla bağlantılı olarak okuduğu veya Schneiderler'in Le Creusot örneğinde disiplini erken yaştan içselleştirme politikalarından hatırlanacağı üzere, önemli bir aparattır ve iktidar, bilgi rejimini kendi

ideolojisine göre esnetip kullanmaktan ve böylece kendi ideolojik bilgisini enjekte ettiği yeni ve uslu jenerasyonları yetiştirmekten hiçbir zaman geri durmaz. Köy Enstitüleri, bu bağlamda hakkında öne sürülen genel savunma ve saldırı anlatılarının tariflediğinin aksine ne "ilim irfan yuvaları", ne de "komünist fuhuş yuvaları"dır. Köy Enstitüleri, tek cümleyle özetlemek gerekirse, köylülerin "iç kolonizasyon" yuvasıdır. Bu kurgunun, uzaklarda bir türlü merkez ideolojinin ulaşamadığı, zaman zaman ayaklanmaların çıktığı, büyük kentlere göçlerin başladığı, okuma yazma oranlarının yerlerde süründüğü, üretimin hâlâ arkaik metotlarla yapıldığı bu dönemde, köylünün yerliyurtluluğunu korumak, baskın ideolojiyi onlara benimsetmek, okuma yazma oranını arttırmak ve üretimin efektifliğini yukarı çekmek adına bir taşla birçok kuşun birlikte vurulabileceği, akıllıca inşa edilmiş bir proje olduğu su götürmez. "Gitmesek de görmesek de, o köy bizim köyümüzdür" türküsündeki köyler bu köylerdir. İdeolojiyi köylere yaymak amaçlanır, fakat paçaların kirlenmesi istenmez:

" 'Köy Meselesi' yazarlarının hemen hiçbiri tipik bir Türk köyünde bir gece geçirmeyi bile göze alacak zatlar değillerdi. Bu aydınlar köye gitmeye azmettikleri zaman da, mesela Ankara Halkevi'nin 1933 yılında hazırladığı köycülük seferinde olduğu gibi, köye ecnebi turistler gibi yahut Afrika'nın karanlık köşelerini keşfe çıkan seyyahlar gibi gidiyorlardı." [34].

Dolayısıyla, Fransızlar'ın Madagaskar'daki serüvenleriyle, Cumhuriyet Dönemi'nde "Köy Meselesi" üzerine yazan Türk aydınları'nın Türk köylerindeki safarivari serüvenleri arasında—iç-dış ayrımı dışında—pek bir fark olduğu söylenemez. Post-kolonyal söylemin postmodern evrenin toplum bilimi zeminine bomba gibi düşmesi sonrası, Türkiye'nin hiçbir zaman bir başka ülkenin kolonisi hâline gelmediği, dolayısıyla burada bu söylemin hiçbir işlerliğinin olmadığı üzerine sarfedilen reflekslerin, bu bağlamda ötesine geçmek gerekir. Türkiye, diğer birçok ulus inşasında da benzerleri görülebileceği üzere, kendi ulus inşası süresince, en başta kendi içindeki bazı ideolojileri, bazı bilimleri, bazı tarih anlatılarını, bazı halkları, bazı coğrafyaları, yani en başta kendi kendisini kolonize etmiştir. Post-kolonyal söylemden tam da bu doğrultuda yararlanılabilir. Köy Enstitüleri projesininse ideolojik hedeflerini tam anlamıyla yerine getirememiş olsa da, ekonomik anlamda gayet rasyonel ve pragmatik bir model öne sürdüğü aşikârdır. Bilindiği üzere enstitüler köylülerin yardımlarıyla ve öğrencilerin

kendileri tarafından yapılmak durumundadır. Böylece devletin kurulum sürecindeki ekonomik kırılganlığı pas geçilerek hızlı ve kârlı bir alışveriş sağlanır. Öğretmenler, zaten kendi kendisine yetmeyen az sayıdaki okur-yazar kentli sınıftan buraya aktarılmaz, böylece adaptasyon süreçlerine dair kaygılardan da arınılır, okullar köylerdeki yerli okumuş sınıftan ve mezuniyet sonrası enstitünün kendi öğrencileri arasından seçilir, böylece yerel ölçekte ideolojik akademik kariyerler de teşvik edilir. Tüm bunlar doğrultusunda, kısa vadede önemli başarılar sağlanır, 1935'te %19.25 olan okuma yazma oranı 1955'te %40.99'a ulaşır [35]. Daha sonraysa bilindiği üzere, kısa sürede işlerlik kazanmış bu pragmatik yapı, çok partili döneme geçiş sancılarıyla körüklenen Cumhuriyet Halk Partisi'yle Demokrat Parti arasında ortaya çıkan politik çekişmelere yem olur ve Köy Enstitüleri 1954'te kapatılır.

Bu dönemdeki köylülerin ötekileştirilme süreçleri ve daha sonra sisteme tekrar entegre edilme denemeleri üzerine dönemin mimarlarının yaklaşımına, Zeki Sayar'ın 1936 yılında *Arkitekt* dergisinde yazdığı bir makale örnek olarak gösterilebilir. Sayar yazısında sıklıkla, köylülere (ast) çağdaş yaşamı mimarlar (üst) olarak nasıl öğretme vazifesine vakıf olduğumuzdan, onları yerlerde yatmak yerine yataklarda yatırmanın, yerlerde yemek yemek yerine masa ve sandalyelerde yemek yedirmenin nasıl da mimarın görevlerinin başında geldiğinden makalesi boyunca dem vurur. Sayar bu doğrultuda, dönemin baskın enternasyonal modernist söyleminden ve yerelde gücünü hâlâ koruyan Yeni Mimari'nin paralel dilinden ödünç aldığı kavramlarla, fonksiyonellik ve rasyonellik peşinde koşulması gerekliliğinden ve örneğin ocakların, mutfakların, banyoların standartlaştırılması zorunluluğundan bahseder durur. Konuyu kapatmak adına uygun olacak şekilde, bu dönemin en çok sesi çıkan mimarlarının başında gelen Zeki Sayar'ın, Türk aydını olarak mimarın (üst), Türk köylüsüyle (ast) arasında kurulması gereken ilişkiyi tariflediği bu makalesinin başlığı, *"İç Kolonizasyon"*dur [36].

Kolonyalist anlatı üzerine daha güncel bir düzlem olan Edward Said sonrası post-kolonyal söyleme de biraz olsun değinmek gerekirse, öncelikle, aydınlanma aklı çevresinde homojenleşmiş bir "Batı"nın, baskıcı yöntemlerle, batıdışı bir özneyi yine tek boyutlu bir "öteki"ye veya "Doğu"ya dönüştürmesi anlatısının, bazı homojen kalıplarıyla artık yeni kapılar açmaktan uzaklaşmaya ve kendi başına hantal yeni bir tür iktidar odağına dönüşmeye başladığından söz etmek mümkün hâle gelmiştir. Söylemin

daha en başında “Batı” ve “Doğu”yu ontolojik birer özne olarak algılama isteği, bu ikisi arasında mutlak bir ast (sömürülen) ve üst (sömüren) ilişkisi kurma denemesi, bununla da kalmayıp kısa sürede tüm tarih anlatılarını (kolonyalizm, emperyalizm, modernizm vs.) “Batı”nın bir tür kolonyal-kültürel dominasyon projesinin altbaşlıkları olarak sunmaya yeltenmesi, bu doğrultuda “Doğu”nun “tarihsel hata ve günahları” tamamıyla “Batı”ya aktararak, kendi “madun”luğunu üzerinden atmak yerine, “madun”luğunu gizlice sürdürmesine ve bu sayede sorumluluk almaktan kaçarak her fırsatta şeytani bir “Batı” üzerinden prim yapma pozisyonunda katatoniye girmesine, ya da basit anlamıyla Godot’yu bekler gibi kendi tahayyülünde bu karşılaşma öncesindeki ari “öz”ünün geri gelmesini bekleyerek ya da onu arayarak ömrünü harcamasına sebebiyet vermeye başlar. Bu bağlamda post-kolonyal söyleme getirdiği yeni solukla birlikte Hintli kuramcı Homi Bhabha’nın (1949-...) şu sorularını hatırlamak anlamlı olabilir;

“Bilginin özgürlüğünün amacı, ezen ve ezilen, merkez ve periferi, negatif imaj ve pozitif imaj arasındaki ilişkiyi basitçe terse çevirmek olabilir mi? Bu şekilde bir dualizm karşısındaki tek çıkış yolumuz, amansız bir muhalefetin benimsenmesi ya da radikal bir ariliğe dair özcü bir kontra-mitin icadı mıdır? Özgürlükçü estetiğimizin projesi, insan öznelliğinin ve onun kültürel temsiliyet sisteminin ana omurgasını oluşturan çelişkileri ve müphemlikleri aşmaya çalışan Varlık ve Tarih’in totalize edici ütopik vizyonunun sonsuza dek bir parçası olmak zorunda mıdır?” [37].

Bhabha’nın ortaya koydukları takip edilirse, ilk varılacak nokta *homojen* ayrımlarıyla *oryantal-oksidental* dikotomisinin topyekûn terki olacaktır. Bu bağlamda ortaya çıkan yeni ve hatta retrospektif bir bakışla tarihi kültürel prodüksiyonlara dair, keskin hatlarıyla ne bir tür aktif-sömüren-öğreten *Efendi*’den, ne de bir tür pasif-sömürülen-öğrenen *Madun*’dan söz edilebilir. Aksine, çeşitli kültürel pratikler, tüm aktörlerin bitimsiz etkileşim mekânlarında gerçekleşen çokyönlü paylaşımlar dolayısıyla üretime aktarılırlar. Dolayısıyla bunu homojenleşmiş dualizmler içerisine kitlemek yerine, biraraya gelmiş aktörlerin Bhabha’nın deyimiyle “üçüncü mekân”lar yaratarak, yeni kültürel pratikler üretmeleri olarak ele almak daha anlamlı olacaktır. Tam da buradan yola çıkılırsa, tüm bu piramidal kutsallık dereceleri üzerine kurulu hiyerarşik kodlamaların, patriyarkal aile üzerine kurulu organik paternalizmin, Doğu’yu barbarlaştıran oryantalizmin, Batı’yı şeytanlaştıran oksidentalizmin, dikotomiler

arasında sıkışmış olan kolonyalizmin ve benzeri tüm "–izm"lerin bir adım ötesinde, toplumsallık ve toplumsal üretim konumlandırılabilir.

Belki de bu doğrultudan hareketle, Mimarlık düzleminde peşine düşülmesi gereken çizgilerin başında, her daim bu tahakküm mekanizmalarından kaçış çizgilerinin geldiğini ortaya koymak, anlamlı bir başlangıç sayılabilir;

Erken modern evrede, *Militer-Endüstriyel Mimar* önderliğindeki *Kolonyalizm* ve *Patriyarkiden* kaçan çizgilerde üretimde bulunmak,

Geç Modern evrede, *Bürokratik-Tekniker Mimar* önderliğindeki *Hiyerarşiden* ve *Pastoraliteden* kaçan çizgilerde üretimde bulunmak,

Postmodern evredeyse, *Tüccar-Reklamcı Mimar* önderliğindeki gösteri ve tüketim toplumu merkezli sinik *Korporatizmden* ve gizli bir hiyerarşiyi içinde barındıran affedici, şevkat gösterici ve hoşgörücü *Multikültürelizmden* kaçan çizgilerde üretimde bulunmak...

2.3 Öteki Oluş

Ötekiyle kurulan ilişkilerin modern tarihi üzerine konuşmak bir anlamda, "modernizasyon" mekanizmalarının izini sürmek demektir. Her kültürde ve tarihte farklılaşarak su yüzüne çıkan bu ilişki biçimlerini modern süreçleriyle paralel okumak adına, genel olarak birkaç başlık altında toplamak yararlı olabilir. Bu bağlamda erken modern evrede *Ötekiyle* kurulan ilişkinin ağırlıklı olarak daha agresif bir yapısı olduğundan, geç evresinden başlayıp, postmodern evreyle iyice belirginleştiği süreçteyse daha yumuşak bir mekanizmaya meylederek, daha çok yumuşak güçle pasifize etmek üzerine inşa edildiğinden bahsedilebilir. Spesifik bir bölge seçilip, bu bölgeye dair *Ötekileştirmenin* nasıl değişikliklere uğradığı üzerinde de durulabilir, örneğin Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte kurulma aşamasında olan Türkiye'deki ötekileştirme politikaları incelense; başta Osmanlı'nın ötekileştirilmesi *(1)*, ardından Gayrimüslimler'in *(2)* ve hatta bir dereceye kadar Müslümanlar'ın *(3)* ötekileştirilmesi, daha sonra başta Aleviler olmak üzere dini azınlıkların *(4)* ötekileştirilmesi, başta Kürtler olmak üzere etnik azınlıkların *(5)* ötekileştirilmesi ve hatta elit kentli sınıfla aynı dili bir türlü konuşamadığı varsayılan Köylüler'in *(6)* ötekileştirilmesi, pekâlâ masaya

yatırılabilir. Bu metindeyse daha çok, 1960 sonrası dönemin önemli bir eşik olarak modern evreyi dönüşüme uğratması göz önünde bulundurularak, ölçeği nedeniyle elden avuçtan kayması çok daha kolay gibi gözüken, modern ve postmodern süreçlere paralel genel bir *Öteki* anlatısı üzerine gidilecek.

Bu bağlamda, *Ari-Kültür* (2.3.1) modern evrenin *Ötekiyle* kurduğu demir yumruklu hiyerarşik ilişkiyi inceleyecek, *Multi-Kültür* (2.3.2) postmodern evrenin *Ötekiyle* kurduğu yumuşak başlı hiyerarşik ilişkiyi irdeleyecek, *Öteki-Kültür* (2.3.3) ise, hiyerarşik ilişkilerin terkini vazederek, *Ötekiyle* kurulması muhtemel heterarşik ilişkilerin peşine düşecek.

2.3.1 Ari-Kültür: Bize Karşı Öteki

Cehennem Ötekilerdir.
Jean Paul Sartre

Öteki anlatılarına, *"Bize karşı Öteki"* diye adlandırılabilecek, dikotomik mitolojiler üzerinden kendini ifade eden ve modern evrede oldukça yaygın kullanımı olan bir ötekileştirme mekanizmasıyla başlanabilir. Günümüzde *Ötekiyle* ilişki biçimleri arasındaki başat yerini kaybetmiş—fakat hâlâ yerini tam olarak boşaltmamış—olan, erken modern evrede çok daha güçlü bir damara sahip olduğu öne sürülebilecek bu model, her dikotominin yaptığı gibi karşısındaki kavramı kendisinin aksi olarak görerek ve göstererek, kendisini her yüceltişinde karşısındakini aşağılayan, karşısındakini her aşağıladığındaysa kendisini yücelten bir işleyişe sahiptir. En basit örneklerle devam etmek gerekirse, Irkçılığı ve hatta Oryantalizmi daha ilk aşamada mümkün kılan tavrın kendisi tam olarak budur; "Biz", yani Batılı, medeni, akılcı olana karşı, *"Öteki"*, yani Doğulu, ilkel ya da barbar ve kısmetçi olan. Dolayısıyla bu yeni "Biz", oryantal evrende, *"Öteki"yle* etkileşimini sahip-köle ilişkisi üzerinden kurabilir ve bu "ilkel mahlûkatlar" karşısındaki emperyalist eylemlerini kolayca meşru kılabilir. *Bize karşı Öteki* düzlemi bu örnekte Doğu-Batı ekseni üzerinden kurulur, "Doğu" negatif değerlerle homojenleştirilir, "Batı" da onun aksi olarak, pozitif bir homojenliğe tabii tutulur.

Oryantalizm dışında, ırkçılığın normalleştirilerek iktidar mekanizmaları arasına katıldığı totaliter ideolojilerin de, bu modele sıkça başvurduğu söylenebilir. Arilik ve Saflık kavramları etrafında koparılan fırtınalar ve "Biz" diye tariflenen bir topluluğun dışında

kalan tüm *"Öteki"lerin* "Biz"i kirleteceği paranoyasıyla yanıp tutuşan her türlü anlayış, başında olsun sonunda olsun, bu yolun yolcusu demektir.

En kolay akla gelebilecek dramatik örnekler üzerinden gitmek gerekirse, Adolf Hitler ve *III. Reich*'ın "Biz"liği, saf ve ari Alman ırkı üzerinden kurdukları andan itibaren, artık Yahudiler'in ya da Çingeneler'in katlinin vacip olacağı öne sürülen bir süreç başlamış demektir. Bu süreç birçok farklı nedenin biraraya gelmesiyle Yahudiler'in katlini ön plana çıkarmış olabilir, ancak Polonyalılar'ın, şeytan ikizi Vichy'le tanıştırılan Fransızlar'ın ya da Sovyetler'in de bu "Biz"liğe uymadıklarını, bir diğer *Öteki* olduklarını ve onların da aynı şiddet seviyesinde sonuçlanmasa bile—ki azımsanmayacak kadar sonuçlananı da olmuştur—benzer bir ötekileştirilmeye ve şiddete tabii tutulduklarını hatırlamak gerekir. Dolayısıyla burada *Bize karşı Öteki* modelinin kullanımı, etnik köken üzerinden ve Ari Alman Irkı–Dejenere Ötekiler ekseninde kurulur. Amaç basitçe iktidarı elinde bulunduran bir *"Ari-Kültür"*ün inşaatıdır. Bu ideolojinin tarihin anlık bir raydan çıkışı, bir delilik anı, Adolf Hitler'in personasında vücut bulan bir tür psikopati olduğunu söylemekse, safdillik olur. Deleuze'ün de Wilhelm Reich'ı refere ederek ortaya koyduğu üzere, "kitleler kandırılmamıştır, onlar faşizmi arzuladılar ve açıklanması gereken de tam olarak budur." [38]. Tam da bu yüzden, modern evrenin başat ötekileştirme mekanizması olan *Bize karşı Öteki* modelinin bugün tam anlamıyla yürürlükten kalktığını iddia etmek anlamsız olacaktır. En basitinden günümüze dek mevcudiyetlerini koruyabilmiş olan ulus-devlet ideolojilerinin birçoğu, bu etnik köken üzerinden ötekileştirme tavrının sulandırılmış ve yumuşatılmış birçok benzerini kendilerine miras edinmiş bulunurlar. Dolayısıyla ulusal ideoloji, dünyadaki neredeyse her topluma kendisini adapte etme esnekliğine sahip, Anderson'un tabiriyle "hayali cemaatler" peşinde koşan [39] ve ardında toplulukları sürükleyebilecek inandırıcılıkta *Bize Karşı Öteki* dualiteleri üreten bir paketin ta kendisinden başka bir şey değildir. Bu bağlamda, ulusal ideolojinin gücü, din ve akrabalık gibi sıkı bağlara benzer şekilde topluluklar tarafından kolayca içselleştirilebilen ve kısa süre içerisinde toplulukların dünyayı görme biçimi hâline gelen yapısında, yani neredeyse fordist bir kolaylıkla yeni öznellikler üretebilme kurgusunda gizlidir. Ulusçuluk dışında, kolonizasyon mekanizmalarının da modern evrede *Bize karşı Öteki* modelini kullanmak yoluyla ve diğerlerine benzer argümanlarla kendini meşru kılmaya çalıştığından bahsedilebilir;

“Sömürgeleştirilen özne metropolün hayalgücünde Öteki olarak inşa edilir ve böylece, Avrupa'nın temelini tanımlayan medeni değerlerin olabildiğince dışında tutulur. (Onlarla anlaşamayız; Onlar kendilerini kontrol edemezler; Onlar insan hayatının değerine saygı duymazlar; Onların tek anladığı şiddettir.)” [40].

Edward Said, daha 1978 yılında yazdığı *Oryantalizm* adlı kitabında, Hardt ve Negri’nin yukarıdaki paragrafta ortaya koyduklarına benzer bir damar üzerinden konuşarak Fanon ve Spivak’la birlikte, bir anlamda post-kolonyal söylemin akademik ve entelektüel çevrelerde yayılmasına önayak olur. Said’e göre “Batı” kendi dışında kalan tüm dünyayı, “Doğu”ya dâhil ederek tanımlar ve Doğu’yu sosyokültürel, coğrafi ya da ekonomik hiçbir fark gözetmeksizin homojenleştirerek ötekileştirir. Çünkü Batı’nın amacı, kendisine barbar, cahil ve gelişmemiş bir Doğu kurgulayarak, bir yandan Doğu’yla arasında hayal ettiği ast-üst ilişkisini meşru kılmak, diğer taraftansa kendisini liberter, uygar ve insancıl addetmektir [41]. Mussoloni İtalya’sının Etiyopya’yı işgalinde kullandığı hardal gazlarının insanlık suçu olduğu yönündeki eleştirilere cevabı, bu pencereden bakılmaya başlandığında artık şaşırtıcı olmaktan çıkar; yerli Afrika halkı zaten “insan değildir” ki, insanlık suçu işlenmiş olsun. Bu doğrultuda Adolf Loos’un *Modernist Mimarlık* kuramının öncü metinlerinden biri sayılan 1908 tarihli *Süsleme ve Suç*’uyla paralellikler kurmak da mümkün hâle gelir. Süsün ve bezemenin bir suç olduğunu, mimari yapılardaki süslerin bir Papua kabilesindeki dejenere üyelerin üzerindeki dövmeleri andırdığını ve bu dövmelerin nasıl geri kalmışlık ve ilkellik göstergeleri olarak algılanmaları gerekiyorsa, binalardaki süslerin de aynı şekilde karşılanması gerektiğini ve tam da bu yüzden mimari yapıları bezemenin tarihin progresif akışına ters düşüceğini vaaz eden Loos, burada düpedüz Mussollini’yle benzer bir damar üzerinden konuşur;

“Papualı ahlak dışı kabul edilmelidir. Papualı düşmanlarını katleder ve onları yalayıp yutar. Suçlu değildir. Fakat eğer ki modern insan birini katleder ve yerse, o zaman suçlu ve dejeneredir. Papualı derisinin, botunun, küreğinin, kısacası uzanabileceği herşeyin üzerine dövme yapar. Suçlu değildir. Fakat kendisi üzerinde dövme yapan modern insan suçlu ve dejeneredir. Suçluların yüzde sekseninin dövmeli olduğu hapishaneler vardır. (...) Dövmeli bir insan eğer özgür hâldeyken ölüyorsa, bu ancak bir cinayet işleyeceği tarihten birkaç yıl önce ölmüş bulunduğu içindir. (…)

Papualı veya bir çocuk için doğal olan, modern insan için bir dejenerasyon semptomudur. (…)

Kültürün evrimi günlük hayat nesnelerinden süsün kaldırılmasıyla anlamdaştır. (…)

Süs sadece suçlular tarafından üretilmez, süsün kendisi de suç işler." [42].

Suçlu, dejenere ve ilkelin terbiye edilmesi, *Modernist Mimarlığın* erken öncülerinden sayılan Loos'a göre mimari ölçekte binayı süslerinden arındırmakla bir tutulmalıdır. Bunun modernist kültüre miras kalarak, saflık ve beyazlığın fetişi üzerine enjekte edileceği bina ölçeğinden öte, toplumsal ölçekte nasıl bir karşılık bulabileceğini, bu sözde geri kalmışlığa yöneltilecek toplumsal bir "temizlik" veya "hijyen"in hangi şekillere bürünebileceğini hayal etmek zor olmasa gerekir. Bu—erken siyah ırk-beyaz ırk dikotomisinde de kendisine yer bulan—*Bize karşı Öteki* modeli, artık önceki iki örnekten farklı olarak ekseni insanlık üzerinden çizmeye başlar. Bu tavır karşı tarafı hor görmenin, aşağılamanın ya da üstünlük taslamanın yanına yeni bir çentik daha ekler; karşı tarafı yok saymak. Bu, *Bize karşı Öteki* modelinde, ideal koşullarda "Karşılıksız Biz", "Sadece Biz", "Ari Biz" peşinde koşulduğu gerçeğini pekiştirmekle beraber, eğer ki tahayyül edilen ütopik/distopik koşullara bir türlü ulaşılamıyorsa, istemeye istemeye de olsa, "Maksimum Biz–Minimum Öteki" kurgusuyla yetinilmek zorunda kalınıldığını ve bu durumlarda da, karşı tarafın kalıntılarının görmezden gelindiğini ortaya serer.

Daha önce bahsi geçen Cumhuriyet Türkiye'si üzerine de biraz olsun konuşmak gerekirse, bu dönemde Türk etnisitesi üzerine inşa edilen Ulus'un başat *Ötekileri* olan Gayrimüslimler'in, Kürtler'in ve Aleviler'in kültürel ve toplumsal varlıklarının, yoksayılmakla-yokedilmek arasında gidip gelen bir politikayla ele alındığından bahsedilebilir;

"Gayrimüslimler'in Ötekileştirilmesi" *(1)* sürecinde Gayrimüslimler (Yahudi, Rum, Ermeni, Levanten vb.), Osmanlı toprakları içerisinde moderniteye ve kapitalist ekonomik kurguya en erken entegre olan toplulukların başında geldiklerinden dolayı, ulusun inşasının başlangıç evresinde, uluslararası arenada Yahudi karşıtlığının da en basit gerekçelerinden biri olan, zenginliğin onların üzerinde toplandığı bahanesiyle ötekileştirilirler. Yerli malı kullanımının özendirilmesine yönelik kampanyalardan başlanır, bu zeminde doğacak olan boşlukların Müslüman-Türk girişimcilerle

doldurulması üzerine yapılan planlara geçilir ve son olarak daha sert müdahelelere varan etkinlikler doğrultusunda tasfiye çalışmaları başlatılır [43]. Mimari ortamda bunun karşılığıysa kolayca öngörülebileceği üzere, 20.yüzyılın başına kadar yerel mimarlık pratiğinde büyük pay sahibi olan Gayrimüslimler'in, Cumhuriyet Dönemi sonrası hızla bu yerlerini Ulus'un "asıl sahipleri" olan Türk mimarlara bırakmak durumunda kalışlarında gözlemlenebilir [32].

Gayrimüslimler'in dışında, "Osmanlı'nın Ötekileştirilmesi" *(2)* sürecinde, Osmanlı kültürel mirasının, pasifize edilerek entegre edilmekle—herşeye rağmen Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu'nun tek varisidir—yoksayılmak-yokedilmek kutupları arasında bir dizi deneyden geçtiği söylenebilir. Bu düzeneklerin mimarideki yansıması Vedat Bey ve Kemalettin Bey'in Cumhuriyet'in ilk yıllarında Devlet tarafından sıkça görevlendirilmelerine karşın, ilerleyen yıllarda artık Osmanlı geçmişiyle bir şekilde korunmuş bağların daha da inceltilmesi öngörüldüğünden, onlara verilen işlerin seyrekleşmesi ve bir süre sonra da, üzerlerine sinmiş Neo-Osmanlı stillerinin gazabına uğramalarıyla, tamamen kesilmesi olarak örneklendirilebilir.

Yine Osmanlı ve Arap kültürüyle bağlantılı olarak "Müslümanlar'ın Ötekileştirilmesi" *(3)* sürecinde de, hilafetin kaldırılmasından ezanın türkçeleştirilmesine kadar uzanan bir dizi eylemden söz etmek mümkündür. Bu dönemde, Alevi Müslümanlar'ın ötekileştirilme süreçleri tipik bir *Bize karşı Öteki* modelini takip ederken, Sünni Müslümanlık üzerinde bir hayli kafa karışıklığı mevcuttur ve bu baskın dini kültür hem bir taraftan "Biz"e dâhil tutulmak istenir, hem de diğer taraftan başlangıç aşamasındaki kırılgan ulus-devlet inşası süresince farklı bir iktidar kutbu tariflememesi açısından, bu kültürün olabildiğince sivri köşelerinin budanmasının icap ettiği düşünülür.

Son olarak "Köylülerin Ötekileştirilmesi" *(4)* başlığı altında, Köylülerin iç kolonizasyon yöntemleriyle—Köy Enstitüleri ya da Halkevleri sanıldığı kadar masum değildirler—yerinde yurdunda pasifize edilmek istendiklerinden ve "çağdaş uygarlık düzeyi"ne çekilerek, bu şekilde devlet ideolojisine entegre edilmeye çalışıldıklarından bahsedilebilir. Dönemin sesi gür mimarlarından Aptullah Ziya, bu modeli şu sözleriyle çok net bir şekilde özetler;

“Milletler (...) yükseldikçe şehirleri donatır köyleri unuturlar. Köy ile şehir arasında büyük değişiklikler doğar, köylüler şehirlere koşarlar. Şehirler bu yükü kaldıramaz. Hulasa milletlerin yükselebilmeleri için köylülerin köylerinde bağlandırılmasına, nurlandırılmasına kani olan bir köycüyüm. (...)

Hülasa köylüyü köye bağlayacak her şeyi köyünde olmalıdır. Aksi takdirde köylü kendisine verilmeyen bu hakları aramak için şehre hücum edecektir. Vay o şehirlerin hâline.” [44].

Köylü-Ötekilerin hücum edeceği şehirlerin hâline vaylamamak için, gitmesek de görmesek de, o uzaklardaki köylerin bizim köylerimiz olduğu türküsünü dillendirmek ve köylüleri köylerinde zaptetmek, baskın ideoloji tarafından daha anlamlı bir çözüm olarak kabul edilir. Bu süreç boyunca gözlemlenenlerden bazıları olan, *Ötekilerin* bir kısmının sisteme geri kazandırılma denemeleri, *Ötekinin* “Biz” içine entegre edilme düşüncesi ve *Ötekinin* “Biz”leştirilerek *Ötekiliğinden* arındırılma, yani asimilasyon süreçleri, postmodern evrenin başat ötekileştirme mekanizması hâline gelecek olan, “*Multi-Kültür”* ve “*Bize dâhil Öteki*” yolunda, modern evreyle bir tür ötekileştirme köprüsü kurması bakımından da ayrıca kayda değerdir.

Sonuç olarak, *Bize karşı Öteki* modeli modern süreçte *Ötekiyle* kurulan en erken ilişkilenme biçimlerinden birini tanımlar. Bu model, erken modern dönemin, İspanyol, Flemenk ve İngiliz Sömürgecilik tarihleri boyunca, Din’in bedeninden çıkıp Bilim’in bedenine giren yeni tevhit arayışı ve anlayışı süresince ya da Endüstri Devrimi’nin toplumsal, politik ve ekonomik her türlü bileşeni yeniden düzenleme iştahı eşliğinde, iç mekanizmalarını durmadan değiştirerek ve bu yeni gelişmelere ayak uydurarak da olsa, önemini ve etki alanını korumuş, hatta daha da güçlendirmiş görünür. Erken modern ve erken kapitalist düzenin tüm dünyaya yayılması yolunda bu model, kolonyal yöntemlere geçişte de etkin rol sahibidir. Kolonyal yöntemlerle yayılımın tamamlanması ve doyuma ulaşması sonrası ise model kendini revize ederek bayrağı imparatorluklardan ulus-devletlere taşımakta aracı olur ve kolonyal yöntemler ters istikamete çevrilerek içe döndürülür. 20.yüzyılın ilk yarısında sahne alan iki büyük Dünya Savaşı tam da bu aralığa denk gelir. Kolonize edecek bir “Dış” kalmamıştır ve mücadele artık “İç”in yeniden paylaşılmasına, “İç”in maksimum kolonizasyonuna

dönüşmüştür. Bu şekilde, *Bize karşı Öteki* modelinin tüm bu değişiklikler karşısındaki esnekliği ve *Ötekiyle* kurulan ilişkiler kapsamındaki başat konumunu koruması 20.yüzyılın ikinci yarısının başlarına dek devam eder. Bu aralalıkta, diğer birçok iktidar mekanizmasının paradigma değişikliklerine paralel bir şekilde, ötekileştirme mekanizmalarında da artık köklü bir değişikliğe gidilmesi gerekecektir. Dolayısıyla modern evrenin başat ötekileştirme mekanizması olarak *Bize karşı Öteki* yöntemini tek cümleyle özetlemek gerekirse;

Bize karşı Öteki yöntemi, *Ötekini* sonsuz küçültmek, *Ötekini* yoksaymak ya da *Ötekini* yoketmek üzerinden yürür ve böylelikle *Ötekisiz*, katışıksız, saf bir "Biz"e kavuşulacağı sanrısıyla, bir tür *"Ari-Kültür"* ütopyası/distopyasının peşine düşer.

2.3.2 Multi-Kültür: Bize Dâhil Öteki

> Roma Kilisesi'nin geleneklerinden biri de şudur; bazı şeyleri tolere etmek, bazılarını görmezden gelmek, kanunun rijit kurallarını takip etmektense, hoşgörünün ruhunu takip etmek.
>
> *Papa Gregory VII*

Ötekileştirme politikalarından bir diğeri olan "*Bize dâhil Öteki*" yöntemi, 20.yüzyılın ikinci yarısında modern evrenin postmodern evreye dönüşmesiyle kullanım alanını oldukça genişletir. İki Dünya Savaşı sonrasında, Soğuk Savaş dönemindeki dünyanın bipolar düzeninin (ABD-SSCB) iki kutbundan spesifik olarak herhangi birine yönelik olmayan, birbirlerini *Ötekileştirmeye* çalışan her iki düzeni de içeren, sistemin kendisinin total yetersizliğine işaret eden karşıt hareketlerin ortaya çıkmasıyla ve her iki başa oynayan formasyonun da ne birlikte, ne de teker teker karşılayamayacağı yeni taleplerin ve isteklerin ortaya atılmasıyla birlikte, modern sistem kendisini esaslı bir değişime tabii tutar. Artık yeni bir kurulum sürecine girilmiştir ve bir sonraki evrenin yeni araç ve metotları bu kurulum aşamasında inşa edilecektir;

"Postmodern düşünce modernitenin ikircikli mantığına meydan okur ve bu bağlamda patriyarki, kolonyalizm ve ırkçılık gibi modern diskurlarla çarpışmakta zorlananlara önemli kaynaklar sunar. Postmodern teoriler bağlamında, kültürlerimizin hibridliği ve karmaşıklığı (...) modern kolonyalist, cinsiyetçi ve ırkçı kurguların arkasında duran Kendi ve Öteki'nin ikili mantığını krize sokar." [40].

Ötekileştirme mekanizmaları da bu dönüşümden payını alır ve artık *Bize karşı Öteki* metodunun—kendisine o güne kadar yaptığı katkılardan ötürü teşekkür edildikten sonra—elinde bulundurduğu başat pozisyonunu, *Bize dâhil Öteki* adlı yeni mekanizmaya bırakması sağlanır. *Bize dâhil Öteki* modeli, sistemdeki "Biz" düşünün hâlâ aynı yoğunlukta arzulanmaya devam edildiği, fakat artık daha fazla radikal çalkalanmalara hem sistemin, hem de sistemin başlıca üretim kaynağı olan insanların tahammülünün azaldığı bir ortamda üretilmiş alternatif bir metottur. 1980 sonrası liberal-multikültürel-demokratik-kapitalist sistemin çift başlı gerilimden galip ayrılmaya başladığının görülmesi sonrası bu metodun yaygınlaşması daha da hız kazanmaya başlar. Postmodern evre böylece, yaklaşık olarak 1960–80 arasında cereyan eden dönemin devrimci istek ve taleplerini—uçlarını törpüleyerek de olsa—hızla sisteme entegre eder ve politik doğrucu bir eksende kendisini evrimleştirir. Artık geride bırakılmış olduğundan dolayı, tüm geçmiş dönemin suçlarının üzerine atılabileceği hatalı, sorunlu ve sıkıntılı başka bir modern evre vardır. Şeytan olan Yahudiler'e yaptıklarından dolayı Adolf'tur, *III. Reich*'tır. Kötü olan *Ötekini* ezen, küçümseyen, ona saygı göstermeyen Kolonyal İngiliz İmparatorluğu'dur. Siyahları renginden dolayı *Ötekileştirip* köleleştiren Erken Amerika'dır, ya da Hiroşima, Nagasaki'ye atom bombası atan "dünya savaşları ortasına çekilmiş" İtilaf Amerika'sıdır, Etiyopyalılar'ı insandan dahi saymayarak yokeden Faşist İtalya'dır, Mussolini'dir, Napolyon'dur, Tito'dur, gulagçı Stalin'dir, vesaire, vesaire. Bu saygısız ve hoşgörüsüz arkaik modern evreye küfür serbesttir, günahlar çıkartılır, topluca utanmak adına utanç müzeleri kurulur ve o sistemin ne kadar da şeytanca birşey olduğu üzerine fikir birliğine varılarak rahatlanır. Benzer bir gösteriyi baskın politik doğrucu ortam 21. yüzyılın ilk Irak Savaşı sayesinde, Bush Amerika'sı ve Blair İngiltere'si üzerinden bir kez daha yaşar. Amerika'nın şeytan olduğu bağırılır, Bush'un kafasına iki kırmızı boynuzun montajlandığı posterler dağıtılır ve "Biz", hoşgörücü multikültürel bakışının (postmodern evredeki *Bize dâhil Öteki* metodunun)—bu hâlâ nasıl kendini meşru kılabildiğine inanamadıkları—çağdışı ve brutal ötekileştirme metoduna (modern evreden kalma *Bize karşı Öteki* metoduna) karşı olan üstünlüğüyle övünerek tatlı bir rahatlamanın kucağına kendisini bırakır. Bush'un, bu protestocu kalabalıklardan biri karşısında söylediği, Amerika'da gerçekleşebilen bu tip demokratik karşıt gösterilerin Irak'ta da yapılabilmesi adına,

şuan Irak'ta "özgürleştirici" bir vazifesinin bulunduğu açıklamasıysa, tam da bu bağlamda oldukça manidar kabul edilmelidir. Artık birdenbire *Öteki*, canı çıkarılmak, nefret edilmek, dışlanmak, baştan çıkarılmak için değil; anlamak, kurtarmak, özen göstermek ve saygı göstermek için karşımızdadır [45]. Postmodern evrenin başat ötekileştirme mekanizması olan *Bize dâhil Öteki* yöntemi, *Ötekini* yoketmek üzerinden değil, *Ötekini* hoşgörmek üzerinden işlemeye başlar.

Belki de bu yeni ilişkiyi tanımlayan bu incelikli "hoşgörü" kavramı üzerine konuşmak anlamlı olur, yeni modelde "Biz"in karşısındaki *Ötekini* hoşgörmesi ne anlama gelmektedir? Tam da bu noktada, bu tebessüm eden maskeyi çıkarmanın artık vakti gelmiştir, çünkü hoşgörmek, sözlük anlamı gereği onaylanmayan birşeye ya da duruma katlanabilmek—karşı tarafa lütfederek, karşı tarafa kerhen izin vererek katlanabilmek—anlamını taşır. Dolayısıyla önceki brutal boyutlarında olmasa dahi, Efendi-köle diyalektiği, yani *Öteki* üzerinde üstünlük kurma güdüsü hâlâ örtük de olsa varlığını sürdürür. *Öteki* artık doğrudan oyunun dışında bırakılmaya çalışılmıyordur, oyuna "fasulye" olarak dâhil edilir ve böylece hem "Biz" ile aynı düzeyde oyun içinde kalmaz, "Biz"in içi rahatlatılabilir ve üstünlük duygusu sürdürülebilir, hem de *"Öteki"nin* içi ferahlatılabilir, çünkü işte o da fasulye masulye ama daha ne istiyordur artık, oyuna dâhil edilmiştir. Bu bağlamda postmodern evre ötekileştirme mekanizmaları açısından ya da "ırkçılığın bakışaçısından, artık dışarısı yoktur, dışarıda hiç bir insan yoktur." [46]**.** Sadece içeridekiler arasında derece farklılıkları vardır. Böylece ötekileştirme aparatları ve "ırkçılık derecelerin belirlenme yöntemiyle çalışır" [46] hâle gelir. *Öteki* sözde "Biz"e dâhil edilmiştir, fakat farklı bir konumda, uzak bir mesafede, belli yarı geçirgen bariyerler ardında, hiçbir zaman tam olarak "Biz"den biri gibi görülemeyeceği tuhaf bir alacakaranlık ortamında... Ayrıca her iki tarafın da bu olayın farkında olmalarına rağmen, bu örtük hiyerarşi, adeta bir aile sırrıymış ya da esoterik bir tarikat paktıymışçasına kutsal bir özenle gizlenmeyi sürdürür. Sanki bir tarafta "Biz" *Ötekini* düpedüz aşağıladığını göstermemek için, diğer taraftaysa *Öteki* "Biz"in ikiyüzlülüğünü suratına vurarak elindeki bu fasulyelik konumundan da olmamak adına, bu kutsal *omertaya* bağlı kalmayı sürdürürler. Böylece postmodern evrenin *Bize dâhil Öteki* modeli "Ötekileri kendi düzeninin içine entegre eder ve bu farklılıkları en iyi sonucu alacağı bir sistem içerisinde kontrol altında tutar." [40]. Eski modelin "beton" gibi tek

vücut olma ve sadece "Biz" olma homojenliğini vurgulayan metaforu artık "mozaik" gibi birçok renkli taşın birarada bulunduğu bir başka alegoriye dönüşmüş olur. "Mozaik" örneğinin de, yine yapısı gereği içindeki renkli taşların hiçbirinin birbirine karışmadığı ve her renkli taş arasının derzlerle geçildiği, birbirlerine değmeme, birbirlerinden her daim mesafelenme ön koşuluyla diğer renklerin mümkün kılındığı bir kurguya sahip olduğunun farkına varmak, bu bağlamda şaşırtıcı olmayacaktır.

Bu ötekileştirme metotlarının tersinde yer alan, fakat kendisini tam da bu tersteki konumlanışı üzerinden sisteme geri pazarlamayı deneyen ara örneklerden bahsetmek de mümkündür. Bu ilginç sapma noktalarından başlıcası, bugünün dünyasında kendi *Ötekiliğinin* farkına vardıktan sonra, onu allayıp pullayarak ve bu *Ötekiliği* metalaştırarak kendisine fayda sağlamaya çalışan geniş bir çevre üzerinden gözlemlenebilir. Bu modelde, *Ötekilik* bir anlamda uzaktan alıcısı olduğu sürece üretilir ve cam fanuslar ardında sergilendiği sürece alkışlanır. Debord'un *Gösteri Toplumu*'nda anlatılanlara benzer nitelikte, artık *Öteki* de bilerek ve isteyerek bir gösteri nesnesi hâline gelmiştir:

"Gösterinin taşıyıcısı olan toplum, az gelişmiş bölgeleri sadece iktisadi hegemonyası ile egemenliği altına almaz. Onlara gösteri toplumu olarak egemen olur. Maddi temel henüz mevcut olmasa da, modern toplum, her kıtanın toplumsal yüzeyini gösteri aracılığıyla şimdiden istila etmiştir." [47].

Belirli bir mesafede durduğu sürece hoşgörüldüğünün farkına varan ve karşı tarafın kendisinde gördüğü farklı renkleri bu şekilde ifade edebileceğini anlayan *Ötekinin*, oyunun bu kurallarına itaat ettiğini gösterdiği ve böylece "Biz" tarafından daha da saygı göreceğini umduğu bu talihsiz kurgunun birçok örneğine günümüz sineması ya da literatürü üzerinden rastlamak mümkündür. Az gelişmiş oldukları varsayılan ülkelerin kendi varsayılan az gelişmişliklerini romantikleştirerek—ve bu kurguya belki de gönülden inanarak—sundukları ajitatif sinema filmleriyle çok gelişmiş olduğunu varsaydıkları ülkelerin Sinema Festivalleri'nden (Cannes, Berlin, Venedik, Sundance, Toronto vs.) büyük alkış tufanı ve ödüllerle dönmeleri tam da bu kurguya karşılık gelir. Bu alışverişten iki tarafın da ne kadar memnun kalarak ayrıldığını tahmin etmek pek zor olmasa gerektir. *Hamam* (1997) filmiyle "Batılı Biz"in Osmanlı'yı ve özelde Osmanlı

Hamamı'nı oryantalist bir bakış açısıyla ötekileştirmesini, "Batılı olmak isteyen bir Doğulu" olarak Ferzan Özpetek'in nasıl da özümseyerek oryantal ötekileştiricilere, kendi tahayyüllerini daha da oryantalleştirerek geri pazarladığı anımsanabilir. Bir benzerine günümüz İstanbul'unda iç mekân tasarımları yabancı (ve yerli) turistler için özellikle oryantalize edilmiş nargile kafelerde şahit olunabilecek bu mantıkla paralel okunabilecek Özpetek'in sinemasını, bir başka Avrupa-Türkiye aralığından konuşan yönetmenle—kendisinin 2.nesil bir Almancı olduğunu söyleyen—Fatih Akın'ın sinemasıyla, "Aile" olma kavramı ya da "Biz" ve "Öteki" karşıtlığı üzerinden karşılaştırmak ilginç sonuçlar verebilir. Özpetek'in *Cahil Periler* (2001), *Bir ömür yetmez* (2007) ve *Serseri Mayınlar* (2010) adlı filmlerinde *"İsa'nın Son Akşam Yemeği"*ni andıran mizansenlerde uzun yemek masaları etrafında kurulan arkadaşlık bağlarının "kocaman bir aile" olma idealiyle yanıp tutuştuğuna, bu profesyonel aktör ve aktrislerin film boyunca organik bir bütünlüğün, bir "Biz"lik arayışının içinde yalpalanıp durduğuna şahitlik edilir. Fatih Akın'ın *Kısa ve Acısız* (1998), *Duvara Karşı* (2004) ve *Soul Kitchen* (2009) adlı filmlerindeyse, tüm aktörlerin Fatih Akın'ın kendisi, babası, annesi, abisi, Berlin'de birlikte büyüdüğü çocukluk arkadaşları ve bu arkadaşlarının yine annesi, babası ve kardeşleriyle dolu koca bir aile orjisi kastından kurulu olmasına rağmen, bu kez filmler boyunca herbirinin rolleri farklılaştırılarak ve de bu aile rüyasından çözülme senaryolarına doğru ters istikametlere savrularak, neredeyse her bir karakterin gerçek hayattaki aile ilişkisinin, filmler üzerinden "Öteki"leştirilmesi ve tersyüz edilmesi doğrultusunda uğraş verildiği gözlemlenebilir. Bunu yerel kültürle sınırlamak da anlamsızdır, Emir Kusturica'nın filmleriyle Avrupa'nın kendi toprakları içerisindeki *Ötekisi* ilan ettiği Balkanları nasıl da "Batıdan bakıldığında görülen akıldışı ama şehvet dolu Balkanlar" imajını daha da abartarak onlara geri pazarladığı hatırlanabilir. Böylelikle *Ötekinin* terbiye edildiği tahakkümün bu evresinde, terbiye edilmiş *Ötekileri* üreten "Biz"ler kadar, *Ötekilerin* de kendi kendilerini gönüllü olarak terbiye ettiklerini görmek olağan bir hâl alır. Kafka'nın şu aforizması tam da bu meseleyi anlatır gibidir:

"Hayvan kırbacı çekip alıyor efendisinin elinden ve kendisi efendi olmak için kendi kendisini kırbaçlamaya koyuluyor; bilmiyor ki bu, efendisinin kırbacına atılmış yeni düğümün yol açtığı bir hayalden başka bir şey değildir." [48].

Bize dâhil Öteki modelinin bir diğer farklılaşması da, *"Öteki"yi* "Biz"leştirerek yoketme stratejisinde görülebilir. Artık ne beton örneği verilir, ne de mozaik. Artık "ebru"ya geçilmiştir. Renkler birbiri içinde akar, ama tüm sıvılar ve dolayısıyla renkler, aynı kabın, aynı çerçevenin içinde yer alır, tüm sözde hibritleşme sürecinin *pseudo* görselliğine rağmen, tüm ögeler yine ve yeniden "Biz"i tanımlayacak şekilde kurgulanır. Renkler birbirlerine karışıyor izlenimi verir ancak kendi renklerinden arınmak ön koşuluyla, ancak lütfedilen "Biz"in renklerine entegre olarak, ancak "Biz"in renk skalasını ve "Biz"in paletini kullanarak *"Öteki"nin* çerçevenin içinde konumlanmasına izin verilir. Yani ancak *"Öteki"liğinden* arındığında rengini göstermesine izin verilir ki bu renk, kolayca anlaşılabileceği gibi, artık *"Öteki"liğin* rengi değildir. En yoğun olarak kendisini postmodern evrede göstermeye başlayan bu stratejinin de izi erken modern evreye kadar sürülebilir. Hatta premodern evrelerdeki devşirme modellerinin güncel bir versiyonu olduğu dahi iddia edilebilir. *Öteki'nin* yokedilemediği ya da yokedilmesinin olumlu sonuçlardan çok olumsuz sonuçlara yol açacağının öngörüldüğü veya yokolmasından çok varolmasının, ama başka bir şekilde, üretken bir kölelik rejimi hâlet-i ruhiyesinde varolmasının daha avantajlı olacağının farkedildiği çoğu karşılaşmada, "Biz" *Ötekini* kendisine "*entegre etme*"yi dener. Bu metottaki entegrasyonun çalışma prensibini artık "farklılıkların kontrolü" olarak algılamamak gerekir. Burada yapılmaya çalışılan, *Öteki'nin* ötekiliğini tamamen eritmek, *Öteki* elbisesini sırtından çıkartmak ve tam da *Ötekiliğin* getirdiği farklılıklardan sıyrıldığı anda—daha önce değil—onu "Biz"in arasına alarak, "Biz"den bir adet daha yaratmaktır. Homi Bhabha'nın, bu *Bize dâhil Öteki* modelini öncülleyen hoşgörücü multikültürel anlayış üzerine, kültürel çeşitlilik (*cultural diversity*) ve kültürel farklılık (*cultural difference*) kavramlarını karşılaştırdığı eleştirisi de, bu bağlamda paralel bir doğrultuda okunabilir. Bhabha'ya göre felsefi relativizm ve antropolojik biçimler üzerinden farkındalık geliştirilen, kültürlerin çeşitli oldukları ve bu çeşitliliğin iyi ve cesaretlendirilmesi gereken bir olgu olduğu gibi söylemler uzun bir süreden beridir bilinir. Fakat bu çeşitlilik anlatısı, "kültürlü" medeniyetlerin bir nevi *Öteki* kültürleri hayali bir müzede toplayarak onları takdir etmelerine benzer şekillerde işler. Bhabha'ya göre;

"Saydam bir kaide oluşturulur, egemen kültür ya da ev sahibi toplum tarafından ortaya konan bir kaidedir bu ve şöyle der "bu kültürler fena değil, fakat bunları kendi gridimiz

üzerine yerleştirmeliyiz". Bu benim kültürel çeşitlilik yaratımı ve kültürel farklılığın önlenmesi'yle ne kastettiğimdir." [49].

Bu model bilindiği üzere, postmodern evrede birçok ülkenin göç sorunsalıyla uzun vadede hesaplaşma stratejileri arasında en çok kullanılanlarından biri hâline gelmiştir. Burada entegrasyon, mutlak bir entegrasyon olarak hayal edilir, *Ötekini* tamamen "Biz"leştirmeye ve kendi kültürünün farklılıkları kalmayana dek bu işlemin sürmesini sağlamaya verilen adın ta kendisidir. Bu anlamıyla, kızıyla evlenmesi için farklı dine mensup olan bir gencin din değiştirerek "doğru yolu" bulmasını şart koşan eski toprak konservatif bir ebeveyn yapısından farkı yoktur. Daha önceki *Öteki'nin* metalaşma süreciyle birleştirilirse, bu modelin *Öteki'nin* farklılıklarını yalnızca hediyelik eşya dükkânlarındaki bibloların otantik motiflerine indirgenmiş bir yoğunlukta kabul ettiği farkedilebilir. Daha fazlası tehlike arz edecektir. Dolayısıyla, *Ötekinin Ötekiliğini* salgılayan bezleri kurutulur. O da artık "Biz"den biri olana dek işlem uzatılır. "Biz"den biri bir türlü olamayanlar, *Ötekiliklerini* bir türlü törpüleyemeyenler, uyum sorunu yaşadıkları ilan edilerek dışlanır ve "Biz"e dâhil edilmezler. Onlar için daha önce bahsi geçen, *Bize Karşı Öteki* modelinin brutal alt metotlarının birçoğu, kullanıma daima hazır olacaktır.

Özetlemek gerekirse, modern evrenin başat ötekileştirme mekanizması olan *Bize Karşı Öteki* metodunda, *Öteki* "Biz" tarafından yokediliyordu, kısa sürerdi ve vahşice uygulanırdı. Bazı özel şartlardaysa, *Öteki* "Biz" tarafından yoksayılıyordu, ilelebet sürerdi ve soğukkanlılıkla uygulanırdı. Postmodern evrede ise başat ötekileştirme mekanizması *Bize dâhil Öteki* metodunda vücut buldu. Artık *Ötekinin* gönüllü olarak kendisini yoketmesi sağlanıyor, uzun sürüyor ve hevesle—*Ötekine* bu arzulatılarak—uygulanıyor. Bazı özel durumlardaysa, *Ötekinin* oyuna ancak fasulye olarak dâhil olmasına izin veriliyor, sonsuza dek sürmesi planlanıyor ve hoşgörüyle yürütülüyor. Bu hoşgörü üzerine kurulu alt modelin, aynı zamanda günümüz multikültürel ikiyüzlülüğünün ve politik doğruculuğunun en çok kullanım alanına sahip olan düzlemi olduğu da söylenebilir. *Bize dâhil Öteki* modelindeki farklılıkların entegrasyonu fikri, bir anlamda Kafka'nın *Dava*'sındaki "sonsuz tecil" fikrini de anımsatır niteliklere sahiptir. Belki de daha çok, "görünürde özgür ama aynı zamanda kafeste olma" fikrine sahip şu aforizmasıyla birlikte okunabilir;

“Tutuklu gerçekte özgürdü, her şeye katılabilirdi, dışarıda olan biten hiçbir şeyi kaçırmıyordu, hatta kafesten çıkabilirdi, her şeyden önce parmaklıklar birbirinden metrelerce uzaktaydı, yani tutuklanmış bile değildi.” [50].

Tüm bu düşmanlık üretimlerinden sonra, *Ötekiyle* başka türlü bir ilişki tahayyül etmek mümkün müdür? Disipline etmekten bahsetmeden, kontrol etmeyi öne sürmeden yeni bir ilişki biçimi üretilebilir mi? Ne yoketmeye, ne de hoşgörmeye dayanan, ne sömürmeye, ne de sömürülmeye dayanan hiyerarşilere meyletmeyen eşitlikçi bir düzlem yaratılabilir mi?

Belki de yapılması gereken, zaten tanımı gereği hiç bir zaman “Biz”e dâhil olamayacak, dâhil olduğu anda da kendi *Ötekiliğini* kaybedip “Biz”leşecek olan *Ötekini* Bizleştirmek değil, basitçe kendimize dönüp, “Biz”i ötekileştirmektir...

2.3.3 Öteki-Kültür: Ötekine karşı Öteki

Ben bir ötekidir.
(Je est un autre.)
Arthur Rimbaud

“*Ötekine karşı Öteki*” mekanizmasını üretebilmenin yolu, basitçe “Biz”i terketmekten geçer. “Biz”in terkinden bahsetmekse, herkesin orijini olacak bir özün, herkesi konsantre hâlde üretebilecek homojen bir esansın, herkesi eşit derecede ifade etmeye muktedir bir kimliğin terkinden bahsetmek anlamına gelir. “Biz”in terkinden bahsetmek, aynılığın hayalini kurmaktan, türdeşliğin peşinde koşmaktan, monizmin ve homojenliğin ideasını tahayyül etmekten bir adım geride durmayı gerektirir. Ancak “Biz”in o güvenli olduğu varsayılan, her farkın törpülendiği ve alışık olunmayan hiçbirşeyle karşılaşmamanın umulduğu sularından çıkıldığında, bu yeni mekanizma üzerine konuşabilmek mümkün hâle gelir. Peki, bu *Ötekileri* ezmeyi ve *Ötekileri* hoşgörmeyi bir kenara bırakıp, kendimizle uğraşmaya başlamamızı öngören, herkesten önce kendimizi “Öteki”leştirmemizi öneren mekanizmayı nasıl anlamlandırmak gerekir?

Gönüllü olarak *Ötekine* dönüşmek aslında ilk olarak akla gelebileceği gibi popülist multikültürel farklılıkları savunmayı, bugünün *Ötekisi* olarak kabul edilen fakirin, azınlıktaki etnisitenin, azınlıktaki farklı cinsel tercihlere sahip olanın yanında bir

yürüyüşe katılıp, bir iki pankart kaldırmayı ve daha sonra şehir dışındaki (Öteki'ne karşı) steril ve (Öteki'nden sakınan) güvenlikli uydukentlere geri dönerek kendimizi huzurda hissetmeyi vaadeden bir kurgu değildir. Ötekine dönüşmek bu tarz bir ikiyüzlülük barındırmaz. İkiyüzlülük demişken, bu yüce bir dürüstlüğün ve doğru olan tek ve yekpare-yüzlülüğün arayışı hiç değildir. Gönüllü olarak *Ötekine* dönüşmek, en basit anlamıyla herbirimizin ve herşeyin zaten çokluyüzlere sahip olduğunun farkına varmakla başlanması gereken bir süreci muştular. Efesli Heraklit'in daha Presokratik Dönemde öne sürdüğü fakat daha sonrasındaki Parmenides'çi Platonik evrenin bu farklılığı tekin, idealin ve sabitliğin arayışı ve tevhiti uğruna feda ettiği dünya kurgusunu, yani aynı ırmağa iki defa girilemeyeceği fikrini işaret eder [51]. Bunun nedeni sadece, ikinci defa girdiğimizde akan suların yer değiştirmiş olması ve girdiğimiz ırmağın değişmiş olması değil, fakat belki daha da önemlisi ikinci defa giren "Biz"im de bu aralıkta artık değişmiş olmamızdır. *"Öteki"ne* dönüşmek bu anlamda doğrudan, örneğin azınlıktaki farklı cinsel seçimi olan biri için bizim de cinsel seçimimizi değiştirerek onun *Ötekiliğine* katılmamız anlamına, kuşkusuz ki gelmez. Bu basit anlamıyla, "Biz"in safını terkedip, "Biz"in ötekileştirdiği marjinal bir grubun safına katılmak değildir. Bu daha çok, onu daha baştan bu *"Öteki"lik* konumuna iten "Biz"in dahi, saf bir homojenlik tahayyülüyle yanıp tutuşmasına rağmen, temelde sayısız *"Öteki"liği* ve farklılığı içinde barındırdığının farkına varmak, herkesin, her bireyin birbirinden farklı birer farklılık üreticisi olan *"Öteki"* olduğunu görmek ve bu *"Öteki"lerin* bu farklılıklarını olabildiğince yaşayabildikleri en uç farklılık rejimini hayal etmek—7 milyar Öteki—anlamını taşır.

Böylece *Ötekine karşı Öteki* fikri diğer insanlara karşı baskıcı ya da hoşgörücü tavırlara ihtiyaç duymaz, diğer insanları disipline etmekle ya da kontrol etmekle uğraşmaz, çünkü bu fikrin artık homojen bir bütünlüğü hayal eden öznesi yoktur, özne-nesne ayrımı, "Biz" ve "Öteki" ayrımı gibi, artık anlamını yitirmiştir. *Dövüş Kulübü* (1999) filminde, Edward Norton'ın oynadığı başrol karakterinin, patronunun odasında kendisini kovdurduğu sahne hatırlanacak olursa, Norton tüm nefretine rağmen patronuna saldırmaz, kendisine saldırır ve ancak bu şekilde, kendisiyle—düpedüz fiziksel olarak hırpalandığı bir—hesaplaşma yoluyla, işleri yoluna koyabildiğinin farkına varır. Burada önemli olan kişinin etrafındakileri sınıflaması ya da kategorilere sokması

değil, öncelikle kendisiyle olan meselesidir, kendi *"Öteki"leşmesidir*, her kişinin farklı yönlerde farklı süreçlerde yaşayacağı tikel durumların kendilerince kabulüdür. Herkesin *Ötekiliğinin* farkında olduğu bir yerde azınlıktan ya da çoğunluktan bahsetmek, madundan ya da mağrurdan bahsetmek böylece anlamını yitirir. *Öteki'nin* dışarıda arandığı ve bu arayıştan başlayarak hep dışarıda tutulmak istendiği bir iç-dış ayrımı böylece, anlamını yitirir. Herkesin kendi farklılıklarını ürettikleri bu *"Öteki Formasyonu"*nun, herkesin aynı şeyi üretmesini ve aynı "Biz"e dönüşmesini hayal eden "Aynılık Rejimi"yle—herkesin *"Öteki"* oluşundaki ortaklık dışında—hiçbir ortak paydası yoktur. Öyleyse, ortak bir *"Öteki-Oluş*" deneyimi ve her bir *"Öteki-Oluş*"un birbirinden doğası gereği farklı tezahürleri, peşine düşülmesi gereken temel kolektif düzlemdir.

21.yüzyılın başında üçlemesi filme çekilerek (2001–2002–2003), dünya çapında özellikle genç izleyici kitlesinin desteğiyle gişe rekorları kıran ve ondan önce de 20.yüzyılın en çok okunan fantastik kitaplarının başında gelen popüler *Yüzüklerin Efendisi* serisinin içeriğinde, bu *Öteki* mekanizmalarına dair gizli örüntüler farkedilebilir. Hikayedeki Batı-Doğu ve İyi-Kötü savaşı altmetninde, Doğu'dan gelen ordular dejenere, çirkin, pis ve canavarsı savaşçıları barındırır ve—filler üstündeki dövmeli savaşçılarla artık iyice gözler önüne serilen—Hint, Pers, Arap, Afrika vb. Doğu ya da Öteki kültürlerini gizliden gizliye temsil eder, Batı'dan gelen ordularsa saf, güzel/yakışıklı, steril ve kahraman savaşçıları barındırır ve bu durum bol bol bulandırılan Hristiyan kutsallığı soslarıyla Avrupa merkezli bir Batı kültürüne referans verir. Bu *"Ari-Kültür"* altmetninin yanısıra, hikâyedeki en kudretli büyücü rolündeki Gri Gandalf (*Gandalf the Gray*) kendisini kötülüğe karşı epik bir savaş hâlindeki ekibinin yolculuklarını sürdürebilmeleri adına—hikâye her zamanki klasik iskelet üzerinden, ebedi bir iyi-kötü mücadelesi üzerinden anlatılır—feda eder ve bir süre sonra Gandalf'ın önderliği olmaksızın ne yapacaklarını bilemez hâldeki grubun tüm umutları sönmeye başlamışken, bu kez Ak Gandalf (*Gandalf the White*) olarak geri dönerek yeni bir umut ışığı yakar. Buradaki "Biz"im için kendisini feda eden ve "Biz"i yeniden biraraya getirmek için daha da "temiz"lenmiş ve "ak"lanmış bir hâlde geri dönen mesih altmetni bir kenara kaydedilebileceği gibi, asıl meselenin, bir diğer kudretli büyücü olan Saruman'ın hikâyesinin tam tersi istikametten anlatılmasında yattığı söylenebilir. Saruman'ın iyiliğin tarafında olduğu zamanlardaki ak pelerini, yavaş yavaş kötü tarafa

kaydığının dışavurumcu bir işareti olarak artık renklenmiştir. Hem de mozaik örneğindeki gibi sabit renklerde değil, ebru örneğindeki gibi bir zamanlar akışkan olan fakat sonunda bir çerçeve içinde donmuş kalmış bir *pseudo*-devingenlikte hiç değil; Saruman, her an ve her saniye birbirleri içine akan ve durmadan değişen renklerle kaplanmış bir şekilde farklılaşan—Hz.Yusuf'un çok renkli büyülü cüppesini andırır hâldeki—pelerinini sırtına geçirmiş, Ari ve Ak olan iyiliğin düşmanı ve çokrenkli farklılıklar üreticisi olarak "Kötülüğün Timsali" olarak karşımızda durmaktadır.

Belki de yapılması gerekenlerin başında, uzunca bir süredir kaypaklıkla, dönmelikle, kakofoniyle üzerine hakaret vurgusu yapılan farklılık mekanizmalarını, bu pürüpak, yekpare ve ilahi idealler uğrunda koşan aynılık mekanizmalarının karşısında yeni baştan değerlendirmektir. Hikâyenin baş iyi kahramanlarından biri olarak sunulan Gandalf'ın "Ben Ak Gandalf'ım (*I am Gandalf the White*)" [52] sözüne karşı baş kötülerden biri olarak sunulan Saruman'ın "Ben ise Rengârenk Saruman'ım" (*For I am Saruman... of Many Colors*) [52] cevabı üzerine, barındırdığı tüm potansiyelleriyle belki de yeni baştan düşünmek gerekir. İyi ya da kötü, kirli ya da temiz gibi dikotomileri bir kenara bırakarak, belki de yapılması gereken tek rengin—aklığın, saflığın—doğruluk iddiası uğruna diğer tüm renkleri öldürdüğü bir kurgudan yana olmak değil, tek rengin çatısı altında diğer tüm renklerin hoşgörüldüğü gizli bir efendi-köle diyalektiğini savunmak hiç değil; belki de yapılması gereken "Biz"im, kendimizin ve herkesin her an değişen bir skalada rengârenk olduğunun farkına varıp, bu *"Öteki"liğin* potansiyellerinin peşine düşmektir. Bu bağlamda Saruman'ın her daim renk değiştiren bukalemunvari pelerini, Gandalf'ın hiçbir zaman saf beyaz rengin dışına çıkmayan pelerinine pekâlâ tercih edilebilir. Arilik üzerine kurulu bunca anlatı üzerinden, tüm renklerin kirlendiğini ama önceliğin beyaza verildiğini vaazeden şu derinmiş gibi gözüken söz öbeği de hatırlanabilir. İlla ki bu kirlenme metaforları üzerinden konuşmak gerekliyse, yapılması gereken bu çerçevede, tam da köküne kadar kirlenmekten, her rengi ya da kiri üzerimizde taşımaktan ve her an farklı kompozisyonlarda bu çok renkli kirliliği yeniden üretecek melez kurguyu hiç çekinmeden üstlenmekten başka birşey olmamalıdır. Bu yakın dönemdeki bir deterjan markasının reklam kampanyasındaki sloganlardan da biridir, tek farkla, orada amaç her kirlendiğinde yeniden tertemiz hâle getirilecek çamaşırların—ve dolayısıyla deterjanın—öne sürülmesiyken, buradaki amaç—farklılık

üretmek anlamıyla—bitimsizce kirlenmenin ve tertemiz olma düşünü topyekûn terketmenin ta kendisidir.

Daha spesifik terimlerle ifade etmek gerekirse, üretimin yeni modern evrenin başat kontrol mekanizması "Market tevhiti içinde" ve sadece "Market tevhiti için" olan bugünkü kurgusu, bu anlamda artık dışarısı diye bir yer kalmadığından, yine sistemin içinden, fakat Market tevhiti yerine *"Öteki-Kültür"* için yerinden oynatılmalı ve yeniden düşünülmelidir;

Mimarlık *patriyarkiden* kendini koparmalı, babasız ve yetim olmalı,

Mimarlık *hiyerarşiden* kendini çekip almalı, kutsalsız ve heretik olmalı,

Mimarlık *kolonyal* itkiden kendini sakınmalı, efendisiz ve özgür olmalı,

Mimarlık *pastoral* nostaljiden kendini korumalı, çobansız vahşi bir sürü olmalıdır.

Bu bağlamda;

Mimar *ötekileşmeli* ve çokyüzlülüğüyle mimarlığı parçalamalı,

Kullanıcı *ötekileşmeli* ve çokyüzlülüğüyle mimarlığı parçalamalı,

Mekân *ötekileşmeli* ve çokyüzlülüğüyle mimarlığı parçalamalı,

Kent *ötekileşmeli* ve çokyüzlülüğüyle mimarlığı parçalamalıdır.

Mimarlık bürokrasinin, teokrasinin, burjuvazinin, aristokrasinin, önder ve kahraman *Mimarın*, kartezyen ve zamansız *Mekânın*, pasif ve uysal *Kullanıcının*, disiplin ve denetim buyruğundaki *Kentin* kulluğundan ve efendiliğinden kendini sıyırmalıdır.

Formasyon düşeyden yataya, sabitten değişkene, ast-üst dikotomisinden çokluğa doğru devrilmelidir.

Mimarlık, etin dışındaki deri değil, etin içindeki kemik değil, etin ötesindeki tin değil, et olmalıdır, sadece et, kanlı canlı ve yığınla et...

Yapılması gereken, artık şu idealize etmekten bıkıp usanmadığımız "Biz" kavramının ve inşa ettiğimiz bu "Biz"in dışında kalan herkesin *"Öteki"liğe* itildiği ötekileştirme mekanizmalarının, basitçe terkedilmesidir.

Yapılması gereken naçizane, artık bu ilişki biçiminin, “Biz” ve kendimiz dışındakilere uygulanacak homojenleştirici tahakküm mekanizmaları olarak değil, tam da “Biz” ve kendi kendimiz üzerinde uygulamamız gereken heterojenleştirici, farklılaştırıcı ve özgürleştirici bir formasyon olarak kurulmasıdır.

Öyleyse, belki de Marx’ın *Manifesto*’sundan yaklaşık 160 yıl sonra şu çağrıyı—biraz olsun revize ederek de olsa—yeniden yapmak anlamlı olabilir;

Bütün dünyanın İnsanları—mimarları, mekânları, kentleri, kullanıcıları—Ötekileşin!

BÖLÜM 3

GÜVENLİK & HİJYEN

Endüstri Devrimi'nden, yaklaşık olarak 18. yüzyıldan başlayarak ve modern evre boyunca, *hijyen paranoyası*, disiplin toplumlarının sosyopolitik çevresinde ve özellikle ete kemiğe büründüğü yer olması itibariyle mimarlık düzleminde bir tür regülasyon mekanizması olarak başat bir kullanıma sahiptir. Modern evreden Postmodern evreye doğru uzanıldığında, yani yaklaşık olarak 1960'lardan başlayarak ve 1980 sonrasında yükselen bir hızla kontrol toplumlarına geçildiğindeyse, *hijyen paranoyas*ı artık bu başat pozisyonunu *güvenlik paranoyasının* kullanımına bırakır.

İlk iki altbaşlıkta (3.1 ve 3.2) bu paranoyaların toplumsal ve mimari zeminde ne şekilde işlerlik kazandıkları üzerinde durulacak, son altbaşlıktaysa (3.3) bu regülatif tahakküm mekanizmalarına karşı naif "kaçış çizgileri" önerilecektir.

3.1 Disiplin Düzenekleri ve Hijyen Paranoyası

> Medeniyetin göstergesi yoğun bir yol ise
> eğer, Modernitenin göstergesi de hijyendir.
> *Paul Rabinow, French Modern*

19.yüzyılın son çeyreğinde, Almanya yaptığı hijyenik reformlarla birlikte Avrupa sağlık düzleminde ciddi bir itibar elde etmeye başlar. Max von Pettenkofer (1818–1901), bu dönemde Almanya'nın ilk Hijyen profesörü ünvanını alır ve *Çevresel Fizyoloji* (*Physiologie der Umwelt)* adlı etkili eserini yine bu aralıkta ortaya koyar. Klinik çalışmalarında Pettenkofer, özetle yapısal malzemelerden ikamet örüntülerine, giyim kuşamdan havanın kalitesine kadar geniş bir yelpazede araştırmalar yapar ve bu sayede

mimarlık ve beden arasında işleyen faktörlerin bir haritasını çıkarmayı dener [53]. Pettenkofer'in bu dönemde ortaya attığı kavramlardan biri olan *"Sosyal Hijyen" (Sozialhygiene),* modern evre için tahayyül edilen hijyen merkezli mekânlar ve toplumsal mühendislik projeleri adına erken bir öngörü olarak kabul edilebilir.

1883 yılının Berlin'indeki "Pan-Alman Hijyen ve Güvenlik Fuarı" (*Allgemeine Deutsche Ausstellung auf dem Gebiete der Hygiene und des Rettungswesens*), bu arkaplan üzerine inşa edilir ve kısa süre içerisinde halka açılır. Alman *Über Land und Meer* gazetesi, bu Avrupa'da ilk kez düzenlenecek olan uluslararası hijyen fuarının haber değerini es geçmemek adına, fuarın tanıtımını bir seri illüstrasyonla birlikte sunmaya karar verir [54]. Bunlardan en göze çarpanı, fuarı etkisi altına almış canlı bir toplumsal atmosferi betimleyen büyükçe bir görseldir. Resimde, küçük gruplar hâlindeki burjuva ziyaretçiler, arkaplanı oluşturan çeşitli pavyonların önünde ve geniş bir fıskiye etrafında toplanmış görünürler. Bu arada, önplanın sağına doğru, melon şapkalı yarı çıplak bir heykel, yakınındaki ziyaretçilerin kalabalıktan soluklanmak adına keyif yaptıkları komşu kafeye gösterişli bir hava katarken resmedilir. Ardında demir ve camdan yapılı yeni fuar yapısının kubbesinin belirdiği yükseltilmiş şehir trenyolu raylarınınsa, bu toplumsal asemblajın çerçevesini çizer gibi bir hâli vardır. Dolayısıyla tam da bu çerçeveden hareketle, *Modernist Mimarlığa* doğru giden yolun başında, "hijyen" gibi soyut bir kavramın toplumsal çevrede nasıl görselleştirildiği üzerinden bir girizgâh yapmak mümkün hâle gelir. Bu bağlamda, merkezdeki imajın vurgu yapmaya çalıştığı demiryolu hatları, büyük fıskiye ve ileriden yaklaşmakta olan tren gibi kentsel altyapı elemanlarının, dönemin kentsel ortamındaki fakirliğe bağlı yüksek ölüm oranlarını ortaya koyan dramatik istatistiklere rağmen, adeta kentin ve kentsel yaşamın olumlanmasını resmettiği pekâlâ söylenebilir. Süs havuzu ve fıskiye de bir anlamda, kentin kendi doğal kaynaklarını düzenlemek bir tarafa, artık sözlük anlamıyla bu kaynaklarla dolup taştığının bir ifadesidir. Dolayısıyla bu deneyler bir bakıma, hijyen reformunun aktif temsilcileri olan Alman orta sınıfının yakın zamanda elde edeceği kentsel deneyimi öncüllemeye yarar; modern sıhhi altyapının sağlıklı etkileri, 18. ve 19.yüzyılın büyük bir bölümünde yaşanan sıkıntıların aksine, artık kentsel yaşamın istikrarını ve sefasını desteklemeye yetecek bir pozisyona erişmiştir.

Sosyal Hijyen *(Sozialhygiene)* anlayışının devamında, Londra'da (1884), Dresden'de (1911), Darmstadt'da (1912), Stuttgart'ta (1914), Düsseldorf'ta (1926), tekrar Dresden'de (1930) ve benzerlerinde olduğu üzere, uluslararası hijyen fuarları artan bir hızla toplumsal zemine yayılmayı sürdürürler. Bu erken evrede, yalnızca kentsel mekâna entegrasyonu beklenen alt sınıfların, işçilerin veya göçmenlerin disiplini ve orta sınıflarınsa konforu odaklı bir kurgudan bahsetmek mümkündür. 1883 Berlin fuarındaki heykellerden birinin üzerinden örnek vermek gerekirse; burada görülen, balmumundan yapılmış bir madencinin karanlık çalışma ortamıyla birlikte tasvirinin temel amacının, işçinin üzerindeki koruyucu ekipmanların orta sınıfa promosyonunun yapılabilmesi olduğu açıkça söylenebilir [54]. İşçilerin bedenlerinin, endüstriyel çevrenin vahşi ve kirlenmiş etkisi karşısında yardıma muhtaç şekillerde betimlenmesiyse, çoğu zaman olduğu üzere, naif filantropik itkilerden ve teknolojik gelişmelerin sergilenmesinden bambaşka bir ideolojik altlık barındırır. İşçinin, yani *Arbeiter*'in bedeni, tam da bu işçi bedeninin eksikliği üzerine kurulu konstrüksiyon sayesinde orta sınıflarca terbiye edilmeye hazır hâle getirilmiştir. 20.yüzyıl eşiğindeyse hijyen anlayışında ve dolayısıyla bu anlayışın pratiğe döküldüğü hijyen fuarlarında farklı bir güzergâha varılır. Bu yüzyılın daha hemen başında Almanya, kendisini uluslararası ortamın önde gelen medikal araştırma merkezlerinden biri olarak tesis eder ve müstesna derecedeki toplumsal prestijleri ve nüfuzları olan tıp profesörleriyle bu pozisyonunu Weimer periyodu süresince korur [55]. Tam da bu dönemde, yaklaşık olarak 1890-1920 aralığında, hijyen reformu yeni bir evrim daha geçirmeye koyulur ve *Sozialhygiene* kavramı, yani "Sosyal Hijyen", yerini *Lebensreform*'a, yani "Hayat Reformu"na bırakır. Artık odak noktası orta sınıf ziyaretçilerin hareketli aktivitelerinden ya da salt işçi sınıfının bedensel terbiyesinin kısıtlı çerçevesinden kurtarılarak, "Evrensel Hijyenik Birey"in soyut bedeninin inşasına kaydırılmaya başlanmıştır. *Modernist Mimarlığın* ödünç alacağı hijyenik aparatlar, işte bu sürecin aparatlarıdır.

1911 yılında, Dresden'de hayata geçen Uluslararası Hijyen Fuarı, hijyen ve sağlığın toplumsal zeminde daha fazla yer kaplamaya başladığı ve artık estetik bir diskur olma yönünde ilerlediği bu "Hayat Reformu" (*Lebensreform)* arkaplanı üzerine kurulur ve kısa sürede bilimsel fikirlerin kamuya popüler ve interaktif şekillerde intikal ettirilmesi sonucu, kayda değer bir başarı sergiler. Fuarın başarısının arkasında, genel anlamda

fuarın ana organizatörünün, yani müteşebbis ve eczacı Karl Friedrich Lingner'in (1861–1916) adı anılır. Lingner, fuarın sergileme tekniklerini (*Ausstellungstechnik*) bir bütün hâlinde, Organizasyon'un kapsayıcı felsefesinin bir parçası olarak idrak eder [56]. Bu felsefeye göre, "beden" tüm toplumsal organizasyon biçimleri için bir şablondur ve nihayetinde beden, başarılı bir çeşit organik işletme modeli olarak düşünülebilir. Lingner'e göre bedenin bir organizma olarak dayanıklılığı, onun neredeyse tüm aplikasyonlar için örnek bir sistem olarak takdim edilmesine fırsat verir. Gerçekte, Lingner beden nosyonunu, medikal biliminden çok, kendisinin daha iyi kavradığı bir tür ticaret modeline uyarlamak istiyordur;

"İnsan organizmasında (...) görürüz ki bireysel faktörler, simultane olarak en yüksek üretici potansiyellerinin farkına varırlarken, uyumlu bir bütünlük içerisinde erirler. Her işin organı kendi kabiliyeti ve komünal bir amaca ulaşmaktaki fonksiyonu doğrultusunda düzenlenir ve tanzim edilir. Fakat tüm bunların üzerinde, tüm çalışan elemanların tam anlamıyla kendisini adamasını gerektiren merkezi bir yönetim, merkezi bir irade [*Zentralwille*] bulunur. Bu, dış dünyada da tam anlamıyla zorunludur. Muazzam başarılar ancak, üstün bir irade tüm mekanizmayı yönlendirdiğinde ve mekanizmanın bütün üyeleri, kendi fonksiyon ve kabiliyetlerine göre, bu liderliğin iradesine kendilerini adamak uğruna doğru pozisyona yerleştiklerinde gerçekleşebilir." [56].

Dolayısıyla anlatıyı bu doğrultuda takip ettikten sonra, Nazi ideolojisi içerisinde fetişleşen sağlıklı genç bedenlerin teşhirine ve hijyenin, sağlığın, bedenin, ariliğin, fonksiyonun, mekânın, iradenin, organik bütünlüğün, merkezi bir iradeye topyekûn kendini adamanın ve güç istencinin, herbirinin birbiri içine karıştığı o tehlikeli zemine, yani "Irk Hijyeni"ne *(Rassenhygiene)* [57], o kırılgan uçurumun kenarına ulaşmak, artık daha kolay kavranabilir hâle gelir. 1926 yılında, Düsseldorf'ta gerçekleştirilen fuarda, artık bu izler iyiden iyiye görünürleşir. Fuarın asıl adı "Büyük Düsseldorf Hijyen, Toplumsal Destek ve Spor Fuarı"dır (*Großausstellung zu Gesundheitpflege, sozial Fürsorge and Leibesübungen)*, fakat daha çok "*Gesolei*" kısaltmasıyla anılır ve Weimar döneminin en başarılı etkinliklerinden biri sayılır. "*Ge-so-Lei*" adı birbirinden farklı birçok toplumsal sektörün, bir tür *"Hijyen Kalkanı"* altında birleşmesini vurgular. Bu birleşme de, 1883 Alman Hijyen Fuarı'ndaki organizatörlerin peşine düşmüş olduğu,

tüm toplumsal veçheleriyle birarada olarak kapsayıcı *"Hijyen"* tevhitinin bir nevi ideal fotoğrafıdır. Bu sayede apayrı bilimler, toplumsal gruplar ve Batı kültürüne ait fikirler, insan bedeniyle kurdukları ortak ilişkiler üzerinden birleştirilirler. Katılımcı fuarlar, fiziksel egzersizler, spor, dans vb. aktiviteler artık açık stadyumlarda organize edilmeye başlanır ve dolayısıyla mevcut bedenler artık estetik rol modelleri olarak daha çok göz önünde sergilenirler. Hijyen bağı, tam da bu istikametten hareketle, enternasyonal ortamda modern estetik için, Almanya özelinde ise "Yeni Alman" için bir tür *Gesamtkunstwerk* (totalize sanat işi) formasyonuna dönüşme yoluna girer.

Wilhelm Kreis (1873–1955), *Gesolei* etkinliğini tasarlamakla sorumlu mimardır. Kreis 1908'de, öncü modernist mimar ve tasarımcılardan biri olan Peter Behrens'ten devraldığı koltukla, Düsseldorf'taki Sanat ve Zanaat Okulu'nun (*Kunstgewerbeschule)* direktörlüğünü yapar. Yine bu dönemde, Anıt ve Fuar yapılarının başarılı bir tasarımcısı sayılan Kreis, *Modernist Mimimarlığın* temelini oluşturacak önemli girişimlerden biri olan *Deutscher Werkbund*'un kurucu üyeleri arasında yer alır ve Dresden'de açılacak olan Alman Hijyen Müzesi'nin de mimarıdır. *Gesolei* düzenlemeleri için Kreis, genel bir estetik kriter belirledikten sonra, kent içinde sanat müzesi, planeteryum ve Ticari ve Sosyal Çalışmalar Müzesi gibi bir dizi kalıcı kültürel yapıyı bizzat kendisi tasarlar ve bunları merkezi bir avlunun, *Ehrenhof*'un etrafına yerleştirir, geçici pavyonların ise tasarımlarını meslektaşlarına ve öğrencilerine tahsis eder ve bunları da Rhine'ın kıyı şeridine konumlandırır**.** Yapıların mimari niteliklerinden bahsetmek gerekirse, Dresden'deki (1911) yapılar, dönemin erken modern stilleri arasından seçilerek tasarlanmaya özen gösterilir fakat birbirleriyle ancak klasik dönem mimarlığını taklit eden hafif alçı yüzeyleri üzerinden ilişkilenebilirler. Düsseldorf'taki (1926) geçici pavyonlarsa artık, pratik kullanımları, pürüzsüz, açık renkli ve düzlemsel yüzeyleriyle, *Modernist Mimarlığın* ve Bauhaus *ethos*'unun bütünlüğü altında birleşmişlerdir. Dolayısıyla *Gesolei*'ın mekânsal vokabülerindeki beyaz duvarlar, teras çatılar ve soyut kübik kompozisyonlar olarak özetlenebilecek genel temalar, mevcut etkinliğin de önemli temalarından biri olan, hijyenin üniter şemsiyesini ve *Modernist Mimarlığın* bu hijyen performansından devralacağı püriten kimliğini dışa vurur niteliktedir. Bu bağlamda, hijyen fuarlarının *Modernist Mimarlığa* giden yolda, hijyenik mimari ve mekânsal prodüksiyon adına bir tür laboratuvar işlevi gördüğünden kolayca

bahsedilebilir. Böylelikle toplumsal hijyen ve kamusal sağlık kavramları, 19.yüzyılda geçirdikleri reformlarla birlikte ve bu mekânsal laboratuvarlarda elde edilen deneyimler sonucu, yeni kamusal ve kentsel estetiğin yaratılmasında önemli pay sahibi olmaya başlarlar. 20.yüzyılla birlikteyse, bu anlayışın sosyo-teknolojik bir altyapıdan pürist bir görsel estetiğe ve rasyonalist/fonksiyonalist sosyo-mekânsal bir organizasyona doğru evrilme süreci, *Modernist Mimarlığın* dönemin başat mekân prodüktörü hâline gelmesi sonucu, doruk noktasına ulaşır.

Özetlemek gerekirse kapsayıcı içeriğiyle *"Hijyen"* mefhumu, salt teknolojik gelişmelere ve insanların yaşam kalitelerinin arttırılmasına bağlanamayacak bir karakterde; *(1)* öncelikle çevresel faktörlerin ve kentin, *(2)* sonrasında mikro ölçekte mekânların ve dolayısıyla mimarinin, *(3)* son olaraksa işçilerden başlayıp ardından evrenselleşerek toplumu oluşturan tüm bireylerin bedenlerinin ve zihinlerinin, topyekûn biyoiktidarını arzulayan çeşitli tahakküm mercilerinin uzunca bir müddet başat toplumsal mühendislik aparatı olarak işlev görmeyi sürdürmüştür.

Hijyen anlatısının bu girizgâhı sonrasında konu, bahsi geçen toplumsal mühendislik projelerine, yani biraz daha makro ölçeğe doğru kaydırılabilir. *Disiplin toplumu*, iktidara ilişkin ilk bölümde de üzerinden geçildiği üzere, Michel Foucault'nun ortaya koyduğu ve yaklaşık olarak 18.yüzyılla 20.yüzyılın ilk yarısı aralığında, yani modern evrede oluşumunu öngördüğü bir toplum modelidir;

"Disiplin toplumu toplumsal komuta mekanizmasının (adetleri, alışkanlıkları ve üretici pratikleri üreten ve düzenleyen) yaygın bir dispositifler ya da aygıtlar şebekesi yoluyla kurulduğu toplumdur. Bu topluma işlerlik kazandırmak ve onun içleme ve/veya dışlama mekanizmalarına itaati sağlamak toplumsal alanın yapısını belirleyen disiplin "gerekçesi" için yeterli mantıkları sunan disiplin kurumları (hapishane, fabrika, tımarhane, hastane, üniversite, okul vb.) vasıtasıyla başarılır. Disiplinci iktidar aslında düşünce ve pratik sınırlarını ve parametrelerini belirleyerek normal ve/veya sapkın davranışları tarif edip yaptırıma tabii kılarak yönetir." [40].

Foucault, doktora çalışmasından derleyerek hazırladığı ilk majör kitabı *Deliliğin Tarihi'*nde, iktidarın bedensel ve zihinsel hijyen aparatları üzerinden toplumu Orta Çağ'dan modern evreye dek ne şekilde terbiye etmeye çalıştığı üzerine bir soykütük

araştırmasına girişir ve *disiplin toplumu* fikrininin ilk tohumlarını böylece burada atmış olur [58]. Foucault'ya göre Orta Çağ'da toplumsal ve fiziksel anlamda bir tür bedensel hijyen terbiyesi uygulaması olarak cüzamlıların dışlanması pratiği, 15.yüzyıldan itibaren cüzamlıların sayısındaki aşamalı azalma sonrası yerini zihinsel hijyen terbiyesine, deliliğin dışlanmasına bırakır. Dolayısıyla deli olduğu kabul edilen insanların "Deliler Gemisi" olarak adlandırılan gemilere bindirilip, uzak diyarlara yollandığı ilginç uygulama, bu dönemde ortaya çıkan delileri dışlama pratiğinin ete kemiğe bürünmüş erken bir karşılığı olarak kabul edilebilir. Ancak geç 17.yüzyıla gelindiğinde, Foucault'nun daha sonra *disiplin toplumlarının* inşa sürecinin başlangıcı olarak mimleyeceği ve *Büyük Kapatılma* adını verdiği bir hareketle, toplumun "akılsız" üyeleri toplumsal huzursuzluklar bahane edilerek sistematik bir biçimde kurumlar içine kilitlenmeye ve "suçlu" üyeleri de ekonomik depresyonun etkileriyle benzer kurumlarda zorla çalıştırılmaya başlanırlar. Kapatılanlar "akılsız" ve "suçlu"larla da kısıtlı değildir, Foucault'ya göre başat iktidar mekanizmaları, yeni ekonomik ve politik gelişmelerle düzenlemeye çalıştığı toplumsal sistemine uymayacağını düşündüğü tüm verimsiz özneleri (işsizler, yoksullar, yetimler, tehlikeli zihinler vs.) bu kafeslerde birarada zaptetmeye girişir. Hastaneler, klinikler, hapishaneler ve çalışma evleri bu sayede içiçe geçirilerek, tüm "verimsiz" öznelerden farklı bir verim almanın peşine düşülür. Böylelikle, hijyen ve güvenlik düzenlemeleri üzerinden öncelikle kısıtlı toplumsal öznelerde, bir süre sonraysa tüm toplumsal beden ve zihinlerde uygulanacak yeni bir disiplin rejimi, artık yavaş yavaş kendisini göstermeye başlamıştır.

Bu aralıkta, deli olarak kabul edilenlerin, "akıllı" olanlara Pazar günleri para karşılığı kapılarının açılarak bir tür ucube gösterisi gibi sergilendiklerinden, ısırıklarından zaman zaman öldükleri dev boyutlardaki farelerle daracık hücrelerde birlikte yaşamak zorunda bırakıldıklarından, duvarlara zincirlendiklerinden, saman üzerinde yatırıldıklarından, yalaklarla beslendiklerinden, neredeyse vahşi hayvan kafeslerini andırır odalara kilitlendiklerinden, kendilerinden istenen belli davranış örüntülerini izlemediklerinde dövüldüklerinden ve donma noktasının altındaki sıcaklıklarda bekletilerek cezalandırıldıklarından bahsetmek, bu "terbiye" metotlarının brutal ciddiyetini kavramak adına yeterli olacaktır [58]. Geç 18.yüzyıl, erken 19.yüzyıldan itibarense delilik ekonomik ve politik koşulların değişmesine paralel olarak ve Samuel Tuke,

Philippe Pinel, Sigmund Freud gibi öncülerin de katkısıyla diğer "verimsiz"lerden ayrılmaya, kendi özgül alanına kavuşmaya, modern psikiyatri kurumunun asıl nesnesi hâline gelmeye ve bugünkü anlayışının temeline, yani bir tür akıl hastalığı olarak kabulüne oturtulmaya başlanır. Fakat delileri dondurucu soğukluktaki sularla yıkama, üzerlerine deli gömlekleri giydirme, politik doğrucu estetikleriyle yeşiller içindeki kırsal kurumlarda inzivaya hapsetme, beyinlerine elektroşok uygulama ya da çay partileri vb. zorunlu aktivitelerde en iyi kıyafetleri giydirilerek onlara bir nevi evcilik oynayan çocuk muamelesi yapma gibi bu dönemin öne çıkan teknikleri de öncüllerinin fiziksel brutalliğinde olmasa dahi, brutalliği zihinsel bir altyapıya oturtarak paralel bir istikamette hareket eder gibi görünürler. Dolayısıyla Foucault, daha sonra panoptikon diyagramıyla *disiplin toplumlarında* disiplinin içselleştirilmesini örnekleyeceği gibi, burada da bu tedavi yöntemlerinin brutal ritüelinin, cezanın ve hükmün hasta tarafından içselleştirilmesine dek tekrarlandığından bahseder [58]. Delilik bu anlamıyla, 20.yüzyıla girilirken, iktidar epistemi içerisinde, toplumsal organizasyon adına uygunsuz bedenler ve zihinler üzerinde gerçekleştirilen—yoktan varedildikleri anlamında değil, fakat daha çok iktidarın epistemine göre sınıflandırıldıkları ve iktidarın amaçlarına göre yeniden düzenlenmeye çalışıldıkları anlamında—bir tür karşı-konstrüksiyona dönüşür.

Foucault, ikinci majör eseri olan *Kliniğin Doğuşu* adlı kitabında bu kez daha çok bedensel hijyenin modern evrede nasıl yeniden inşa edildiğini detaylarına inerek anlatır ve sağlıklı beden ile hasta bedenin iktidarın epistemi göz önünde bulundurularak nasıl sınıflandırıldığını gözler önüne serer [59]. Kısaca özetlemek gerekirse, Foucault'ya göre, 18. ve 19.yüzyıl amprizimi doktorun gözleri önündekini çıplak gerçekliği not etmesine ve incelemesine dair naif bir davranış kalıbı olarak kabul edilemez. Özne ve nesne arasındaki ilişki, sadece birinin bildiği ve bildiğini anlattığı üzerine kurulu bir ilişki değildir. Doktor ve hastası arasındaki irtibat baskın diskurdan önce var olmaz, aksine, tıbbın klinik bilimi ancak, tıbbın bir disiplin olarak artikülasyonuna izin veren ve onun "deneyiminin ve yapısının rasyonalitesinin zeminini" mümkün kılan organize edici bilginin geniş strüktürünün bir parçası olarak varolur [59]. Başka bir deyişle, bir nesnenin (örneğin hastalıklı bir organın) analizi ve gözetimi, tam anlamıyla bilginin çağdaş organizasyonunun içerisinde tanımlandığı şekildeki kabul edilmiş pratiklere bağlıdır, dolayısıyla hastalıklı bir organı, sağlıklı bir organdan ayırt etme kriteri,

tamamen tarihseldir. Tam da bu yüzden, erken bir 18.yüzyıl doktoruyla, bir 19.yüzyıl doktoru harfiyen aynı hastalığa maruz kalmış bir organı gözlemlerken, hastalığa neyin neden olduğuna ve hastalığın ne şekilde tedavi edileceğine dair bambaşka sonuçlara ulaşırlar. Bu farklılığa rağmen, mevcut bilgi organizasyonuna hâkim iktidar epistemi, kendi dönemleri içerisinde bu açıklamaları doğru addettiği sürece, iki açıklama da "doğru" sayılır. Varılmaya çalışılan nokta şudur ki; hastanın aksindeki "sağlıklı"nın, delinin aksindeki "akıllı"nın ve suçlunun aksindeki "masum"un inşaatlarında olduğu üzere, yanlışın aksindeki "doğru"nun inşaatı da, iktidar episteminin etrafında gelişen, tarihi bir konstrüksiyondur. *Modernist mimarlığa* giden yolda, bu dikotomik anlatılar etrafında kurulmaya çalışılan meşruiyet kurgularını da dolayısıyla (rasyonel-püriten-hijyenik-güvenli-doğru vs.), biraz olsun bu çerçeveden değerlendirmek anlamlı olabilir.

Bu makro giriş sayesinde, *Modernist* Mimarlığın ne tür bir toplum inşasına kendisini eklemlediği ve bu inşaattan hangi aletleri ödünç aldığı daha kolay anlaşılabilir. *Modernist Mimarlığın* salt estetik üzerinden, ya da arkitektonik artikülasyonlar üzerinden, salt stili, yatay penceresi, işçiliği, camı, brüt betonu üzerinden tartışılamayacağı aşikârdır. *Modernist Mimarlık* basitçe, *disiplin toplumu* inşasından ya da dönemin etkin diğer iktidar mekanizmalarından kopartılarak tartışılamaz, *Modernist Mimarlığı* tartışırken etiği de, politikayı da, tahakkümü, iktidarı ve direniş çizgilerini de beraberinde tartışmak gerekir.

18.-19.yüzyıllarla birlikte, toplumsal düzlemde radikal değişikliklere yol açan Endüstri Devrimi, daha önce görülmemiş bir hızla gerçekleşen kentleşme dolayısıyla sağlıksız koşullarda deneyimlenmek zorunda kalınan yaşama ve çalışma pratikleri ve kısa aralıklarla tekrar eden salgın hastalıkların verdiği ağır hasarlar büyük kentlerde bir tür kirlilik, hastalık ve hijyen paranoyasını ortaya çıkarmaya başlar. Bu dönemde kolera başta olmak üzere salgın hastalıklar kentleri felç ediyor, endüstri yapıları erken teknolojileriyle göğü griye boyuyor, yeni oluşan işçi sınıfının kentlere akın etmesiyle oluşan yoğunluk daha önce karşılaşılmamış ve çözümü belirsiz sorunları beraberinde getiriyordur. Gustave Dore'nin (1832–1883) 1872'de, dönemin en erken endüstrileşmiş kentlerinden biri olan Londra'yı resmettiği illüstrasyonlarının toplandığı *London: A Pilgrimage* adlı kitabının, işçi evlerinin yanyana ve bitimsiz tekrarlarıyla dolu, ufukta trenlerin bol dumanlı geçişlerini tasvir eden, insanların sefalet içinde sokaklarda

üstüste yığıldığı, o depresif ve karanlık atmosferi, hijyen paranoyalarına önayak olan bu aralıktaki kentsel koşulları ilk elden yansıtır niteliktedir. İşte tam da bu aralıkta, modern evre biyoiktidar kurguları, hijyen paranoyasının maksimum sömürüsü üzerinden toplumu şekillendirmeye başlar. 20.yüzyılın başlarında, *Modernist Mimarlığın* püriten konstrüksiyonu da böyle bir arkaplan üzerine, paralel sömürü ve regülasyon mekanizmalarıyla, beyazın ağırlıkta olduğu bir temizlik/sadelik görseliyle, pilotiler üzerinde yükselerek çatılarda kendi temizliğine güvenebildiği seçkinlere özel mekânlar üretme prensipleri ve benzerleriyle birlikte inşa edilir;

“Öncelerde işçi evleri için arsa elde etmek üzerine baskın olarak başlayan hijyenist ve filantropik tasa, sonraları modern kentin doğası üzerine, kamusal hizmetlere ve toplumsal dönüşümün temsilcisi olarak devletin rolüne dair tartışmalara doğru genişlemiştir.” [19].

Rabinow’un bir paragrafta özetlediği üzere, bu dönem tam da, hijyenik koşulları bahane ederek ve işçi evlerini yeniden düzenlemekten başlayarak, tüm toplumu yeniden düzenlemeye doğru yol alacak olan yeni toplum mühendisliklerinin dönemidir. Avrupa ülkeleri kolonizasyon süreçlerinde, kentsel planlama teknikleriyle hijyen üzerinden tehlikeli deneylere girişirler. Fransız teknokrat Hubert Lyautey'in (1854–1934), kolonize ülkelerde—örneğin Cezayir’de—uyguladığı en temel kentsel tasarım prensiplerinden biri olan “Hijyen Koridoru” (*cordon sanitaire*) bu talihsiz deneylere örnek gösterilebilir [60]. Lyautey, kolonyal ve oryantal bir zihinle uyguladığı kentsel planlamalarda, her kenti yerli ve Avrupalı olarak iki ayrı zona böler ve bu ayrıştırılmış iki alan arasından daima pasif yeşil kurgulu bir hijyen koridoru geçirir. Mesaj açıktır, *(1)* “ari” Avrupalı ve onun madunu olarak “dejenere” yerli birbirine karışmamalıdır, karışmamaları yetmez, *(2)* Avrupalı bu yerli madunun "kirine” bulaşmasın, ya da "hastalıklı" havasından solumasın diye araya bir de fazladan set çekilmelidir. Mesele bununla da bitmez, bu dış kolonizasyon kurgulu kentsel regülasyon tekniği bir kez öğrenildi mi, artık “dışarı”yla sınırlandırılamayacak ve benzer hiyerarşik kurgular “içeri”ye uygulanmaktan da alıkonulamayacaktır. Haussmann sonrası Paris’in belli bölümleri, 1930’lara kadar bu mantık çerçevesinde bir tür iç kolonizasyon uygulamasına maruz kalmış, burjuva ve proletaryanın sınıfsal zonlamaları ve ayrımları kentsel zeminin planlamasına zorla enjekte edilmiştir [60]. *Modernist Mimarlık* da

hatırlanacağı üzere benzer hijyen paranoyalarını merkezine alır, süsü bir tür kirlilik, dejenerasyon, hatta suç olarak addeder ve böylece aradığı saflığı ve sadeliği meşru kılmayı bu hijyenik aparatın yardımıyla elde etmeye çalışır. Bugün *Modernist Mimarlığın* öncüllerinden sayılan Adolf Loos ünlü *Süs ve Suç*'unda (*Ornament und Verbrechen*) kolonyal düşünceye sıkı sıkıya bağlı bir hoyratlıkla, Papualı yerlileri daha alt kademede bir tür insan olarak addettikten, olsa olsa ahlaki ve zihinsel aktivite olarak çocuklarla eşdeğer tutulabileceklerinden bahsettikten sonra, onların vücutlarına yaptıkları dövmeleri ve süsleri artık geride kalmış bir kültürün dejenere varlığı olarak sunmaktan bir an olsun çekinmez. Loos'a göre, yeni ortaya çıkacak *Modern Mimarlık* "arınma"nın mimarlığı olmalıdır. Yeni *Modern Mimarlık* "ilahi" bir hijyene sahip olmalıdır;

"Dikkat, artık zamanı geldi, tamamlanma/erme *[erfüllung]* bizi bekliyor. Yakında kentlerin sokakları beyaz duvarlar gibi parıldayacak! Cennetin başkenti olan Kutsal Şehir, Kudüs gibi. İşte o zaman tamamlanma/erme *[erfüllung]* gerçekleşecek." [42].

Loos'un yeni bir dinin doğuşunu vaazeder gibi betimlediği bu durum, kısa bir süre sonra *Modernist Mimarlığın* başat karakteristiklerinden birini oluşturacaktır; her daim beyaz, her daim saf, her daim temiz ve her daim pürüzsüz olmak. *Modernist mimarlık* böyle bir ön kabul üzerine inşa edilir, *Modernist Mimarlığa* göre sadeliği, arınmayı, saflığı, beyazı lekeleyen, kirleten, karmaşıklaştıran, çetrefilleştiren her türlü süs "kölelik"tir. Her türlü süs "ilkellik"tir. Süs "salgın"dır. Süs "dejenere"dir. Süs "evrime aykırı"dır. Süs "suç"tur. Süs "cinayet"tir.

Böylelikle sadelik, *Modernist Mimarlıkla* birlikte, yeni bir tür ilahi hijyen dışavurumu hâline gelir. Beyaz üzerine bu denli fetiş eğilim kuşkusuz renge dair naif bir beğeniden ötesidir. Beyaz kullanımı bir tür hijyen performansıdır, beyaz olunduğu düzeyde hijyenik olunur. Örneğin yine, *Modernist Mimarlığın* başat aktörlerinden Le Corbusier'in ressam kimliğinde kendisini daha en başından "pürist" bir stil içerisinde addetmesi ve birlikte anıldığı kübizmin her an farklılaşabilen potansiyel tavrını reddederek çok daha yalın ve homojen bir dile meyletmesi, ya da Akdeniz evlerinin ve klasik dönem mimarlığının beyaz arkaplanını her fırsatta övmesi ve öne sürmesi tüm bu strüktüre paralel okunabilir. Beyaz böylelikle hijyenik bir altyapıdan çıkma bir disiplin

aracı olma yolunda ilerler. Homojenleştirir. Genelleştirir. Farklı renklerin arasında sabitliği simgeler, kalıcıdır. Her an kirlenmeye açıktır, korunmalıdır, fanatikliktir, paranoyadır. Evrimi, ilerlemeyi, Endüstri Devrimi'ni, okyanus gemilerini simgeler, lineer anlatıdır, düzendir. Cenneti simgeler, metafiziksel bir ütopyadır, aşkındır. Kurtuluşu ve tamamlanmayı vaadeder, kutsaldır, Yeni Kudüs'tür. Bunların hiçbirini temsil etmese, Bauhaus'la göbek bağı bulunan dönemin önemli modern akımlarından De Stijl'in kurucu üyesi Theo van Doesburg'un şu sözleri, başka nasıl açıklanabilir;

"BEYAZ Bu zamanımızın spiritüel rengidir, tüm eylemlerimizi yöneten berraklıktır. Ne gridir ne de fildişi rengi, fakat saf beyaz.

BEYAZ Bu modern zamanların rengidir, koca bir dönemi dağıtan renk; bizim dönemimiz kusursuzdur, saftır ve kesindir.

BEYAZ Herşeyi içinde barındırır.

Klasisizm ve dekadansın "kahverengi"sini hükümsüz kıldık ve divizyonizmin "mavi"sini, mavi gökyüzünün kültünü, yeşil sakallı ve spektrumlu tanrıları.

Beyaz saf beyaz." [61].

Paris, Fransız Devrimi sonrasındaki dönemde yoğun bir modernizasyon sürecine sokulur. Bu dönemde Napolyon I, güçlü iktidarını arkasına alarak kentte bir dizi mimari ve kentsel uygulama girişimi başlatır. İlk iş *Jardin des Tuileries* boyunca geniş bir cadde yaratmaktır. 1830'lara gelindiğinde vali Rambuteau, hastalığın ve salgının şehirde kol gezdiğine ve "miasma teorisi"yle yayıldığına kanaat getirerek, kentsel çevrenin hijyenikleştirilme çalışmalarına hız kazandırır. Miasma teorisi kısaca kolera, veba gibi hastalıkların bir tür kirli havanın dolaşımıyla yayıldığını iddia eden, Vitrivius'un dahi daha 1.yüzyılda *De architectura*'sında bataklık ve sisin birlikteliğiyle gelen bu "kirli hava"nın tehlikeleri üzerine konuştuğu, mitik bir konstrüksiyondur. Metafizik altyapısı bir tarafa, hijyenik bir paranoya yaratmak adına uygun bir araç gibi gözükür. Tabii bu korkuyu Paris'te meydana gelen 1832 kolera salgınından bağımsız olarak düşünmek hata olur, 650.000 kişilik nüfusu olan kentin bu salgına 20.000 ölü verdiği [62] bu aciliyet ortamında, hijyenik kaygılar üzerinden regülasyonlara girişilmesi toplumsal zeminde kısa sürede meşru kabul edilecektir. Böylece 1841'e gelindiğinde, kentin yeniden düzenlenmesine ve hijyenikleştirilmesine dair yeni yasalar çıkartılmaya

başlanır ve II.İmparatorluk da tam olarak bu arkaplan üzerine, *Modernist Ürbanizme* örnek teşkil edecek büyüklükte bir ölçekte, bir dizi kentsel düzenlemeye girişir.

1852 yılında imparator olan Napolyon III, Endüstri Devrimi ile köklü bir değişime uğramış olan Londra'yı, geniş kamusal parklarını ve altyapı/kanalizasyon sistemlerini örnek alarak Paris'i modernleştirmeye karar verir. Kısa süre içerisinde, Rambuteau'nun regülatif fikirleri ve düşük gelirli sınıfın sosyal sorunlarına dair çözüm arayışları bu plana dâhil edilir. Tabii tüm bu filantropik hümanist reform maskesinin ardında, Napolyon III'un asıl isteği, başkentteki otoriteyi yeniden eline almak ve 1789'dan bu yana birçok gelgite sahne olan Paris'in çalkantılı iktidar çevresinde, kendi elini olabildiğince güçlendirmektir. Bunun için bir dizi yeniliğin başında, düşük gelirli sınıfın konut problemi üzerine eğilmeyi (başta işçi sınıfını periferiye iterek merkezde burjuvazi için yeni yerler kazanmayı) ve sokakları toplu ve atlı birliklerin manevralarına, dolayısıyla olası ayaklanmaları bastırma mekanizmalarına uygun hâle getirmeyi öngörür [20]. Bunu yerine getirecek olan kişiyse, Seine Valisi Georges Eugene Haussmann'dan (1809–1891) başkası olmayacaktır.

26 Mart 1852 kararnamesiyle Haussmann, Saint-Simon'cu bir tür ekonomik kalkınma öngören devlet politikasını ve kısa dönem sürecek olan Napolyon'un otoriter yönetimini arkasına alarak kentin radikal dönüşümü için epey uygun bir atmosfer yakalar. Artık en basitinden, "kamunun yararı" için istediği yapıyı istimlak edebiliyordur. Bu yeni yetkilerin erken uygulamalarından birinde örneğin, *Ile de la Cite*'nin büyük bir bölümü yıkılır. Bunun dışında, bina sahipleri artık yapılarını ve cephelerini her on yılda bir temizlemeye zorlanırlar ve diğer birçok fevri regülasyona da geometrik düzen ve kanalizasyon altyapısıyla uygunluk gerekçeleriyle yol açılmış olur. Bina yüksekliklerine, genişliklerine, çatı eğimlerine yeni düzenlemeler getirilir. Zemin katlar arasında bir uyum yaratmak adına taş kullanımı, kat boylarının eşitliği vb. homojenleştirici zorunluluklar dayatılır. Rambuteau'nun 13 metreye kadar çıkartabildiği sokak genişlikleri, Haussmann'la birlikte 30 metreyi bularak bugünün ünlü Paris bulvarlarına dönüşür. Yıkımlar sonucu yeni parklar elde edilir. Kent merkezindeki "kirli" addedilen bölgeler "temizlenir", buralarda yaşayanlar periferiye göçe zorlanır. Walter Benjamin'in uzunca bir süre, hatta ölene dek yayınlamayı sürdürdüğü metinlerinden oluşan *Arkad Projesi* (*Passagenwerk*) adlı eserinde, kentin ayırt edici

sokak yaşantısının ayrılmaz ve devingen bir parçası olarak addettiği cam ve demirden oluşan arkadların büyük bir kısmı, yine Haussmann döneminde yıkılır [63]. Benjamin, bu pasajları içerisinde hep Baudelaire'in kenti deneyimlemek adına dolaşan flanörüyle birlikte hayal etmiştir. Erken dönem *Modernist Ürbanizm* örneği sayılabilecek bu düzenlemeyse, kısa süre içerisinde bu üniter ve fonksiyonel saflıktaki kentsel planlama teknikleriyle pasajları, sokakları ve flanörleri ortadan kaldırmaya ant içer. Böylelikle Paris'in o devrimci ruhu nihayet, az da olsa ehlileştirilmeye başlanmıştır.

Paris'in bu güvenlik kaygıları ve hijyen paranoyaları üzerinden kurulan *proto*-modernist regülasyonlarından, 20.yüzyıla, *Modernist Mimarlığın* Paris'in kentsel dokusuyla kurmaya çalıştığı yeni ilişki türlerine doğru uzanmak gerekirse, Le Corbusier'in 10 Temmuz 1925 tarihinde *Plan Voisin*'ini ilk kez sergilediği *l'Esprit Nouveau* Pavyonu'na doğru yol alınabilir. Daha önceden *"3 Milyon Kişi için Çağdaş Şehir"* adlı zamansız ve hayali bir topografyada öngördüğü *Modernist Ürbanizm* prensiplerinin bazılarını, Le Corbusier bu kez Paris üzerinde uygulamaya karar vermiştir. Kentsel tasarım, Seine Nehri'nin kuzeyinde 18 adet 60 katlı haç planimetrisindeki eşdeğer kulenin, birbirlerine eşdeğer uzaklıklarla konumlandırılmasından oluşur. Le Corbusier bu planını, şaşırtıcı olmayacak bir şekilde Haussmann regülasyonlarının bir devamı olarak niteler [64]. Pazarlama adına güçlü maketlerin ve etkileyici çizimlerin yer aldığı proje sergisinde, ilginç bir kolaj göze çarpmaktadır; kolajda Le Corbusier'in yeni kentsel tasarımı diyagonal bir şekilde mevcut Paris dokusunun üzerine oturuyor ve mevcut tarihsel kentsel örüntüdeki yapıların birçoğu köşeleri yenmiş bir şekilde üzerine yapıştırılmış Le Corbusier tasarımı altında eziliyordur. Bunun bir çeşit yapıştırma hatası, unutkanlık ya da kişisel bir tür zararsız duyarsızlık şekli olduğunu düşünmek naiflik olacaktır. Le Corbusier'in *Modernist Ürbanizminin* Paris'in kentsel dokusuyla ilişkisi tam da bu üstüste binmenin, daha doğrusu mevcut kenti ezmenin dışavurduğu şekildedir, Seine Nehri'nin kuzey yakası ve tüm tarihi dokusu olduğu gibi yıkılacak ve Le Corbusier'in kendi tasarımı onun yıkıntıları üzerine yerleşecektir. Ne de olsa mevcut kent "kirli" ve "kaotik"tir, kendi "pürist düzeni" bir demir pençe gibi eski kentin üzerine binebilirse, işte o zaman "sağlıklı düzen" yeniden restore edilebilir. Neyse ki, Le Corbusier'in tüm o endüstriyel elitlerle yaptığı kulisler karşılıksız kalır ve bu kendinden makul püriten

kentsel “haç” gridi, Paris’i günahkâr kentselliğinden bu dönemde de tam anlamıyla arındırmayı başaramaz.

Modern evrenin çözülmesi ve postmodern evreye geçiş aralığında, 1950 ve 60’ların Fransa’sındaki karşıt hareketlerin başat aktörlerden biri olan Guy Debord (1931–1994), Paris’in bu acı kentsel hatıraları hakkında şunları söyler;

“Tarihi durumlar neyin “yararlı” olduğuna karar verir. Baron Haussmann’ın İkinci İmparatorluk altındaki Paris kentsel renovasyonu, örneğin, ordu birliklerinin hızlı sirkülasyonu ve ayaklananlara karşı toplu birliklerinin kullanımları düşünülerek kurgulanmıştı. Fakat polis kontrolü sağlamak üzerine olan bu bakış açısının dışında, Haussmann’ın Paris’i bir budala tarafından inşa edilmiş, kızgınlık ve bağırış çağırışla dolu, hiçbir anlamı olmayan bir şehirdi. Bugünün ürbanizminin ana problemi salt hızla artan motorlu taşıtların akıcı dolaşımını sağlamak üzere kurgulanıyor oluşlarıdır. Geleceğin ürbanizmi kuşkusuz ki kendini bundan aşağı kalır yanı olmayan ütiliter projelere adayacaktır, fakat aynı zamanda psiko-coğrafik olasılıkları olan farklı bir bağlamı da unutmayacaktır.” [65].

Haussmann’ın budalalığını tartışmak bir tarafa, Debord’un tarihi durumların neyin “yararlı” olduğuna dair karar verici pozisyonları olduğundan bahsettiği Makyavelist pasaj, aynı zamanda Foucault’nun iktidarın kontrolündeki bilgi epistemini hatırlatır şekilde, anlamlı gözükür. Bu bağlamda iktidar adına, modern evrenin tarihi şartları gözönüne getirildiğinde, *hijyeni* gerekçelendirerek ve sömürerek tahakküm hakkı elde etmek, pekâlâ “yararlı” bir araç hâline gelmiştir. Debord’un bir diğer işaret ettiği konu, kente müdahele denemelerinin salt ütiliter gerekçelere dayandırılmasının yarattığı sorunları içerir. Debord, hijyenik paranoyalarla, güvenlik kaygılarıyla, modernist gelenekte alışılageldiği üzere zonlamayla, fonksiyonel ayrıştırma kurgularıyla, hiyerarşik ve sınıfsal planlama teknikleriyle, merkeziyet ve periferi dualitelerinin inşaatlarıyla, geometrik ve homojen düzen fetişleriyle üretilmiş kentsel tasarıma ve kentsel regülasyonlara karşı çıkar. 1955’te yayınladığı *Paris’in psikocoğrafik rehberi* adlı kentsel haritalamasında Debord, Paris’i parçalara ayırmış ve her parça arasındaki sirkülasyon izleklerini kolaj üzerinde birbirine eklemleyerek bir tür kentsel deneyim plan tasarısı geliştirmiştir. Psikocoğrafik ürbanizmi “bilinçli ya da bilinçsiz organize edilmiş olsun,

coğrafi çevrenin spesifik efektlerinin ve katı kurallarının bireylerin davranışları ve duyguları üzerine etkisinin çalışması" olarak tanımlar [65]. Yapmaya çalıştığı yine Baudelaire'in flanöründen kendi kuramı olan *derive*'ye kadar, bireyin duygu ve davranışlarındaki çelişkili izleklerin kentin katı arkitektonik gerçekleriyle birlikte okunma denemesidir. Debord'un bu fikirleri üretirken Letterist Enternasyonal'in bir parçası olduğunu ve o komünal ortamda bu fikirlerin daha ilk çıktıkları andan itibaren Ivan Chtcheglov'la bir göbek bağının bulunduğunu da ayrıca belirtmek gerekir. Letterist Enternasyonal (1952–1957), Paris'te kurulmuş bir tür radikal sanatçı ve kuramcılar komünüdür. Komünün üyelerinden birçoğu, daha sonra Sitüasyonistler'i meydana getirecek ve modern evreyi dönüşüme zorlayan ve özellikle Paris'i ana karargâhı kabul edecek olan 1968 Mayıs olaylarında kışkırtıcı rollere bürüneceklerdir. Ivan Chtcheglov (1933–1998), *Yeni bir ürbanizm için Reçete (Formulaire pour un urbanisme nouveau)* adlı metnini bu dönemde, 1953'te Gilles Ivain takma adıyla daha 19 yaşındayken yazar, psikocoğrafya terimi de ilk kez bu metinde geçmiş, daha sonra Sitüasyonist Enternasyonal dergisinin ilk baskısında bu metne dâhil edilmiştir. Chtcheglov bu metne "Kentte artık sıkılıyoruz." diyerek başlar. Dadaist ve sürrealistlerin avangart arayışlarının sahneden çekilişine yas tutuyor ve kentlerin kapatma üzerine kurulu otoriter planlamalarından yakınarak *Modernist Mimarlığı* şöyle lanetliyordur;

"Bizi durmadan sıkıcı aylaklıklara götüren mekanik medeniyetleri ve frijit mimarlığı daha fazla uzatmak istemiyoruz. Biz yeni ve değişken dekorlar icat etmeyi öneriyoruz. Mösyö Le Corbusier'in stilini kendisine bırakacağız, bu kuşkusuz, fabrika ve hastaneler için ve dolayısıyla hapishaneler için uygun bir stildir (Zaten kendisi kiliseler de inşa etmemiş miydi?). Bu kişiyi bir çeşit psikolojik represyon domine ediyor, öyle ki insanları aşağılayıcı kütlelerde beton yığınlarıyla ezmeye çalışıyor, ki bu daha çok mekânın gökyüzüne doğru yükselen artikülasyonunda kullanılsa, kuşkusuz Gotik stili dahi ardında bırakabilecek düzeyde seçkin bir malzeme olabilir. Miskinlik etkisi devasa boyutlarda. Bir Le Corbusier modeli bende anında intihar etme fikrini uyandıran tek imaj. O geriye kalan son neşeyi de yok ediyor. Ve aşkı ve tutkuyu ve özgürlüğü..." [66].

Chtcheglov'un eleştirdiği bu frijit regülasyonlar dizisi yerine önerisi, sürekli değişimi öngörülen bir tür kentsel sürüklenmedir; "Kentlinin asıl aktivitesi sürekli sürüklenmek olacak. Peyzajın bir saatten diğerine değişimi total bir dezoryantasyonla sonuçlanacak."

[66]. Bu eğilim erken ortaya konmuş bir tür *Modernist Ürbanizm* dekonstrüksiyonu olarak okunabilir. Lettrist ve Sitüasyonistler bu teorilerini pratiğe dökerek Londra'yı ve Paris'i bu şekilde gezerken ve rastlantısal mekân deneyimleri peşinde koşup, birbirleriyle paylaşırken görülmeye devam ederler. Bu, objektif doğruluk üzerine kurulu kentsel tasarım fikri yerine, kentsel mekânı bir tür oyun alanı, kentsel deneyimi de tikel bir tür oyun olarak ele alan önemli bir kuramın başlangıcıdır. Ancak 1905 devriminde mahkûm edildiğinden dolayı Rusya'dan kaçan babasının Paris'e yerleşmesiyle bir Fransız olarak doğan Chtcheglov'un, Paris komününe parlak girişi ne yazık ki aynı parlaklıkta sonlanmaz. Arkadaşı Henry de Bearn'le birlikte komşu parsellerdeki bir inşaat alanından çaldıkları dinamitlerle Eyfel Kulesi'ni havaya uçurmaya kalkan ikili, başarısız olurlar. Bir süre sonra Chtcheglov Paris'te *Les Cinq Billards*'da yakalanarak tutuklanır, eşi tarafından bir akıl hastanesine yatırılır ve "normal" ya da "uysal" olmamasının karşılığı olarak insulin ve şok tedavileri eşliğinde hayata gözlerini yumar [67]. Böylece Paris'in kapatma gelenekleri üzerine kurulu kontrollü ürbanizminde bir gedik açmayı hedefleyen, bu sembolik düzeyde dahi olsa Paris'i hadım etme denemesi, tarihi bir fırsatı elinden kaçırmış gibi gözükür.

Özet bir karşılaştırmaya gitmek gerekirse, Haussmann'ın Paris'i *(1)* hijyen ve güvenlik paranoyalarının sömürüsüyle ve iktidarın ütiliter ve hiyerarşik düzen ideali üzerine kurgulanır. Le Corbusier'in Paris'i *(2)* mevcut kentselliğin ve tarihselliğin yıkımı ve kendi deyişiyle "sokağın ölümü"yle başlayan bir tür pastoral otokrasi ve homojen pürizm vaadeder. Debord'un Paris'iyse *(3)* kentsel mekânı deneyimlemek isteyen bireyin, direnişçinin ve oyuncunun heterarşik bir tür tikellikler biraradalığı idealini ortaya serer. 1968 Mayıs olaylarına Paris, işte bu tarihsel arkaplan üzerinde ev sahipliği yapar. Bu şekilde bir kuşağın sosyokültürel değişim taleplerinin ve tahakküm mekanizmaları karşısındaki direnişlerinin sembol kenti hâline gelir. Ancak tüm bu kavga gürültü durulduktan, dekonstrüksiyon rekonstrüksiyonla, devrimse evrimle yer değiştirdikten sonra, elde bambaşka bir Paris kalır; kentin romantik kimlik inşası sonrası psikocoğrafik deneyimler ya da ütiliter gereksinimler, hatta pürist arınmalar yerine, bir elinde önceden belirlenmiş monoton güzergâhlarıyla kent rehberlerini, diğer elindeyse yıkılmak bir yana bugünün yeni ikonik kent mimarlığının öncüsü olarak onurlandırılan Eyfel Kulesi'nin hediyelik biblolarını tutan turistlerin baş aktörlüğünde, yeni bir Paris

ortaya çıkmıştır. Bu, Avrupa'nın kültürel geçmişinin balmumundan yapılma bir açık hava sergisi olarak Paris'tir. Bu, uysal kapitalizmin merkezi olarak Paris'tir. Bu, aşk ve romantizmin gösteri platformu olarak Paris'tir. Paris'in o devrimci ve direnişçi ruhu, postmodern evrede nihayet sindirilmiştir.

İlginçtir, 21.yüzyılın başında Paris'in uysallığının bozulduğu ender anlar, zamanında çeperlerine ittiği "Öteki"lerin, yani göçmenlerin, kent merkezlerine akın ederek, burada yaşamanın kendi hakları da olduğuna dair haykırışlarına eşlik eden arabaların ateşe verilmesinde gözlemlenir. Premodern evrenin *(1)* Aristokrat ve klerji otoritesinin tahakkümünün sembolik kalesi olarak Bastille'in yakılması, Modern evrenin *(2)* Bilim ve endüstrinin ütiliter tahakkümünün sembolik kalesi olarak Eyfel Kulesi'nin yakılması, Postmodern evrenin *(3)* neoliberal Market tevhitinin salt kâr marjı üzerine kurulu yeni bir toplum ve tahakküm inşasının sembolik kaleleri olarak burjuvazi metalarının, Paris merkezindeki dükkânların ve arabaların yakılması, Paris özelinde anlamlı bir dizi oluşturur. Paris bu bağlamda, Heraklit'in her an değişimi müjdeleyen ezeli ve ebedi ateşinin kentidir. Paris'in tüm tahakküm sistemleri tarafından en çok korkulan anomalisi de tam anlamıyla, "birçok kez istekli ve kasıtlı olarak yangın çıkarma ile karakterize" edilen o uslanmaz "piromani"si olsa gerekir. En son 2005'ten hatırlanacak bu ve benzeri sahnelerde artık, Paris'i eski haylazlıklarını hatırlayıp gülümseyen, hareketli günleri geride kalmış ihtiyar bir tür eski dönem çapkını olarak hayal etmek pek de zor değildir. İroni şuradadır ki, bu ihtiyar Paris belki de el yordamıyla aradığı gençlik aşısını, ancak güvenlik ve hijyen paranoyalarını bir kenara bırakabilecek gücü kendisinde bulduğunda, kendi "saf" özünü terkedip ötekiyle "kirli" bir melezlenmeye girebildiğinde ve ancak bugüne dek sürdürdüğü "arınma" stratejilerinin kendilerinden arındığında, kendi banliyölerinden bulup çıkartabilecektir. Ancak bu doğrultuda yeni yangınlar, Paris'in romantik eteklerini tutuşturabilir.

Cumhuriyet Türkiye'si üzerinden yerel bir örnekle bitirmek gerekirse, resmi lise ders kitaplarında anlatıldığı üzere Ankara'nın başkent seçilmesinin yegâne sebebini, salt korunaklı bir yere sahip oluşunda ya da ülke coğrafyasının merkezinde yer alışında aramamak gerekir. Asıl neden daha çok ideolojiktir; Cumhuriyet iktidarının diliyle İstanbul "kirli"dir, dolayısıyla yeni ve "temiz" bir sayfa açılmak üzere Ankara seçilir, İstanbul ötekileştirilir. Bu kirlilik de çok katmanlı bir kirliliktir, çünkü İstanbul bu

dönemde, bir taraftan bağların kopartılması istenen Osmanlı geleneğinin devamını vaazetmekte, diğer taraftansa Türklük vurgusu üzerine kurulmaya çalışılan ulus-devlet ideolojisinin yerine kozmopolit bir biraradalık tanımlamaktadır;

"İronik olarak, Ankara'nın yeniliği ve temizliği, İstanbul'un "kiri ve tozu" karşısında bir Cumhuriyet simgesi olarak kutlanır. "Eskiye karşı yeni" inşası Ankara'nın görsel ve yazınsal temsillerinde sıkça kullanılır. Beş yüzyıldır emperyal iktidarın ve dini otoritenin tahtı olan İstanbul, her alanda adeta Ankara'nın "öteki"si olmak üzere seçilmiştir. Sadece mimari ve kentsel terimlerle değil, aynı zamanda daha az görülebilir olan niteliklerle, yeni başkentin "saflığı, ahlaki üstünlüğü ve idealizmi" İstanbul'un "emperyal ve hanedana ait geleneklerine, kozmopolit kirlenme ve çürümesine" karşıtlık oluşturuyordur." [33].

Bu yerel örnekteki hijyen paranoyası daha çok yeni bir "öz" tanımlama pozisyonundaki iktidarın, yerine geçmeyi hedeflediği eski "öz"ü alegorik kullanımlarla anti-hijyenik ilan etmesi biçiminde kurgulanmış gözükür. Paris'te amaç başkaydı, *Modernist Mimarlık* farklı bir idealin peşine düşmüştü, dönemin biyoiktidarıysa yeni bir disiplin toplumu inşası üzerinde farklı yöntemlerle çalışıyordu. İlginçtir, modern evre boyunca tüm bu yeri geldiğinde tahakküm hakkını saklı tutan farklı dönemlerin farklı mekanizmaları, hijyen paranoyasının toplum üzerinde regülasyonlar ve mühendislikler yapmak adına sınırsızca kullanımı mevzu bahis olduğunda, ortak güzergâhlarda hareket etmekten kendilerini alıkoymazlar.

Hijyen, Rabinow'un deyişiyle modernitenin göstergesi olmakla birlikte, sanıldığı kadar masum bir aparat değildir.

3.2 Kontrol Düzenekleri ve Güvenlik Paranoyası

> Kimse bir duvar dikme amacında değil!
> *(Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten!)*
> *Walter Ulbricht, GDR Lideri, Berlin Duvarı'nın inşasından 2 ay önce, 1961*

Literatürde, tiyatroda ya da yakın dönem sanatlarından sinemada en sık rastlanan gerilim yaratma yöntemlerinden biri bilindiği üzere, hem soyut hem de somut anlamlarıyla, maske takma eylemi üzerinden şekillenir. Dışarıdan iyi ve hoş görünen birinin aslında "maske"si ardındaki kötü ve çirkin olan gerçek yüzünü gizlemesi üzerine

kurulu kadim anlatıya aşina olmayan yoktur. Bu güçlü gelenekle ters düşen popüler Amerikan çizgi roman kültürünün ana akım örneklerinden Batman serisi içindeki dengeleyici unsur veya baş düşman Joker karakteri, bu bağlamda ilginç gözükür. 1940'larda yaratılan karakter, yüzünde ağzı kulaklarına varan kalıcı bir gülümsemeyle, rujluymuşçasına parlak kırmızı dudaklarla, pudralıymışçasına bembeyaz bir yüzle ve kimyasal parlaklıkta yeşil saçlarıyla bir nevi korkutucu bir tür palyaço tiplemesi üzerine inşa edilmiştir. Bu imajı nasıl elde ettiği üzerine Joker karakteri için, aile içi şiddet sonucu ağız çevresi kesiklerini elde etmesinden, Batman'den kaçarken içine düştüğü kimyasal atık kazanı dolayısıyla yüzünün geçirdiği dönüşüme kadar birçok arkaplan hikâyesi günümüze değin anlatılmış, resmi tek bir hikâye etrafında fikir birliğine varılamamıştır. *Kara Şövalye* (2008) adlı yakın dönem sinema uyarlamasında ise Joker, bu yüzü nasıl elde ettiği sorulduğu üç farklı sahnede, üç farklı hikâye uydurarak kaynağın önemsizliğini vurgulamaya ya da öneminden ötürü saklamaya devam eder. Açıkçası hikâye alışılagelen "palyaço maskesini çıkarır ve sahne arkasında yalnızlığıyla başbaşa kaldığında ağlamaya başlar" trajikomik örüntüsüne kavuşsa üzerine söylenecek pek anlamlı birşey kalmazdı. Fakat işin ilginç kısmı karakterin bu geleneksel gerilim yaratma kurgusunu tersyüz edişinde belirir; Joker'in yüzündeki maske aslında ardındaki mistik kötülükleri gizleyen bir arayüz değildir, Joker'in yüzündeki maske onun gerçek yüzüdür. Ardında başka birşey aranan yüzün veya maskenin korkutuculuğunun aslında ardında hiçbirşey olmadığı gerçeğinde gizli olduğu bu tersyüz ediş öyle gözükür ki, postmodern evrenin "*güvenlik paranoyası"*nı bir tür tahakküm mekanizması olarak kullanmaya başlamasıyla, benzer nitelikler taşır. Şöyle ki, artık altmetinler, göndermeler, semboller, "-miş" gibi yapmalar, gizli hesaplar, hoşgörüler ve benzeri tüm bu yüzeyde ak görünüp içeride kara olma potansiyeli taşıyan politik doğrucu tavırlardan vazgeçilerek güvenlik kaygıları karşısında acil ve doğrudan "bariyer"ler dikilmeye başlanır. Bahsi geçen bariyerlerin, bireyler arası yabancılaşmaları, iletişimsizlikleri ve benzeri soyut mefhumları tarifleyen bariyerleri değil, tanıdık materyaller olan tuğla ve betondan, gerçek anlamıyla bariyerleri, bireyleri ve toplumları fiziksel anlamda birbirlerinden ayırmaya yarayan bariyerleri tariflediği özellikle belirtilmelidir. Tam da bu noktada Joker örneği anlam kazanır, postmodern evrede altın çağını yaşayan korku üzerine kurulu güvenlik paranoyasıyla elde edilen

yüzün kendisi tam olarak budur; çıplak ve doğrudan, ayrımcı ve ötekileştirici, sınırlayıcı ve dışlayıcı, arkasında gizli saklı birşey barındırmayan brutal ve çıplak bir korkudur. 20.yüzyılın ikinci yarısından bu yana, bir nüfusun diğer nüfusa karışmasını yani göçü önleme amaçlı, uyuşturucu kaçakçılığını yani bugünün toplumunun mental "hijyen" yoksunlarını önleme amaçlı, geçmişte kendi ürettikleri savaşların mamülü olan toplumlar arası potansiyel çatışmaları önleme ve benzeri amaçlı, kültürler, ırklar ve uluslar arasında inşa edilen bu bariyerlerin toplam uzunluğu 2010 yılında yaklaşık 23.000 km'ye ulaşmış bulunur [68]. Olayın vahametini anlatmak adına, dünyanın etrafını dolaşan ekvatorun boyunun 40.000 km olduğunu hatırlatmak, herhâlde yeterli olacaktır.

Ötekileştirme politikalarının postmodern evreye girilirken, gittikçe yumuşayan dış görünüşlerindeki multikültürel evrime rağmen, şekil değiştirerek güçlerini kaybetmediklerinin bilindiği bir ortamda, güvenlik paranoyasına karşı alınan önlemlerin bunun aksi yönünde giderek sertleşmesi ve brutalleşmesi, kuşkusuz tüm bunların sosyopolitik altlıklarıyla beraber fiziksel ve mimari karşılıkları da göz önüne alındığında, üzerine acilen eğilinmesi gereken derin bir meseleyi tarifler. En bilindik arkaik örneğinin Çin Seddi olduğu basit bir kavramdan, set çekme ve duvar dikme pratiğinden söz ediliyordur ki, 20.yüzyılın ilk yarısında dünya üzerinde neredeyse hiçbir kayda değer bariyer inşaatının olmadığı, ayrıca önemli bir veri olarak bir kenara not edilmelidir. İlk kayda değer bariyer inşaatı 1953'te gerçekleşir ve günümüze kadar gerginliği devam eden Kuzey Kore–Güney Kore arasındaki tampon bölge bu dönemde "tasarlanır". Belki de teker teker herbirinin üzerinden geçmektense, derinlikli bir listeleme yapmak daha yerinde olur, 1860–2010 yılları arası inşa edildikleri ve yıkıldıkları—ki pek azı yıkılmıştır—yıllara göre, adlarına, gerekçelerine, hangi devlet-mezhep-ırk arasında inşa edildiklerine ve uzunluklarına göre sıralanmış "Bariyer" inşaatları şu şekildedir;

Çizelge 3.1 1860–2010 aralığında dünya üzerindeki "Bariyer" inşaatları [68]

Modern Evre *(1860–1960)*

Tarih	***Bariyer Adı***	***Bariyer Amacı***	***Taraflar***	***Uzunluk***
(1874-...)	Çin–Macau Duvarı	İç Bariyer	Çin–Macau	0.34km
(1953-...)	Kore Tampon Bölgesi	Çatışma Alanı	K. Kore–G.Kore	248km

Postmodern Evre *(1960–2010)*

Tarih	***Bariyer Adı***	***Bariyer Amacı***	***Taraflar***	***Uzunluk***
(1960-...)	Hong Kong Bariyeri	İç Bariyer	Çin–Hong Kong	32km
(1961–1989)	Berlin Duvarı	İç Bariyer	Doğu–Batı Almanya	155km
(1969-...)	Belfast Barış Bariyeri	Mezhep çatışması	Katolik–Prot. İrlanda	40km
(1974-...)	Kıbrıs Tampon Bölgesi	Çatışma alanı	K.Kıbrıs–G.Kıbrıs	180km
(1975-...)	Kruger Milli Parkı	İllegal göç; Hayvan avı	Mozambik–G.Afrika	120km
(1979-...)	Mısır–Gazze Duvarı	İllegal göç; Terörizm	Gazze–Mısır	3km
(1987-...)	Batı Sahara Seddi	Çatışma alanı	Polisario–Fas	2700km
(1991-...)	Kuveyt–Irak Bariyeri	Çatışma alanı	Irak–Kuveyt	193km
(1994-...)	İsrail Gazze Şeridi	Çatışma a.; Terörizm	Filistin–İsrail	41km
(1998-...)	Melilla Sınır Çiti	İllegal göç; Kaçakçılık	Fas–İspanya	11km
(1999-...)	Özbek–Kırgız Bariyeri	Çatışma alanı	Kırgızistan–Özbek.	870km
(2001-...)	Türkmen–Özbek Bar.	İllegal göç; Kaçakçılık	Özbekistan–Türkmen.	1700km
(2001-...)	Ceuta Sınır Çiti	İllegal göç; Kaçakçılık	Fas–İspanya	8km
(2001-...)	Özbek–Afgan Bariyeri	İllegal göç; Terörizm	Afganistan–Özbek.	209km
(2003-...)	Botswana–Zimbabwe	İllegal göç; Salgın	Zimbabwe–Botswana	500km
(2004-...)	Hint–Kashmir Bariyeri	Çatışma a.; Terörizm	Pakistan–Hindistan	550km
(2004-...)	Suudi–Yemen Bariyeri	İllegal göç	Yemen–Suudi Arab.	75km
(2005-...)	Sharm el-Sheikh	Terörizm	Bedouin–Mısır	20km
(2005-...)	Brunei-Limbang Duv.	İllegal göç; Kaçakçılık	Limbang–Brunei	20km
(2006–2007)	Via Anelli Duvarı	İç Bariyer	Afro göçmen.–İtalya	0.08km
(2006-...)	Kazak–Özbek Bariyeri	Kaçakçılık	Özbekistan–Kazak.	45km
(2006-...)	Çin–K.Kore Duvarı	İllegal göç	Kuzey Kore–Çin	1416km
(2007-...)	Bağdat Duvarı	Mezhep çatışması	Irak; Sunni–Şii	5km
(İnşa Hâlinde)	Hint–Bangladeş Bar.	Terörizm; Kaçakçılık	Bangladeş–Hindistan	3268km
(İnşa Hâlinde)	Hint–Burma Bariyeri	Terörizm; Kaçakçılık	Burma–Hindistan	1624km
(İnşa Hâlinde)	İran–Pakistan Bariyeri	Terörizm; Kaçakçılık	Pakistan–İran	700km
(İnşa Hâlinde)	İsrail–Batı Şeria Bar.	Çatışma a.; Terörizm	Filistin–İsrael	703km
(İnşa Hâlinde)	ABD–Meksika Bariyeri	İllegal göç; Kaçakçılık	Meksika–ABD	3360km
(İnşa Hâlinde)	BAE–Umman Bariyeri	İllegal göç; Kaçakçılık	Umman–BAE	410km

Tüm bu veriler ne ifade eder? Örneğin Özbekistan Kırgızistan'la arasına set çekerken, Kazakistan'ınsa diğer tarafta bu kez Özbekistan'la arasına set çekmeye karar vermesi ne anlama gelir? Bu kurguyu, Türkler Araplar'ı *ötekileştirirken*, Balkanlar'ın da Türkler'i

ötekileştirdiği, bu sırada Batı Avrupa'nın da Balkanlar'ı *ötekileştirdiği* bir tür domino örüntüsüne mi benzetmek gerekir? Yoksa tüm bunları postmodern evrede güvenlik paranoyasının küresel bir çılgınlığa dönüşmeye başladığına mı yormak gerekir? İlk olarak istatistiklerdeki öbekleşmeler üzerine birkaç objektif gözlemle başlamak gerekirse, bariyer inşaatlarındaki tırmanışın 20.yüzyılın ikinci yarısında ve hatta yaklaşık 1960–80 arası modern evreden, postmodern evreye geçiş aralığında başladığı söylenebilir. 1980 sonrasında, postmodern evreye tam anlamıyla geçildiğindeyse bu *güvenlik paranoyası* ve bariyer inşaatları büyük bir yükselişle altın çağlarını yaşarlar. Bu analizse hiç yoktan, neoliberal Market tevhitinin multikültürel liberal hoşgörücü demokratik sisteminin gücünü hissettirdiği Soğuk Savaş sonrası dönemin, belki de yeni baştan değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyar. Hoşgörü, liberalizm ve demokrasi gibi kavramlar, sormak gerekir ki, nasıl olur da bariyer inşaatlarıyla birlikte mutlu mesut işlev görür?

Francis Fukuyama, 1989'da yayınladığı *Tarihin sonu? (The End of History ?)* ve daha sonra 1991'de kitap hâline getirdiği *Tarihin sonu ve Son İnsan (The End of History and The Last Man)* adlı eserlerinde artık çarpışan ve yarışan ideolojilerin sonuna gelindiğini ve liberal demokrasinin bu savaştan galip ayrıldığını ilan eder. Fukuyama'ya göre Batı'nın ve Batı idealinin başarısı, Batı liberalizmine alternatif oluşturabilecek tüm sistematiklerin topyekûn tükenişi doğrultusunda artık aşikârdır [69]. Bunu bir tür zafer olarak ortaya koyan Fukuyama, Batı'nın bu üstünlüğü sayesinde yakın dönemde tüm dünyanın bu ideoloji altında kümelenerek refaha kavuşacağını vazederek argümanını tamamlar. Teorisinin yayınlanmasının hemen sonrasında Berlin Duvarı'nın yıkılışı, Yugoslavya'nın dağılışı ve Balkanlar'daki baskıcı Stalinist rejimden kurtulmuş devletlerde demokrasinin yayılışı, Güney Afrika'da *apartheid* yönetiminin çözülüşü, Nelson Mandela'nın kozmopolit umudun simgesi hâline gelişi ve hatta internetin ve alternatif hedonistik hayat biçimlerinin keşfi, 1990'ların başında bu görüşün arkasında güçlü bir kalabalığın birikmesini sağlar. Oysaki uzun bir süredir görmezden gelinmesine rağmen, küresel ölçekte ters istikamette yol alan çeşitli damarlar da mevcuttur; küreselleşmenin, neoliberal Market tevhitinin evcil aparatı olarak kullanılması karşıtı alternatif hareketler, yeni bir radikal solun doğuşu, köktendinciliğin ve aşırı tutuculuğun post-kolonyal coğrafyalarda reaksiyoner yayılışı, Yugoslavya'da,

Kafkasya'da, Ortadoğu'da iç savaşlar, muğlaklaşan sınırlarıyla terörizm, Körfez Savaşları, İsrail-Filistin çatışması, Ruanda, Sudan ve benzeri Afrika iç savaş ve katliamları, Güney Amerika'da ve Asya'da pazar ekonomisiyle melezlenen yeni sosyalist denemeler ve yeni ekolojik hareketler, tam da bu ideolojik çatışmaların sonlandığı varsayılan dönemde ortaya çıkar ve belki de eşik olarak 9/11 Dünya Ticaret Merkezi saldırısı alınacak olursa, daha 21.yüzyılın hemen başında, öngörüsünden yaklaşık 10–12 yıl sonra, Fukuyama'nın tarihin sonunu vaazeden teorisinin ironik bir şekilde kendi sonunu hazırlamaya başlar.

Hikâyeyi daha da başa sarmak gerekirse Foucault, disiplin toplumu fikrini geliştirme fırsatı yakaladığı *Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak: Hapishanenin Doğuşu* adlı kitabı boyunca, modern evrede iktidarın hijyen ve güvenlik aparatları üzerinden terbiye etmeye çalıştığı bu yeni toplum inşasının soykütüğünü araştırmaya koyulur. Anlatı dört ana bölümden oluşmaktadır; işkence *(1)*, cezalandırma *(2)*, disiplin *(3)* ve hapishane *(4)*. İlk bölüm olan işkencede *(1)* Foucault, Robert-François Damiens'in geç 18.yüzyılda halkın önünde gördüğü vahşi işkenceyle, 19.yüzyılın başında benzer suçlarla tutuklananların bu kez daha "nazik" günlük ceza tarifelerini karşılaştırır ve sorar, Batı'nın bu kültürel değişimi nasıl olmuştur da bu kadar hızlı gerçekleşebilmiştir [3]. Öncelikle bu vahşi işkencelerin ve kamusal ifşaların problemleri üzerinde durulması gerekir. Bu kamusal işkenceler halk arasında bir tür acıma duygusuna sebebiyet verir, suçlu kahramanlaşır, bazen mağdur ve şehit statüsüne erişir, bunun sonrasında zaman zaman ayaklanmalar başlar, ayrıca bedenin bu tür kullanımı efektif ve ekonomik de değildir. Foucault'ya göre tüm bunlar iktidarın modern kaygılarının (genelleştirme, düzene koyma) anti-tezleridir, dolayısıyla bu düzeneği bir dönüşüm bekler.

Foucault ikinci bölüm cezalandırmada *(2)*, hapishaneye gidiş yolunda hızla geçilmiş bir evreden bahseder; suçluların gruplar hâlinde birbirlerine zincirlenerek cezalandırılması [3]. Ceza artık daha "nazik" hâle gelmiştir, ancak insancıl nedenlerden çok, vahşi cezalandırma metotları karşısında halktan gelecek kaotik tepkilerin daha başlamadan önlenmesi, başat sebeptir. Böylece mini teatral sahneler aracılığıyla, daha genele yayılmış, daha düzenli ve daha efektif bir seyir ortaya koyan yeni bir tür cezalandırma türü ortaya çıkmış olur; suçlular artık yaptıkları cezanın karşılığını hep birlikte çalışarak ödeyebiliyorlardır. Foucault bu değişimin teknolojik olarak "disiplin", ontolojik olarak

da “insanın makineleşmesi” *(man as machine)* kavramlarının icadıyla gerçekleştiğini söyleyerek bu bölümü tamamlar. Bir parantez açmak gerekirse, *Modernist Mimarlığın* da kolayca hatırlanabileceği üzere, benzer bir söylemle, evin makineleşmesiyle birlikte başlama olgusu, bu paralelde rahatlıkla okunabilir.

Üçüncü bölüm disiplinde *(3)*, Foucault hapishanenin ortaya çıkma nedenini “disiplin”in bedenler üzerindeki yeni inşa süreciyle birlikte okur [3]. Artık bedenler görevlerine göre eğitilirler, gözetlenirler ve denetlenirler. Böylece bedenler modern evrenin militer, politik ve ekonomik organizasyonundaki gereksinimlere göre görevlerini yerine getirmeye hazır hâle getirilirler. Tüm bu eğitim, gözetleme, denetim ve dolayısıyla *“disiplin toplumu”*nun inşası, burjuvazinin 18.yüzyılda siyasal egemen sınıf hâline gelişinde önemli rol oynayacak asimetrik bir altyapı sayesinde; mikro ölçekteki bu kurumların işlemesiyle gerçekleşir. Foucault’ya göre disiplin “uysal beden”ler inşa eder. Yeni ekonomiye, politikaya, militer kurguya ve endüstriyel çağa uygun, fabrikalarda işlev görecek, militer kurumlarda emir alacak, okul dersliklerinde itaat edecek fonksiyonel uslu bedenler. Ancak bu uslu bedenleri inşa edebilmek için disipliner kurumlar; *(a)* kontrol ettikleri bedenleri durmadan gözlemlemek ile kaydetmek ve *(b)* bu disipliner bireyleştirmenin bedenler tarafından kendi kendilerine de içselleştirildiğinden emin olmak durumundadır. Sonrasında, iktidar üzerine konuşulan bölümde de üzerinden geçildiği üzere Panoptikon diyagramı anlatılır ve bedenlerin nasıl kendi kendilerini disipline etmeyi öğrendikleri detaylarıyla açıklanır.

Dördüncü bölüm hapishanedeyse *(4)*, Foucault hapishanenin çok daha büyük bir ağın parçası olduğundan bahseder ve disiplin toplumunun hapishanede, okulda, kışlada, hastanede ve fabrikada, bu kısıtlayıcı ve disipline edici panoptik kurumların herbirinde ayrıca üretildiğini ortaya koyar. Foucault, son olarak Mettray’de, içinde hapishane, okul, kilise ve atölyeler barından bir cezaevini örnekleyerek ve kendi teorisiyle üst üste bindirerek anlatıyı sonlandırır [3]. Dolayısıyla Foucault’ya göre modern güvenlik kavramı ve içeriği, *disiplin toplumu* inşasıyla paralel okunması gereken bir mekanizmalar bütünüdür.

Gilles Deleuze, Foucault’nun disiplin toplumlarını 18.yüzyıldan 20.yüzyılın ilk yarısına kadar taşıyarak anlattığı iktidar mekanizmalarını ve üretmeye çalıştıkları toplumsal

kurguyu 1990'da yayınladığı *Denetim Toplumları konusunda bir ek* adlı metinle, günümüze doğru evrime uğratır ve *"kontrol toplumları"* fikrini ortaya atar. Teorinin ortaya atıldığı tarihin Fukuyama'nın naif öngörüsüyle yaklaşık olarak aynı zamana denk geldiğini akıldan çıkartmayarak devam etmek gerekirse, Deleuze artık disiplin toplumlarının bir parçası olmadığımızı ve *"kontrol toplumları"*na doğru evrildiğimizi şu şekilde anlatır;

"Foucault bu kapatıp-kuşatma çevrelerine ilişkin ideal projeyi parlak bir şekilde inceledi. (...) Bu model, amaç ve işlevleri son derece farklı olan, üretimi örgütlemektense vergilendiren, hayatı idare etmektense ölümü yöneten "hükümranlık toplumları" modelini takip etmişti; geçiş zaman içinde gerçekleşti ve Napolyon, görüldüğü kadarıyla, bu modelin bir toplumdan başka bir topluma yayılarak geniş bir ölçek kazanmasını sağladı. Ama disiplinler de, sıraları gelince kendi bunalımlarıyla karşılaştılar ve bu hâl, zamanla kurulan ve İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ivme kazanan yeni kuvvetlerin kârınaydı; bir disiplin toplumu, artık içinde olmadığımız, artık olmayı bıraktığımız şeydir.

Kapatıp-kuşatma mekânlarına ilişkin genelleşmiş bir bunalımın ortasındayız – hapishanede, hastanede, fabrikada, okulda ve ailede. Aile dahi, diğer bütün "içeriler" gibi—eğitsel, mesleki vs.—kriz içinde bulunan bir "içerisi"dir. Herkes, (...) bu kurumların işlerinin bitik olduğunu biliyor. Yapılan aslında son ayinleri ifa etmek ve bu alanlarda istihdam edilen insanları, kapıyı çalacak yeni güçler yerlerine yerleşene dek beslemeyi sürdürmekten ibarettir. Bu yeni kuvvetler, disiplin toplumlarının yerini almakta olan "kontrol toplumları"dır." [8].

Deleuze, bu iktidar mekanizmalarının toplum üzerinde kurmaya çalıştığı disipline etme, denetleme, kontrol etme kurgularını, biri diğerinden daha güçlü ya da yumuşak, beriki daha brutal, ötekiyse daha nazik şeklinde tariflemez. Sadece eski, birbirlerinden kopuk, kapalı ve kendi içlerinde çalışan sistemler, artık daha akışkan ve birbirlerine bağlı fakat eski kapalılıkları ve kuşatmaları olmadan tüm çevreye yayılı yeni bir kurguda toplanmıştır; "Kapatıp-kuşatmalar "öbek"ler, ayrı ayrı düzenlemeler hâlindedirler; oysa kontroller bir modülasyondur: Bir andan sonrakine sürekli olarak değişen kendini-bozup duran bir yığın, ya da bir noktadan ötekine sıçrayan cıva taneciklerinin

oluşturduğu bir kütle gibi.” [8]. Postmodern evrede karşı karşıya olunan durum tam olarak budur. Tarihin sonu ve multikültürel liberal demokrasiyle tüm dünyanın sevgi dolu beraberliği değil, yalnızca eskisinden farklı, yeni bir tahakküm düzlemidir;

“Önemli olan bir şeylerin henüz başlangıcında olmamızdır. "Hapishane sistemi"nde, hiç değilse küçük suçlar için, "yerine geçen" cezalar bulma ve mahkûm edilen kişiyi, belli saatlerde elektronik bir kemer aracılığıyla evinde tutma girişimleri. "Okul sistemi"nde, sürekli kontrol biçimleri, sürekli eğitimin okul üzerindeki etkisi, buna bağlı olarak bütün üniversite araştırma faaliyetinin ortadan kaldırılarak, "korporasyon"un bütün okullaşma düzeylerine hâkim kılınması. "Hastane sistemi"nde, hasta insanları tekilleştiren ve risklere maruz bırakan, bunu yaparken hiç de bireyleştirmeye başvurmayacak—şimdiden önerenlerin söylemeye başladıkları gibi—aksine bireyin ya da sayısal gövdenin yerine kontrolde tutulacak "bölünebilir" bir materyelin kodunu yerleştirecek, "doktorsuz ve hastasız" yeni tıp. "Korporasyon sistemi"nde ise: Eski fabrika biçimini katetmeden para, kâr ve insan dolaştırmanın yeni yolları. Bunlar çok ufak örnekler; ama kurumların bunalımı denince ne anlaşılması gerektiğini daha iyi kavramayı sağlıyorlar: Yeni bir tahakküm sisteminin ilerleyici ve yaygın kuruluş süreci.” [8].

Kontrol toplumlarını bu bağlamda her bireyin kendi etrafında kurulan ve zamanı geldiğinde yıkılarak yenileri kurulacak olan sanal bariyerler olarak düşünmek anlamlı olur. Fakat birey üzerindeki bu tahakküm iddiası, toplumsal paranoyaların kullanılması yönündeki o arkaik ve kazançlı mekanizmanın yerini almamıştır, biri bireysel düzlemde, diğeri toplumsal düzlemde, bu mekanizmalar pekâlâ çift sarmallı bir yapı üzerinden işlemeyi sürdürür. Postmodern evrede bireyin mekânlara kapatılarak tahakkümü yerini, bireyin her mekânda kendi sanal *aurası* içinde hapsedilmesiyle yer değiştirmeye başlar. Bu bireysel yer değiştirmenin toplumsal düzeyde karşılığı belki de tüm bu yeni bariyerlerin brutal inşasının, modern evrenin tahakküm mekanizmalarında daha başat bir rol üstlenen hijyen paranoyasının kullanımının yerini, postmodern evrede güvenlik paranoyasının kullanımına bırakmasıyla açıklanabilir. Bunu biraz daha açmak adına, hijyenin postmodern evrede korku üretmek adına neden artık eskisi kadar efektif bir araç olmadığı üzerine birşeyler söylemek gerekebilir. Öyleyse tek başına yeterli olmayacak olsa dahi, en azından hijyen ve sağlık üzerine, 1800–2010 yılları arasında

yaşanan majör salgın felaketlerine, hangi yıllarda yaşandıklarına, felaketin ismine ve yol açtığı ölüm sayısına göre bir göz atmak faydalı olacaktır;

Çizelge 3.2 1800–2010 aralığında yaşanan majör salgın felaketleri [70-75]

Modern Evre *(1800–1960)*

Tarih	***Salgın Adı***	***Hastalık Tipi***	***Ölüm sayısı***
(1816–1826)	I.Kolera Salgını	(Vibrio cholerae)	400.000
(1829–1851)	II. Kolera Salgını	(Vibrio cholerae)	750.000
(1847–1848)	Grip Salgını	(Çeşitli)	150.000
(1852–1860)	III. Kolera Salgını	(Vibrio cholerae)	1.200.000
(1855–1950)	III. Veba Salgını	(Yersinia pestis)	15.000.000
(1863–1875)	IV. Kolera Salgını	(Vibrio cholerae)	800.000
(1881–1896)	V.Kolera Salgını	(Vibrio cholerae)	900.000
(1889–1892)	Asya Gribi	(H2N2)	1.000.000
(1899–1923)	VI. Kolera (El Tor) Salgını	(Vibrio cholerae)	1.600.000
(1918–1921)	İspanyol Gribi	(H1N1)	50.000.000
(1956–1958)	Asya Gribi	(H2N2)	2.000.000

Postmodern Evre *(1960–2010)*

Tarih	***Salgın Adı***	***Hastalık Tipi***	***Ölüm sayısı***
(1961–1977)	VII. Kolera (El Tor) Salgını	(Vibrio cholerae)	150.000
(1968–1969)	Hong Kong Gribi	(H3N2)	1.000.000
(1980-...)	AIDS	(HIV)	25.000.000
(2002–2003)	SARS Virüsü	(SARS-CoV)	775
(2003-...)	Kuş Gribi	(H5N1)	262
(2009-...)	Domuz Gribi	(H1N1)	17.700

Bu çizelgeden, şimdilik neredeyse koca bir Afrika kıtasının kaderine terkedilerek bertaraf edilmeye çalışılan AIDS anomalisi dışında, 1960 sonrası büyük panik yaratan SARS Virüsü'nün, Kuş Gribi'nin ya da Domuz Gribi'nin, modern evredeki salgın hastalıklara oranla çok daha minör hasarlar verdikleri gözlemlenebilir. 20.yüzyılın başındaki İspanyol Gribi'nin, tek başına yaklaşık olarak 50 milyon can aldığı düşünülecek olursa, hatta bir önceki yüzyılda, 19.yüzyılda sadece kolera hastalığının 6 majör, kıtalararası salgına neden olduğu hatırlanırsa, modern evrenin çok daha kuvvetli köklere sahip hijyen kaygıları ve paranoyaları daha rahat anlaşılabilir. Dolayısıyla 21.yüzyıla yaklaşıldıkça bu salgın hastalık efektifliğinin azalması, insanların en çok önemsediği şeylerin başında hâlâ sağlığın gelmesine rağmen, artık hijyen üzerinden

paranoya yaymaya ve yayılsa bile bunu uzun vadede sürdürülebilir kılmaya eskisi kadar izin vermez. Bunun kuşkusuz birçok nedeni bulunur. Modern tıp bilindiği üzere 20.yüzyılda önemli aşamalar kaydeder. Sadece insan nüfusunun ulaştığı sayılara bakarak dahi basit bir fikir sahibi olmak mümkündür. Dünya nüfusu 20.yüzyılın başında, 1900 yılında 1.65 milyarken, 20.yüzyılın sonuna gelindiğinde, 2000 yılında 6.07 milyara ulaşır [76]. Bu anatomik olarak modern insanevladının, dünyadaki ilk yaşamsal fonksiyonlarını kazandığı andan itibaren, yani yaklaşık olarak 200.000 yıllık bir süre zarfında ulaştığı nüfusu, sadece son 100 yıllık aralıkta dörde katlaması anlamına gelir. Açıkçası bu durumun, pek paranoyaya kapılmaya müsait bir durum olduğu söylenemez. Aynı zamanda çoğu insanın pek farkında olmamasına karşın, 1900 yılında ortalama insan ömrünün sadece 31 yaş olduğu ve insan ömrünün 2000 yılında 66,4 yaşa çıktığı düşünülecek olursa [77-78], hijyen ve sağlık paranoyasını hâlâ geçerli kılabilmenin güçlüğü bir kez daha anlaşılır. Bununla birlikte, hijyenin modern evrede kentleşmeye entegre kurgulanan bir paranoya olduğu, kentin yoğunluğu, kirliliği, hasta edici ortamı ve benzeri argümanlarla birlikte pazarlandığı ve sömürüldüğü hatırlanacak olursa, bu paranoyanın hâlâ güçlü bir mekanizma olarak kullanılabileceğine dair kurulan hayallere bir darbe de şu şekilde vurulabilir; 1900 yılında 220 milyon kişi, yani dünya nüfusunun yalnızca %13,3'ü kentlerde yaşıyorken, 2000 yılı itibariyle artık 2 milyar 853 milyon kişi, yani dünya nüfusunun %50,6'sı kentlerde ikamet etmeye başlamıştır [79]. Dolayısıyla dünya nüfusunun yarısından fazlasının kentlerde yaşamaya başladığı ve grafikteki yükselmenin günbegün arttığı bu ortamda, hâlâ kentselliğin kâbus olarak sunulduğu hijyen paranoyalarının öne sürülmesi vasıtasıyla bir tahakküm modeli geliştirmek, artık imkânsız gözükür. Tüm bu gereksiz yoğunluktaki istatistikler ve mantık önermeleriyle ortaya konulmaya çalışılan kısaca şudur;

Modern evrede, çeşitli iktidar mekanizmalarının tahakkümünü meşrulaştırmak adına, *Hijyen* aparatının paranoyaklaştırıcı bir tür korku mekanizması olarak başat kullanımı, Postmodern evreye girildiğinde, yerini bu kez *Güvenlik* aparatının paranoyaklaştırıcı bir korku mekanizması olarak başat kullanımına bırakır.

Bu makro analizlerden daha mikroya, gündelik hayatın içinden örneklere uzanmak gerekirse, Dijital Çağ'ın en önemli korkularından biri, bilgisayarların ve dolayısıyla içlerindeki kişisel bilgilerin çalınması hâline gelmemiş midir? Gazetelerin üçüncü

sayfalarında, çalınan dökme demir kasaların haberlerine rastlamaktan çok, artık çalınan bilgisayarları geri getirenlere ödenmek üzere teklif edilen akıl almaz meblağlar yer almaya başlamamış mıdır? Bilgisayar firmaları, artık bilgisayarları parmak iziyle ya da göz taramasıyla açma ve kilitleme metotları geliştirmiyorlar mıdır? Donanımın güvenliği bir kenara itilse dahi, yazılım bazında da bilgisayarlarda artık öncelik sıralamasında başa yerleşen olmazsa olmaz programlar, anti-virüs yani güvenlik programları olarak pazarlanmıyor mudur? Peki, tüm bunların karşısında, örneğin Microsoft'un dünya üzerindeki tüm işletim sistemleri arasında neredeyse tekelleşme yoluna giden *Windows* işletim sistemi aracılığıyla herkesten topladığı, ama kimsenin haberi dahi olmadığı "yasal" bilgiler üzerine neler söylenebilir? Ya da internet üzerinden bireyler arası çevirimiçi görüşmelerin ve yazışmaların yapıldığı *MSN Messenger* ve benzeri sosyal iletişim programlarının her an güvenlik güçleri tarafından "yasal" olarak—tabii ki bir başka güvenlik paranoyasını, "terörizm tehlikesi"ni bahane ederek—anında taranabiliyor oluşlarına, ya da *Facebook* vb. sosyal ağ araçlarında özel ve gizli kullanımda olduğu varsayılan bilgilerin çeşitli aralıklarla ortaya çıkarak sansasyon yarattıkları üzere, hep korporasyonlar ve reklam şirketleri arasında bölüşülerek yeni internet kullanıcı profilleri yaratmalarında onlara yardımcı oluşlarına, özetle kullanıcıların her an "yasal" güvenlik ihlallerine maruz kalışına dair neler söylenebilir? Varılmak istenen nokta kısaca şu, toplum kadim bir oyunun tekrar sahnelenmesine seyirci bırakılmak istenmektedir; bir dış tehdit icat edilir, araya çitler ve bariyerler çekilir, fakat "içerisi" diye sunulan üretim ve tüketim araçlarının hepsi, tehdit addedilenlerin suçları neyse aynılarını zaten kendi içlerinde en başından itibaren barındırmaktadır. Bu bağlamda, Deleuze'ün postmodern dönemle birlikte *kontrol toplumlarına* dönüşümü ilan edişinde, Guattari'yle aralarında geçen ve güvenlik paranoyasının tahakkümle ilişkisini anlatan şu pasajını buraya taşımak anlamlı olabilir;

"Açık bir ortamda ve herhangi bir anda her unsurun konumunu veren (rezervde bir hayvan, korporasyonda bir insan, elektronik bir kemer aracılığıyla) bir kontrol mekanizması düşüncesi yalnızca bir bilim kurgu fikri değildir. Felix Guattari şöyle bir kent düşleyebiliyordu: Evinizi, sokağınızı, mahallenizi (bireye ait) elektronik kartınızla bariyerleri aşıp terkedebilirdiniz; ama aynı kart, belli bir gün, ya da belirli birkaç saat için çalışmaz durumda olabilir; burada önemli olan bariyer değil, her kişinin

konumunu—uygun mu uygunsuz mu—düzenleyen ve evrensel bir modülasyonu gerçekleştiren bilgisayardır.” [8].

Guattari’nin distopik gelecek öngörüsünün bugünün gerçekleriyle korkutucu derecede örtüştüğünü hatırlatmak, herhâlde şaşırtıcı olmayacaktır; uydular aracılığıyla artık eski militer teknolojilerin, *Google Earth* benzeri yazılımlarla, *GPRS* benzeri donatılarla halka kadar inmesi sonucu bireylerin takibi ve mekânların coğrafi denetimi, yeni militer teknolojiler aracılığıyla pilotsuz uçan araçların (*drone*) her an, her yerde, herkesi kolayca “avlayabilecek” pozisyona gelişi, bazı ülkelerde vatandaşlık çiplerinin ya da implantlarının prototiplerinin hazırlanış haberleri—ki herkesin yeri, konumu, zamanı kontrol ve denetim altında tutulabilsin—işyerlerine, okullara, konut sitelerinin girişlerinde geçişinize izin veren ya da geçişinize engel olan elektronik kartların kullanımı, 9/11 sonrası Amerika’nın çıkarttığı “vatanseverlik yasası”yla birlikte yine *güvenlik paranoyası* kullanılarak telefonların dinlenebilmesi, dijital ortamdaki transfer ve komünikasyonlarının her an takip edilebilmesi, nedensiz yere bazı insanların havaalanlarında ülkeye girişlerinin, yine Deleuze’ün tabiriyle konumları “uygunsuz” bulunarak—ki genelde Müslüman ya da sakal bırakmış olmaları yeterlidir—geri çevrilebilmesi vs. Tabii ortamı içinden çıkılması imkânsız ve tek taraflı metafizik bir hükümranlık olarak tariflemek de pek anlamlı olmaz. Bu metindeki karamsar dile rağmen, Deleuzeyen vokabülerden vazgeçmeden söylemek gerekirse, her zaman *kaçış çizgileri* mevcuttur ve her türlü tahakküm rejimi sızdırır.

Bu “sızdırma” durumu Negri’nin 2009’da Rem Koolhaas’ın mimarlık ve kent üzerine bilindik kuramsal metinlerini *(Bigness, Junkspace, Generic City* ve *Delirious New York)* baz alarak yazdığı *Rem Koolhaas Üzerine (On Rem Koolhaas)* adlı makalesine eklemlenerek anlatılabilir. Öncelikle Negri, makalesinde Agamben’in metropol okumasına yer verir;

“Agamben yakın dönem bir metropol tartışmasında Foucault'nun, hükümranlık rejiminin bölgesel iktidarından modern biyoiktidara geçişi tarifleyen iki disipliner modelinden bahseder; cüzamın iyileştirilmesi ve salgının kontrolü. Cüzam paradigması bir dışlama paradigmasıdır; cüzamlılar şehrin dışına çıkmak zorundadır ve dolayısıyla dışarısı/içerisi üzerine belirgin bir ayrım yapılmalıdır. Salgındaysa bambaşka bir

paradigma ortaya çıkar: salgına maruz kalanlar dışlanamazlar ve şehir belirli bölümlere ayrılır; her bölüm, sokak ve ev daha sonra sıkı bir gözetim ve kontrola tabii tutulur. Herşey kayıt altına alınır. Foucault'ya göre, der Agamben, modern politik iktidar bu iki paradigmanın üstüste binmesiyle meydana gelir. Cüzamlılara artık salgına maruz kalanlar gibi davranılır, salgına maruz kalanlara da cüzamlılar gibi. Böylece, sağlıklı/hasta, içeri alma/dışarı atma ve normal/anormal gibi disipliner özne yaratma ve kontrol etme amaçlı dikotomiler üzerine kurulu stratejiler ve dispositifler üstüste binmeye başlarlar. 'Bu duble paradigmayı kentsel mekâna uygularsak, bugünkü Batı'nın yeni metropolitan mekânını anlamak için ilk adımı atmış oluruz. Bu omurga dışlama ve izleme—cüzam—ve mekânların kullanıcılarının karmaşık artikülasyonu—salgın—gibi basit dispositiflerin biraradalığını gerektirir. Böylece insanların ve nesnelerin küresel hükümeti üretilmiş olur.' " [80].

Agamben'in üstüste bindirme denemesi bir anlamda burada omurgası oturtulmaya çalışılan söylemle ciddi paralellikler taşır. Bir taraftan günümüz postmodern metropolitan kültürünün kendi iç dinamiklerinde bir tür Deleuzeyen kontrol mekanizmasının izleri sürülebilir. Öte yandan, burada fiziksel güvenlik bariyerleri üzerinden anlatılmaya çalışılan diğer bir tür brutal dışlama taktiğinin ona paralel olarak ve aynı anda varlığını sürdürdüğünden bahsedilebilir. Bu doğrultuda Negri makalenin devamında, Deleuze'ün distopik anlatısındaki zorlukların farkında olmakla birlikte, "kaçış çizgileri"ni yine bu ortamın potansiyel prodüksiyonları olarak şu şekilde sunmaya çalışır;

"Bu sömürülen bütünselliğin ve çalışma emrinin içinde onu zaptetmeye çalışan Kontrol'e indirgenemeyecek bir özgürlük yatar. Bu özgürlük kendi aksine çalışabilecek olsa da ve egemenliğin işlevi bazı zamanlar bilinçle özümsense de (ki buna faşizm diyoruz), bu müphemlik içinde kaçış çizgileri yine de ortaya çıkarlar. (...)

Kentler ve metropoller ne denli üretimin mekânları hâline gelirlerse, o denli "direniş"in mekânlarına dönüşürler. Metropolün bir yanından öbür yanına geçmek demek, bugün için gayrimaddi *[immaterial]* bir fabrikanın içinden geçmek demektir. Fordist fabrikalarda, üretimin zorlukları ve karşılaşmanın, birlikte olmanın, bir sınıf olmanın keyfi birarada hayat buluyordu, bugün metropolde tikelliğin ve çokluğun birarada

hayat bulduğu gibi. Metropol sürekli hareket hâlindeki kapitalin eylem hâlinde olması ve emek gücünün çılgınca istimlakı demek; fakat aynı zamanda çokluğun entelektüel sermayesinin ve "müşterek"in *[common]* üretildiği mekân da demek. Dolayısıyla, metropol aynı zamanda hem bir sömürü mekânı, hem de toplu bir kaçış *[exodus]* mekânıdır. Fabrika işçisinin hegemonyası komünist proje üzerine kurulduğu gibi, metropolün gayrimaddi emeği ve kognitif çokluğu buranın içinde ve üretimin projesine karşıt olarak, ancak müştereğin içinde inşa edilebilir. Bu tasavvur üzerine herşey yeni baştan başlatılabilir ve başlatılmalıdır." [80].

Negri'nin postmodern metropolitan ortamını, *kontrol toplumunun* bir yandan kontrol ve denetleniş zeminiyken, diğer taraftan aynı zamanda direniş coğrafyası olma potansiyelleri üzerinden değerlendirmeyi denemesi anlamlı gözükür;

"Postmodern metropolde, üretici kuvvetlerin hem blokajı, hem de gücü için ortak bir dekalaj, yani her zaman nabız atışları için bir çatlak bulunur." [80].

Sosyopolitik kuramın dehlizlerinden, biraz önce uzun uzadıya listelelenen güvenlik bariyerlerinden birine, daha detaylı bir açılımını yapmak üzere geri dönmek gerekirse, Agamben'in dışlayıcı tekniklerle, içsel denetleme tekniklerini üst üste bindirdiği teorisine benzer bir olay, yakın dönemde Avrupa'nın merkez ülkelerinden birisinde, İtalya'da trajik bir şekilde pratiğe dökülür. Çizelge 3.2'deki bariyerlerin en minörü olan *Via Anelli Duvarı*, 2006 yılında 3 metre yüksekliğinde 85 metre uzunluğunda inşa edilir. Fakat tehlikesi, boyutlarının çok ötesindedir. İnşa edildiği alan—Spartaküs'ün kemiklerini sızlatacak şekilde—İtalya'nın kuzeyindeki Padua kentidir, dolayısıyla *Via Anelli*'yi bir tür iç bariyer olarak adlandırmak gerekir. Tüyler ürperten detaylara gelince, bariyer bölgede bulunan altı apartman bloğunun etrafına çekilir. Bu apartmanlarda yaklaşık 1500 Afrikalı göçmen ikamet etmektedir. Resmi gerekçe yüksek suç oranı olarak sunulur, yetkililere göre önemli bir güvenlik problemi vardır ve üstesinden "acilen" gelinmesi gerekiyordur. Genelde Nijerya ve Fas'tan gelen göçmenlerin uyuşturucu kaçakçılığı ve çete savaşlarına tutuştuğu belirtilerek bariyer kaşla göz arasında, iki gün içinde dikilir. Ayrıca girişe bir polis kontrol noktasının ve duvarlar üzerine eş uzaklıklarla bir dizi CCTV kamerasının kurulması da ihmal edilmez. Böylece Padua, 21.yüzyılda yeni ve gelişmiş bir Berlin Duvarı'na ev sahipliği yapmaya başlar.

Tüm yaşayanların reel ya da potansiyel suçlu olarak kabul edildiği *Via Anelli* bölgesi, bir tür açık hava hapishanesine dönüştürülmüştür. Bu korkutucu "içeride dışlama" projesi 2007'nin Eylül-Ekim aylarında artan tepkiler dolayısıyla, tüm apartmanların mühürlenmesi sonrası Vali'nin özrü kabahatinden beter "asimilasyonun püf noktası, göçmenleri Padua'nın farklı noktalarına dağıtmak, onları tek bir noktada toplamak değil" açıklamasıyla, apartmandakilere başka yerlerde "adil yeniden yerleştirmeler" sağlanacağı sözü verilerek sonlandırılır ve *Via Anelli Duvarı* yıkılır [81-82]. Tahakküm mekanizmalarının zaman zaman gözden kaçtığı üzere, bu derece ete kemiğe bürünerek ve brutal manalarıyla kemikleşerek bu cüretkârlıkta ortaya çıkmalarına artık şaşırmamak, fakat bunun yerine Deleuze'ün tabiriyle, basitçe "yeni silahlar bulmaya girişmek gerek".

Kapalı-kapılı-Siteler'in *(Gated Communities)* postmodern evrede neden bu denli popüler hâle geldikleri üzerine konuşmak, tüm bunların üzerine, artık daha kolay hâle gelir. Aslına bakılacak olursa etrafına çekilen çitler, CCTV kameraları ve girişteki kontrol noktalarıyla bu kapalı komünitelerin Via Anelli Duvarı'ndan pek bir farkı olduğu söylenemez, belki de tek fark tahakkümün işlediği öznelerin değişimdir; artık bu komüniteler "Öteki"nin değil "Biz"in kendisi tarafından hapsedildiği, içeride dışlanmanın bir nevi içselleştirildiği bir ortamı tarifler. Artık "Biz", Japon *Hikikomori*'sine benzer bir şekilde, ancak kendisini paranoyakça kendi evine kilitlediğinde, kendisini güvende hissedebilir hâle gelmiştir. Uydukentler de benzer bir korku etrafında örgütlenirler, kentten uzaklaşmak, kırsala doğru kaçmak tam da bu yüzden bu komünitelerde ciddi bir eğilime dönüşür. Bu tahakkümü içselleştirmiş "*Kapalı-kapılı-Bireyler"* (*gated individuals*) için artık kent, sokak, dışarısı güvensizdir, dolayısıyla kır, site, içerisi bu tehlikelerle dolu dünyada korunaklı bir kafes işlevi görür. Mimarlık da, başat iktidar mekanizmalarıyla tarih boyunca kurduğu uysal ilişkiye uygun bir şekilde, bu yeni formasyonların inşaatlarında üzerine düşeni yapmaktan geri durmaz. Sadece Türkiye'de postmodern evreyle birlikte palazlanmaya başlayan, ünlü Star mimarlardan yerel tanınmamış müteahitlere dek aktör ayırt etmeksizin bu yeni korku sitelerinin tasarımlarında, tüm yapıların arazinin çeperine yerleştirilip, içeride güvenlikli kırsal vahalar vaadettiği varsayılan jenerikleşmiş genel yerleşim şemalarına şöyle bir göz atmak, durumun vahametini kavramak için yeterli olacaktır. Bu Ortaçağ'dan kalma

“Kale Mimarisi” ideolojisinin yalnızca çağdaş materyal ve konstrüksiyon teknikleriyle günümüze uyarlanma kurgusu, neredeyse tüm mimarlar tarafından, hem de büyük bir şevk ve iştahla yerine getirilir hâle gelir. Dolayısıyla bir mimarın gözünden bakıldığında, suçu salt iktidar mekanizmalarına, ya da salt *güvenlik paranoyalarına* kendisini kaptıran burjuvaziye yüklemek, kabul etmek gerekir ki biraz hınzırlık olur. Postmodern evrede mimarlık da *“Kapalı-Kapılı Mimarlıklar” (gated architectures)* ve mimarlar da “*Kapalı-Kapılı Mimarlar” (gated architects)* olarak işlev görmeyi içselleştirerek sürdürür.

Bariyerlerin fiziksel doluluklarla tasvir edildiği bu örneklerden, ilginç bir şekilde, bariyerlerin boşluklar üzerinden tariflendiği diğer örneklere geçmek mümkündür. Kıbrıs Tampon Bölgesi, Kore Tampon Bölgesi ya da son evrelerinde bir yakadan diğerine kaçışların artması üzerine Berlin Duvarı’na bir ara boşluk yaratılarak oluşturulan Berlin Duvarı Tampon Bölgesi bu boşluk üzerinden kimlik kazanan bariyerlere örnek olarak gösterilebilir. Bu örneklerde artık tek boyutlu bir sınır düzlemi mantığı yerine, iki sınır arası üç boyutlu bir mekân, doluluğuyla değil, boşluğuyla tanımlıdır. Bu mekânlar, arada kalmışlıklarıyla ne beriki yere, ne öteki yere dâhil edilirler, bu anlamda bir tür *limbo* veya araf işlevi gördükleri söylenebilir. Koreler, Kıbrıslar ve Almanyalar arası *“No Man’s Land”* olarak adlandırılan bu geniş hacimler, bir bakıma fonksiyonsuzluklarıyla fonksiyon kazanırlar. Oksimoron bir söylemle, yokluk üzerine varedilirler ve işlevleri işlevsizlikleridir. Belki de Marc Auge’nin havaalanları, süpermarketler ve otel odaları gibi varlıkları oldukça kuvvetli yerler üzerine geliştirerek hata ettiği “yok-yer” kavramını, tam da bu mekânlar üzerinden kullanmak, daha anlamlı olabilir.

Bu tampon bölgeler üzerine siyaset kuramının olduğu kadar, mimarlık kuramının da söyleyeceği sözler olması gerekir. Bu bağlamda Koolhaas’ın *S,M,L,XL*’inde yayınladığı ve 1972’de öğrenciliğinde final projesi olarak ele aldığı konu, biraz olsun bu meseleyle ilgilidir [83]. Beaux-Arts geleneğinin nostaljisinden kopuşun hâlâ tamamlanamadığı ve öğrencilerin kendi tahayyüllerindeki romantik Grek balıkçı köylerini ve Roma villalarını gezmeye hevesli olduğu yıllarda, Koolhaas Berlin Duvarı’nı gezmek ve onun üzerine bir proje hazırlamak istediğini söyler. İsteği onaylandıktan sonra Berlin’i gezdiğindeyse, Koolhaas, duvarın tekil bir varlığının olmamasından ve doğrultusu boyunca çevre şartlarına göre anında adapte olabilme esnekliğinden oldukça etkilenmeye başlar. Duvar öncelikle tek bir akstan ibaret değildir. Koolhaas’ın daha sonra projesine

aktaracağı üzere, aradaki mesafeleri yıllar geçtikçe artan ve böylece bir tampon bölge oluşturan iki ayrı duvardan ve ara sıra bunlara eklemlenen tellerden ve alçaklı yüksekli farklı sınır elemanlarından meydana gelir. Zaman zaman duvarlara yaklaşan binalar da bu mekânın içine yutulur ve ironik bir şekilde bir tür hayalet boşluk örüntüsü ortaya çıkmaya başlar. Bu genişleme başlarda, kaçış denemelerinin hiç bitmediği ve duvarı aşmaya çalışırken ölenlerin sayısının yüzlere çıktığı bir vaziyete getirilmeye çalışılan geçici bir çözüm önerisi olarak kurgulansa da, uzun bir süre kalıcı olur ve sınır mekânlaşır. Koolhaas bu anlatıyı tersyüz ederek projesinde distopik bir tampon bölge inşa eder. Londra'nın göbeğinde kilometrelerce devam eden, şehri ikiye bölen ve kendi içinde yeni bir kent oluşturan bu devasa inşaat, gönüllü bir entelektüel sürgününün toplandığı, her türlü beklentinin inşai gerçeklerle karşılandığı, 1960'ların İtalyan avangart oluşumları Archizoom ve Superstudio projelerini andıran bir tür "sosyopolitik ajandaya sırt çeviren ütopik mekân" parodisidir. Böylelikle Koolhaas, gerçekliği kuşku götürmez bir güçteki *"Sınır-Mekân"* kavramı üzerine araştırma şansı bulur ve bunun üzerine teorik bir tartışma ortamı yaratmayı dener. Kendi söylemiyle asıl amaç, dönemin Archigram önderli Vizyoner Konseptüel Mimarlığının öne sürdüğü optimist tekno-fütüristik önerilerile insanlığı özgürleştirebileceğine dair olan naif inanca karşı geliştirdiği kuşkulu perspektiftir [83].

Bu bağlamda bariyer inşaatları, güvenlik paranoyaları ve sınır kavramı üzerine düşünmek, salt iki boyutlu bir duvarın ayırdığı iki yerin bir türlü kavuşamaması üzerinden işleyen dramatik bir romanstan ibaret değildir. Sınır, postmodern evreyle birlikte düpedüz mekânlaşmaya başlamıştır. O halde bugünkü kentler, Negri ve Agemben'in izinde bir tür mikrokozmos olarak ele alınırsa ve dünyadaki mevcut sistemin bir nevi yapıtaşı olarak değerlendirilirse, bu kentlerin sınırları neresidir? Postmodern evrede kapitalizmin her an sınırlarını geri çekip tekrar genişleterek çalıştığı, küresel neoliberal yeni düzende artık içerisini tanımlayan sınırların dışında neredeyse hiçbir mekânın, bir dışarısının kalmadığı aşikârdır. Bu doğrultuda alışılagelen, coğrafi izlekler üzerinden çizilen merkez-periferi dikotomik anlatısının anlamını çoktan yitirdiği de meydandadır. Metropolitan yaşamda, postmodern yoğunluk kültürü içerisinde, kolayca öngörülebileceği üzere, tampon bölgelerdeki gibi boşluğun kendisini inşa etmek de imkânsızdır. Öyleyse, tüm bu olanaksızlıkların orta

yerinde patlak veren *gettolar*, *favelalar*, *slumlar*, gecekondu mahalleleri de neyin nesidir? Bu güvenlik ve hijyen paranoyalarını daha da azdıracak şekilde, hızla kentsel zemine yayılan yeni mekânlar da nereden çıkmıştır? Belki de, öncelikle tüm bu mekânların merkezin tanımladığı bir sınırın dışında kalan, dışarıdan içeriye bakan yabancılar olmadıkları söylenerek başlanabilir. Bu mekânlar, postmodern düzlemin yeni "*Sınır-Mekân"*larıdır, sınırlar kendileri üzerinde inşa edilmiş, ya da kendileri sınırlar üzerinde inşa edilmiştir, Via Anelli örneğindeki gibi, bu mekânlar ve bu mekânların sakinleri, "*İçeride Dışlananlar*"dır.

Dünya üzerinde 2005 yılı itibariyle 1 milyar kişi gecekondu mahallelerinde yaşamaktadır [84]. Birleşmiş Milletler raporlarına göre, 2030 yılında bu rakamın 2 milyara çıkacağı öngörülür [85]. Bu gecekondu mahallelerinin Latin Amerika kentlerinden Afrika'ya, Bombay'dan Şanghay'a, Bağdat'tan New York'a, Paris'ten Kahire'ye, İstanbul'dan Tokyo'ya kadar tüm küresel ölçeğe yayılan patlayıcı gelişimini, bu çağın en kayda değer sosyoekonomik ve kentsel gelişmelerinden biri olarak okumak gerekir. Dolayısıyla nicel bakımdan marjinal bir fenomenle karşı karşıya olunmadığı bilinmelidir, aksine postmodern evrede devlet kontrolü dışında hızlıca gelişen, yaşadıkları hayatın en azından yarısının yasaların dışında cereyan ettiği, kendi minimal otonom organizasyonlarına karşı güçlü bir gereksinimleri olan ve ivedilikle büyüyen yeni bir kentli nüfusla karşı karşıya kalınmıştır. Marjinal emek işçilerinden, sivil hizmetçilerden, eski çiftçilerden ve benzeri beyaz ve mavi yakalıların dışında konumlanan aktörlerin birlikteliğinden ortaya çıkmış olan bu *Sınır-Nüfus*'un, küresel ekonomiden kopuk yaşadığını varsaymak da hata olur, onlar gayriresmi maaşlı işçiler ya da kendi kendilerini işe koyan müteşebbisler olarak sağlık ve sosyal sigortalara sahip olmadan çalışmayı ve bu sisteme daima arka kapılarından entegre olmayı sürdürürler. Bunu daha çok, neoliberal Market tevhitinin toplumsal düzlem üzerinde yarattığı bir tür semptom olarak okumak gerekir. İnsanlar kentlere doğru çekilirler fakat kentlerdeki bu sinsi bariyerleri, bu *Sınır-Mekânlar'*ı aşıp onlara hayalleri sunulan kentlere bir türlü ulaşamazlar. Kafkaesk bir dille, *Sınır-Nüfuslar*'ın kente kabul davaları sonsuza dek tecil edilir, kapı önündeki, Araf'taki bekleyişleri bir türlü son bulmaz. Dolayısıyla bugünün göçünün köylerden kentlere doğru olduğu sanrısını düzeltmek gerekir, göç köylerden kentlere değil, köylerden kentlerin *Sınır-Mekânlar'*ına doğru gerçekleşir. Böylelikle ise

durmadan bir tür deri kanseriymişçesine kalınlaşan bir sınırdan bahsetmek mümkün hâle gelir. Bugünün metropollerinin *Sınır-Mekânlar*'ı artık, metropollerin kendilerinden dahi daha geniş hacimlere sahip olmaya başlamışlardır. Peki, tüm bu sistemi yerinden oynatmaya müsait yeni toplumsal devinimler karşısında, mimarlık düzleminin ısrarla bu oluşumları görmezden gelmesi üzerine ne söylenebilir? Hasbelkader üzerine konuşmaya ikna edilirse dahi, mimarlık düzleminin tek söylediğinin, genetiğine işlemeye başlamış bir elitist toplum mühendisliği yaklaşımıyla, bu dokuları dönüştürmekten ve ehlileştirmekten başka bir şey olmaması ne ifade eder? Slavoj Zizek bu bağlamda, daha önceden bahsi geçen tampon bölgelerdeki boşluğu mekânlaştıran *Sınır-Mekânlarla*, bugünün gecekondu mahalleleri arasında, hatta onların görmezden gelinmesi ve yok sayılması arasında anlamlı bir paralellik kurar;

"Berlin Duvarı yerindeyken Doğu Almanya'da çizilen Berlin haritasında Batı Berlin beyaz, yani boş bırakılmıştı, büyük şehrin detaylı strüktürü içerisinde garip bir delik gibi duruyordu. Bu sırada Christa Wolf, tanınmış bir Doğu Alman yazar, kızını Doğu Almanya'daki Televizyon kulesine götürdüğünde ki kuleden girişi yasaklanmış Batı Almanya güzelce görülebiliyordu, kızı mutluluk içerisinde bağırdı: "Bak, anne, karşı taraf beyaz bir boşluk değil, orada da burada olduğu gibi insanlar ve evler var!", sanki gizli bir gecekondu mahallesini keşfetmişçesine." [86].

Gecekondu sakinlerinin bu çağın devrimini gerçekleştirecek yeni proletaryaları olarak sunulmasının bir âlemi yoktur. Ortada yüceltilecek bir durum olduğu söylenemez. Bununla birlikte buradaki toplumsal, politik, ekonomik, kültürel ve belki de hepsinden fazla, kentsel ve mimari düzlemlerin ne şekillerde inşa edildiğinin ve bu spontane örüntülerin hangi düzenekler çerçevesinde şekillendiğinin derinlemesine araştırılması gerektiği aşikârdır. Bu yerleşik iktidar mekanizmalarının elinden belirli bir düzeyde dahi olsa kaçabilmiş olan otonom ve kolektif yaşam örüntüleri üzerine vakit kaybetmeden eğilmek lazım gelir. Bu eğiliş, onları akil adamlar olarak meydana çıkarak *düzene sokmak* anlamında bir eğiliş değil, onların bu çağın direnişçi mesihleri olarak kapitalist sistemi farklı bir *düzene sokacakları* beklentisiyle hiç değil, fakat daha çok onların kendi kendilerini hayata bağlayışlarında ortaya koydukları araçlarını, kendi kendilerinin *düzene sokulamayan* otonom kurgularını, dolayısıyla nasıl bir toplumsallık zemininde ve hangi mekânsal formasyonlarla varlık kazandıklarını incelemek anlamında bir tür

eğiliş olmalıdır. Özetlemek gerekirse, disiplin toplumlarından kontrol toplumlarına doğru geçişle birlikte, yeni bir tür toplumun daha doğuşuna, "*Sınır-Toplumları*"nın doğuşuna tanıklık edilir. Bu bağlamda *Sınır-Toplumları* diğer toplumsal düzeneklerin yerini almaktan çok, onlarla bir arada fakat onların sınırlarında bir tür "*Toksik Toplum*" olarak konumlanırlar. Bu doğrultuda, ne disiplin ve kontrol dahi edilmeye gerek duyulurlar, ne de verilen kısıtlı uğraşlar sonucunda herhangi bir şekilde disiplin ve kontrol altına alınabilirler. Dolayısıyla *Sınır-Toplumları*'nın lümpen bir tür direniş çizgisi üzerine inşa edildikleri söylenebilir. Kendi pozisyonlarının şimdilik sisteme karşı bir tür *Direniş-Sınır-Mekânı* yarattığının farkında değildirler. Bazıları için kuşkusuz aksi de savunulabilir, belki de tam da bu farkındalıkları yüzünden, Koolhaas'ın tabiriyle, sistemin kör noktalarında "Gönüllü Sürgün"lerindedirler…

Bir *Sınır-Mekân* düzleminin bir metropolü yutması üzerine ilginç bir örnekle devam etmek gerekirse, Nijerya'nın kıyısındaki Lagos kentinin, 21.yüzyılda dünyanın en hızlı büyüyen şehirlerinden biri hâline geldiği söylenebilir. Şehrin 1950'de 325 bin kişiden ibaret olan nüfusu, 2010'da 10 milyonun üzerine çıkar ve 2020'de 15–20 milyon aralığına erişmesi beklenir [87]. Portekiz ve İngiliz koloni geçmişinden ancak 1960'da kurtulabilen Nijerya ve hatta daha da majör ölçekte Afrika kıtasının ta kendisi, küresel düzlemin başat "*Sınır-Coğrafya"*sı olarak tanımlanabilirse, Lagos'un bu düzlemdeki metropolitan konumu üzerine konuşmak, daha da ilginç bir hâle gelmeye başlar. Rem Koolhaas, 2002 yılında Harvard Üniversitesi'yle yapmaya karar verdiği yeni araştırma projesinde, öğrenciliğinde seçtiği Berlin Duvarı örneğine paralel bir aykırılıkla, bu kez neden Lagos'u seçtiğine dair kendisine sorulan soruya şu cevabı verir;

"90'ların sonunda pazar ekonomisine karşı duyulan putperestliğe yakın hayranlık bana sinir bozucu gelmeye başlamıştı. Büyük fakat fakir bir kente ilgi duyuyordum, neredeyse küresel sistemden kopmuş bir kente. Bu beni hakkında hiçbirşey bilmediğim birşeyle karşı karşıya bıraktı: Afrika." [88].

Dekolonizasyon sürecini tamamladıktan sonra Afrika, bilindiği üzere sağlık sorunlarıyla, ekonomik yetersizliklerle, yiyecek kıtlığıyla ve politik istikrarsızlıklarla çalkalanan bir kıta hâline gelmiştir. Lagos, Ortadoğu kentleriyle paralellikler kurulabileceği üzere petrol kaynaklarından dolayı değerli olan, fakat bu avantajın bir türlü halka yansımadığı bir

kentsel formasyonu tarifler. 1960'tan bu yana ortalama gelir sistematik olarak bir düşüş içerisindedir ve kentin uluslararası yolsuzluk listelerinde en tepelerde yer aldığı bilinir. Tüm bunlar ışığında Lagos, 21.yüzyılda sayılarının bir hayli artması beklenen "*Sınır-Metropoller"*den biri olma yolunda hızla ilerlemektir. Başta bir tür safari gezisi gibi algılanabilecek, bir tür oryantalist veya kolonyalist merakın karşılığı olarak okunabilecek bu tehlikeli araştırmada Koolhaas, bu yeni *Sınır-Kentlerle* girdiği etkileşimde kayda değer bir duruş sergiler. Star şöhretinin de getirisiyle burada çıkartıldığı *New Dawn on Ten* adlı bir realite şov programında Koolhaas, Lagos'a birşeyler öğretmek, onu disipline etmek ya da ana hatlarıyla onu düzene sokmaktan bahsetmek yerine, "buraya Lagos'tan ne öğrenebileceğimizi keşfetmeye geldik" [88] diye lafa girdikten sonra, kentin felaket sonrasını andıran, işlevsel olmayan fakat zengin bir kaotik arkaplan vadeden örüntüsünü mümkün olduğunca okumayı deneyeceğinden bahseder;

"İlk önemli keşfimiz Lagos'un kendi kendini organize eden işlemleriydi; nüfusun kendi kaderini kendi eline alma ve kendi aklını kullanarak hayatta kalma kabiliyeti. (...) Bu doğrusunu söylemek gerekirse ekstrem boyutlarda bir tür modernizasyon, sadece bir Afrika modeli değil. (...) Lagos dışındaki hiçbiryerde bu kentin kullanıcısındaki kadar güçlü bir bireysellik hissetmemiştim. Alana dair astronomik rakamlarla tariflenebilecek kadar müdahele şansı var. Lagos'ta seçenek yok, fakat bu seçeneksizlik durumunu artiküle etmek adına sayısız yol var. Diğer tarafta New York'ta, sonsuz seçenek hissiyatı var, fakat seçim için çok konvansiyonel birkaç opsiyon setinden başka hiçbir şey yok." [88].

Koolhaas önceleri Lagos'a dair çektikleri fotoğraflarda ya da yaptıkları analizlerde hiçbir şey anlamadıklarını veya kavrayamadıklarını itiraf eder. Ancak kendilerini önsel şartlanmalarından vazgeçirdiklerinde ve bu sayede kentin akışına katıldıklarında birşeyler kavramaya başlamışlardır. Ancak bu şekilde Lagos'un otonom kurguları arasında, örneğin trenyollarında kurulu ve her tren yaklaştığında kendi esnek strüktürünü söküp, her tren uzaklaştığında tekrar inşa edebilen pazaryerlerinden, artık kullanımda olmayan yonca yaprağı şeklindeki araç geçitlerinin dönüşmesiyle oluşan araba parçalarının satıldığı açık hava araç servis alanlarına kadar ilginç kentsel aykırılıklar farkeder hâle gelirler. Koolhaas'ın kente, ya da *Sınır-Mekâna* birşey

öğretmeyi denemekten çok, kentten ya da *Sınır-Mekândan* birşey öğrenmek adına onlarla iletişim kurması, bu bağlamda mimarlık ve kentsel tasarım zeminleri için oldukça anlamlı gözükür. Paralel bir okumayla, benzeri birçok metropol gibi, İstanbul'un yeni kentsel aykırılıklarının da salt Beyoğlu, Nişantaşı, Kadıköy, Levent gibi Yakışıklı-Semtler üzerinden değil, fakat daha çok Sultanbeyli, Ümraniye, Kurtuluş, Eyüp gibi *Sınır-Semtler* üzerinden inşa edileceği öngörülebilir. Bu hassasiyetin, Beyoğlu ve İstanbul'un *Sınır-Mekânları'nın* önde gelenlerinden biri olan Tarlabaşı'nı, hâlâ erken modern hijyen ve güvenlik paranoyası sömürüleri eşliğinde kentsel ehlileştirme veya soylulaştırma projeleriyle "temizlemeye" çalışan, Prost'tan bu yana bir türlü bürokratik toplumsal mühendislik anlayışı dışına çıkmayı başaramamış İstanbul kentsel planlama kültürüne, bir şekilde enjekte edilmesi elzemdir.

Sinik bir yaklaşımla tüm bu olan biten karşısında şöyle denebilir; "İyi de biz mimarlar, sanatçılar ya da kent planlamacıları bu konuda ne yapabiliriz ki? Bize inşa et, tasarla, planla derler, biz de belirli bir ücret karşılığında inşa eder, tasarlar, planlarız. Bu politik bir sorun, bizim sorunumuz değil!" Graffitileriyle tanınan sokak sanatçısı Banksy, İsrail'in Filistin'de inşa ettiği bariyer sonrası, duvarın kör noktalarını güçlü karşıt politik söylemlerle boyamak amacıyla Filistin'e gider. Burada, karşısında konumlandığı politik açmazı kısaca şöyle özetleyecektir;

"Filistin, İsrail ordusu tarafından 1967'den beri işgal altında. 2002 yılında İsrail hükümeti, büyük bir çoğunluğu uluslararası hukuğa aykırı olacak şekilde, işgal altındaki bölgeleri İsrail'den ayırmak için bir duvar inşa etmeye başladı. Bariyer, bir seri denetleme noktası ve gözlem kulesi tarafından kontrol ediliyor, Berlin Duvarı'nın üç kat yüksekliğine sahip ve sonunda—Londra ve Zürih arasındaki mesafeye—700km'ye ulaşacak. Filistin, şuan dünyanın en büyük açık-hava hapishanesi." [89].

Bethlehem'den Ramallah'a ve buradan da Abu Dis'e kadar, duvarlara tırmanma merdivenlerinden doğa manzaralarına, oyun oynayan eli kovalı çocuklardan, parmaklıklar ardındaki atlara kadar çeşitli graffitiler çizen Banksy, bu sırada kendisine yaklaşan Filistinli yaşlı bir adamla aralarında geçen diyaloğu şöyle nakleder;

"—Yaşlı Adam: Duvarı boyadın, O'nu güzel yaptın.

—Banksy: Teşekkür ederim.

—Yaşlı Adam: Biz O'nun güzel olmasını istemiyoruz, biz bu duvardan nefret ediyoruz, sen iyisi mi evine dön." [89].

Herkesin elinin kolunun bağlı olduğunu iddia eden ve bu sayede kendi katatonisini meşrulaştırarak kendisini bir nebze olsun rahatlatmak isteyen sinik yaklaşım üzerine söylenebilecek tek şey, bu sinik seçimlerinin de çelimsiz bir tür politik tercih olduğundan başka bir şey değildir. Mimarlık ve sanat düzlemleri üzerinde de—postmodern evreyle birlikte ne denli neoliberal Market tevhiti altında birer maşa pozisyonuna indirgenme sürecine girmişler olsalar bile—toplumsal zeminin diğer tüm kulvarları gibi, yapılan her eylem, üretilen her ürün ve verilen her emek politiktir. Dolayısıyla hangi tahakküm mekanizması veya sömürüsüyle karşı karşıya olunursa olunsun, üretilecek her daim bir kaçış düzlemi bulunur. Ne var ki durumun salt mimarın, sanatçının ya da ürbanistin naif karşıt-politik hamleleriyle tek başına çözüme kavuşamayacağı da aşikârdır. Bu özneler tek başlarına tabii ki bu iktidara sahip değildirler, fakat "direnmek beyhude" *(resistance is futile)* kalıbına sığınmanın da bir âlemi yoktur. Makro ölçekte mimarlık veya toplumsal düzlemdeki değişiklikler, mikro ölçekte her öznenin kendi iktidar çemberinde değiştirmeye çalıştıklarının toplamından başka bir şey değildir. Bu bağlamda, Banksy elinden geleni yapmakta, Yaşlı Adamsa bundan daha fazlasına ihtiyaçları olduğunu haykırmakta haklıdır.

Belki de yapılması gereken, bu bariyerleri boyamakla yetinmek değil, fakat bu bariyerleri, bu disiplin sömürülerini ve bu güvenlik paranoyalarını kolektif ve toplumsal bir ölçekte yerle yeksan etmektir.

3.3 Zombifikasyon

Zombifikasyon üzerine konuşmak; siyahlar, beyazlar ve *mulatto*lar (melezler) üzerine; köleler ve efendiler üzerine; ayaklanmalar ve bastırmalar üzerine; dekonstrüksiyonlar ve rekonstrüksiyonlar üzerine; doğumlar, ölümler ve döngüler üzerine; din ve klerji üzerine; bilim ve biliminsanı üzerine; iktisat ve iktisatçı üzerine; öldürmek ve öpüşmek üzerine; yaradılış ve kıyamet üzerine; Adem ve Deccal üzerine, Özneyi (3.3.1), Bedeni (3.3.2) ve Sözü (3.3.3) değiştirmek üzerine konuşmak demektir.

3.3.1 Özneyi Değiştirmek

> Bu bölgede köleler varolamaz, esaret bu hususta sonsuza dek lağvedilmiştir. Herkes özgür ve Fransız olarak doğar, yaşar ve ölür.
> *1801 Haiti Anayasası, 3.Fıkra*

Fransız Devrimi'nin başlangıcından üç sene sonra, 1791 yılında, Latin Amerika'daki bir Fransız koloni adasında, bir olay tarihe olanaksızın gerçekleşmesi olarak geçer; siyah *köleler* beyaz *efendilerine* karşı ayaklanır ve özgürlüklerini kazanırlar. 1804 yılına kadar süren bu mücadele, yani Haiti Devrimi, gerçekleştiği dönemde Avrupa'da ne öngörülebilmiştir, ne de travmatik etkisi göz önüne alındığında, gerçekleştiğine doğru düzgün inanılabilir. Kölelerin ayaklanması, kendi fikirlerinin ve özgürlük gibi insani ideallerinin olması o denli imkânsız bir şey olarak görülüyordur ki, örneğin bu aralıkta adada yaşayan beyazlar silah depo ve cephaneliklerini kilit altında tutmayı dahi akıllarından geçirmezler [90]. Dönemin Avrupa merkezli tarih yazımının da bu bağlamda, anlatıyı uzun süre görmezden geldiğini, bahsini ettiğindeyse en fazla birkaç paragrafla geçiştirdiğini söylemek, herhâlde şaşırtıcı olmaz. Dolayısıyla devrimin kendi sesinin susturulmaya çalışıldığı gibi, devrimin tarihsel anlatısının da—gerçekleşmeyi başardıktan sonra dahi—uzunca bir süre ortadan kaldırılması gerekmiştir [91]. Devrimin önemi, döneminde görünürlük kazanmasıyla yayacağı yıkıcı etkinin yakın dönemde görece azalması üzerine, postmodern evrede artık daha derinlikli araştırmalara konu olabilmesiyle su yüzüne çıkar ve böylece Haiti Devrimi; tarihe siyahi kölelerin ilk başarılı ayaklanması, Afrika kökenli insanların yönetiminde olduğu ilk anayasanın yazılması, ilk cumhuriyetlerinin kurulması ve köleliğin ilk kez ortadan kaldırılması olarak geçer. O kölelik ki, bilindiği üzere, İngiltere'de 1833'ten, Amerika'daysa 1865'ten önce kaldırılamayacaktır. Güney Amerika'nın da bu önemli eşiği takriben—Amerikan ve Fransız Devrimleri'nden de beslenerek—dekolonizasyon süreci en erken başlayan kıtalardan biri olma ünvanını eline geçirmesini, bu domino etkisi düşünüldüğünde, tesadüf olarak algılamamak gerekir.

Dönemin sosyopolitik şartları üzerine biraz olsun konuşmak gerekirse, Fransız Devrimi sonrası Avrupa'da "aydınlanma filozofları köleliğe karşı söz birliği etmiştir, fakat köleliğin gerçek anlamda varolduğu yerleri es geçmişlerdir" [92]. Yani, "aydınlar" metaforik olarak insanların soylu tiran iktidarı tarafından köleleştirildiğinden

bahsediyorlardır ancak ete kemiğe bürünmüş şekliyle köleliğin patlamada olduğu kolonilerdeki içler acısı durumu kültürel-ırkçı zeminlerde bahaneler üreterek görmezden geliyorlardır. Tam da bu atmosferin ortasında, Haiti'deki köleler öyle gözükür ki, bu söylemi Avrupa'daki aydınlardan daha radikal uçlara çekerek, yorumlamaya koyulurlar;

"Haiti'nin eski-köleleri Fransız devrimci sloganlarını Fransızlar'ın kendisinden daha literal olarak almışlardır: Aydınlanma ideolojisinde çokça bulunan üstü kapalı tüm şartları görmezden gelirler (özgürlük –fakat sadece rasyonel "olgun" özneler için, özgürlüğü ve eşitliği haketmesi için öncelikle uzun bir eğitimden geçmesi gereken vahşi ve olgunlaşmamış barbarlar için değil...)" [93].

1791 yılının Mayıs ayında Fransız Devrimi hükümeti, dönemin tarihçi ve yazarlarının başta Kont Mirabeau olmak üzere kolonileri Vesuvius dağının eteklerine benzetmesini [94] ve dolayısıyla Roma döneminin ünlü Spartacus köle ayaklanmalarına yaptıkları göndermenin ciddiyetini dikkate alır ve bölgedeki *gens de couleur libre*'lere, yani ebeveynlerinden birinin beyaz diğerinin siyah olması dolayısıyla özgürlük kazanmış olan varlıklı "*mulatto*"lara vatandaşlık hakkı vererek bir tür sus payı sağlamayı öngörür. Fakat sonrasındaki iki ayda beyaz plantasyon sahipleri bu karara uymayı reddederler, *mulattolar* beyazlarla bir tür iç iktidar çekişmesine koyulurlar ve siyah köleler kendilerinin bir kez daha görmezden gelinmeleri üzerine, tepkilerini eskisinden de fazla arttırarak, adayı kavuracak yangının fitilini ateşlerler [95].

Bu arkaplan üzerine, 14 Ağustos 1791 gecesinde, adanın Bois Caiman bölgesinde, hâlâ Afrika geleneklerini devam ettirmeye çalışan Maroon halkı yerel bir *Petwo Voodoo* pratiğinde buluşur. Pratisyen rahipleri, yani *houngan*'ları olan Dutty Boukman'ın önderliğinde, ormanın evcilleştirilemeyen doğasının sembolik karşılığı olarak vahşi bir siyah domuzu kurban ederek ve bir ruh çağırma seansındaki direniş vahiyi etrafında birleşerek, beyazlara karşı ayaklanmaya karar verirler [96]. 1 hafta sonra, 21 Ağustos'ta, siyah kölelerin Maroon halkının bu çağrısına katılmasıyla birlikte, kısa bir süre içerisinde, 1800 plantasyon yok edilir ve 1000 köle sahibi öldürülür [97]. Bu bilindik başkaldırı hikâyesini benzerlerinden farklı kılan, Saint-Domingue kolonisindeki daha sonra kendilerine "Haitililer" diyecek olan bu direnişçilerin devrimlerini üzerine

kurdukları şu üç kavramdır; "*Liberte, Egalite, Fraternite* (Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik)". Böylece Fransızlar'ın kendi geleneksel ve feodal bağlarına karşı giriştikleri o ünlü devrimlerini, Haitililer kolonyal bağları üzerinden Fransızlar'a geri iade etmeye koyulurlar.

François-Dominique Toussaint (1743–1803) ayaklanmaya önceleri bir tür şifacı olarak katılmasına rağmen, kısa sürede stratejik zekâsını savaş alanında kanıtlar ve önemli bir askeri öndere dönüşür. 1793 yılında ilk kez önemli bir yolu açtığının farkında olmuş olacak, "*L'Ouverture*" yani "yolu açan" manasına gelen yeni adını kullanmaya başlar. Toussaint L'Ouverture'ün pragmatik önderliğinde İspanyol ve İngilizler'in de zaman zaman yardımı alınarak, adadaki beyazlarla bir olan *mulattolar*, Fransızlar, daha sonra tabii ki kendi çıkarları doğrultusunda yeni tehditler oluşturan İspanyollar ve İngilizler'in hepsi adadan uzun çarpışmalar ve ağır fedakârlıklar sonucu atılır. Böylece 1801 yılına gelindiğinde, herkesin—siyahi köleler de dâhil—eşit doğduğu, eşit yaşadığı ve eşit öldüğünü vaazeden bir anayasa kabul edilir ve kölelik ortadan kaldırılır. Napolyon bu sırada, bu olayın olası domino etkilerini göz önünde bulundurarak, son bir kez daha adadaki isyanı bastırma denemesine giriştiğinde, adada şu ilginç karşılaşma vuku bulacaktır;

"Napolyon tarafından ayaklanmayı bastırmaları ve köleliği restore etmeleri için gönderilen Fransız askerleri, kendilerini özgürleştirmiş olan kölelere yaklaştıklarında tefrik edilemeyen bir mırıldanma duyarlar. Askerler önce bunun bir tür ilkel savaş ezgisi olması gerektiğini düşünürler; fakat biraz daha yaklaştıklarında, Haitililer'in Fransız Ulusal Marşı olan *La Marseillaise*'i söylediklerini farkederler. Fransız askerler, yanlış tarafta dövüşüp dövüşmediklerinden emin olamadıklarını, artık yüksek sesle haykırmaya başlamışlardır." [93].

Bu savaş sonrası, 1802'de Toussaint bir anlaşmayla kandırılır, Fransa'ya geri gönderilerek bir hücreye kapatılıp öldürülür, fakat buna rağmen direniş devam eder ve 1804 yılında Fransızlar tamamen yenilgiye uğratılarak tarihin ilk başarılı siyah ayaklanması sonuçlanır, ilk siyah koloni bağımsızlığını kazanır, ilk bağımsız Latin Amerika devleti ve ilk Afro-Cumhuriyeti "Haiti" adı altında kurulur [98].

Fransızlar'ın kendi devrimlerini üzerine kurdukları üç kavramı (*Liberte, Egalite, Fraternite)* ve ulusal marşlarını (*La Marseillaise)* sahiplenerek ve onlara karşı kullanarak başarıya ulaşan bu Haiti Devrimi için neler söylenebilir? Meseleye yüzeysel yaklaşılması sonucu düşülebilecek olası bir dizi basit tuzaktan başlamak gerekirse, ilk bakışta Haitililer'in kolonyal bağlarından kurtularak özgürlüklerine kavuşmaları onlar adına bir başarı olarak gözükebilir. Oysaki bunu tersten okumak da mümkündür; burada asıl kazanan, asıl başarının sahibi acaba, kendi dilini, söylemini, düşünce ve yönetim biçimini kolonize kölesine transfer eden kolonyalist sahibin ta kendisi değil midir? Devrimin inceliği burada da bitmez. Anlatı son kez ve en keskin biçimiyle bir kez daha tersine çevrilirse; Haitili kölelerin mesajı "Görüyorsunuz, biz ilkel siyahiler dahi, kendimizi sizin yüksek kültür ve politikanıza asimile edebiliyor ve onu kendimize model alarak taklit edebiliyoruz!" değildir, fakat daha çok şudur; "Bu savaşta biz, siz Fransızlar'dan daha Fransız'ız, –biz sizin devrimci ideolojinizin en derinlerinde yatan, sizin dahi farkına varamadığınız sonuçların savunucusuyuz." [93]. Shakespeare'in *Fırtına (Tempest)* adlı tiyatro oyunundaki kolonize edilen adayı ve oranın yerlisi olarak esir edilen Caliban karakterini hatırlayın [99]. Caliban onu sömüren ve köleleştiren sahiplerinin dilini öğrenir ve tam da bu sayede, dili öğrenir öğrenmez onlara karşı kullanabilecek, onlara küfür edebilecektir. Dolayısıyla burada yapılanın yalnızca kolaya kaçılmış bir tür iktidar öznesi değişikliği olduğu söylenemez. Haitililer, özne değişikliğinin önemsizliğini, iktidardaki öznenin yerine geçerken kendilerini neredeyse bu öznenin birebir ikizi olarak inşa ettiklerinde zaten gösterirler, burada başarılan piramidi özneler temelinde başaşağı çevirmek değil, daha çok piramidin strüktürünü kendi içerisinden değiştirmektir. Kısaca bu, Haitililer'in kısa yoldan Fransızlar'ın hiyerarşik referanslarını kendilerine almaları değil, Fransızlar'ın araçlarını kullanarak, Fransızlar'ın sistemini tersyüz etmeleri ve böylece kendi referanslarını yaratmalarıdır.

Mevcut tahakküm sisteminin genel hatlarıyla hâlâ varlığını sürdürdüğü, yalnızca iktidarın muhalefetle, kölenin sahiple, tabandaki *societe*'nin tavandaki *societe*'yle yer değiştirdiği bir ortamda, kolayca kavranabileceği üzere sadece özneler değişir, hiyerarşik iktidar yapısı varlığını küçük reformlarla sürdürür. İnsanlık tarihi de zaten, bu özneler üzerinden kurulan fetişleşmiş mesihlerin ve kahramanların savaştıkları tahakküm öznelerine dönüşmeleriyle doludur; Spartacus ve beraberindeki kölelerin

amaçladıkları gibi kendi topraklarına dönebilecekleri fırsatları uzun süren çarpışma ve fedakârlıklar sonucu elde etmiş olmalarına rağmen, bu fırsata sırtlarını dönerek şan, şöhret, para, toprak peşinde savaşlarını sürdürmeye karar vermeleri ve Romalaşmaları *(1)*, Fransız Devrimi'nin Napolyonlaşması *(2)*, Ekim Devrimi'nin Stalinleşmesi *(3)*, Maoist Devrim'in Kapitalistleşmesi *(4)*, İktidarı aşkın Tanrı'dan insana ve bilime indirmeyi amaçlayan Aydınlanma'nın, bunun yerine insanı ve bilimi aşkınlaştırıp Tanrılaştırması *(5)* ve hatta IBM tekeli karşısına çıkan Bill Gates'in kısa süre içerisinde bu kez kendi Microsoft'unu tekelleştirmesi *(6)* vs.

Bu özneler üzerine kurulu kavganın, bugün hâlâ olanca gücüyle devam ettiğini söylemek, herhâlde şaşırtıcı olmayacaktır. Bu bağlamda diğer politik çevrelerin ve Sağ kanadın bu hiyerarşik kurguları çok daha derinden benimsemeleri nedeniyle, daha çok bu değişime ön ayak olması beklenen Sol politikanın, kısa bir eleştirisini yapmak anlamlı olabilir. Modern evrenin Solunun temel problemi, uzunca bir süre, tam da kapitalist tahakküm yerine proletaryanın diktatörlüğünün peşine düşmesi değil midir? Hiyerarşik mekanizmaların yerinde saydığı, sadece Sağ kolun inip Sol kolun kalktığı bir toplumsal düzeneğin, radikal bir toplumsal değişimi beraberinde getirmesi mümkün olabilir mi? Postmodern evrede dahi, Sol düzlemin reaksiyoner kanadının, hâlâ yeni Marksist mesih ve havarilerini beklemekten başka bir şey yapmayışı acıklı değil midir? Bu geleneğin *"Sınıf-Mesih"* arayışını özetlemek gerekirse; 19.yüzyılın ana politikası *(1)* İşçi sınıfını politize ederek burjuva sınıfının kapital ve iktidar üzerindeki tekelini kırmaktır. 20.yüzyılda ana poltika *(2)* Doğu Avrupa, Asya ve Afrika'nın kırsal nüfusunu ve köylüleri politize etmeye dayanır. 21.yüzyılın ana politikasıysa *(3)* yavaş yavaş su yüzüne çıktığı üzere, proletaryanın yerine hangi sınıfın (kognitarya, gecekondu sakinleri?) geçeceğinin tartışılmasıyla ketlenmektedir. Bu bağlamda, sorun tam da bu kurtarıcı özneye veya sınıfa entegre düşünülen geleneğin ta kendisinde değil midir? Daha 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, postmodern evreye geçişte önemli toplumsal değişimleri beraberinde getiren karşıt-hareketlerin birçoğunda; öğrencilerin, avangart sanatçıların, entelektüellerin, sendikasız işçilerin ve benzeri partisiz, organizasyonsuz otonom birlikteliklerin, kısaca çoklukların asimetrik rolleri üzerine hiç kafa patlatılmamış mıdır? Belki de bu düzleme hatırlatılması gereken basitçe şudur; aşkın kodlarla bekledikleri, içkin düzlemler üzerindeki kendilerinden başkası değildir.

Haiti Devrimi'nin bu temel formasyonu ödünç alıp içinden farklılaştırdığı özne-ötesi eylem nüansı, Cumhuriyet Dönemi mimarisindeki bir örnek üzerinden, Florya Atatürk Köşkü üzerinden tekrar işlenebilir. Atatürk, İstanbul'da en çok vakit geçirmeyi sevdiği yerlerden biri olan Florya'da bir yazlık ve kamusal bir sahil bandı tasarlanmasını ister ve bunun için 1935 yılında davetli bir yarışma açılır. Yarışmada ön plana çıkan iki tasarımdan biri Seyfi Arkan'a, diğeriyse Almanya'dan İstanbul'a yeni gelmiş olan *Deutscher Werkbund* üyesi Martin Wagner'e aittir. Wagner, kentsel tasarımla geçmiş aşinalığından faydalanarak, tasarımını makro ölçekten başlatmış, Florya'yı az yoğunluklu konutların yeşille içiçe geçtiği kırsal bir kurguda, bahçeşehirvari bir konseptte tasarlamış ve Atatürk'ün evini de bu yerleşimin sonuna, denizin tam karşısına ve sahilin üzerine yerleştirmiştir. Fakat bu öneri yarışmayı kazanmasına yetmez, yarışmayı onun yerine genç mimar Seyfi Arkan kazanır. Wagner belki de bu beklemediği yenilginin sıcaklığıyla Walter Gropius'a yazdığı mektubunda, Arkan'ın tasarımını "arkasındaki mantığı anlamadan kotarılmış kötü bir Corbusier-Mies kırması *Funktionshaus*" olarak damgalar [100]. Bu eleştiriyi baz alarak ve Haiti Devrimi dekonstrüksiyonunu akılda tutarak Florya Atatürk Köşkü'nü *Modernist Mimarlıkla* kurduğu ilişki üzerinden değerlendirmek, anlamlı sonuçlar verebilir.

Wagner'in eleştirisinin ilk durağı olan "bir başka modernist kutu daha" söylemindeki Seyfi Arkan'ın yapısının Özne-Stilinin Enternasyonal veya Modernist örneklerde görülen vokabülerin doğrudan içerisinde konumlanışı meselesine ikna olmak oldukça kolaydır. Arkan'ın yapısı, dönemin yerel ölçekte Yeni Mimari diline, küresel ölçekte de Enternasyonal Stil'e dâhil edilebilecek, benzerlerinden çok da aykırı bir çizgiye sahip olmayan bir örnektir, hatta Haiti örneğindeki gibi Arkan'ın Atatürk Köşkü'nü "Batı"lı modernist vokabüleri kucaklayarak tasarladığı dahi söylenebilir. Bu özne/sınıf/stil fetişi üzerinde çok durmadan, asıl düğüme, Wagner'in eleştirisinin ikinci durağına ilerlemek gerekirse, Seyfi Arkan'ın Modernist söylemin "arkasındaki mantığı" anlamadan bu yapıyı tasarladığı iddiasının aksine, tekrar Haiti örneğinde olduğu gibi, Arkan'ın burada Modernist söylemin arkasındaki birçok mantıkla güçlü ilişkilere girdiğini ve bununla da kalmayarak onları radikal bir değişime, bir tür yeniden üretime zorladığını söylemek mümkün görünür. Bu radikal karşılığın ilk ayağı köşkün konumundan başlar, Martin Wagner sahilde talep edilen bir köşkü yine sahile inşa etmeyi öngörmüş, Seyfi Arkan ise

ilk iş olarak yapıyı sahilden kopartmış ve suyun üzerine konumlandırmıştır. Modernist söylemin endüstriyel estetik üzerine kurulu, makinelere ve mekanik çalışma prensiplerine öykünen birçok metaforik anlatısı Loos'tan Behrens'e, Sullivan'dan Gropius'a dek geniş bir skalada hatırlanabilir. Hatta Le Corbusier *Towards a New Architecture'*unda boy boy görsellerini kullanarak *oceanliner*'ları, okyanus gemilerini *Modernist Mimarlığın* ilham kaynaklarının başında göstermekle kalmamış [11], daha sonra Marsilya bloklarının tipoloji kurgularında bu metafordan olabildiğince faydalanmış ve II.Dünya Savaşı sonrası kentlerin yeni planlama prensiplerini *CIAM*'la birlikte, sembolik olarak bu gemilerden birinin üzerinde Atina Bildirgesi'yle ortaya atmıştır. Bu bağlamda Seyfi Arkan'ın Florya Atatürk Köşkü'nün de sahilden her an ayrılabilecekmiş hissi veren bir *Gemi-Yapı* kimliğinde kurgulanmasının, *Modernist Mimarlığın* arkasındaki mantıklar herneyse, onlar arasında kolayca kendisine anlamlı bir yer bulabileceği aşikârdır.

Konumun bu radikal kurgusu aynı zamanda, Modernist söylemin hiyerarşi, denetim ve güvenlik mekanizmalarıyla ilişkisini de yapı ve çevre coğrafyaları üzerinden dönüşüme uğratacaktır. Modernist söylem genelde katı hiyerarşik yapılanmalardan; kentsel tasarımlarda zonlamalardan, merkeziyetçi-periferici dikotomilerden, konut tasarımlarında kullanıcının zemin kattan, sokağın ve kentin kirinden, pasından ve karmaşıklığından koparıldığı pastoral kurgulardan, teraslarda yeniden oluşturulan elitist ve güvenlik paranoyası merkezli restorasyonlardan faydalanır. Atatürk'ün boş zamanlarını değerlendireceği, dinleneceği ve istediğinde halkla bir araya geleceği bu alanda Arkan'ın önerdiği kamusallık, kentsellik ve güvenlik anlayışlarıysa bu tuzaklara düşmez ve çok katmanlı bir altlığa oturur. Köşk, güvenlik gerekçeleriyle herkesin her istediğinde ulaşamayacağı bir düzleme tehdit edici ya da kopukluk yaratıcı herhangi bir unsur yardımıyla değil, coğrafi konumunun avantajı kullanılarak çekilmiştir. Böylelikle köşkle sahili birbirine bağlayan ince beyaz köprü dolayısıyla Atatürk, sembolik olarak halkla bağını koparmadığını ve köşkü (kendini) hemen ardındaki kamusal sahil şeridine (halka) eklemlediğini dışavurmuş olur. Bu bağlamda plajın *kamusal* konumu ve köşkün *özel* konumu arasında kalan su parçası, Seyfi Arkan'ın daha sonraki birçok yapısında da arkadlı mekân süreklilikleriyle peşine düştüğü üzere, bir tür "yarı-özel/yarı-kamusal" geçiş alanını tarifler. Atatürk'ün bu dönemde, Florya Atatürk Köşkü'nde çekilmiş ve

gazetelerde basılan, bu özel ile kamusal mekân arasında konumlandırılarak üretilmiş olan gri bölgede, yani bu Devlet'le Halk'ın "uzlaşma suları"nda insanlarla biraraya geldiğine, kulaç attığına, kayığa bindiğine ve çevresindekilerle sohbet ettiğine dair fotoğraflar kolayca anımsanabilir. Bu düşey yerine yatayda kurulan ve siyah ile beyazın katılığına en azından griyi de katmayı deneyen yeni hiyerarşinin, Modernist söylemin çoğu hantal hiyerarşik kurgusundan daha yumuşak bir geçişlilik denemesi olduğu da böylece rahatlıkla ifade edilebilir. Bu bağlamda, bu kez de güvenlik paranoyaları üzerinden kurulan hiyerarşik yapılanma arkasındaki mantık bir kez daha anlaşılmakla kalınmamamış, daha radikal ve özgürlükçü bir düzleme doğru bükülmeye çalışılmıştır.

Son olarak, tasarımın hijyenle ve yerel kültürle ilişkisine değinmek gerekirse, Florya Atatürk Köşkü'nün tasarımında, hijyenik bahaneler kullanılarak bir tür toplumsal mühendislik denemesine girilmemiştir. Oysaki aranan meşruiyet çoktan hazırdır, köşkün inşa sebeplerinden biri tam da doktorlar tarafından bu bölgede dinlenmenin Atatürk'ün hastalığına iyi gelebileceği öngörüsüdür. Bölgenin klimatik etkileri dışında, bu sahil şeritlerinin Osmanlı geç döneminde bir tür şifa geleneğine sahip olduğunu da hatırlatmak lazım gelir. Bu şifa geleneğinin mimari karşılığıysa, sahilden bir nebze koparılarak su üzerine inşa edilen deniz hamamlarında vücut bulur. Özellikle 19.yüzyılda halkın denize girme isteği ve geleneksel toplum düzeneği içerisinde bu gereksinimin kamusal bazda giderilememesi sonucunda bu yapı tipinin oluştuğu söylenebilir. Bunlar sahilden köprüyle ulaşılan, içe dönük, sağır cephe kurgulu ve bir tür iç deniz havuzuna açılan deniz hamamlarıdır. 19.yüzyılın başında sayıları sadece 1-2 taneyle sınırlıyken, 20.yüzyıla girilirken sayıları 60'ı bulan deniz hamamları inşa edilmiş, kullanıcılarıysa genelde gayrimüslimler ve doktorlar tarafından şifa bulmaları için teşvik edilen hastalar olmuştur. Bu hamamların dışına çıkarak yüzmek geleneksel kaygılar dolayısıyla yasaklanmış olup, hamamlar erkek-kadın diye ikiye bölünmüş, birbirlerine seslerinin uzanamayacakları uzaklıklarda inşa edilmiş ve asayişin sağlanması için de aralarında sandallarla dolaşan bekçiler tutulmuştur. Hamamlar genelde yatay dikdörtgen prizmalar şeklinde hacimlenmiş, mimarilerinde suya dayanıklı keresteler kullanılmış, kazıklar üzerine oturtulmuş ve hamamın etrafına soyunma odaları, cankurtaran, içkisiz büfeler ve tuvaletler yerleştirilmiştir. İlginç bir üstüste binme daha şöyle tarif edilebilir; mütareke sonrası, İngilizler ve Ruslar Moda ve Florya'da kadın ve

erkeklerin bir arada girebileceği yeni hamamlar inşa etmişler ve hamamların denize bakan cepheleri de bu sayede açılmaya, şeffaflaşmaya başlamıştır. Seyfi Arkan'ın bu yakın dönem yerel kültürünün farkında olmaması düşük bir ihtimaldir ve belki de yapısını daha en baştan konumlandıracağı yer olarak denizin üzerini seçmesini, bu şifa vaadettiği öngörülen kurgunun çağrışımıyla yapmış olabileceği dahi iddia edilebilir [101]. Dolayısıyla Modernist söylemin geleneksel kültürü yoksaymayı denediği çoğu örneğinin aksine, Arkan bu kültürü yeni bir üretimin olağan yapım araçlarından biri olarak kılmayı, hiç de reaksiyoner ve nostaljik olmayan bir beden üzerinde başarmayı dener. Tüm bunlardan anlaşılan odur ki, Arkan bu yapısıyla özne/sınıf/stil paketlerine aldırmadan, Modernist söylemi kendi içerisinden, oldukça anlamlı yönlerde esnetmeyi başarmıştır. Wagner içinse, kendi sözlerini ona tekrarlamaktan başka yapacak birşey kalmaz, bu "Modernist" yapının olsa olsa "arkasındaki mantığı anlamamış" olduğu savlanarak konuyu kapatmak gerekir.

Haiti örneğindeki sahip-köle, kolonize eden-kolonize edilen ilişkisinin bir benzerine ve sonucu anlamında bir başka "lümpen yardımseverlik" anlatısına, bu kez İngiliz Hindistan'ının kolonyal tarihinde rastlamak mümkündür. Birçok farklı dilin ve lehçenin birarada yaşadığı ve küresel iletişim bir yana, ülkenin kendi ulusal iletişimini dahi düzenlemekte zorlandığı bir ortamdan, İngilizce'nin dayatılması sonucu başta faşizan bir tavırla başlamış olan süreç, bugün Hindistan'ı dünya yazın ve düşün düzlemlerine çok kolay entegre olmuş (İngilizce sayesinde) ve onu yalnız kendi katı çerçevesi içerisinde kalarak değil, yeri geldiğinde eğerek ve bükerek, İngilizce'nin de değişmesine ve gelişmesine katkı sağlamış, üretken bir ülke konumuna taşımış olur. Dolayısıyla Hindistan'ın özgürleşme sürecini ikili bir yapı üzerinden okumak mümkündür, İngilizler'in bu lümpen yardımseverliği sayesinde, Hindistan hem bu süreç sonunda dekolonizasyonunu elde ederek İngilizler öncesi dönemde de olduğu üzere yüzyıllardır süregelen yabancı hükümranlığından özgürleşmiştir, hem de onu geride tutarak bir türlü modernleşmesine izin vermeyen geleneksel dünyayla köklü bağlarından kurtularak, ya da en azından bu bağları önemli bir ölçüde gevşeterek, modern bir düzlemde bir kez daha özgürleşmiştir. Bu bağlamda burada ortaya koyulmaya çalışılan, ne kölenin bir sahibi olmasının optimistik faydaları, ne de kölenin sahibinin yerine geçme hayalinin yüceliği ve teşvikidir. Fakat daha çok bu sosyopolitik sahip-köle

yapılanmasının ilk bakışta düşünülenden çok daha karmaşık bir kurguda işlediği ve salt özne tersyüz edişlerinin çoğu zaman pek bir anlam ifade etmediğidir. Özetle, kölenin özgürleşmesi daha çok, sahibinden öğrenmiş olsa dahi, elindeki araçları kendisinin ve sahibinin onu o güne dek kullandığından çok daha radikal bir biçimde, özgürlüğün ve farklılığın sınırları üzerinde yeni baştan üretime soktuğunda gerçekleşir. Mesele bu düzlemlerin ve aparatların kimlerden alındığı değil, bu düzlem ve aparatlarla nelerin yapıldığıdır.

Bu anlatı, bu metinde sıklıkla üzerinde durulan "çerçeveyi içeriden esnetmek" fikri için de önemli bir altlık oluşturur. Postmodern evrede Negri ve Hardt'ın İmparatorluk ve Çokluk kavramlarından, Deleuze ve Guattari'nin ise kontrol toplumlarından ve kaçış çizgilerinden bahsederken, bu tahakküm mekanizmalarının aynı zamanda özgürleştirici sızıntılar ürettiklerinin üzerinde durmaları, tam da bu sistemin içinde fakat sistemin karşısında olma pozisyonuylarıyla alakalıdır. Belki de tüm bunlar eşliğinde artık basit monark değişimleri vadeden "yıkarak kurmak"tan çok, bir tür Kropotkin'vari söylemle "kurarak yıkmak"tan bahsetmek gerekir. Sistemi topyekûn yıkma çabalarının beyhudeliği karşısında, kaçış çizgilerinde yeni performanslar sergilemek, bu performansların kurulumları dolayısıyla, mevcut sistemin bariyerlerini çözülmeye uğratmak ve olabildiğince özgür yeni üretim düzlemleri inşa etmek gerekir.

Belki de özneyi değiştirmek yerine, başlangıç olarak, bu Kahraman-Özne merkezli düşünme yapısının kendisini değiştirmek gerekir.

3.3.2 Bedeni Değiştirmek

Bir zombi ordusu karşısında, hiç bir ordu duramaz.
Dr. Max von Altermann, Revenge of the Zombies

Haiti Devrimi'nin tarihe olanaksızın gerçekleşmesi olarak geçtiği, "beyaz adam"ın uzun bir süre "siyah adam"ın kendi devrimini daha uçlara taşıdığına inanmak istemediği, inanmak zorunda kaldığı andan itibarense, olası domino etkilerinden korkarak olayı uzun bir süre görünmez kılmak için elinden geleni sarfettiği tarihsel süreç, beraberinde çeşitli mitolojiler üretir. Bu görünmez kılma denemelerinden bazıları olayın hiç gerçekleşmemiş olduğu veya çok minör bir öneme sahip olduğu gibi yanılsamalar üretmekten ibaretken bir diğeri ve daha da ilginciyse olayı mistifikasyona bulamaktan

ibarettir. Devrim birçok anlatıda şöyle bir ima üzerine inşa edilir; ayaklanmanın başarılı olmasının yegâne sebebi, ayaklanan kölelelerin *Voodoo* pratikleri sonucu, kendilerine doğaüstü güçler bahşetmeleri ve kendilerini acıya bağışıklı hâle getirmeleridir. Ancak bu doğaüstü güçlere bürünerek köleler—başka nasıl "beyaz adam"ı yenebilirler—acıları ya da mermileri hissetmeden sahiplerine karşı gelebilmişlerdir [102]. *Voodoo* folklorunda bu mitin eklemlendiği yerel karşılıksa *"Zombifikasyon"*un ta kendisidir.

Voodoo inancına göre ölü bir insan bir *voodoo* büyücüsü olan *Bokor* ya da *Mambo* tarafından yeniden diriltilebilir. Diriltilen insan *zombi* adını alır ve kendi bilincini, isteklerini ve zihinsel ajandasını kaybederek *bokor* ya da *mambo*'nun kontrolü altında bir hizmetkâra dönüşür. Bu mitosun, bir tür "yaradılış" anlatısının başkalaşmasından ve yerelleşmesinden türediği bilinir. Mezopotamya mitolojisinde *(1)*, *Enuma Elis* epiğinde Marduk adlı baş Tanrı, Tiamat'ın kocası Kingu'yu öldürüp kanını toprağa akıtarak insanoğlunu kendisine hizmet etmesi ve diğer Tanrılarla mücadelesinde yardım etmesi için yaratır. Mısır mitolojisinde *(2),* Khnum insanı çamurdan ve Nil'in sularından yaratır. Çin mitolojisinde Nüwa *(3)*, insanı çamurdan yaratır. Afrika mitolojisinde *(4)*, Yoruba inanışına göre Obatala insanı topraktan yaratır, Olodumare insana hayatı üfler. Yunan mitolojisinde *(5)*, Prometheus insanı çamurdan şekillendirir, Athena ona hayatı üfler. Mitolojilerden Semavi dinlere geçişte Yahudi kutsal kitaplarından Talmud'ta *(6)* ve daha sonra İncil'in Eski Ahit'inde *(7)* Tanrı'nın ilk insan Adem'i topraktan yarattığı ve içine hayatın nefesini üflediği anlatılır. Son olarak Kuran'da *(8),* Allah'ın insanı çamurdan yarattığı belirtilir. Premodern evreden modern evreye doğru yol aldıkça, bu yaradılış anlatılarındaki iktidarın öznesi yavaş yavaş değişerek Tanrılar'dan seçilmiş insanlara, elit ruhban sınıfına geçmeye başlar. Örneğin artık Yahudi hahamların da kendilerine hizmet etmeleri için çamurdan yarattıkları iddia edilen andromorfik "*Golem*"leri vardır. Bu güçlü hizmetçiler, hahamlara ses çıkarmaksızın itaat ve hizmet ederler. Modern evreye yaklaşıldıkça ve premodern evredeki dinin aşkın iktidarı buharlaşarak yerini bilimin aşkın iktidarına terkettikçe, iktidar öznesi bir kez daha değişir ve artık mistik büyücüler, papazlar, hahamlar yerlerini, hayatı hizmetkârlarına bilimsel yollardan üflemeye başlayan "çılgın profesör" veya "çılgın biliminsanı" arketiplerine bırakır. Mary Shelly'nin *Frankenstein* (1818) hikâyesi kolayca hatırlanabileceği üzere, bu yeni anlatının öncül ve en popüler örneklerindendir. Yeni büyücü bir biliminsanı, Victor

Frankenstein adında bir doktordur ki hikâyenin orijinal ismi de zaten *Frankenstein: or, the Modern Prometheus (Frankenstein: ya da, Modern Prometheus)* olarak bu yaradılış geleneğinin devamlılığını doğrular niteliktedir [103]. 19.yüzyıl bilimkurgu/korku literatürü ve erken 20.yüzyıl bilimkurgu/korku sineması bu bağlamda, bu yeni "Yaratıcı" biliminsanı ve O'nun ürettiği yeni insan, makine ve robotların canavarlaşma anlatıları üzerine inşa edilmiştir; örneğin H. G. Wells'in *Doktor Moreau'nun Adası* (1898) adlı kitabındaki vivisektör Dr.Moreau ve yarattığı insan/hayvan melezleri, ya da Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) filmindeki mucit Rotwang ve ürettiği *Maschinenmensch* vs.

İlk başlarda bu mitolojiyi (*zombi*) politik bir gerçekliğin (Haiti Devrimi) üzerini örtmek için kullanmaya çalışan Batı kültürü, artık 20.yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde ve düşünülen yan etkileriyle o tehlike gözden kaybolduğunda, hikâyeyi oryantalist bir arkaplana dayandırıp edebileştirerek, bu kez otantik hamurundan faydalanmaya başlayacaktır. Örneğin, 1937 yılında Haiti'deki gelenek ve adetler üzerinde yapılan bir araştırma sırasında Amerikalı Zora Neale Hurston adlı bir antropolog, 1907 yılında 29 yaşındayken ölmüş ve gömülmüş Felicia Felix-Mentor ile ilgili bir söylentiyle karşılaşır. Köylüler ölümünden 30 yıl sonra Felicia'yı yollarda sersem bir şekilde ve yanında birkaç kişi ile birlikte yürürken gördüklerini söylerler. Hurtson, bu bahsedilen insanlara çok güçlü ilaçlar verilmiş olduğu söylentilerinin peşine düşer fakat daha fazla bilgi vermeye istekli bireyler bulamaz ve modern bilimin Afrika'nın bu kısmındaki *Voodoo* öğretileri üzerine biraz eğilecek olursa, çok ilginç sonuçlar elde edebileceğini belirterek araştırmasını Amerika'da kurmaca bir kitaba dönüştürür ve kısa sürede çok satanlar listesine yerleşir [104]. *Zombi* anlatısının bugünkü popüler kültür imgesine dönüşümündeki erken adımlardan biri de, böylelikle atılmış olur. Bu dönemdeki diğer öncü eserlerden bazılarına bakmak gerekirse, W.B.Seabrook'un yazdığı *The Magic Island* (1929) adlı kitap yine Haiti adası, voodoo sihiri ve yeniden diriltme mitosu üzerine kuruludur. Yine 1920'lerde korku edebiyatının kült isimlerinden H.P. Lovecraft'ın zombi hikâyeleri, türü daha da görünür kılmaya yarar ve nihayet 1932 yılında Hollywood'ta hazırlanan, Victor Halperin'in yönettiği ve efsane korku sineması oyuncularından Bela Lugosi'nin oynadığı *White Zombie*, ilk zombi filmi olarak sinemalarda vizyona girer. Film yine tahmin edileceği üzere Haiti, *Voodoo* ve diriltme üçlüsü üzerine inşa edilmiştir.

Modern *zombinin* serüveni, 1960'lara kadar hızla artan bir literatür birikimini arkasına alarak yolculuğunu sürdürür. Richard Matheson'ın 1954 yılında yazdığı *I Am Legend* adlı kitabının, 1964 yılında *The Last Man on Earth* adı altında sinemaya uyarlanmasıyla *zombi* kurmacası yeni bir geçiş evresine girmiş olur. Artık geleneksel *Voodoo* bağlarıyla bir tür yaradılış mitosu olarak yoluna başlayan anlatı terkedilmiş, yerine orijini bilinmeyen virütik bir hastalıkla yayılarak tüm insanlığı yoketmenin eşiğinde olan bir tür apokaliptik kıyamet/felaket hikâyesine geçilmiştir. Postmodern *zombi* anlatısının da, kuruluş tarihinin tam da bu aralıkta, 1968 yılına denk gelmesi, naif bir tesadüften ibaret değildir. George Romero, *Yaşayan Ölülerin Gecesi* (*Night of the Living Dead)* adlı filmini bu yıl piyasaya sürer ve korku janrında yeni bir çığır açarak, bundan böyle postmodern *zombilerin* yaratıcısı ünvanını alır. Romero, esin kaynaklarının başında Richard Matheson'ın hikâyesini gösterir ve bu apokaliptik anlatıyı her zaman bir tür "devrim" anlatısı olarak gördüğünü söyler [105]. Filmde, bilinçli bir şekilde Amerikan banliyösü mesken seçilmiştir. Amerikan Rüyası'nın çözülüşü, buradaki insanların aniden birbirlerine saldırmaya başlayarak, birbirlerini yemeye çalışan *zombilere* dönüşmesiyle tasvir edilir ve insanları *zombilere* dönüştüren salgının kaynağı özellikle muğlak bırakılır. Fakat filmin sahnelerinden birinde, televizyondaki bir biliminsanı, tüm bunların atmosferde patlamış bir uzay mekiğinin radyasyon atığıyla başlamış olabileceğinden bahseder ki, Soğuk Savaş döneminin bipolar politik düzeneğindeki Sovyetler Birliği'nin ve Amerika Birleşik Devletleri'nin tüm bu karşıt-kültür devrimleri karşısında duyarsız kalıp, bunun yerine kendilerini, dünyanın da yetmemesi sonucu uzayda yaptıkları yarışlara adamaları düşünüldüğünde, verilen mesaj manidardır. Bu kaynağı bilinmeyen bir sebepten dolayı yayılan *zombileşmenin* herkesi ele geçirmesi, insanların brutal şekillerde *zombiler* tarafından parçalanışı ve hayatını kaybeden insanların dirilerek tekrar *zombi* sürüsüne katılması döngüsü, dönemin muhafazakâr Amerikan Sineması düzleminde epey provakatif olduğu kadar, serinin devam filmlerinde birçok politik eleştiriye yeni kapılar aralayacak denli güçlü bir karşıt-kültür altyapısının da inşası anlamına gelir. Seriyi kısaca özetlemek gerekirse, serinin ikinci filmi olan *Ölülerin Şafağı'*nda *(Dawn of the Dead, 1978)* zombilerden kaçan insanlar bu kez bir alışveriş merkezine sığınırlar. Filmin bu seferki politik eleştirisi, postmodern evreye geçişte Market tevhitinin şekillendirmeye başladığı tüketim ve gösteri toplumlarının ta

kendisine yöneliktir. Serinin üçüncü filmi olan *Ölülerin Günü (Day of the Dead, 1985),* militer bir sığınakta geçer ve eleştiri bu kez iletişimsizlik ve militaristleşen hiyerarşik toplumsal düzeneklere yöneltilir. Dördüncü film *Ölüler Ülkesi (Land of the Dead*, *2005),* bir tür hedonist kapitalizm ve zengin-fakir uçurumu eleştirisiyken, beşinci film *Ölülerin Günlüğü*'nde (*Diary of the Living Dead, 2007)* iktidarın maşası hâline gelmiş medyanın eleştirisi ve interaktif sanal medyanın bir alternatif olarak sunulması yer alır. Dolayısıyla Romero'nun *zombileri* postmodern evreye bereketli topraklar takdim ederler. Bu dönemde *zombiler,* kendilerine üflenilen yeni hayatlar dolayısıyla, farklı şekillerde biçimlendirilmeye ve giderek artan sayıdaki çizgiroman, edebiyat, sinema, tiyatro ve video-oyunları gibi ortam uyarlamalarıyla, hızla popüler kültüre mal edilmeye koyulurlar.

Zombi mitosunun bu tarihi üzerinden, sembolik düzlemde insanın ya da biraz daha daraltılırsa modern insanın, direniş ve denetim çizgilerinin döngüsel birlikteliği kolayca okunabilir. *Zombi* anlatısı boyunca ortaya çıkan ipuçlarının birleştirilmesi, bu yapbozun tamamlanması için yeterli olacaktır; hatırlanacağı üzere *zombi* ilk ortaya çıktığı anda bir köledir, hizmetkârdır, kuldur; bu bağlamda en arkaik yaradılış anlatısından itibaren insanevladıyla aralarında paralellikler kurulabilir, insan da Tanrılar tarafından bir tür köle, hizmetkâr veya kul olarak yaratılır. Bir başka paralellik, bu hizmetkârın yaradılışı sonrası, her daim elit bir iktidar mercisinin tahakkümü altında "şekillendirilmek" zorunda kalışıdır, başlangıçta bu Dinin merkez konumda yer aldığı ruhban ve aristokrat sınıfları olur, modern evreye geçildiğinde Bilimin merkeziyetindeki teknikerler ve bürokratlar ön plana çıkar, postmodern evredeyse Marketin başat konumundaki burjuva sınıfı egemenliğini dayatır. Fakat *zombi* aynı zamanda direnişin ta kendisidir, efendisine karşı ayaklanır, onu geride bırakır ve kendi kaçış çizgilerini bulur. Bu direniş düzlemi, Haiti örneğinde özgürlüğü uğruna *zombileşen* kölelerde görülür, premodern evreden modern evreye geçişte, muhafazakârlık ve dini aşkınlık gibi olguları sırtından atmak uğruna *zombileşen* topluluklarda seçilir, modern evreden postmodern evreye geçişteyse, homojenlik ve bilimsel aşkınlık gibi modernist mefhumları çözmek uğruna *zombileşen* çokluklarda boy gösterir. Bunu bir tür progresif özgürleşme anlatısı olarak kabul etmek anlamlı olmaz, daha çok döngüsel bir kurgusu vardır, *zombi* çoğu zaman, ayaklanmanın sonunda, direnişin ertesinde, yanına aldığı özgürlüklerle bu kez başka bir

efendinin tahakkümü altına itilir. Dolayısıyla piramidal iktidar kurgusu ve dikey hiyerarşi, sanıldığı kadar kolay terkedilemez. Efendilerin ihtiyacı olansa ölüler değil, her daim söz dinleyecek olan "yaşayan ölüler", *zombilerdir*;

"Herşeyin ötesinde, Devlet aparatı kötürüm bırakır ve hatta ölüm önce gelir. Kurbanlarının önceden sonuçlanmasına, kurbanlarının bu şekilde, sakat ve zombimsi doğmasına ihtiyaç duyar. Zombi miti, yaşayan ölüler miti, bir çalışma mitidir, ölüm miti değil... Devlet aparatı, zirve noktasında tabanı olarak yer alacak, önceden sakatlanmış insanlara, önceden var olan ampütelere, zayıf doğanlara, ölü doğanlara ihtiyaç duyar." [38].

Dinin bıraktığı boşluğu bilim kapatır, ruhban sınıfı yerine biliminsanları geçer, aristokrat sınıf yerini burjuvaziye bırakır ve Haiti halkı özgürlüklerini elde ettiklerinden kısa süre sonra bu kez özgürlüklerini Amerika Birleşik Devletleri'ne bırakmak durumunda kalır. Bu arada, döngüsel bir kurgudan kasıt, geometrik bir soyutlamayla dairesel bir çizgi etrafında hep aynı orijin merkez alınarak dönülüp dolaşılması ve hep aynı noktaya geri dönülmesi, kuşkusuz ki değildir. Bu bir tür arkaik epik anlatısı gibi, örneğin Gılgamış destanı gibi, kahramanın yol boyunca bir sürü maceradan geçtiği, sellerin, canavarların öldürülmesinin, yeraltlarına, öbür dünyalara serüvenlerin, ölümsüzlüğü elde etmek için beyhude çabaların sonunda tekrar başlanan noktaya—karakterin bir tek kendisinin değişerek—geri gelindiği bir döngü güzellemesi değildir. Daha çok, her kaçış çizgisinin birbirinden farklı olduğunu, her çizginin farklı anlam ve önemler taşıdığını, hiçbirinin beyhude olmadığını, fakat herbirinin sonunda yine farklı bir tahakküm mekanizmasıyla yeniden çatışmak zorunda bırakıldığını belirtmek gerekir. *Zombi* hem köledir, tahakküm altına alınan, kolonize edilendir. *Zombi* hem de direniştir, başkaldıran, özgürlüğünü kazanandır.

Zombi anlatısı içerisinde, bu tahakküm mekanizmalarından hijyen ve güvenlik paranoyalarının efektif kullanımlarının güçlü tasvirlerini bulmak da mümkündür. *Zombi* en başta "tehlikeli"dir, potansiyel suçludur. *Zombi* bir tür *"toksik özne"*dir. Postmodern zombi anlatısında çok daha görünür kılındığı üzere *Zombi*, virütik bir salgındır. Modern *zombi* anlatısındaysa zaten *"yaşayan ölü"*dür. Foucault'nun heterotopyalar üzerine konuşurken bahsettiği mezarlıklar tarihini hatırlamak gerekirse [106], premodern

evrede şehrin ortasında yer alan ve her ailenin içinde bir üyesini barındıran mezarlar aynı zamanda, tarihin askıya alındığı, kutsal ve ölümsüz olan ile bir canlının sonluluğunu biraraya getiren farklı ve "öteki" mekânlardır. Bilindiği üzere, Ortaçağ'da kilise gibi kutsal mekânların içerisinde, mevkisi, sözü, saygınlığı ve inancı bakımından halk arasında ayrıcalıklı pozisyonlar elde etmiş kişilerin mezarları bulunur. Modern evreye gelindiğindeyse, ölümün kişiselleştirilmesi ve burjuvazinin mezarlıkları mülk edinmesi ile birlikte bir tür ölümün hastalıkla bütünleştirilmesi takıntısı açığa çıkar. Yaşayana hastalık getirdiği düşünülen ölümün ve ölünün, yaşamın kendisine, evlere, kiliseye ve hatta sokakların ortasına yerleştirilerek insanların gündelik hayatına tehlikeli, rahatsız edici ve korkutucu bir mesafede konumlandırılması, hijyen ve güvenlik paranoyaları altında mezarlıkları kentsel örüntünün en ciddi tehditlerden biri hâline getirir. Dolayısıyla *zombi* miti bir bakıma burjuva kültürünün korkularını yansıtır, bir diğer tarafta *vampir* mitiyse hatırlanacağı üzere, bu aralıkta halkın aristokrasi paranoyasını (ıssız bir şatoda yaşayan kan emici kontlar) paralel bir kurguyla yaymaktadır. Böylece salgın, hastalıklar ve benzeri felaketlerin ölülerden yayıldığı korkusuyla sağlık ve hijyen paranoyalarına kapılan insanlar, mezarlıkları şehrin dışına taşımaya başlarlar. Batılı uygarlıkların farklı kurgular üzerine inşa ettiği mezarlıklar, dinsel düzlemin çözülmeye başlaması ve laikitenin de yaygınlaşması sonrası, bir tür ölüler kültüne dönüşüverir. Gitgide merkezdeki yerinden olan mezarlık, öteki dünyaya ait bir yer hâline gelir ve öteki âleme ait bir şehrin sükûnetine bürünüverir. Artık mezarlıklar şehrin ölümsüz ve kutsal kalbi olmaktan çıkar ve öteki şehri kuran ve karanlığında her bir aileyi sarmalayan, birbirlerini tanımayan insanların ortak bir dinlenme durağına dönüşür. Bu desantralizasyon, modern evre tahakküm mekanizmalarının bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Salgın ve hastalık paranoyalarıyla toksik öznelerin toplumsal kademede dış çizgilere doğru itilmesi, güvenlik paranoyalarıyla aralara sınırlar çekilmesi ve mümkün olduğunca onları "rehabilite ve pasifize edecek" tipolojilerdeki mekânlara kapatılması tam da bu yüzdendir. Kentin dışına taşınan mezarlık, metaforik olarak ölülerin yeniden dirilmesinden duyulan korkunun karşılığıdır, yani kölelerin ayaklanmasının, kapatılan ve pasifize edilen insanların aktifleşerek yeni açılımlar kazanmasının paranoyasıdır. Bakunin bu tahakküm mekanizmalarını "insanların hayatını yiyen bir soyutlama" olarak görür, burası artık bir tür "uçsuz bucaksız mezarlık"tır ve tam da burada "tüm gerçek

istekler ve yaşayan güçler cömertçe ve büyük bir keyifle bu soyutlamanın adı altında kendilerinin gömülmesine izin verirler." [107]. Dolayısıyla yaşayan ölü, yani *zombi* aslında başat iktidar mekanizmalarının ta kendisidir, yaşamasının şartları da "yaşayan güçler"in "gerçek isteklerini" yemesine ve onların kendi kendilerini "büyük bir keyifle" gömmelerini sağlamasına bağlıdır. *Zombi*, her türlü kaçış çizgisini kapatmaya çalışan tahakküm düzenekleridir. *Zombi*, aynı zamanda her kapalı sistem içinde yeni kaçış çizgileri üreten özgürlük düzenekleridir.

Postmodern evrede kuşkusuz ki, bu iç ve dış ayrımı coğrafi bir kurguda yapılmaz, merkez ve periferi dikotomisi çözülür, fakat bu içeride yeni dışarılar oluşturma denemelerinin son bulacağı anlamına gelmez. Metropolün *Sınır-mekânları* bu bağlamda, postmodern örüntünün mezarlıkları hâline gelirler. Gecekondu sakinleri de tabii ki, yeni *toksik özneler*, yani yeni *zombilerdir*. Via Anelli, Avrupalı seçkinin Afrikalı göçmene biçtiği rolü sembolize eder, Via Anelli bir mezarlıktır, göçmenler de yaşayan ölülerdir. *Zombi*, hem ölüdür, tabutunda kapatılmıştır, mezarlığı/evi kentin dışına (içinde dahi olsa dışına) taşınandır. *Zombi* hem de yaşayandır, tabutunu kırar çıkar, kentin iç-dış duvarlarını yıkan, kentin içine işleyendir.

İşin toplumsal boyutundan öte, yalnızca mimarlık ve kentsel tasarım camiasındaki yakın dönem başat paranoyalarından biri akla getirilirse; rivayete göre, suç yuvası *Sınır-mekânlar* (güvenlik paranoyası) ve toksik gecekondular (hijyen paranoyası) kentsel düzlemi durdurulamaz bir hızla ele geçirmektedir. "Kentsel Ehlileştirme"yle bu *zombileri* "ehlileştirmek" gerekir ki onlar ehil değildir. "Kentsel Soylulaştırma"yla bu *zombileri* "soylulaştırmak" gerekir ki onlar soylu değildir. "Kentsel Canlandırma"yla bu *zombileri* "canlandırmak" gerekir ki, onlar canlı dahi değildir. Postmodern *zombi* anlatısı tam olarak budur; ehil olmayan ve sürülerle, yığınlarla etrafa yayılan yaşayan ölülerin, "ehil" ve "soylu" canlıları çiğ çiğ yemesidir. Bu zihinsel imge kolayca farkedilebileceği üzere, önüne geleni *zombileştirerek* yoluna devam eden toksik yaşayan ölü sürüsünün tüm dünyayı kaplayacağı apokaliptik düzlemin ta kendisidir. Böylece "yaradılış"la başlayan döngünün son noktası da "kıyamet"le tamamlanmış olur. *Zombi* hem yaradılıştır, Adem'dir. *Zombi* hem de kıyamettir, Deccal'dir.

Belki de bedeni değiştirmek yerine, başlangıç olarak, bu beden-merkezli döngüsel anlatının kendisini değiştirmek gerekir.

3.3.3 Sözü Değiştirmek

Sözcük artık bir virüstür.
William S. Burroughs,
The Ticket that Exploded

Pontypool (Öldüren Kelimeler), 2008 yılında vizyona giren Kanada yapımı bağımsız bir *zombi* filmidir. Film, Tony Burgess'in *Pontypool Changes Everything* (1998) adlı bir romanından uyarlamadır. *Box Office Mojo*'ya göre, Amerika'da yaptığı hasılat sadece 3,865$ ve yurtdışı da dâhil olmak üzere toplam hasılatıysa topu topu 32,118$'dır [108]. Milyon dolarların değil, üçbin-otuzbin dolarların telaffuzu, yakın dönem *zombi* temalı korku-gerilim ve komedi-parodi filmlerinin içerisinde bulunduğu patlama düşünülecek olursa, bir bakıma ilginç gözükür. Bunun nedenlerini filmin bağımsız yapısından belki de daha çok, *zombi* janrına oldukça farklı bir açıdan yaklaşmasında aramak gerekebilir. Filmin ikonoklastik tavrı, daha en başta ortaya koyduğu yeni *zombifikasyon* tasvirinde yatar; seyirci artık ne *voodoo* ayinlerinde diriltilen *"Geleneksel Zombi"*yle, ne de altmetni politik mesajlarla doldurulmuş cüzam benzeri bir salgınla vücudu çürüyen, zihinsel fonksiyonlarını yitirmiş ve sadece açlığını gidermek güdüsüyle insanlara saldıran "*Modern Zombi*"yle karşı karşıya kalır. Artık karşı karşıya kalınan yeni *zombifikasyon*, Burroughs'un kulaklarını çınlatacak şekilde, *"dil"* ve *"söz"*ün üzerinden gerçekleşir, yani "sözcük artık bir virüs"tür [109]. Böylece *"Postmodern Zombi"* salgını da, *sözle, dille* ve *iletişimle* bulaşmaya başlar.

Film küçük bir kasaba olan Pontypool'un yegâne kilisesinin bodrumundan yayın yapan CLSY Radyosu'nda, Grant Mazzy adlı erkek radyo sunucusu ve Sydney Briar adlı kadın prodüktörün olağan bir güne başlamalarıyla açılır. Grant Mazzy, keskin dili ve asi tavırlarıyla büyük kentlerdeki radyo istasyonlarından bir kez daha kovulmuş ve bu küçük kasabaya adeta sürgün edilmiştir. Mazzy'nin asi, büyük kent kaçkını, alkolik, vurdumduymaz tavırlarıyla; Briar'ın sorumluluk sahibi, gelenekleri koruyan, hassas ve orta yolu bulma taraftarı mizacı arasındaki karşıtlık biraz işlendikten sonra, normal yayın akışı "itaatsiz bir topluluğun asayişe aykırı hareketlerde bulunduğu" haberiyle bozulmaya başlar. İnsanların acayip cümleler kurarak korkunç şiddet olaylarına giriştiği

yönünde bir yığın tuhaf söylenti yayılmaya başlamıştır. Ancak olan bitenle ilgili hiçbir resmi haber yoktur. Çok geçmeden, kendilerini radyo istasyonunda kapana kısılmış hâlde bulan Grant ve Briar, kasabayı hükmü altına alan bu cinnetin "İngilizce"yle yayılan bir tür virüsten kaynaklandığını kavrarlar. Pontypool virüsü, enfekte olmuş kelime kurban tarafından anlaşıldığı anda etkisini gösterir. Kurban önce bir kelimeye takılır, durmadan kelimeyi tekrarlamaya başlar. Daha sonra kelime üzerindeki kontrolünü kaybeder, kendisini ifade edememeye başlar. Son aşamadaysa agresifleşerek virüsü bir başkasına bulaştırıp ölür. Zombilerin ağızlarını, insanları parçalamak üzerine kullandıkları modern anlatı böylece ilginç bir biçimde tersyüz edilmiş olur, yeni zombilerin sözlük anlamıyla kimseyi yemelerine gerek yoktur, kişiyi içten içe kemiren ağzın, dilin ya da sözcüğün ta kendisidir. Tam da bu yüzden filmdeki *zombiler zombi* adıyla dahi çağrılmazlar, artık onlar birer "*conversationalist*" yani *"konuşmacı"*dır.

Filmin gelişim aşamasında Mazzy ve Briar, istasyonun kapısına dayanan *zombiler* karşısında ne yapmaları gerektiğini bilmez bir hâlde, bir kaçış yolu aramanın peşine düşerler. Hikâyenin ahlaki trüğü de bilindik *zombi* hikâyelerinden farklıdır. Genelde *zombileri* öldürmek ve öldürmemek üzerine kurulu geleneksel ahlaki ikilemde, öldürmemeyi seçen, kaçmayı ve saklanmayı yeğleyen karakterlerin, *zombilere* karşı eylemsizliği öneren sinik duruşları burada işe yaramaz. Pontypool virüsü *zombilerin* bir süre sonra kendilerine bir kurban bulamazlarsa, kendilerini öldürmeleriyle sonuçlanır. Dolayısıyla *zombilerle* doğrudan yüzleşmek de, *zombilerden* ilelebet kaçmak da beraberinde ölümü getirecektir. Mevcut eylemin ve düzenin devamlılığının da, tam ters istikamette eylemsizliğin ve düzenden geri çekilişin de aynı derecede işe yaramadığı bu kurgu, biraz olsun sosyopolitik zeminle birlikte düşünülecek olursa, oldukça manidar gözükür. Mazzy ve Briar bir süre sonra aralarında konuşurlarken virüslü sözcüklere kapılmamak için—Kanadalı olmanın verdiği avantajı kullanarak—Fransızca'ya geçmeye karar verirler. Bu uzun bir süre onları korur, virüsün sadece İngilizce'de yayılıyor oluşunun da küreselleşmeyle birlikte İngilizce'nin evrensel dil statüsüne erişmesine yaptığı açık gönderme ayrıca manidardır. Mevcut düzenekte, tüm dünya küresel bir kabulle İngilizce'de karar kılmış, daha önce görülmemiş boyutlarda yeni iletişim

kanalları üretmeye başlamıştır ancak, böyle bir virüsten midir bilinmez, anlaşmazlıklarda herhangi bir azalma bir türlü gözlemlenmez.

Filmin sonuna gelindiğindeyse, Sydney Briar'ın "*kill*" (öldürmek) sözcüğünü ağzından kaçırdığı sahnede, virüs Sydney'e yerleşir. Mazzy, Sydney'in kelime üzerinde takıldığını ve durmadan tekrar etmeye başladığını farkeder farketmez yanına oturur ve onu kurtarmaya çalışır. Mazzy'nin anlık ve spontane önerisi şu olacaktır; sözün anlamını değiştirmek. Sydney'e şunu tekrarlar durur; "*kill is kiss*" (öldürmek öpüşmektir), "*kill is kiss*" (öldürmek öpüşmektir), "*kill is kiss*" (öldürmek öpüşmektir), "*kill is kiss*" (öldürmek öpüşmektir). Sahne ilginç bir şekilde, Mazzy'nin yardımı sayesinde Sydney'in kelimeyi bükmeyi başarmasıyla devam eder, Sydney virüsten kurtulur ve—ölmek yerine—Mazzy'le öpüşür. Bu derinlikli romantik sahne, tam da o anda çatıdan içeri giren özel militer birliklerin her ikisini de virüslü olduklarını varsayarak öldürmesiyle son bulur. Dolayısıyla panzehir de, bir başkası aynı keşfi gerçekleştirmediği sürece, ikiliyle birlikte yok olmuştur.

Bu köşede bucakta kalmış *zombi* filminden bugünün sosyopolitik ortamına ya da mimarlığın postmodern kültür içerisindeki yeni direniş çizgilerine dair, derin anlamlar çıkarmak tuhaf algılanabilecek olsa da—varsın algılansın—filmin dikkat çektiği tehlike de, ona önerdiği naçizane çözüm de, postmodern evre güvenlik ve hijyen kurgularını eğip bükme aşamasında oldukça anlamlı potansiyeller barındırır. *Dilin*, anlatının, ideolojilerin ve tarihin inşası bu bağlamda, en az *öznenin* ve en az *bedenin* inşası kadar önemlidir. Ne bu *dilin* veya sistemin içerisinden, onu hiç eğip bükmeden, onun kutsal bir bütünlüğe ve saflığa sahip olduğunu varsayarak ve mümkün olduğunca onu korumaya, sürdürmeye ve sorgulamamaya dayanarak bir eylemde bulunmak anlamlıdır, ne de bir tür katatoniye, eylemsizliğe çekilerek, sınır dışına kaçmayı denemek mantıklıdır. Filmin gücü tam olarak buradan gelir, *dili* veya sistemi verili kurallar içerisinde kullanmak değil, *dili* terketmek değil, *dilsiz* kalmak hiç değil, aynı *dili* kullanmak fakat onu eğip bükerek kullanmak, "salgın"a sebep olan sözcüklerin anlamlarını, yine *dilin* içerisinde tersyüz ederek "salgın"a karşı kullanmak… Anlamsız bir *zombi* filminden, oldukça anlamlı sözler; düzeni değiştirmek için, öncelikle *dilin* kendisini değiştirin.

Bu doğrultuda, Agamben'in Foucault'nun aparatını/dispositifini tekrar tanımlarkenki hassasiyetinin buradakine paralel bir kulvarda yol aldığını hatırlamak faydalı olabilir;

"Foucault'nun aparatlarının zaten geniş olan sınıflandırmasını biraz daha genişletmek gerekirse, ben insanların diskurlarını, fikirlerini, davranışlarını ve hareketlerini biraz olsun ele geçirme, yönlendirme, belirleme, kesintiye uğratma, modelleme, kontrol etme ve emniyet altına alma kapasitesi olan sözlük anlamıyla herşeyi aparat olarak adlandırabilirim. Böylece, sadece hapishaneler, tımarhaneler, panoptikonlar, okullar, günah çıkarmalar, fabrikalar, disiplin altına almalar, hukuki yargılamalar ve benzeri iktidarla bağlantıları bir şekilde belirli olanlar değil, aynı zamanda kalem, yazma eylemi, literatür, felsefe, tarım, sigaralar, navigasyon, bilgisayarlar, cep telefonları ve—neden olmasın—dilin ta kendisi de aparattır ve belki de en arkaik aparattır. Öyle bir aparattır ki, belki de binlerce yıl önce bir primat kendini kazara, başına geleceklerden habersiz olarak, ona kaptırıvermiştir." [110].

İktidar, modern evrede disiplin toplumlarıyla birlikte kapalı mekânlar içinde işleyen bir yapıdan, postmodern evrede kontrol toplumlarıyla ağlar hâlinde heryere yayılan bir yapıya doğru evrilir. İktidarın *"söz"*ün ta kendisinde oluşuysa, Agamben'in söylediği gibi, tarih boyunca birçok değişikliğe uğramakla beraber, tarihin en arkaik mefhumlarından biri gibi gözükür. Güvenlik paranoyasının nihai sonucu tam anlamıyla, fiziksel bariyerlerin inşasında görülür, ancak bu sürecin başlangıcı önce bu paranoyanın *sözle* inşaatına ve yayılmasına dayanmaktadır. Hijyen paranoyasının nihai sonucu tam anlamıyla, toksik öznelerin *Sınır-Mekânlara* sürülüşünde görülür, ancak bu sürecin başlangıcı önce bu paranoyanın sözle kurulumuna ve dolaşımına dayanmaktadır. Wittengstein'ın söz oyunlarını bu denli ciddiye almasının nedeni belki de tam olarak bundan ötürüdür. Wittengstein, bir metninde kendisine retorik olarak şöyle sorar; "Yani insanlar arası anlaşmaların neyin doğru ve neyin yanlış olduğuna karar verdiğini mi söylüyorsun?" ve ardından cevaplar, "İnsanlar neyin doğru ya da neyin yanlış olduğunu söylerler ve kullanacakları dil üzerinde anlaşırlar. Bu fikirler üzerinde bir anlaşmayı değil, bir hayat biçimindeki *[Lebensform]* anlaşmayı tarifler." Yani Wittengstein'a göre "bir dili hayal etmek, bir hayat biçimini *[Lebensform]* hayal etmektir" [111]. Tüm bu anlatı, Alman Hijyen Fuarları'yla etrafa yayılan "Hayat Reformu"ndan (*Lebensreform)*, *dilin* kendisiyle etrafa yayılan "Hayat Formu*"*na

(Lebensform) dek takip edildiğinde, meselenin katmanları arasındaki örtük ilişkiler daha kolay kavranabilir. Belki de yapılması gereken, tahakkümün *dilinin* salgınından kaçınmaktır, o *dili* konuşmayarak değil, o *dili* dönüştürerek ve yeni direniş sözcükleri inşa ederek;

"Artık insanları hapsetmek üzerinden işlemeyen, devamlı kontrol ve anlık iletişim üzerinden işleyen kontrol toplumlarına doğru yol alıyoruz. (...) Belki de dil ve iletişim yozlaşmıştır. (...) Sözü gaspetmeliyiz. Yaratmak her zaman iletişime geçmekten farklı olmuştur. Belki de yapılması gereken anahtar şey iletişimsizlik boşlukları yaratmak, devre kesiciler yaratmaktır, böylece kontrolden kaçınabiliriz." [112].

Habermas'ın modernist tevhiti eleştirirken farkında olmadan bu kez aynı tevhidi iletişim üzerinden kurduğu, herkesin birbirinin ne söylediğini "doğru" bir şekilde anlayabilmesini vazeden "ideal konuşma durumu" fikrinin totaliter korkunçluğunu hatırlayın [113]. Sorun, tam da eski bir tahakküm tevhidini yıkmaya çalışırken, bir yenisini ortaya koyma sorunu değil midir?

Belki de düzeni kökünden değiştirmek yerine, başlangıç olarak, *sözün* ve *dilin* kendisini değiştirmek gerekir. Belki de bariyerleri yıkmadan önce yapılması gereken, güvenliği ve hijyeni paranoyalarla yaymamak, ya da yayan iktidarın ve tahakküm dilinin bu şekilde yaymasının neden ve sonuçlarını deşifre etmek, açığa çıkarmak, bu yayılımın kendi propagandasını eğip bükmek ve dolayısıyla salgına karşı salgının kendi anlam kaymalarıyla mücadele etmektir.

Belki de iktidarın dilini konuşmak yerine, birkaç anahtar sözcük üzerinden dahi olsa, iktidarın tahakkümünü krize sokmak, biyoiktidarın iletişimsel tahakkümünü kırmak gerekir.

Unutmamak gerekir ki, yeri gelir, piromanyak için tek bir kibrit dahi yeterlidir[1].

[1]Bu bölüm Tunus'ta Muhammed Buazizi adlı bir gencin Aralık 2010'da kendisini "ateşe vermesi"yle işsizlik, aşsızlık, yolsuzluk, eşitsizlik, olumsuz yaşam koşulları ve özgürlüklerin ketlenmesi gibi sorunları su yüzüne çıkararak patlak veren ve 23 yıllık otokratik Tunus hükümetinin devrilmesine sebep olan "Yasemin Devrimi"nin, kısa sürede tüm Kuzey Afrika ve Ortadoğu'ya yayılarak, Mısır, Yemen, Ürdün, Cezayir ve Suriye başta olmak üzere benzer sorunlarla boğuşan halklara yeni bir "Devrim Dalgası"nı bulaştırmaya başlamasından biraz olsun önce yazılmıştır.

BÖLÜM 4

FONKSİYON & TEVHİT

Endüstri Devrimi sonrası, bir dizi önemli gelişimenin üstüste binmesi sonucu, Beaux-Arts takviyeli mimari eğitim, düşün ve üretim kalıpları çözülmeye başlar ve ortam yeni teknolojik, ekonomik, sanatsal ve sosyopolitik gelişmelerin ortasında, 1920-30'lara kadar sürecek bir tür avangart çokluk rejimiyle karşı karşıya kalır. *Arts and Crafts, Art Nouveau*, Fütürizm, Süprematizm, *De Stijl*, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm, Modernist Mimarlık, Enternasyonal Stil vb. mimarlık şemsiyeleri, Makine Çağı'yla didişmek üzere yeni mimarlık üretici düzlemler olarak çevreye yayılırlar. Bu çoğulcu anlayış ve inovatif farklılık üretimi, 1920'lerde *"Gesamtkunstwerk"* (4.1) olarak adlandırılabilecek bir tür üniter/totalize/totaliter sanat eserleri birliği/bütünlüğü/tevhiti altında, *Sanatçı-Konstrüktör* önderliğinde, fonksiyonalist ve determinist kurgular içerisinde homojenleştirilerek, tek bir pota içerisinde eritilmek istenir. Bu yeni üniter, homojen, determinist kurgu "*Modernist Mimarlık*" çatısı altında, 1960-70'lare dek kendinden çok az ödün verecek şekilde küresel ölçekte yayılır ve ideolojik şemsiyesi altına almaya çalıştığı tüm mimarlık coğrafyasını tektipleştirme eğilimi gösterir.

Evrensel ve yegâne doğru dili vaaz ettiğini haykıran *Modernist Mimarlık* tevhiti altında, diğer tüm farklılıkların görünmez kılınmaya çalışıldığı bu 1920–60 aralığından, modern paradigmanın postmodern paradigmaya evrildiği 1960–80 aralığına geçildiğinde, *Modernist Mimarlık* dönemin sosyopolitik değişim ateşi ve karşıt-kültür hareketlerine paralel bir şekilde çözülür ve ortaya bir kez daha, avangart çokluk rejimleri saçılır. Bu dönemde ortaya çıkan Sitüasyonistler, Team X, Superstudio-Archizoom-Archigram gibi Vizyoner Konseptüel Mimarlık savunucuları, Metabolistler, High-Tech mimarlık,

Dekonstrükvitistler ve Postmodernistler gibi fraksiyonların tek ortak tavırlarının, homojen bir tevhit altında üretim yapmamak konusundaki ısrarcı tutumları olduğu söylenebilir. Fakat, bu farklılıklarının ve avangart çoklukların sokaklara indiği devrimci aralık yine kısa sürecek ve yeni bir rekonstrüksiyon süreciyle toplumsal düzlem ve beraberinde mimarlık düzlemi, tekrar "normalleştirilecektir". Bipolar dünya düzeneğinin ortadan kalkması ve kapitalist sistemin küresel düzende egemenliğini ilan etmesiyle birlikte, artık yeni bir tevhit altında mimarlık söylemi ve üretimi toplanmaya başlar. *"Gesamtmarktwerk"* (4.2) olarak anılabilecek bu yeni tevhit, kolayca tahmin edilebileceği gibi, neoliberal Market tevhitinin ta kendisidir. Artık önder olma iktidarı sanatçı, tekniker ve mimarların elinden alınmış, yerini edilgen bir Market pazarlamacılığına bırakmıştır. Bu süreç, aynı zamanda geç modern evre boyunca mimarlık ortamında başat hâlde olan kamusal üretimin pozisyonunun da, hızla özel üretime doğru kaymaya başladığını işaret eder. Bu totalize Market mimarlığı olarak çevrilebilecek *Gesamtmarktwerk*, yani yeni kahramanları tasarım-pazarlama şöhretleri Starkitektler olan yeni tevhit, tüm dünyada bir yandan mikro ölçekte manik bir düzeyde farklılaşarak, diğer yandansa makro ölçekte aynı hızda jenerikleşerek, oksimoron bir yayılım politikası izlemeya başlar.

Soruyu belki de şöyle sormak gerekir; fonksiyon ve tevhitle mimarlığın ilişkisi tüm bu serüven sonunda yeniden yazılabilir mi? Mimarlık düzlemi, üniter kimlikler altında homojenleştirilmeden, salt objektif fonksiyonellik sanrıları altında sabitleştirilmeden, yeni bir jenerikleşme odağı işaret etmeden, tevhit arayışını ve edilgen maşalıkları terkederek, her an yeniden, farklılık üretmeyi sürdürebilir mi? Kısaca, mimari ürünün kendisi, "*Prodüktör Prodüksiyon*" olabilir mi? Bu bölümde, bu serüvenin izi sürülecek.

4.1 *Gesamtkunstwerk*: Totalize Sanat Eseri

> *Gesamtkunstwerk*, sanatın her dalını toplamalı, ortak bir amaç uğruna hepsini toplayarak feshedebilmeli ve ortak bir anlam etrafında kullanabilmelidir ki, mükemmelleştirilmiş insan doğasının koşulsuz ve mutlak portresine kavuşabilsin.
> *Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft*

Mimarlıkta fonksiyonalist eğilimler üzerine konuşmak için, belki de öncelikle yapılması gereken, bu fonksiyonalist geleneğin farklı disiplinlerdeki izlerini sürmektir. Bu fikirden

hareketle, Auguste Comte, Herbert Spencer, Emile Durkheim üzerinden sosyolojiye ve fonksyonalist teoriye uzanılabilir. Hatırlanacak olursa, fonksiyonalist teoriyle yapılmaya çalışılan, kalp nasıl kanı pompalar, ciğerler de oksijeni içeri alırsa, farklı toplumsal enstitülerin de salt kendi fonksiyonlarını yerine getirerek, baştaki iktidar mercilerinin iradesi (beyni) altında toplumun "bütüncül uyum"una ulaşmaktır. Kısaca, bu dönemin sosyal bilimler fonksiyonalizmi, modern kültürü organik alegoriler üzerinden hiyerarşik işlevselciliğe indirgemeye çalışır.

Mimarlığın yazılı ilk metinlerine, Vitrivius'a dönmek gerekirse, mimarlığun kutsal kitapları arasında kabul edilen *De Architectura*'sında Vitrivius, kolayca hatırlanabileceği üzere, iyi mimarlığın şartları olarak o ünlü "*firmitatis, utilitatis, venustatis"* üçlemesini sıralar. Bu üçlemedeki ütiliterlik, bir anlamda işe yararlık veya fonksiyonellik, Vitrivius'un içinde bulunduğu Roma kültüründe nasıl bir anlam taşır, bu nokta da başlamak için anlamlı kabul edilebilir. Hatta Aristo'ya ve Klasik Grek felsefesindeki belki de tüm bunların başlangıcı olan *"telos"* fikrine dönülebilir; yani herşeyin nihai bir amacı olduğu fikrine, belki oradan da Newtoncu etki-tepki ikilisine geçilebilir.

Tevhit üzerine konuşmak gerekirse, bu kez yaradılış mitolojilerinden dini metinlere, yine bilimsel ve siyasal metinlerden militer teorilere kadar uzanmak mümkündür. Fransız Devrimi sonrası aristokrat sınıfı çözülmeye zorlayan Fransız çokluğunun, bu devrimci rejimlerinin tüm Avrupa'ya yayılmasından korkan Avrupalı güçlerin biraraya gelerek Fransa'ya saldırmasıyla, tüm halkın silahlanarak savunmaya geçmesi sonucu ortaya çıkan militer tevhit üzerinden araştırmaya başlanabilir. Hatırlanacağı üzere bu yeni *GesamtMilitärWerk* olarak adlandırılabilecek militer tevhit, kısa bir süre içerisinde Napolyon'la birlikte neredeyse tüm Avrupa'yı Fransa'ya katacak yepyeni ve çığır açıcı bir gelişmeyi beraberinde getirecektir. Bu dönemi siyasi arkaplanıyla, ulus-devletlerin kuruluş aşamalarındaki mitolojik tevhit anlatılarıyla birlikte okumak da mümkündür. İstenirse tanıdık bir özne üzerinden de gidilebilir, Freiherr von der Goltz (1843–1916), bilindiği üzere Osmanlı İmparatorluğu'nda da görev yapmış ve bir dönem "Goltz Paşa" ünvanını almış, 1871'de Alman İmparatorluğu'na dönüşen Prusya'nın önemli mareşallerinden biridir. Goltz Paşa, Fransız orduları karşısında Sedan'da kazandıkları savaş sonrası, bu zafere rağmen Fransız Cumhuriyeti'nin "ulusal irade"yi bir *Volkskrieg*'e (Halk Savaşı) dönüştürme azmini övgüyle karşılar. Yeni militer modelin

tüm halkın askerleştiği bu askeri tevhit üzerine kurulması gerektiğini yazdığı *Das Volk in Waffen* (Silahlı Ulus) adlı kitabının da, kısa süre sonra meydana gelecek Dünya Savaşları'nın öngörüsünü yaptığı savlanabilir. I.Dünya Savaşı, tam da bu teorinin Topyekûn Savaş *(Total War)* adı altında tüm dünyada pratiğe döküldüğü ve tüm sivil halkın da savaşın bir parçası hâline gelmek zorunda kaldığı bir dönemi beraberinde getirir. Kamusal mekânın ve insanın fethedilişinin izlerini, belki de buralara dek sürmek lazım gelir.

Objektifi biraz daha kısıp, mimarlığa daha yakın bir disipline, sanattaki tevhite, *Gesamtkunstwerk* fikrine, yani totalize bir sanat eseri üretmek, tüm sanat dallarını tevhit içinde tek bir potada eritmek fikrine yoğunlaşmak gerekirse, bunun da ilk örneklerini Alman opera bestecisi Richard Wagner'de aramak gerekir. Wagner, 1849'da *"Sanat ve Devrim"* ve *"Geleceğin Sanat İşi"* adlı makalelerinde tüm sanat dallarını tiyatro vasıtasıyla birleştirmekten, tiyatronun piramidin tepesinde olduğu yeni bir hiyerarşik tevhit anlayışından bahseder. Tiyatrodaki bu tevhit arayışının soykütüğünü çıkartmak gerekirse, bu kez antikiteye dek yol almak gerekir, *"Poetics"*inde Aristo üç tür bütünsellik vaazeder, *(1)* aksiyonun tevhiti; oyunun tek bir ana teması olmalı, *(2)* mekânın tevhiti; oyun tek bir mekânda geçmeli ve *(3)* zamanın tevhiti; oyun tek bir günde geçmeli. Bu tevhitlerin çözülüş emareleri için Shakespeare'in dönemine dek beklemek gerekecektir.

Zaman çizelgesi pergelini bu denli açmak bu bölümün işi değil, disiplinlerarası yolculuk ise ancak bölüm çok daha genişletilerek başka bir formatta ele alınırsa mümkün, dolayısıyla tüm bunlar yerine, çok daha spesifik bir perspektif üzerine yoğunlaşmak gerekir. Bu altbölümde, doğrudan *Modernist Mimarlığın* erken dönem majör aktörleriyle başlanacak, Muthesius ve *Arts and Crafts*'tan, Hoffmann ve *Wiener Werkstatte*'ye, Behrens ve *Deutscher Werkbund*'tan, Gropius ve *Bauhaus*'a, Mies van der Rohe ve Enternasyonel Stil'den, El Lissitzky ve *Vkhutemas*'a kadar fonksiyonalist anlatı ve tevhit arayışının izleri sürülerek, Le Corbusier ve *CIAM*'la sonlandırılacak.

Henry Muthesius (1861–1927), Alman mimar ve diplomat, İngiliz *Arts and Crafts* akımının Almanya'da yaygınlaşmasına ön ayak olmakla tanınır. 19.yüzyılın sonunda, 20.yüzyılın başında burada bahsi geçecek önde gelen sanatçıların ve mimarların

birçoğu, bu örnekte de olduğu üzere bir tür klasik dönem *polymath*'ı veya rönesans dönemi *homo universale*'i gibi, birçok farklı sanat dalında aynı anda ürünler veren, postmodern terimlerle ifade etmek gerekirse, multi-disipliner çalışma ortamlarını seven yaratıcı sanatçılardır. Muthesius da onlardan biridir, gençliğinde felsefe, sanat tarihi ve mimarlık eğitimleri almış, mezun olduktan sonra çalıştığı inşaat firmalarındaki işi gereği uzun bir süre Asya'yı bir baştan bir başa dolaşmış ve 1896'da, 35 yaşında Londra'daki Alman Büyükelçiliği'nde kültür ateşeliğine getirilmiştir. Bu süreç sonunda Muthesius, 1904'te *"Das englische Haus" (İngiliz Evi)* adlı ünlü kitabını yayınlar ve Sedat Hakkı Eldem'in Türk Evi'yle daha sonra yerel kültürde de örnekleyeceği üzere, İngiliz ulusal kimliği üzerinden mimari konut ölçeğinde yeni bir mitolojik tevhit üretir. Bu kitapla birlikte, İngiliz mimarlığı ve kültürü ile aralarında kurulacak müstesna ilişkinin temelini de atmış bulunur. Bu süreç boyunca İngiltere'deki mimarlıkları ve özellikle sivil konut mimarisini inceleyen Muthesius, kısa süre içerisinde İngiliz *Arts and Crafts* akımının tevazuyla üzerinde durduğunu düşündüğü fonksiyonellik, malzemeye karşı dürüstlük ve pratiklik gibi kavramları benimsemeye başlar. Kendi ülkesi Almanya'nın 19.yüzyılına damgasını vuran "süsle takıntılı ilişkilere girmiş tarihselci mimari" üslubu yerine, bu çağa daha uygun olduğunu varsaydığı bu alternatifi görevi süresince yerinde analiz etmeyi her fırsatta sürdürür.

19.yüzyılın sonunda, 1880'lere doğru bir yandan tarihselci eklektisizme karşı, diğer yandansa Endüstri Devrimi'nin getirdiği varsayılan "ruhsuz makineleşme"ye karşı ortaya çıkan *Arts and Crafts* akımı, *Art Nouveau*'yla birlikte 20.yüzyılın eşiğinde yeni ve modern mimarlık arayışlarının merkezinde konumlanır. Bu aralıkta, Muthesius da Glasgow Okulu'nu ziyaret etmiş ve Charles Rennie Mackintosh'un *Arts and Crafts* ve *Art Nouveau* arasında gidip gelen inovatif çalışmalarına hayran kalmıştır. Aradan çok süre geçmeden, 1905'te bu ziyarette aldığı notları *Dekorative Kunst* adlı bir dergiye yazdığı makalede kullanır ve dönemin mimarisinin çirkinliği karşısında Miss Cranston'ın Çay Odaları'nın güzelliğinden övgüyle bahseder. Yine bu aralıkta, Ruskin üzerine makaleler yayınlamaya başlayan Muthesius, Ebenezer Howard'ın Bahçe-Kentler konseptine de oldukça ilgi duyar. Bu kültürlerarası gözlemleri sayesinde, yeni yüzyılın başlangıcında, Muthesius tektonik sanatlarda önemli değişimler sezmeye başlar. Gözlemlerine göre, bugüne değin Avrupa kıtasının sanatını takip etmekte olan İngiltere,

artık yol gösteren konumuna geçmiştir ve tüm Avrupa'nın yapması gereken de, basitçe onu izlemekten başka birşey değildir [114].

Muthesius, 1904 yılında Almanya'ya, Prusya hükümetinde kendisine önerilen danışmanlık görevini kabul ederek geri döner. Bir yandan da yeni açtığı mimarlık ofisinde, yeni basılan "*İngiliz Evi"* adlı kitabıyla ortaya koyduğu prensiplere uygun şekillerde konut projeleri tasarlamaya başlamıştır. Yapmaya çalıştığı, Alman mimarlık ortamına İngiliz *Arts and Crafts* geleneğini adapte etmektir. Tam da bu yüzden, 1907 yılında Berlin'deki bir konferansta, *Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes* (*Arts and Crafts* Ekonomik Menfaatler Derneği) tarafından Alman endüstri ürünlerinin tasarım kalitelerini küçük gördüğü ve bunun yerine hep İngiliz kültürünü öne sürdüğü yönünde suçlanır ve sonrasında gelişen ihtilaflar ve gruplaşmalar sonucu, 20.yüzyıl mimarlık ve sanat düzlemlerinin değişiminde önemli katkı sahibi olacak birçok tasarımcı ve sanayicinin bu oluşumdan ayrılmasına ve yeni bir platformu, *Deutscher Werkbund*'u kurmasına sebebiyet verir. *Deutscher Werkbund,* İngilizler'in *Arts and Crafts* atölyelerinden ve Avusturya'nın *Werkstatte*'lerinden aşina olunan tasarım kültürünü, endüstriyel standardizasyon ve seri üretimle birleştirmeye karar vermiştir. Böylece homojen bir kalite arayışı çevresinde sanatçılar, sanayiciler, mimarlar ve tasarımcılar birleştirilebilecek ve *Gesamtkunstwerk* anlayışı, totalize sanat eseri kurgusu, modern mimarlık ortamına yoğun bir şekilde enjekte edilebilecektir. Bu dönemde adı ilk kurucular arasında geçmese de, Muthesius *Werkbund*'un ilk manifestolarından birini kaleme alır ve 1910–1916 yılları arasında *Werkbund*'un başkanlığını yapar. 1911'deki *"Werkbund'un Amaçları"* adlı bu manifestoda Muthesius, *Gesamtkunstwerk* anlayışının ilk ipuçlarını şöyle ortaya koyar;

"Artık sadece minderleri ve sandalyeleri düzene sokmakla yetinemeyiz; daha ötesini düşünmek zorundayız." [115].

İşçi evleri ölçeğinden başlayıp tüm insanlığı yeniden düzenlemeye evrilen toplumsal mühendislik örneklerinde olduğu gibi, *Gesamtkunstwerk* anlayışı da bu dönemlerde başlangıç olarak seramiklerden, minderlerden ya da sandalye tasarımlarından işe koyulur. *Arts and Crafts*'tan *Werksttate*'ye, *Werkbund*'tan *Bauhaus*'a, *Vkhutemas*'tan *CIAM*'a devam eden yolculuğun sonunda artık, Le Corbusier'in *Modulor*'ünde denediği

üzere, tasarlanabilecek tüm mekân örüntüleri, önceden kurgulanmış tek bir homojen, determinist, standart sisteme tabii olacak şekilde ortaya konma cüretine erişilmiştir. Rabinow tam da bu endüstriyel ürün tasarımından mimari tasarıma, mimari tasarımdansa kentsel tasarıma uzanan yeni homojen tevhit arayışının dramatik son durağını, bu kez Sellier ve Fransız mimarlığı üzerinden şöyle anlatır;

“1920'ler ve 30'lar aralığında, müdahele yavaşça kentsel planlamadan toplumsal düzenlemeye doğru kaymaya başlar. (...) Sellier'in asistanları hayatın ihtiyaçları ve normlarına dair sosyolojik analizlerin modernize araçlarını ve bu teknikleri uygulayacak sosyal aktörleri yaratmak adına neredeyse evanjelist hatipler hâline gelirler. Bu geçiş Sellier'in asistanlarından biri tarafından şöyle karakterize edilmiştir; Kentsel planlamadan *[Plan de Ville]*, Hayat planlamasına *[Plan de Vie]* geçiş. Georges Canguilhem, psikolojide paralel bir değişikliği yine bu dönemde analiz etder ve bunu ütiliteryanizm'den—insan için işe yararlıktan—enstrümentalizm'e—insanın işe yararlılığına—geçiş olarak karakterize eder.” [19].

Gesamtkunstwerk’in yapmaya çalıştığı tam da budur. *Plan de Vie*, yani içindeki herşeyle birlikte, hayatın planlanması, kültürlerin tevhiti, homojenleştirilmesi ve standartlaştırılmasıdır. Muthesius 1914’te, kurum içerisinde yeni gruplaşmalara yol açacak ve Van de Velde’yle aralarını açarak farklı doğrultulara kaymalarını sağlayacak *Werkbund* tezinin daha ilk iki maddesinde bu yönelimi çok açıkça şöyle ifade eder;

“1. Mimarlık ve onunla birlikte tüm *Werkbund* aktiviteleri, standardizasyon doğrultusunda yol almaktadır ve sadece standardizasyon sayesinde—uyum içerisindeki kültürünün bir zamanlar karakteristiğini oluşturduğu—evrensel ehemmiyetini yeniden kazanabilir.

2. Standardizasyon, yararlı bir yoğunlaşmanın sonucu olarak anlaşılmalıdır ki, tek başına evrensel olarak geçerli ve yanılmaz bir beğeniyi mümkün kılar.” [116].

Muthesius böylece, *Typisierung* fikrini, yani tipifikasyonu mimarlık ortamına güçlü bir konsorsiyumla yaymaya başlar. I.Dünya Savaşı sonrası seri üretime geçen konut mimarisi üzerindeki *Modernist mimarlık* etkileri ve “toplu konut” tasarımlarıyla “tipoloji” ilişkileri böylece, bu ve benzeri arkaplanlar üzerinden gelişmeye başlar. Bu doğrultuda, modern mimarlıklar kısa süre içerisinde *Modernist Mimarlığın* monist

potasında eritilmeye başlanacak, fonksiyonel bir uyum, homojen bir standardizasyon ve böylece "yanılmaz bir beğeni"yse bu tevhit içerisinde kurgulanmaya çalışılacaktır.

Josef Hoffmann (1870–1956), Avusturyalı mimar ve tasarımcı, *Vienna Secession* ve *Wiener Werkstatte*'nin kurucu üyelerindendir ve *Gesamtkunstwerk* anlayışının mimarlıktaki erken örneklerini vermekle tanınır. 1887'de Brno'da Devlet Yüksek El Sanatları Okulu'na başlayan Hoffmann, buradan mezun olduktan sonra Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçer, burada Karl Freiherr von Hasenauer ve Otto Wagner gibi akademisyenlerle çalışma fırsatı bulur ve 1895'te mezun olur. Otto Wagner'in ofisinde tanıştığı Joseph Maria Olbrich'le (1867–1908) birlikte Hoffmann, 1897'de yanlarına Gustav Klimt, Koloman Moser, Max Kurzweil ve dönemin Viyana sanat coğrafyasını etkileyen diğer önemli sanatçılarını da alarak yaklaşık 50 kişi, *Vienna Secession*'ı yani Yeni Avusturya Sanatçılar Birliği'ni kurarlar.

Vienna Secession'ı—*secession* kelimesinin karşılığının ayrılma olduğunu akılda tutarak—bir nevi Viyana'da dönemin sanat çevresinin kalbi sayılan Viyana Sanatçı Evi'nde *(Vienna Künstlerhaus)* süregelen tarihselci yaklaşımı reddeden, çeşitli ressamların, heykeltraşların ve mimarların biraraya gelerek oluşturduğu, üzerinde *Arts and Crafts* etkileri barındıran ve tasarımda daha soyut ve saf bir geometrinin peşinde koşan bir oluşum olarak tanımlamak mümkündür. Bunu doğrudan mimari üzerinden okumak gerekirse, *Künstlerhaus* yapısının İtalyan Rönesans villalarını kendine örnek alan tarihselci üslubu yerine, *Secession'*ın kurucu üyelerinden Olbrich'in 1897–98 yıllarında inşa ettiği *Secession Hall,* yani bu oluşumun yeni Sanat Evi, kısa zamanda hareketin manifestosu hâline gelecek sade geometrik hatlar üzerine kurulu, modern mimarlık tarihinin erken beyaz küplerinden biri olma ünvanını taşıyan ve Art Nouveau esintili altın bir kubbeyle tamamlanan yeni bir kırma-modern üslup içerir. Hoffmann bu dönemde, *Secession* sayesinde birçok farklı sanatçıyla tanışma fırsatı bulur ve 1899'da Viyana Uygulamalı Sanatlar Akademisi'nde akademisyenliğe başlar. Kısa süre içerisinde *Secession* üyelerinin arasında iki farklı anlayış boy göstermeye başlamıştır, bir taraf *Art Nouveau*'nun yani Avusturya ve Almanya çevresinde anıldığı adıyla *Jugendstil*'in yumuşak hatlı, bitkisel ve organik formlarına kaymışken, diğer taraf daha rasyonel ve ortogonal bir estetiğin ve daha üniter bir vokabülerin peşine düşmüştür [117]. Josef Hoffmann ikinci gruba dâhildir ve 1903 yılında bu damarın karşılığını bulmak adına

Koloman Moser'le birlikte arkalarına sanayici Fritz Warndorfer'i de alarak *Wiener Werkstatte'*yi, yani Viyana Atölyeleri'ni kurarlar.

Wiener Werkstatte'nin (1903–1932) yaklaşık 30 yıllık aktif yaşamındaki asıl amaç en başından itibaren, "insan hayatının her yönünü tek bir bütünleşik sanat eseri hâline getirmek" olarak vurgulanmıştır. Burada ortaya konan *Gesamtkunstwerk* anlayışının kullanımı ve özellikle de bu anlayışın mimariyle güçlü ilişkisi üzerinden kendini ifade etmesi, *Modernist Mimarlık* tevhitinin öncü deneyleri olarak yeni baştan incelenebilir. Yoksa doğası gereği karman çorman olan ve dolayısıyla hemen sömürüldüğü üzere "kaos içindeki bir dünya"ya düzen dayatma uğraşının, insanlık tarihinin kendisi kadar kadim bir geçmişi olduğu söylenebilir. Din, bilim ve siyasetin, her biri bu sözde evrensel ihtiyaca farklı damarlar vasıtasıyla temas etmişler ve her biri bu tevhit arayışında bir başka ütopyanın peşine düşmüşlerdir. Dinin vaaz ettiği tevhit anlayışı etkisini kaybetmeye başladığında, yerini bilimin vaaz ettiği yeni tevhit bir fikri almış, imparatorlukların üzerine kurulduğu tevhit politikaları güçlerini kaybedince, bu kez ulus-devletlerin üzerine kurulduğu yeni tevhit politikaları bunların yerine geçmiştir. 19.yüzyıla gelindiğinde endüstriyelleşmenin üretim araçları ve sistemleri üzerindeki geri döndürülemez etkileri sonucu, sanat da zanaat ve endüstriyel üretimi biraraya getirerek tüm tasarım elemanlarının uyumlu birlikteliğini, kendi kutsal tevhitini kurmayı girişmiştir. *Gesamtkunstwerk* de dolayısıyla, basitçe tevhit peşindeki ütopik maceranın sanatçının ve mimarın *quasi*-spiritüel liderliği altında yeniden ortaya konmasından başka birşey değildir.

Hoffmann bu yeni oluşumun kuruluşuna liderlik ederken bir taraftan da farklı damarlardan beslenmeyi sürdürür. *Modernist Mimarlığın* öncülerinden Otto Wagner'in önderliğini yaptığı rasyonel ve fonksiyonel yeni estetiğinden faydalanır, Londra'da Charles Robert Ashbee'yle, Glasgow'da Charles Rennie Mackintosh'la biraraya gelmesinin sonucu olarak *Arts and Crafts*'ın pratik üretim prensiplerinden istifade eder ve sekizinci *Secession* sergisinde (1900) eserleri sergilenen Mackintosh'un kareler, dikdörtgenler ve ortogonal hacimler üzerine kurduğu biçim vokabülerini, *Wiener Werkstatte*'nin omurgasına entegre eder.

Werkstatte, 1909'da Karlsbad'ta, Marienbad'ta, 1916/17'de Zürih'te, 1922'de New York'ta ve 1929'da Berlin'de yeni atölyeler açmaya devam eder ve ekonomik nedenlerle kapanana dek mimarlık, iç mimarlık, mobilya tasarımı, cam ve metal işleri, seramikler, deri ve ahşap işleri, moda ve mücevher tasarımı, tekstil işleri, güzel sanatlar, tipografi ve grafik sanatlarına dek uzanan zanaat ve sanatın birbiri içine sızdığı oldukça geniş bir skalada ürün vermeyi, fakat bunları birbirinden ayrı olarak değil, her birini tek bir bütünün parçaları olarak üretmeyi sürdürür. 1904'te Berlin'de ilk sergisini açan *Werkstatte,* ilk önemli eserini 1904–1906 yılları arasında inşaatı tamamlanan *Sanatorium Purkersdorf* (Purkersdorf Sanatoryumu) ile verir. Belki de Le Corbusier'in evi, içinde yaşanacak bir makine olarak tariflemesinden çok önce, Hoffmann, Purkersdorf için tasarladığı sandalyelerden biri olan "*Sitzmaschine"* ile birlikte, sandalyeyi üzerinde oturulacak bir makine olarak çoktan tariflemiştir, denebilir.

Dönemin mimarlık ortamında *Gesamtkunstwerk* anlayışı kendisini, yapının dışsal elemanları, kabuğu, formu, duvarları ve cephesi üzerinde hissettirdiği kadar, iç mekân tasarımlarında ve iç mekânı oluşturan her türlü donatı elemanı üzerinden de hissettirmek istemiştir. Örneğin Mackintosh'un 1903'te Glasgow'da tasarladığı Willow Çayodaları dışından içine dek tasarımındaki her ögenin birbiriyle uyumlu birlikteliğiyle tariflenir. Yine örneğin bu tarihlerde, 1902'de beş sene sonra *Deutscher Werkbund*'un kurucu ortaklarından biri hâline gelecek olan Henry van de Velde, dönemin bütüncül bir tasarıma ihtiyaç duyduğunu düşündüğü "düzensiz ve birbirinden kopuk elemanlar"ından şu sözleriyle dem vurur;

"Tasarlanmış herşeyin—bir evden, bir kıyafete kadar herşeyin—dış örtüsü tüm bütünlüğünü ve organik temsiliyetini kaybetti; çevresiyle alakası olmadan artık hayatını kendi kendisine yaşıyor." [118].

Purkersdorf Sanatoryumu (1904–1906), bu sanatsal tevhit arayışının vücut bulduğu erken örneklerden biridir. Hoffmann burada, yapının kısıtlayıcı hijyenik kurgusunu estetik bir bütünlük ve uyum içerisinde, mimariden heykele, resimden mobilya tasarımına dek tüm sanat ve tasarım dallarını tek potada eritmek üzere tasarlamaya koyulur. Yapının inşaatının bitmesinden sadece iki sene sonra, Frank Lloyd Wright 1908 yılında burada ortaya konan prensipleri farkında olmadan da olsa, kendi modern

mimarlık anlayışı üzerinden, kendisinin "organik modern" stiline gidecek yolda şöyle özetler;

"İç mekân tasarımlarında, sadece (…) organik bir uyuma sahip olan 'eski'lerde bu denli bir asaletin bulunabileceğiyle ilgili bize hayal kurdurabilen, sessiz ve sade bir asalet bulunmalı. Kendi donatılarıyla, müştemilatlarıyla ve çevresiyle bir binayı birlikte yapmanın modern fırsatı budur. Öyle bir bütüncül sanat eseri *[complete work of art]* ortaya çıkartmak gerekir ki, ahenksiz koşulların giderilen pürüzleri sonucu, artık bu sanat eseri bütünlüğüyle topluma çok daha değerli gelebilsin." [119].

Wright, burada bahsi geçen organik metaforları ve zamanın tinini ön plana çıkarır, tüm gerekenin bütüncül bir sanat eseri ortaya koymak, her elemanın birbiriyle uyum içerisinde yer aldığı bir tür *Gesamtkunstwerk* üretmek olduğunu ortaya atar. Purkersdorf Sanatoryumu da bu tanıdık sularda yüzmekle kalmaz, *Gesamtkunstwerk* anlayışının sınırlarını zorlamaya koyulur; Hoffmann yapıyı betonarmeyle inşa etmeye karar verir. Yapının dışı, dönemine göre oldukça yalın hatlara, düz bir çatıya, geometrik tekrar ve permütasyonlara, beyaz ve sadece kontürleri belli edilen bir kabuğa, ortogonal oryantasyonlarda yüzey, açıklık/kapalılık ve hacim kurgularına sahiptir. İç mekân, dış mekânda ortaya konan prensiplerle uyum içerisinde çalışır, ortogonal formların ve geometrik dizilerin tekrarları örneğin, yemek salonunda ısıtma sisteminden pencere açıklıklarına, aydınlatma sisteminden tavandaki kiriş modülasyonunun saklanmadan bir tasarım elemanı olarak sergilenmesine, duvarda kareler hâlinde ve eşit uzaklıklarla asılı resim çerçevelerinden, dâhili mobilyalara, saksılara, masa ve yakın dönemde oldukça ünlenmiş Purkersdorf sandalyelerine kadar heryeri ele geçirmiş ve herbirini birbirine ayrılamazmışçasına eklemlemiştir. *Modernist Mimarlığa* giden yolda, malzemelerin fonksiyonelliklerini tasarımda estetiğin bir parçası kılan bu yeni anlayış, Hoffmann'ın daha çok Wagner'den devraldığı bir damar olarak okunabilir. Artık fonksiyonellik ve tevhit, aynı zamanda estetik bir performansa dönüşmektedir. Sanatoryumun tasarımındaki *Gesamtkunstwerk* anlayışının içerdiği neredeyse sapkın olarak addedilebilecek radikal ilişkiler belki şöyle özetlenirse daha iyi kavranabilir; Purkersdorf Sandalyesi'nin sırt kısmında tekrarlanan *dairesel boşluklar* karşılıklarını hemen çatal bıçak takımı tasarımında tüm çatal, bıçak ve kaşıkların sapının dibine iliştirilmiş aynı formun bu kez *dairesel doluluklar* şeklinde tezahürüyle,

sandalyeden koparılan parçaların bir nevi çatal-bıçak takımına eklemlenmesiyle bulur. Bir başka örnek olarak, pencerelerin üst kısımlarında dört adet karenin tek bir kareye dönüşmesiyle oluşturulan modüle, bir başka peyzaj elemanında, bu kez bir bitki saksısının tabanında yeniden rastlanabilir. Bununla da kalmaz, saksının üzerine düşeyde eklemlenen bu küçük karelerden oluşan saksı altlıkları, bu kez de cephede pencerelerin dışından dönen dama desenli siyah/beyaz kontürü kendi üzerinde tekrar etmeye başlar. Özetle, yapı en saf hâliyle *Gesamtkunstwerk*'i tarifler, tüm elemanlar ancak birbirlerine bağlı oldukları sürece varolabiliyorlardır, birliktelikleri olmadan ne bireyselliklerinden, ne de daha önemlisi varlıklarından söz edilebilir. Nihayet kaybolan organik tevhitin, mekanik bir rekonstrüksiyonla dahi olsa, yeniden kurulumu başarılmıştır.

Bu tevhit fetişinin sınırları ne şekilde zorladığına dair çarpıcı bir başka örneği, Kolomon Moser'in 1906'da *Werkstatte*'nin *Der gedeckte Tisch* adlı sergisinde, yemek masası üzerinde sergilenen ürünleri ve çatal-bıçak takımlarını yeterli bulmayarak giriştiği arayışta bulmak mümkündür. Moser, *Werkstatte'*nin sergileyeceği bu yemek masasının tevhiti için neyin eksik olduğuna dair uzun bir süre kafa patlattıktan sonra, sonunda cevabı bulur: Masanın bütünselliğine uygun yemekler eksiktir! Biraz zorlukla da olsa kendisine bir fırıncı bularak, elinde eskizleri, ona tek tek tasarladığı hamur işlerini yaptırır [120]. Geometrik formlarda ve masadaki tüm tasarım elemanlarıyla uyum içerisindeki bu yeni çörekler ve bisküviler *Gesamtkunstwerk'*e bu sayede yepyeni bir boyut daha kazandırırken, hiciv dolu eleştirileri de beraberinde getirmekten geri durmaz. Armin Friedmann bu geometrik yapılanmanın artık tasarım ürünleriyle sınırlı kalmayıp yemeklere kadar girdiğinden bahsettiği girişi sonrası, yeni yemek kültürünü ince dokunuşlarla şöyle betimler;

"İki tel şerit hâlinde kesilmiş makarna ancak sonsuzda kesişir. (...)

Eti stilize bir doğrulukla kesmek için artık bir pergele ve cetvele ihtiyaç vardır; mantılar zaten zanaatkârlar tarafından açılır ve saf stile sahip tek tatlı, Koloman Moser tarafından geliştirilmiş olan siyah-beyaz kareli haşhaş-tohumu pudingleri gibi gözükür. (...)

Burada çılgınlık geometriyle evlenir." [121].

Dolayısıyla *Gesamtkunstwerk'*te amaç, salt sanatın tevhiti olarak değil, fakat daha çok tüm toplumsal yaşamın sanatsal bir tevhiti olarak anlaşılmalıdır. Dönemin Tekniker-Önderleri'yle birarada, Sanatçı-Önder'in elinden çıkma bir hayat, onun elinden çıkma bir kent, bir ev, onun elinden çıkma bir heykel, bir sandalye, onun elinden çıkma bir çatal ve hatta onun elinden çıkma bir kurabiye... Sanatçının kafasında, Sanatçı-Tekniker kırmasının başlıcası Mimarın kafasında bu dönemde, belki de hep şu soru dönüp dolaşır: "Ruhban kendi iktidar tevhidine sahip oldu; Aristokrat kendi iktidar tevhidine sahip oldu, Biliminsanı/Tekniker kendi iktidar tevhidine sahip olmaya başladı, Burjuva kendi iktidar tevhidine sahip olmaya başladı, peki ben, her metanın bir tasarım sonucu ortaya konmaya başladığı bu yeni dönemde, ben, bu yeni fırsatlar dünyasında, tasarım ve üretimin efendisi olan ben, neden yeni bir iktidar tevhidine sahip olmayayım?" *Sanatçı-Konstrüktör'*ün endüstri devrimiyle köklü bir değişikliğe uğrayan toplumsal düzlem ortasında ve tüm bu iktidar mekanizmaları karşısında gösterdiği bu cüret, ona yeniden paylaşılan çeşitli iktidar pozisyonlarında etkili olma şansını da beraberinde getirecektir. Bu bağlamda *Modernist Mimarlığın* da bir bakıma, önüne çıkan fırsatları iyi ve pragmatik şekillerde değerlendirmesi ve bu *Sanatçı-Konstrüktör* önderliği cüretini göstermesi sayesinde yarım asır boyunca güçlü bir nüfuz elde ettiği ve yeni bir tevhit kurma iktidarına sahip olduğu söylenebilir.

Josef Hoffmann, *Werkstatte'*yle birlikte Purkersdorf Sanatoryumu'nda pratiğe döktüğü teorilerini, daha gerçekleşmeden 1901'de şu şekilde ortaya koymuştur;

"Herşeyde şova dair duyulan sevgiden vazgeçmeliyiz ve durmadan daha iyi malzeme ve daha mükemmel uygulama için çabalamalıyız, çünkü kendi hayatımız, mademki ciddiye alınacak birşeydir, kendi haysiyetini sadelik, dürüstlük ve namusluluk üzerinden elde eder. (...) İnancım odur ki, bir ev kendini entegre hâlde bir bütünlük şeklinde sunmalıdır ve dışı da içine dair ipuçlarına sahip olmalıdır." [122].

Bu "entegre bütünlüğü" 1905–1911 yılları arasında *Werkstatte'*nin en önemli tasarımı kabul edilen *Palais Stoclet* takip eder. Çıta artık daha da yükselmiştir. Josef Hoffmann, Purkersdorf Sanatoryumu'nda edindiği tecrübeyle, Brüksel'deki *Palais Stoclet* tasarımında *Werkstatte'*yi daha etkin kullanmış, tam 6 sene boyunca yapıyı en ince detayına kadar ressamları, heykeltraşları ve zanaatkârları uyum içerisinde çalıştırmayı

başararak ortaya bu aralığın en fazla ilgi uyandıran eserlerinden birisini çıkartmıştır. Yapının arkitektonik vokabüleri, yine düşey-yatay, siyah-beyaz ve açıklık-kapalılık gibi temel kontrastlardan yararlanır, *Art Nouveau* kendini birçok detayda sezdirse de, artık iyice sadeleştirilmiş ve neredeyse erken *Modernist Mimarlık* prensiplerinin arkaplanına yerleşmiştir. Ortogonal oryantasyonlar, yüzeyler ve cephelerden, hacimler ve mekânlara, peyzaj ve donatılardan, yine Purkersdorf'ta olduğu gibi çatal-bıçak takımlarına ve aydınlatmalara kadar heryeri ele geçirmiş gözükür.

Ev sahibi Adolphe Stoclet, dönemin işveren arketiplerinden biridir, bir yandan sanat aşığıdır, diğer yandan da sermayeyle arası iyi olan burjuva bir bankerdir. Yapının tüm ihtişamıyla tamamlanması için elinden geleni yapar, "sınırsız miktarda finansal kaynak yaratabilecek olması bir yana, aynı zamanda mimarıyla da yeni evini totalize bir sanat eseri [*Gesamtkunstwerk*] olarak yaratma dileği dolayısıyla aynı fikirdedir, içinde sadece en iyi materyaller kullanılsın ve en becerikli zanaatkârlar ve yaratıcı sanatçılar çalışsın istemektedir." [123]. Hoffmann için biçilmiş kaftan olan bu tasarım işinde, böylece *Werkstatte* içinden Gustav Klimt, Koloman Moser, Otto Czeschka, Leopold Forstner, Bertold Löffler, Elena Luksch-Makowsky, Franz Metzner ve daha birçok aktörün rolleri, olabildiğince aktif kılınır. Yapı içindeki bu farklılıkların uyumlu tevhiti 1907'de *Deutscher Werkbund*'un kurulumunda etkili olacak Peter Behrens'i de derinden etkiler ve Palais Stoclet için *Modernist Mimarlığın* o kolayca metafiziğe referans verebilen dilini, farkında olmadan şu şekilde kullanır;

"Sanki duvarları içinde yüksek sesle konuşmamak gerek. Burada, çeşitlilik orijinlerine rağmen binlerce çizgi, form ve renk bir bütünü oluşturmak için biraraya getirilmiş." [124].

Bu Wright'tan sonra Behrens'in de tekrar ettiği üzere, duvarlar içinde yüksek sesle konuşulmaması gerektiği kadar yüce bir tevhitin bulunmuş olma durumuyla birlikte, *Gesamtkunstwerk* artık yeni bir boyuta erişir. Hoffmann bununla da yetinmez, kullanıcının karakterini de yapıyla uyum içerisinde kurgulamayı denemeye başlar. Behrens'in aynı metin içerisinde bu konudaki yorumu bu kez şöyledir;

“Hoffmann için ev kullanıcısının karakteriyle bir uyum içerisinde tasarlanmalıydı. (...) Kullanıcı eve kendi kararıyla objeler ekleyemez, ya da başka bir sanatçıyı eklemesi için tasarıma dâhil edemezdi.” [124].

Gesamtkunstwerk‘in artık kullanıcıyı da hayatı boyunca sabit ve değişmeyecek tek bir karakterde dondurduktan sonra, onu da tasarımın bir parçası kılması ve bitmiş/tamamlanmış/bozulamayacak bir bütünlükle sonlandırılmış bir eser ortaya koyduğu ilüzyonuna kapılması, ileride *Modernist Mimarlığın* kentlere karşı takındığı tutumun, ya da Le Corbusier’in *Modulor*’le özetleyeceklerinin adeta erken uyarıları gibi algılanabilir. Adolf Loos daha 1900 yılında yazdığı *“Zavallı Zengin Adam”* adlı makalesinde, *Secession* tarafında ilgi gören bu anlayışı, hicvetmeye başlamıştır bile. Hikâyesine yerleştirdiği *Mimar* karakteri, *Zengin Adam*’ın evinin her detayını, her yüzeyini tasarlar, *Zengin Adam*’ın terliklerinin modeli ve deseni dahi onun elinden çıkmadır. Gün gelir, *Zengin Adam*’ın ailesi ona doğumgünü hediyelerini sunar, hediyeler en tanınmış *Arts and Crafts* mağazalarından alınmıştır. *Mimar* kendi kompozisyonu içerisinde bu hediyelere doğru bir yer bulması için çağrılır. Fakat ortada bir sorun vardır, *Mimar* işvereni *Zengin Adam*’a karşı oldukça öfkelidir, nasıl olur da ona danışmadan bu hediyeleri kabul edebilmiştir! *Mimar* bu hediyelerin neden kabul edilemeyeceğinin sebebini, *Zengin Adam*’ın kendisinin olduğu kadar, evin de tasarlandığı andaki durumu üzerinden şu sözlerle özetler;

“Siz zaten eksiksizsiniz!” [125].

Gesamtkunstwerk eksiksiz bir tevhit arayışıdır. Hoffmann 1907’de bu arayışın Almanya’da daha güçlü bir damara dönüşeceğini sezercesine, Behrens ve Muthesius’la birlikte *Deutscher Werkbund*’a katılır. Uzun zamandır birlikte çalıştığı Koloman Moser’le araları bu dönemde açılacak ve yollarını ayırmak zorunda kalacaklardır. Yine bu tarihte, 1907’de, Hoffmann önderliğinde *Werkstatte’*nin tasarladığı *Cabaret Fledermaus,* meşalenin Almanya’ya geçmesi öncesi belki de *Gesamtkunstwerk’*in bu denli etkin olarak kullanıldığı son örneklerden birini sergiler. Viyana’da Karntner Sokağı’ndaki bir apartmanın bodrum katında, bir bardan girilen ve sonrasında seyircilerle tiyatrocuların içiçe geçtiği bu kabare salonu, yine ortogonal oryantasyonlar ve *Art Nouveau*’nun renkli birlikteliğiyle kurgulanmış bir iç mekân tasarımına, bu tasarım da ışıklandırmadan

gümüş takımlarına, masa dekorasyonlarından örtülerine, sofra takımlarından mozaiklere, duvar posterlerinden yemek menülerine, programlardan posta kartlarına ve hatta garsonların isim rozetlerine kadar, içindeki insanlar da dâhil tüm "tasarım elemanları"nın uyumlu birlikteliğine sahiptir.

Hoffmann, tevhit arayışını daha sonra *Werkstatte'*yle birlikte ortaya koyduğu Villa Ast (1909-11), Villa Skywa-Primavesi (1913-15), Primavesi Kır Evi (1913-14), Sonja Knips Evi (1924-25) gibi tasarımlarıyla sürdürür. 1908'de *Secession*'la beraber *Kunstschau* Sergisine, 1914'te *Werkbund*'la beraber *Cologne* Sergisine katılır. Hoffmann'ı *Arts and Crafts*, *Art Nouveau* ve *Modernist Mimarlık* arasında farklılaşarak da olsa süregiden tevhit damarlarının ender bağlayıcılarından, ender kavşak noktalarından biri olarak kabul etmek gerekir. 1905 yılında kaleme aldığı *Wiener Werkstatte'*nin Çalışma Programı'nda (*Arbeitsprogramm)*, Josef Hoffmann, dönemin şartlarını ve bu şartlar çerçevesinde yapmaya çalıştıklarını şu şekilde özetler;

"Bir yanda bayağı seri üretimin *Arts and Crafts* âleminde yarattığı ölçülemez zarar, diğer yandaysa eski stillerin akılsızca imitasyonu tüm dünyayı bir sel gibi sildi süpürdü. (...) Çoğu durumda makine elin yerine, iş adamı da zanaatkârın yerine geçti. Akıntıya karşı kürek çekmek artık çılgınlık olur.

Biz tüm bunların ortasında *Werkstatte'*yi kurduk. (...) Amacımız kamu, tasarımcı ve zanaatkâr arasında samimi bir bağlantı kurmaktır. (...) İşlevsellik ilk koşulumuzken gücümüz iyi oranlar ve iyi uygulanmış malzemelerde gizlidir. (...)

Bizim orta sınıfımız kendi kültürel ödevini tamamlamaktan hâlâ çok uzakta. Artık kendi evrimleri için haklarını yerine getirme zamanları geldi. Elbette ne kadar ihtişamlı olsalar dahi, sadece resim satın almak yeterli değildir. (...)

Biz, gücümüz neye yetiyorsa onu uygulamayı üstlenmeliyiz. (…) Ayaklarımız yere sağlam basmalı ve ödevlerimizi yerine getirmeliyiz. (…)

Kentlerimiz, evlerimiz, odalarımız, eşyalarımız, giysilerimiz ve mücevherlerimiz, hatta dilimiz ve hissettiklerimiz zamanımızın tinini yalın, sade ve güzel bir şekilde yansıtamıyorsa, sonsuza dek atalarımızın ardında kalmaya mahkûmuz demektir." [126].

Hoffmann ve *Werkstatte'*nin güçlerinin yettikleri yerden, meşaleyi bu kez Behrens ve *Werkbund* devralır, herşeyi tevhit içinde tasarlamak ve bunu seri üretimle biraraya getirmek artık bu yeni kurumun ödevi hâline gelecektir. Unutmamak gerekir ki "kentlerimiz, evlerimiz ve eşyalarımız"ı bu tevhit içinde kurgulamak artık "yeterli değil"dir, "dilimiz ve hissettiklerimiz" de, yani yaşamımız da, bu *Gesamtkunstwerk*'in bir parçası hâline gelmelidir. Sellier'in *Plan de Vie*'si, yani "Yaşam Planı" böylece bir kez daha karşımıza çıkar. Zamanında Fransa'dan İngiltere'ye geçen bayrak, bu kez Avusturya'dan Almanya'ya geçmektedir.

Peter Behrens (1868–1940), Alman mimar ve tasarımcı, *Deutscher Werkbund*'un kurucu üyelerinden biridir ve tarihin ilk "kurumsal kimlik" tasarımını gerçekleştirmiş olmakla tanınır. Hamburg'ta uygulamalı sanatlar, Karlsruhe ve Düsseldorf'ta da sanat eğitimi alan Behrens, 1890 yılında Münih'e geçerek *Jugendstil (Art Nouveau)* akımının etkisinde ressamlık ve grafik sanatçılığı yapmaya başlar ve ardından da çalışma hayatına atılır. 1893'te *Munich Secession*'ın, 1897'de *Munich Werkstatten*'ın kurucu üyeliğini üstlenir. Münih sanat atmosferinde *Art Nouveau*'yla kurduğu bu güçlü alışverişi, 1899'da Hesse Grandükü Ernst-Ludwig'in davetine olumlu yanıt vermesiyle son bulur ve Behrens, Darmstadt Sanatçılar Kolonisi'ne katılmak üzere Münih'i terkeder. Bu dönemde, Darmstadt'ta inşa ettiği kendi evi olan *Haus Behrens* hâlâ güçlü *Art Nouveau* etkileri altında olsa dahi, artık daha rafine bir dili vaaz etmeye başlamıştır. Evin asıl önemli unsuru Behrens'in *Gesamtkunstwerk* anlayışını ilk kez bu kadar bariz bir uygulamaya tabii tutması olarak görülebilir, evin mimarisinden eşyalarına, havlusundan resimlerine, çanağından çömleğine kadar her elemanını kendisi tasarlamış ve bir bütünlük içerisinde detaylandırmıştır. Dolayısıyla kısa süre sonra asıl ünleneceği AEG efsanesinin izi sürülmeye, belki de bu evden, *Haus Behrens'*ten başlatılabilir.

Deutscher Werkbund (DWB), 1907 yılının 5–6 Ekim'inde Peter Behrens'in ve Josef Hoffmann'ın da aralarında bulunduğu 12 sanatçının ve 12 endüstriyel şirketin biraraya gelmesiyle kurulur. *Werkbund*'un kurulum amaçları arasında ürün imalatçılarıyla profesyonel tasarımcıları biraraya getirmek, üniter kimliğini bulmaya çalışan Almanya'nın küresel markette İngiltere ve ABD gibi güçlü rakipleri karşısında daha yarışmacı bir kimliğe bürünmesine katkı sağlamak ve geleneksel zanaati endüstriyel seri-üretim teknikleriyle birleştirerek, kaybolan organik tevhiti yeni bir mekanik tevhit

altında yeniden inşa etmek sayılabilir. Dolayısıyla *Werkbund*'un kuruluşunu, sanatçıların otonom enerjileriyle bir sanat akımı/okulu yaratma denemeleriyle birlikte, devlet destekli bir sanat-endüstri politikasının hayata geçmesini ve endüstriyel özel sektörün bu politikaya eklemlenmesini üstüste bindirerek okumak lazım gelir.

Başlangıçta içerdiği sanatçıların bireysel farklılıkları ortaya konan ürünlerde kolayca okunabilse de, Muthesius'un başı çektiği bir grup, zamanla *Werkbund*'un kendi içinde de bir tür standartdizasyon ve tevhit aramaya başlar. 1914 yılında bu subjektif/objektif tasarım tartışması bir yarılmaya neden olur. *Werkbund*'un 7 yıllık birikmiş çalışmalarını sergileyecekleri ilk büyük sergisi olan Cologne'de, Muthesius ve Van de Velde iki ayrı manifesto yayınlarlar, Muthesius bir tür tipolojik üniter standardizasyonu öne sürerken, Van de Velde sanatçılar arasındaki tikel yaratıcı farklılıkların ürünlere yansımasını savunur ve manifestosunun daha ilk maddesinde bu tevhit-karşıtı duruşunu şöyle özetler;

"1.*Werkbund*'ta sanatçılar olduğu sürece ve bu sanatçılar *Werkbund*'un kaderine etki edebildikleri sürece, bir kanonun ve standardizasyonun uygulanma fikrine her zaman karşı çıkacaklardır. En temel özü gereği sanatçı, içten içe yanan bir idealisttir, özgür ve spontane bir yaratıcıdır. Kendi özgür iradesiyle kendisini hiçbir zaman kendisine bir tip ya da kanon dayatmaya çalışan bir disiplinin emrine vermez. Sezgisel olarak kendi aksiyonlarını sterilize edecek herşeye kuşkuyla yaklaşır, kendi düşüncelerini kendi özgür sonlarına kadar düşünmesine engel olacak bir kuralı vaazeden herkese kuşkuyla yaklaşır, kendisini evrensel olarak geçerli bir forma doğru sürüklemeye çalışan her girişime, içinde gördüğü yetersizliği bir erdem olarak sunmaya çalışan bir maske olmasından ötürü, kuşkuyla yaklaşır." [116].

Van der Velde'nin *Werkbund* içindeki farklılık üretimini sanatçı idealizmiyle karıştırarak savunduğu bu son direnişi, Muthesius'un dayattığı standardizasyon ve tipografik tasarım anlayışı karşısında tartışmadan mağlup ayrılacaktır. Bu *Werkbund* içindeki farklılık üretimlerinin standart hâle getirilme süreci, dönemin mimarlığının makro ölçekteki serüveniyle de önemli paralellikler taşır. Yakın zamanda mimarlık coğrafyasındaki farklı *Modern Mimarlıklar* da, *Modernist Mimarlık* içinde eriyecek ve homojen bir tür evrensel stil standardına doğru yol alınacaktır. *Werkbund* böylece, ilk 7

yılında ortaya koyduğu daha görünür düzeydeki farklılık üretimine dair kaçış çizgilerine rağmen, kuruluşundan 1938'e, Nazi Almanyası'ndaki kapanışına dek tam bir *Gesamtkunstwerk* fabrikası olarak çalışmaya koyulur. *Sanatçı-Konstrüktör* nihayet, üretim sektörü içerisinde yeterli iktidarı eline geçirmeye ve toplumsal ölçek tevhitini yaymak için elverişli ortamı bulmaya başlamıştır.

Behrens *Werkbund*'un kuruluşundan bir yıl önce, 1906'da endüstri devi AEG'den *(Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft)* ilk işini alır, firma için reklam materyalleri tasarlayacaktır. Kısa sürede firma-sanatçı ilişkisi olumlu sonuçlar verir ve Behrens AEG'nin sanat danışmanlığına atanır. *Werkbund*'un da kuruluşuyla birlikte Behrens, Josef Hoffmann'ın *Wiener Werkstatte*'yle Avusturya'da eline geçen fırsatların benzerleriyle karşı karşıya kalmış ve o da benzer bir yolu izleyerek *Gesamtkunstwerk* anlayışını merkeze alan totalize tasarım prensipleri geliştirmeye koyulmuştur. Bu sayede AEG'nin logosundan yazı tipine, çaydanlıklarından vantilatörlerine, fabrika binalarından reklam posterlerine ve hatta pazarlama stratejileri vasıtasıyla kamusal yüzüne kadar tüm tasarım kanallarını kullanarak modern tarihin ilk "kurumsal kimlik" tasarımını gerçekleştirmiş ve ilk "endüstriyel tasarımcı" olarak tarihe geçmiştir. Dolayısıyla "Kurumsal Kimlik" üretiminin politik altyapısında, rakip gördüğü ülkelere göre geç birleşmiş ve güçlü bir üniter kimlik arayışındaki Almanya'nın, Endüstri Devrimi'nin getirilerinden olabildiğince faydalanarak, kolonizasyon trenini kaçırdığı bir coğrafyada kapitalist market ekonomisine olağanca gücüyle eklemlenme çabası da, sanatsal ortamın dinamikleri kadar dikkate alınması elzemdir. Behrens'in bu dönemde, yani 1907–1912 aralığında öğrencisi olmuş ya da asistanlığını yapmış olan Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Adolf Meyer ve Walter Gropius gibi isimlerin *Gesamtkunstwerk* anlayışıyla bu yakın temasları sonrası, *Modernist Mimarlığın* başat aktörlerine dönüşecek olmaları da bu bağlamda, pek şaşırtıcı gözükmemelidir.

1914'teki Cologne sergisi sonrası *Werkbund,* 1924'te Berlin'de bir sergi daha açar. Fakat 1929'da Breslau'da yapılacak son sergi de dâhil, tüm *Werkbund* sergileri arasında 1927 Stuttgart sergisi, *Modernist Mimarlık* adına diğerlerinden çok daha farklı bir öneme sahip gibi gözükür. Burada *Modernist Mimarlığın* öncü isimleri konut mimarisine dair fikirlerini *Weisenhofsiedlung* adında bir yerleşim yeri tasarımı sayesinde, bir tür *showroom* misali sergileme fırsatı bulurlar. Aralarında J.J.P.Oud, Le

Corbusier, Mies van der Rohe, Peter Behrens, Hans Poelzig, Walter Gropius ve Bruno Taut'un da bulunduğu 17 Avrupalı mimar 21 yapıdan ve 63 konut ünitesinden oluşan tasarımı Mies van der Rohe'nin vaziyet planına uygun bir şekilde 21 hafta gibi kısa bir sürede gerçekleştirirler. Süsten arınmış sade cephe tasarımları, teras olarak kullanılan düz çatıları, açık plana uygun iç mekân tasarımları ve beton ve çelik kullanımıyla elde edilen prefabrike kurguları, yapıların neredeyse hepsini birbirine bağlayan temel prensipleri oluşturur. Ayrıca 21 yapıdan 19'u, beyaz rengin sadeliğine bürünmüştür. Yerleşke kısa sürede yarım milyon ziyaretçiye ev sahipliği yaparak bir tür *Modernist Mimarlık* vitrinine dönüşür ve dönemin mimarlık ortamını derinden etkiler. Etkinin ne derece ciddi olduğunu aldığı övgüler ve olumlanmalardan çok, eleştirileri takip edilerek şöyle kavranabilir ki, 1933 yılında Stuttgart okulundan, daha sonra Türkiye'ye gelerek mimarlıklarını burada da devam ettirecek olan Paul Bonatz ve Paul Schimitthener'in başını çektiği bir grup mimar, *Weissenhofsiedlung*'un 500 metre ilerisine yeni bir yerleşke olan *Kochenhofsiedlung*'u tasarlayarak reaksiyon gösterirler. Böylece kırma çatılı, ahşap konstrüksiyonlu tasarımlarıyla *Weissenhofsiedlung*'un evrensel uyum peşindeki sade geometrik hatlı mekanik anlayışına, geleneksel Alman mimarisi olduğunu savundukları yerel tandanslı kovansiyonel tasarımlarıyla bir tür cevap vermiş olduklarını varsayarlar. Dolayısıyla kaybolan organik tevhitin karşısında takınılan tutumlar, bir tarafta aynı organik kurgu içerisinde yeniden kurulma denemesi, öte taraftaysa tevhitin bu kez mekanik bir kurgu içerisinde yeniden inşa edilmesi şeklinde yol ayrımına gider. Kolayca öngörülebileceği gibi, organik üniter reaksiyonları *Weisenhofsiedlung*'un yarattığı etkiye benzer bir etkiyi yaratamaz ve *Modernist Mimarlık* kurgusu üniter standardizasyonun peşinde ve mekanik bir tevhit vazederek, hızlı ve efektif yayılımını sürdürür.

Werkbund, 1938'de Nazi Almanyası'nın *Modernist Mimarlığa* olumsuz yaklaşımı gereği kapatılır. Nazi ideolojisinin klasik dönem köklerine dönüş mantığı çerçevesinde, tevhitin mekanikliği değil, organikliği yeniden önem kazanmıştır. Bu ortamda, reaksiyoner *Kochenhofsiedlung'*un da baş tasarımcılarından Paul Bonatz gibi yüksek sesle *Modernist Mimarlığı* ve *Werkbund* kollarını eleştiren birinin, Albert Speer'le birlikte yeni Almanya'nın kurulumu aşamasında aktif görev alması ne kadar doğal görülebilecekse, Peter Behrens'in de aslında, hâlâ Nazi mimarlığı içerisinde ve Albert Speer'e bağlı

olarak aktif mimarlığını sürdürmesi ve Nazi şehirciliğinin Berlin'deki o ünlü kuzey-güney aksına bir AEG genel merkezi tasarlaması da, bir anomali olarak algılanmamalıdır. Sonuçta arayış, temelde aynı arayıştır, iki tarafta bir tevhitin peşine düşer, tek fark, bir tarafın yenilikçi mekanikte, öte tarafınsa nostaljikçi organikteki ısrarıdır. Bu bağlamda, Berlin'i *Welthaupstadt* olarak, yani dünya başkenti olarak tasarlamak isteyen, tüm politik ve toplumsal dünyayı Nazi Almanya'sı altında birleştirmeye, standartlaştırmaya ve homojenleştirmeye çalışan Aryan ırkının tevhiti üzerine kurulu Nazi ideolojisiyle, tüm tasarım elemanlarını kendi kuralları çevresinde birleşmeye, standartlaşmaya ve homojenleşmeye çağıran *Sanatçı-Konstrüktör*'ün tevhiti üzerine kurulu *Modernist Mimarlık* ideolojisi arasında, görülmek istenilenden çok daha fazla ortak nokta olduğunu kabul etmek gerekir. Aynı dönemde Nazi ideolojisiyle Bonatz ve Behrens'in aksine, mekanikliklerinde ısracı olan *Bauhaus* ekibinin yıldızıysa, pek barışamayacaktır.

Walter Gropius (1883–1969), *Bauhaus*'un kurucusu Alman mimar, Mies van der Rohe ve Le Corbusier ile birlikte *Modernist Mimarlığın* ileri gelen önderlerinden biri olarak anılır. 20'li yaşlarının başında önce Münih'teki (1903–1904), daha sonra da Berlin'deki (1905–1907) teknik enstitülerde mimarlık eğitimi almıştır. Mesleki hayatına 1907'de erken *Modernist Mimarlığın* öncülerinden ve *Deutscher Werkbund*'un kurucu üyelerinden Peter Behrens'in ofisinde çalışarak atılır. Burada yakın gelecekte *Modernist Mimarlığın* bayraktarlığını yapacak diğer genç yetenekler Adolf Meyer, Le Corbusier ve Mies van der Rohe'yle birlikte çalışma fırsatını bulur. Verimli geçen bu çalışma periyodu 1910'da sona erer ve Gropius, Behrens'in yanından ayrılır. 1911'de *Deutscher Werkbund*'a üye olur ve aktif mimarlık kariyeri de böylece başlamış olur.

Mimarlık tarihindeki ilk önemli işlerinden birini 1911–1913 aralığında Behrens'in ofisinden tanıdığı Adolf Meyer'le birlikte *Fagus Werk* adlı bir ayakkabı fabrikasının cephe tasarımında gerçekleştirir. Binanın tasarımı Eduard Werner'e aittir, fakat binanın öne çıkan tarafı tam da Meyer ve Gropius'un tasarladıkları olabildiğine şeffaf cepheleridir. Yakın zamanda *Modernist Mimarlığın* ve Enternasyonal Stilin köşetaşlarından biri hâline gelecek olan iç mekân ile dış mekân arasındaki katı bariyerlerin bu görsel geçirgenlik sayesinde buharlaşması durumunun, burada erken örneklerinden biri sergilenmiştir. Cephe tasarımı büyük ölçüde, bu dönem içerisinde Meyer ve Gropius ikilisinin de üzerinde çalıştığı Behrens'in AEG Turbine Fabrikası'ndaki

(1908–1910) teknolojik ve bileşimsel yeniliklerden etkilenmiştir. Fakat AEG Fabrikası'nın klasik dönem Yunan tapınaklarıyla kurduğu ikonik ilişkiyle de bağlantılı olarak yapı köşeleri masif dönüşlerle geçilmişken, *Fagus Werk*'te cephe tasarımında bazı köşelerin dahi kesintisiz cam dönüşlerle geçildiğinden ve inovatif giydirme cephe uygulamalarına gidildiğinden söz edilebilir [127].

Gropius bu arada zamanının bir bölümünü de *Werkbund* sergileri için endüstriyel binalarının görsellerini toplamaya ayırır. Amaç, saf fonksiyonel kurgulardan oluştuğu varsayılan bu endüstriyel örneklerdeki estetiği öne çıkarmak ve fonksiyonun, Sullivan'ın deyişiyle, formu takip ettiğini mimarlık platformunda daha güçlü bir şekilde savlamaktır. Hatırlanacağı üzere Sullivan *Bauhaus*'un ve *Modernist Mimarlığın* önemli mottolarından biri hâline gelecek o ünlü sözü olan *Form Follows Function'*ı (Form fonksiyonu takip eder) daha 1896'da şu metninde kullanmıştır;

"Tüm organik ve inorganik şeylerin,

Tüm fiziksel ve metafiziksel şeylerin,

Tüm insani ve süper-insani şeylerin,

Tüm zihnin gerçek manifestolarının,

Kalbin ve ruhun,

Yaygın kanunu şudur ki;

Hayat kendini ifade ettiği şekilde algılanabilir,

Form her zaman fonksiyonu takip eder. Kanun budur." [128].

Eğer ki, hiyerarşik kentsel tasarım şemalarının ve zonlamanın *Modernist Mimarlık* öncesindeki öncülerinden biri olarak Tony Garnier ve 1918 yılında yayınlanan *Endüstriyel Kent*'i (*Une cité industrielle)* kabul edilecekse, eğer ki sadelik peşindeki hijyenik performanslarıyla süsten arınma ritüellerinin *Modernist Mimarlık* öncesindeki öncülerinden biri olarak Adolf Loos'tan ve 1908'de yayınlanan *Süs ve Suç'*undan *(Ornament und Verbrechen)* bahsedilecekse, o zaman fonksiyonelliğin mimari tasarımda arkasındaki tüm diğer kavramları sürüklemesi ve başat rolü tek başına üstlenmesi yolunda *Modernist Mimarlık* öncesindeki öncülerden biri olarak da Louis

Sullivan'ı ve 1896'da yayınladığı metni olan *Yüksek ofis binasının sanatsal bazda değerlendirilmesi*'ni *(The tall office building artistically considered)* temele oturtmak gerekir. Gropius'un yaptığı da, tam olarak budur, 1913'te Kuzey Amerika'da yer alan fabrikalardan ve tahıl ambarlarından bir kısmının fotoğraflarını derleyerek *"Endüstriyel Binaların Gelişimi"* adında bir makale yayınlar. Bu makale Avrupa mimarlık camiasında güçlü bir etki yaratır ve Meldelsohn ile Le Corbusier'in de aralarında bulunduğu önemli bir takipçi kesim, onun fotoğraflarını kendi metinlerine ekleyerek kullanmaya başlar.

20.yüzyılın ilk çeyreğini bu bağlamda teknolojinin yavaş yavaş fetişleştiği, etkileşimin organik örneklerden mekanik örneklere doğru kaydığı ve makine kültüne dair estetik ilginin arttığı bir dönem olarak düşünmek gerekir. Süprematizm, Konstrüktivizm ve Fütürizm gibi dönemin diğer avangart sanat akımları da Art Nouveau ve Arts and Crafts sonrası bu aralığı bu vurgu etrafında doldururlar. Örneğin İtalyan Fütüristler'in 1909–1914 arasında geliştirdikleri manifestosularında, Marinetti içinde bulunduklarını düşündükleri makine çağının endüstriyel araçları olan arabaları, Helenistik dönemin başyapıtları arasındaki heykellerle karşılaştıracak ve şöyle diyecektir;

"Dünyanın görkemi yeni bir güzellikle zenginleşti: Hızın güzelliği. Kaputu muazzam borularla bezenmiş patlayıcı nefesiyle ejderha gibi bir yarış arabası –gülleler üzerinde süzülürcesine kükreyen bir araba, "Samothrace'in Zaferi"nden daha güzeldir." [129].

Klasik çağa yapılan göndermeler, karşılaştırmalar ve yeni üretilen makinelerin fonksiyonel estetiklerine dair övgüler Modern Mimarlık coğrafyasına bu dönemde yayılır. Walter Gropius, bu arada I.Dünya Savaşı'na katılmış ve dönüşü sonrası Nisan 1919'da *Werkbund*'ta Behrens'le araları açılan Henry van de Velde'nin Belçika vatandaşı olması (Alman vatandaşı olmaması) dolayısıyla ayrılmak zorunda kaldığı Grand-Ducal Saxon *Arts and Crafts* Okulu'na, van de Velde'nin de tavsiyesiyle müdür olarak atanır. Kısa sürede *Arts and Crafts* Okulu, Sanat Okulu ve Güzel Sanatlar Okulu yeni bir anlayışla birleştirilir ve *Bauhaus*, öğretmen-öğrenci, uygulamalı sanatlar-güzel sanatlar arasındaki ayrımların kaldırılması ve tüm sanat dallarının tek bir tevhit altında birleştirilmesi fikriyle, bir anlamda *Gesamtkunstwerk* anlayışının sanat eğitimi ve öğrenimi etrafında en saf hâline oturtulmasıyla, kurulmuş olur. Bu yeni eğitim modeli, kısa süre içerisinde Fransız *Ecole des Beuax-Arts*'ın 200 yıllık egemenliğini ortadan

kaldıracak ve neoklasik eğitim yerine modern ve inovatif bir prototip olarak enternasyonal ortamda hızla yayılacaktır. 21.yüzyılın başlangıcında, yani bugün dahi üzerinde yapılan tüm revizyon ve reformlara rağmen dünya üzerindeki mimarlık eğitiminin çok büyük bir bölümünün hâlâ *Bauhaus* prototipi üzerinden işlediğini söylemek, bu tevhitin etkisinin ne denli derin ve yoğun bir şekilde yayıldığını anlamak için, herhâlde yeterli olacaktır.

Gropius, *Bauhaus*'un temelinin atıldığı bu dönemde Erich Mendelsohn, Bruno Taut ve Hans Poelzig gibi mimarların öncülüğünü yaptığı Ekspresyonist akımla arasındaki bağı daha koparmamıştır. Hatta 1919–1920 aralığında süren *"Die Gläserne Kette"* (Cam Bağ) adındaki Bruno Taut'un önderliğinde kurulan ekspresyonist oluşuma Gropius *"Mass"* takma adıyla katılmış ve yine bu dönemde 1921'de *"Monument to the March Dead"* adlı anıtın tasarımında bariz bir şekilde ekspresyonist bir çizgi tutturmuştur. Gropius'un bu ekspresyonizm etkisi altındaki erken döneminde, daha sonra yolu Türkiye'ye de düşecek olan Bruno Taut'un mimarlığa yaklaşımından oldukça etkilendiği söylenebilir. Bruno Taut'un 1918'de *"Arbeitsrat für Kunst"*'ün onayıyla yayınladığı *"Architektur-Programm"* (Mimarlık Programı) adlı metni, Gropius'un 1919'da Bauhaus'un kuruluş manifestosunda kaleme alacaklarının temelini oluşturacaktır;

"Sanat –varolabildiği sürece, sadece tek birşeydir! Bugün ortada sanat yoktur. Etrafa dağılmış birçok eğilim, ancak yeni bir mimarlığın kanatları altında tek bir bütünlüğe doğru yolunu yeniden bulabilir, ki bu sayede her bireysel disiplin anayapının içerisinde kendi rolünü oynayabilsin. Böylece uygulamalı sanatlar ve heykel ya da resim arasında bir sınır kalmaz. Herşey tek birşey olacaktır: Mimarlık." [130].

Taut'un başat rolü mimarlığa verdiği bu *Gesamtkunstwerk* anlayışı hemen bir sene sonra Gropius tarafından *Bauhaus*'un kuruluş metninde şu şekilde genişletilerek tekrarlanır;

"Tüm görsel sanatların nihai hedefi eksiksiz bir binadır! (...)

Haydi, hep birlikte gelecek için yeni bir bina formu dileyelim, icat edelim, yaratalım, öyle bir bina formu ki herşey ona dâhil olsun: Mimarlık ve heykel ve resim, öyle bir bina formu ki gelecek yeni bir inancın berrak sembolu olarak bir gün göklere yükselsin. (...)

Bauhaus, tüm yaratıcı eforun tek bir bütünlük adına biraraya getirilmesi için çaba sarf eder, tüm pratik sanatları—heykel, resim, el sanatları ve zanaatler—tekrar birleştirmek için ve yeni bir mimarlığın ayrılmaz parçaları kılabilmek için çabalar. Bauhaus'un nihai hedefi totalize sanat eserini *[Gesamtkunstwerk]*—yani muazzam strüktürü—üretmektir." [131].

Modernist Mimarlık 1910'ların sonunda, 1920'lerin başında tam da bu şartlar içerisine doğar; fonksiyonalist tavır hareketin başat motorlarından biri hâline gelir, endüstriyel/mekanik estetik, hijyenik arınma ve fonksiyonelliğin yansıması olarak sadelik kutsanır, tüm sanatların ve tasarım elemanlarının *Sanatçı-Konstrüktör* olarak Mimarın emrindeki bir tür hiyerarşik/totaliter yapılanmayla birbirleriyle bütünleşmeleri ve "tek vücut" olmaları hareketin manifester anayasalarının değişmez maddelerinden biri hâline gelir. *Modernist Mimarlık* kısaca, *Gesamtkunstwerk* adlı bu "muazzam strüktür"ü temel alır ve başlangıcından itibaren onun üzerine kurulur.

Bauhaus eğitim sistemi, içerdiği yenilikler ve *Gesamtkunstwerk* anlayışıyla; sanat, mimarlık, grafik sanatlar, iç mekân tasarımı, endüstri ürünleri tasarımı ve tipografi üzerinde çok belirgin izler bırakacak bir modele dönüşür. 1922 yılında Paul Klee, Wassily Kandinsky, Theo van Doesburg, Laszlo Moholy-Nagy gibi dönemin güçlü sanatçıları çekirdek kadroya dâhil olur. 1925 yılına gelindiğinde, artık Gropius'un ve *Bauhaus*'un en önemli eserlerinden biri olan Dessau'daki yeni *Bauhaus* binasına taşınma vakti gelmiştir. *Bauhaus Dessau*'nun tasarımında, atölyelerindeki köşeleri dahi ödün vermeden dönen şeffaf giydirme cephesi, *Fagus Werk* fabrikasındaki ilk dönem endüstriyel estetiğe dönüşü müjdeler. Artık Ekspresyonist ögelerinden, *Art Nouveau* süslemelerinden ve *Arts & Crafts* zanaatkârlığından arınmış, fonksiyonalist, sade ve objektif olma amacı taşıyan Modernist bir yapıyla karşı karşıya kalınır. Yapının mimarisinden iç mekân tasarımına, okulun girişine asılan *Bauhaus* yazı tipinden oturulacak sandalye ve masalara kadar herşeyin *Gesamtkunstwerk* anlayışıyla bir bütünlük içerisinde tasarlandığı gerçeği, artık kimseyi şaşırtmaz. Bu teknoloji, endüstri ve makine estetiğini kullanan ve formal vokabülerli avangart bir yaklaşıma sahip olan yapıyı, Hitchcock ve Johnson vakit kaybetmeden "Enternasyonal Stil" kurgusu altında mimarlık ortamına yaymaya koyulurlar [132]. Hatta Philip Johnson, daha da ileri

giderek, kız kardeşi Louise'e yazdığı mektuplardan birinde, bu yapıyı Modernizm'in "Mekke"si ilan etmekten kendini alıkoyamaz [133].

Gropius, 1928'de fonksiyonalist yaklaşımıyla tanınan Hannes Meyer'i yerine atayarak direktörlükten çekilir. 1930'a gelindiğinde Meyer'le süregelen problemler dolayısıyla bu kez başa başka bir mimar, *Modernist Mimarlığın* diğer öncülerinden biri, Mies van der Rohe geçer. 1932 yılında okul Dessau'dan Berlin'e taşınır fakat Nazi Almanyası'na giden yolda baskılar artmaya başlar. Enternasyonal kimliği ya da bir bakıma Alman kimliğine uymayan objektif kimliksizliği nedeniyle, Marksistlik ve komünistlik üzerine kurulu suçlamalarla 1933 yılında *Bauhaus*, devletin desteğini yitirmesi nedeniyle devlet destekli yapısını daha fazla sürdüremez ve kapanmak zorunda kalır [134]. Mies kısa bir süre daha Almanya'da kaldıktan sonra 1938 yılında, Gropius ise kısa bir süre İngiltere'de kaldıktan sonra 1937 yılında buradan kaçar ve ikili Amerika'da tekrar buluşurlar.

Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), Alman-Amerikan mimar, *Modernist Mimarlığın* sadeliğini ve detaylardaki inceliğini ön plana çıkaran ve Enternasyonal Stil'in özellikle Amerika'da güçlü temeller atmasında Gropius'la birlikte önemli katkıya sahip baş aktörlerden biri olarak anılır. Mimari yaklaşımının, strüktürel düzenekteki minimal çerçeveleri, serbest akan açık mekân kurgularıyla biraraya getirmek üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Binalarını "deri ve kemik" olarak tariflemiş, "Tanrı detaylarda gizlidir" ve "Ne kadar az, o denli çok" *(Less is more)* gibi aforizmalarını *Modernist Mimarlığ*ın başat mottoları arasına sokmayı başarmıştır.

Modernist Mimarlığın diğer önemli önderleri gibi Mies van der Rohe de kariyerine Peter Behrens'in yanında başlar. 1908–1912 yılları arasında ofisinde Behrens'e yardımcı olur. I. Dünya Savaşı sonrası Muthesius, Berlage ve Schinkel etkisi altında burjuvaziye Neo-klasik evler tasarlamaya başlar ve 1920'li yılların başında katıldığı yarışmalara dek Modern Mimarlık ortamında adından söz ettirmez. 1920'lerin başına gelindiğinde Mies, Hans Richter'le olan arkadaşlığı sayesinde Berlin'de kendisini kozmopolit bir çevrenin ortasında bulur. Walter Benjamin'den El Lissitzky'e, Theo van Doesburg'tan Tristan Tzara'ya, Anton Pevszner'den Ludwig Hilberseimer'e kadar çok farklı üsluplarda ürünler verecek birçok sanatçı Richter'in atölyesini mesken tutar ve

Mies van der Rohe de buradaki ileri görüşlü ve cüretkâr fikirlerden oldukça etkilenir [135]. Mies'in modern mimarlık deneylerine bu dönemde başladığı söylenebilir. 1921'de Friedrichstrasse Gökdelen yarışmasına gönderdiği merkezi bir çekirdek etrafına takılı tamamen camdan oluşan üç prizmatik kule tasarımıyla yarışmayı kazanamasa dahi dikkatleri üzerine çeker. Yine bu yıl içinde *Deutscher Werkbund*'a katılır. Hemen bir yıl sonra 1922'de, bir işvereni olmamasına rağmen Mies, bir önceki tasarımından aldığı pozitif geri beslenimden de aldığı cesaretle, Cam Gökdelen adlı yeni bir tasarım gerçekleştirir, yine serbest plan düzeneği ve tamamen camdan oluşan sade estetiğiyle dikkat çeken projede bu kez kuleler daha çok yükseltilmiş ve sert köşeler yuvarlatılmıştır.

Mies mimarlığını modernist aksa oturttuktan ve belli bir süre geliştirdikten sonra artık olgunluk dönemi işleri yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. 1923'te *G* dergisinden beslenir, *Zehner-Ring* grubuna katılır, Hugo Haring ve diğerleriyle burada kurdukları kolabrasyonlarını *Novembergruppe*'yle birleştirerek 1926 yılında *Der Ring* kolektifine öncülük yapar. Yavaş yavaş aldığı bu sorumluluklar Modern Mimarlık ortamında da onu ön plana çıkarmaya başlar ki yine aynı yıl 1926'da *Werkbund*'un başkan yardımcılığına getirilir ve böylece ünlü *WeissenhofSiedlung* yerleşkesinin direktörü olarak çalışma fırsatı bulur. Direktörlüğüyle birlikte vaziyet planını hazırladığı ve içindeki yapı adalarından birini tasarladığı Weissenhof yerleşkesinin Stuttgart sergisiyle kazandığı beklenmedik şöhret, Mies'in adının 1929'da Barcelona'da gerçekleştirilecek Enternasyonal Expo'da Alman Pavyonu'yla anılmasını sağlar. 1928–29 yıllarında üzerinde çalıştığı Barcelona Pavyonu açıldığında, ziyaretçiler *Modernist Mimarlığın* başyapıtlarından biriyle karşı karşıya kalırlar. Yapı, Le Corbusier'in Domino Evi'nde ortaya koyduklarına benzer prensipler kullanır, strüktürel elemanların mekânı tanımlayan paravan elemanlardan ayrılmasını sağlar; 8 krom kaplı kolon mekânı özgürleştirirken oniksten, mermerden ve camdan paravanlar mekânı akışkan kılar ve ziyaretçileri hafif dokunuşlarla kanalize eder. Mies'in 1928–30 aralığında tasarladığı Tugendhat Evi'ndeyse, makine çağıyla iletişim artık birebir kurulmaya başlanmıştır. Evin fonksiyonel çözümü, Avrupa'daki ilk *air-condition* sistemlerinden birine sahip olması ve mekanik yöntemlerle klimalanmaya yardımcı olan pencere tasarımlarıyla Mies, modernist konut mimarisinde mekanik etkileşimli detay tasarımı çıtasını yukarılara

çekmeye başlar. Mies'in yükselen profili daha önce onun Neo-klasik yapılarını sergilemeye yanaşmayan Gropius'un da dikkatini çeker ve 1932'de Meyer'in yerine Mies'i *Bauhaus*'un başına getirir. Mies, ilk iş olarak *Bauhaus*'u Berlin'e taşır, fakat *Bauhaus* direktörlüğü Nasyonel Sosyalistlerle *Modernist Mimarlığın* sıkıntılı ilişkisinden dolayı kısa sürecektir. 1938'de Amerika'ya kaçmak zorunda kalır ve *Modernist Mimarlığı* Amerika üzerinden enternasyonal kılacak önemli adımları, Amerika'da atmanın peşine düşer.

Amerika'da Gropius'un Harvard'ta profesörlük pozisyonunda ve Mies'in de Chicago'da *Armour Institute*'te mimarlık fakültesinin başına geçmesiyle yeniden başlayan öğretim kariyerleri, kısa süre sonra Chicago'da Yeni *Bauhaus*'un kurulmasına ön ayak olur. İkili Avrupa'dan Amerika'ya Moholoy-Nagy'den Breuer'e, Bayer'den Hilberseimer'e, Bredendieck'ten Ehrmann'a kadar uzanan bir beyin göçünün öncüleri olurlar [136]. 1944'te Amerikan vatandaşı olan Mies, 1946–51 yılları arasında inşa ettiği Farnsworth Evi'yle cam ve çeliğin sade birlikteliğini ortaya koyarak *Modernist Mimarlığın* bir başka başyaptının daha altına imzasını atar. 1949–51 aralığında inşa ettiği *860–88 Lake Shore Drive* apartmanlarıyla ise artık, *Modernist Mimarlığın* ve Enternasyonal Stilin jenerik yüzünü oluşturmaya girişir. Gridal çelik ve camdan oluşan cepheleriyle yapı, kısa sürede anonimleşecek bir tür modern kule tasarım arayüzünü literatüre kazandırır. 1958'deki Seagram kulesiyle birlikte jenerik kurgunun olgunluk dönemi de tamamlanır. Mies, Seagram'ın tasarım prensiplerini daha sonra yapacağı Chicago Federal Merkezi, Dirksen ve Kluczynski Federal Binaları ve Posta Ofisi, Chicago'daki IBM Plaza, Montreal'deki Westmount Square ve Toronto-Dominion Centre gibi yapılarda kullanmayı sürdürür ve 20.yüzyılın şeffaf arayüzlü seri üretim kule tasarım kültürünü derinden etkiler. Mies'in *Modernist Mimarlığın* Amerika'da yayılmasında ve dolayısıyla buradan da etrafa sıçrayarak enternasyonalleşmesinde oldukça büyük bir payı olduğu aşikârdır.

Mies'in, Gropius ve Le Corbusier'le birlikte düşünüldüğünde, sessizliğe daha yatkın bir karakteri olduğu söylenebilir. Teoriler ve manifestolarla yapılarını anlatmaktan çok, yapıların kendilerinin konuşmasından taraftarmış gibi bir pozisyonu vardır. O ender konuşmalarından birinde, Mies'in de ilginç bir *Gesamtkunstwerk* anı, bütünsel bir denetim kompülsifliği itirafı gözlemlenir. *Armour Institute of Technology*'de (daha sonra *Illinois Institute of Technology* yani "IIT" olacak enstitüde) yaptığı bir konuşmada

Mies, *Modernist Mimarlığın* o teolojik dilinin bir kez daha ön plana çıkmasıyla, şu "nur"lu sözleri sarfeder;

"Malzemeden fonksiyon aracılığıyla yaratıcı işe giden uzun yolda tek bir amaç vardır: Çağımızın çaresiz kafa karışıklığından bir düzen yaratmak. (...) Hiçbirşey işimizin amacını ve anlamını St. Augustine'in derinlikli sözlerinden daha iyi ifade edemez: 'Güzellik gerçekliğin heybetinde saklıdır.' " [137].

St.Augustine'in aşkın tevhitin gerçekliğinde bulduğu güzelliği, Mies'in *Modernist Mimarlık* tevhitinin gerçekliğinde bulması, bu bağlamda şaşırtıcılığını yitirir. *Modernist Mimarlığın* "tek amacı" da öyleyse, çağın farklılıklara boğulduğu bu kafa karışıklığından, fonksiyonel bir düzen ve homojen bir tevhit yaratmaktan başka bir şey değildir. *Modernist Mimarlık* bu dönemde, hiyerarşik düzenin, fonksiyonel denetimin, hijyenik ve mukaddes tevhitin üzerine kurulmuş oldukça güçlü bir katedrali andırır. Orta ve Batı Avrupa'da bir tarafta Fransız ve İngilizler'in, diğer tarafta Alman ve Avusturyalılar'ın yakınlaştığı, Amerika'nın kabuğundan çıkmaya başladığı bu dönemin sıcak politik atmosferinde, Doğu'dan da yeni bir dengeleyici unsur doğuyordur; Sovyet Rusya kültürel düzlem üzerindeki ilk işlerinden biri olarak, tüm geleneksel sanatlarını modernize etmeye koyulur.

El Lissitzky (1890–1941), Rus sanatçı, tasarımcı ve mimar, modern Rus avangartının en önemli figürlerinden biri olarak anılır. Fütürizmden Konstrüktivizme, Süprematizmden Sosyalist Realizme kadar modern Rus sanatının neredeyse 20. Yüzyılın ilk yarısındaki tüm evrelerinde aktif rol üstlenmiştir. Dönemin diğer önde gelen Rus sanatçılarından farklı olarak, Avrupa ve özellikle Almanya'yla kurduğu iletişim köprüsü onu ön plana çıkarır. Böylelikle *Modernist Mimarlığa,* dönemin Batı ve Doğu Avrupa'daki avangart ortamları arasında mekik dokuyarak beslenebileceği önemli bir kulvar açmış bulunur. Lissitzky 19 yaşına girdiği 1909 yılında, mimarlık ve mühendislik eğitimi görmek üzere Almanya Darmstadt'a *Technische Hochschule*'ye yol alır. 1912 yılında Paris'te bir müddet vakit geçirir ve Avrupa'yı güzel sanatlar ve mimariye dair ilgisini çeken eserleri eskiz defterine not ederek gezmeye başlar. I.Dünya Savaşı'yla birlikteyse artık ülkesine dönme vakti gelmiştir. Rusya'da Riga Politeknik Enstitüsü'nde 1918'de eğitimini

tamamlar ve Boris Velikovsky ile Roman Klein'ın mimarlık ofislerinde çalışma hayatına atılır [138].

Bu dönemde Avrupa mimarisinde *Art Nouveau* sonrası Ekspresyonizmin yeni gelişmekte olan *Modernist Mimarlıkla* giriştiği başatlık yarışına benzer bir şekilde, Rus mimarisinde de Futurizm sonrası Süprematizmle Konstrüktivizm arasında bir mücadele görülür. Süprematizm, Kazimir Malevich (1879–1935) önderliğinde figüratif sanatı ve temsiliyeti reddiyle önem kazanan ve geometrik formların soyut arkaplanlarla birarada kurgulandığı kübo-fütürist orijinli bir sanat akımıdır. Malevich, Süprematizmin en ünlü eserlerinden biri olan 1913'te yaptığı "Siyah Kare" adlı resmini, 1915 yılındaki Petrograd'ta kurulan "Son Fütürist Resim Sergisi"nde sergilediğinde, beyaz bir kanvas üzerine yerleştirilmiş bu siyah kare, figüratif ve temsilci resimlere alışmış sanat camiasını bir hayli karıştıracaktır. Lissitzky özellikle 1920'lerden başlayarak Malevich'le üretken bir işbirliğine girecek ve Süprematist akımın yayılmasında oldukça etkin bir rol üstlenecektir.

Diğer taraftaysa Konstrüktivizm akımı, Vladimir Tatlin (1985–1953) önderliğinde sanatın sanat için olduğu fikrinin karşısında sanatı sosyal amaçlara yoğunlaşmış bir tür sosyal araç olarak yeniden tariflemeyi ve sanatta idealin yerine pratiği koymayı dener. Tatlin'in "3. Enternasyonal için Anıt" adlı eseri, ya da daha çok bilinen adıyla "Tatlin Kulesi" ise 1920 yılında cam, çelik ve demirden oluşan konstrüksiyonu, cüretkâr strüktürü, Eyfel Kulesi'ne meydan okuyan olası gerçek boyutu ve mekanik estetiğiyle birlikte, gerçekleştirilemese dahi maketleri ve çizimleriyle Konstrüktivist sanatın en önemli eserlerinden biri olmayı başarır. Tatlin de kısa süre içerisinde Malevich-Lissitzky ilişkisinde olduğu gibi Konstrüktivist sanatı geliştirecek ve yayacak bir sanatçıyla, Alexander Rodchenko'yla (1891–1956) güçlü bir işbirliğine girer ve Rus avangart sanatı bu ilişkiler ve çekişmeler sonucu önemli yeniliklere imza atma yolunda ilerler.

Lissitzky, Mayıs 1919'a gelindiğinde mimarlık ekspertizi düşünülerek Marc Chagall'dan aldığı davet üzerine Vitebsk Sanat Okulu'na gelir ve burada eğitim vermeye başlar. Ondan kısa süre sonra, Kasım 1919'da Malevich'in de Vitebsk sanat ve eğitim çevresine katılmasıyla, Malevich-Lissitzky kolobrasyonunun ilk adımları burada atılmış olur. Malevich UNOVIS (*Utverditeli Novogo Iskusstva*; Yeni Sanatın Destekçileri) adında

çoğunluğu gençlerden oluşan bir grubu yanına alır ve Süprematist prensipleri 1922'ye dek burada yaymayı sürdürür. Lissitzky'nin de Malevich'le birlikte başı çektiği bu yeni oluşum, kısa sürede Vitebsk sokaklarına çıkarak tüm kenti sanatın öznesi hâline getirme denemelerine kadar yayılır. Artık kente yeni mobilyalarla, propaganda posterleriyle ve küçük ölçekli mimari dokunuşlarla müdahele etmeye başlamışlardır [139]. Amaç, yeni tip yararlı strüktürler, gereksinimler ve uygulamalar için tasarım organizasyonu; yeni mimarinin amaçlarının formülasyonu; yeni bezemelerin (tekstiller, basılı tekstiller, dökme ve diğer ürünler) ayrıntılandırılması; ulusal tatillerde kentlerin güzelleştirilmesi için anıtsal dekorasyonların tasarımı; iç ve dış konaklama dekorasyonlarının ve resim sanatının tasarımı ve uygulanması; her çeşit pratik kullanıma dair objenin tasarlanması; çağdaş kitapların ve basılı medyadaki diğer deneysel başarıların üretimidir. Amaç kısaca, yeni bir coğrafyada, yine bir *Gesamtkunstwerk* denemesidir.

1921 yılında UNOVIS'in etkinliğinin de yavaş yavaş azalmaya başladığı bir dönemde Lissitzky, Sovyet Rusya tarafından bir kültür elçisi olarak Weimar Almanya'sına gönderilir. Burada Alman-Rus sanatçılar arasında iletişim kuracak, Rus avangartını tanıtacak sergiler düzenleyecek ve dergiler çıkartacaktır. Örneğin Ihra Ehrenburg'la çıkardığı *Veshch-Gerenstand Objekt* adlı dergi yeni süprematist ve konstrüktivist eserleri tanıtır, Almanca, Fransızca ve İngilizce'ye çevrilir ve daha ilk sayısında Lissitzky, amaçlarını şöyle ifade eder;

"Konstrüktif metodun zaferinin günümüz için asli olduğunu kabul ediyoruz. Bunu sadece yeni ekonomi ve gelişen endüstrinin içinde değil, aynı zamanda sanat çevresindeki çağdaşlarımızın psikolojisinde de buluyoruz. *Veshch* dergisi konstrüktif sanatı destekleyecektir, o konstrüktif sanat ki amacı ne de olsa hayatı güzelleştirmek değil, fakat hayatı organize etmektir." [140].

Modernist Mimarlık böylece yeni bir kardeş bulur; Rusya'nın "sanat çevresindeki çağdaşlarının psikolojisinde" de "hayatı güzelleştirmek" değil, "hayatı organize etmek" tercih ediliyordur.

Yine bu dönemde, 1921–23 aralığında, Lissitzky süprematist tablolara küp ve benzeri üç boyutlu elemanları dâhil ettiği, yeni perspektif denemelerine giriştiği ve "resimden

mimariye geçiş" olarak adlandırdığı *"Proun"* eserlerini vermeye başlar. Bu "kâğıt üzerinde mimarlık" diye tariflenen konsept denemelerine 1923–25 yılları arasında *"Wolkenbügel"* (Demir-Bulutlar) serisiyle devam eder. *Wolkenbügel* yerden yükseltilmiş fakat yatayda çalışan yeni bir tür gökdelen tipolojisidir. Lissitzky tüm bu denemelerini Almanya'da kurduğu yeni kontaklarla sergiler ve dergilerde değerlendirme şansını bulur. Özellikle Hans Richter, Werner Graeff, Kurt Schwitters, Laszlo Moholy-Nagy ve Theo van Doesburg'la kurdukları coğrafyalar arası çift taraflı etkileşim, dönemin sanat ortamı için kuşku götürmez bir önem arz eder.

1925'te hastalığı nedeniyle bir süre İsviçre'de vakit geçirmek zorunda kaldıktan sonra Lissitzky, Rusya'ya Moskova üzerinden geri döner. Böylece *Vkhutemas* (Yüksek Sanat ve Teknik Stüdyoları) okulunda eğitim vermeye başlayacaktır. *Vkhutemas*, Sovyet Rusya'nın Lenin'in politikası doğrultusunda 1920'de oluşturduğu Devlet sanat ve teknik okuludur ve amaç endüstriyel üretimle sanat üretiminin Batı Avrupa'da da bu dönemlerde denenmeye başlandığı üzere üstüste bindirilmesi, yani *Sanatçı-Konstrüktör*'ün icadıdır. Sanat fakültesi bu aralıkta grafik sanatları, heykel ve mimarlık üzerine, endüstri fakültesi ise tekstil, seramik, ahşap işleri, metal işleri ve basımcılık üzerine yoğunlaşır. Dönemin Rusya'daki avangart sanat akımları okuldaki eğitim güzergâhlarını oldukça etkilemiş, Konstrüktivist ve Süprematist doktrinler burada da sıkı bir mücadeleye girişmişlerdir. Bu mekânsal oryantasyon üzerine yoğunlaşmış inovatif eğitim yapısı, 1926'de *Vkhutein* adı altında revize edilmiş, 1930'da ise Stalin'in Sosyalist Realizm'inin ayak seslerinin gölgesinde terkedilmek zorunda bırakılmıştır. *Bauhaus*'un Nazi Almanya'sının politik baskıları sonucu çözülmesi süreci, bu bağlamda *Vkhutemas*-*Vkhutein* örneklerine paralel okunabilir.

1925'te Lissitzky'nin *Vkhutemas*'a dönmesiyle birlikte yollarının kesişmesine alışık olunduğu üzere, Malevich de sık sık *Vkhutemas*'a açtığı sergiler vasıtasıyla katılır. *Gesamtkunstwerk* anlayışının bir parçası olarak eğitim oldukça multidisiplinerdir, *Bauhaus*'takine benzer bir temel eğitim başlangıçta tüm öğrencilere verilir, amaç sanat ve tekniğin birbirleri içine eridiği yeni bir *homo universale* yaratmaktır. Eğitmenler farklı kulvar ve fakültelerdeki birçok derse girer ve öğrenciler de bu yönde teşvik edilirler. El Lissitzky buradaki eğitmenliği süresince mimarlıktan grafik sanatlarına, basım yayından sergi tasarımına birçok farklı kategoride ders vermiş bulunur. Dolayısıyla okul

öğrencileri "sanat ve hayat arasındaki sentez, sanat ve teknoloji arasındaki sentez ve 'sanatçı inşacı'nın eğitimi ve üretimi"ne doğru yönlendirmek amacıyla organize edilmiştir [141].

Lissitzky, Stalin dönemine kadar Avrupa'ya gezilerini ve Batı Avrupa-Doğu Avrupa etkileşimini sürdürür. Stalin sonrası o da, bu kez devlet politikasının tevhiti olan Sosyalist Realizm'inin bir parçası olmak zorunda kalacak ve 1941'de Moskova'da hayata veda edecektir. *Sanatçı-Konstrüktör* ise *Modernist Mimarlıkla* birlikte yayılımını uzun bir süre daha sürdürecek ve tavan yaptığı dönemde, Le Corbusier'in personası üzerinden tüm dünyayı dize getirmeyi deneyecektir.

Le Corbusier (1887–1965), İsviçreli/Fransız mimar, *Modernist Mimarlığın* ve Enternasyonal Stilin en etkili önderlerinden biri olarak kabul edilir. Gençliği sanat çevrelerinde ve verimli sosyal ilişkilerle geçmiş, bu dönemde Kübizm orijinli resim ve heykeli içine alan yeni bir sanat akımı olarak sunduğu Pürizm'i geliştirmeye koyulmuş, mimaride modern ikamet araçlarının icadını gerçekleştirmek adına epey çaba sarfetmiş ve olgunluk dönemine geçişte de artık kendini kentsel tasarıma ve teorilerinin evrensel/enternasyonal aplikasyonlarına adamıştır.

Le Corbusier'in asıl adı Charles-Edouard Jeanneret'dir. 1920'de *Gesamtkunstwerk* anlayışına yeni bir yaklaşım getirir ve öncelikle kendini yeniden tasarlamakla işe başlar. Adını Le Corbusier olarak değiştirdiği bu döneme giden yolda, İsviçre'nin Neuchatel kantonunda La-Chaux-de-Fonds Sanat Okulu'nda okur, bu küçük kasabadan sık sık Avrupa'ya kaçarak kentsel ve mimari dokuları inceler ve 1907'de bu gezilerinden birinde Paris'e gelerek Fransa'da betonarme inşaatlardaki ekspertiziyle tanınan August Perret'nin yanında çalışmaya başlar. Aynı yıl içerisinde Lyon'da Tony Garnier'le ve 1908'de Viyana'da Josef Hoffmann'la tanışır. 1910 yılında Berlin'e geçer ve Peter Behrens'in ofisinde 1 yıl süreyle Gropius ve Mies van der Rohe gibi *Modernist Mimarlığın* gelecekteki diğer öncüleriyle birlikte çalışma fırsatı bulur. 1911'de "Doğu seyahatleri" olarak andığı seyahatlerine başlar, Balkanlar'ı, Yunanistan'ı ve Osmanlı İmparatorluğu'nu dolaşır, önemli bulduğu mimari eserlerin eskizlerini çizer. Bu dönemde, 1912'de İstanbul'un tarihi yarımadasında ziyaret ettiği bir camide, Le

Corbusier namaz sonrası avluda karşılaştığı Osmanlı yerlileriyle arasındaki ilişkiyi şöyle betimler:

"Dışarı çıktığımda birkaçı hâlâ karanlıkta duruyordu. Biri yanıma geldi ve elimi sıktı; birbirimizle iletişim kurma kabiliyetimizin yoksunluğu ve benim şaşkınlığım nedeniyle kendi kendine güldü. Diğerleri de yanaştı ve bazıları yine elimi sıktı. Onların yanından ayrıldım ve köprüye doğru yürümeye koyuldum. Kaldığım yere ulaşmak için iki saat yürümem gerektiğinin farkındaydım, fakat tüm bu olayların doldurduğu bir sessizlik içerisinde mutlu olmuştum." [142].

Bu karşılaşmayı Le Corbusier'in kendi ideolojisini tariflemek için ileride sık sık başvuracağı sembollerden biri olan *"Açık El"*in *(Open Hand)* zihnine yerleşmeye başladığı erken örneklerden biri olarak adlandırmak mümkündür. Şimdilik tüm bu anlatının üzerine dayandığı spiritüel tabanı (caminin mesken seçilmesi, yaban ellerin birbirlerine uzanması, birleşme sonrası sessiz bir mutluluk ve huzur) bir kenara kaydetmek şartıyla, *Açık El*'in açıklaması, anlatının sonuna bırakılabilir.

Le Corbusier, Doğu seyahatinin dönüşünde I.Dünya Savaşı'yla karşılaşır ve 1914–17 yılları arasında İsviçre'de kendi okulunda eğitmenlik yapmaya karar verir. Savaşın yıkımı sonrası modern ikamet kültürünün ne yönde değişmesi gerektiğine dair geliştirdiği fikirleri üzerinde, bu aralıkta çalışma fırsatı bulur. 1914'te *Werkbund* sergisini gezip, konferanslarına katıldıktan sonra 1914–15 yıllarında ortaya koyduğu "Domino Evi" adlı teorisi, bundan sonra uzun yıllar sürecek olan "Modernist İkamet"in nasıl olması gerektiğine dair olan arayış için, çok önemli bir başlangıcı tarifler. Domino Evi sadece, döşemeler, bir merdiven ve cephelerden içeri çekilmiş kolonlarıyla çıplak bir betonarme iskelettenten ibarettir, bu sade omurga yakın zamanda ortaya koyacağı "serbest plan" ve "serbest cephe" teorileri için önemli bir altlık oluşturacaktır.

Le Corbusier 1917'de Paris'e gelir ve ilk mimarlık ofisini açar. Burada, 1918'de August Perret aracılığıyla tanıştığı Amedee Ozenfant'la aralarında gelişecek verimli arkadaşlık yılları başlar ve aynı yıl içinde birlikte *"Kübizmden Sonra"* adlı manifestoyu yazarlar. Böylece bir tür Teknik-Sanat kırmasıyla kendi sanat akımlarını, yani Kübizm'den daha sade ve düzenli çizgilere sahip olan Pürizm'i ortaya atarlar. Bu, Le Corbusier'i pürist akımla ve resim sanatıyla mimarlıktan daha fazla ilgileneceği yoğun bir döneme sokar.

1919'da Ozenfant'la birlikte *L'Esprit nouveau* adlı dergiyi çıkarmaya başlarlar. 1920'deyse Le Corbusier adını icat ederek Le Corbusier, kendisi için yeni bir kariyer inşaatına başlar. Bu dönemde inşa ettiği *Maison Citrohan* (1919–22) sonrası Paris'te birçok tekil konut yapıları üzerinde (*Villa Lipschitz, Maison Cook, Maison Planeix, Maison La Roche*) deneyler yapma şansı bulur. 1922'de kuzeni Pierre Jeanneret'le mimari ortaklığı başlar ve konut tasarımları arasındaki erken kolektif yaşam denemelerinden biri olan *Immeubles Villas'*ı yine bu yıl içinde tasarlar. Bu tasarım iki katlı konutları yanlarına bahçeler ekleyerek yan yana ve üst üste dizmek koşuluyla net bir dikdörgen prizma içinde biraraya getirerek oluşturulmuş erken bir toplukonut denemesidir. 1923'teyse *L'Esprit nouveau* dergisinde yayınladığı yazılarını biraraya getirerek, *Yeni bir mimarlığa Doğru (Vers une Architecture)* adlı manifester kitabını yayınlar. Kitaptaki amaç dönemin *Werkstatte, Werkbund, Bauhaus* orijinli endüstriyel işbirliğine sahip homojenleştirici tevhit vaadeden, standart mimarlık arayışını burada uçlara sürüklemektir:

"Bir tür seri-üretim ruh hâli yaratmalıyız:

Seri üretim konutlar inşa etmek adına bir ruh hâli.

Seri üretim konutlar içinde yaşamak adına bir ruh hâli.

Seri üretim konutları kavramak adına bir ruh hâli." [11].

Le Corbusier'e göre, "standardizasyonun yerleştirilmesi mükemmelliğe ulaşmak adına" elzemdir. Yeni ve saf yöntemler bulunmalıdır. Yararlı ve fonksiyonel planlar ortaya konmalıdır. Bu "ruh hâli" ise ancak endüstriyelleşmeye, standartlaşmaya ve taylorizasyona boyun eğmekle gerçekleşebilir. Le Corbusier, 1927'de *Weisenhof Siedlung'*ta tasarladığı konutla ve 1929–31 yılları arasında gerçekleştirdiği en önemli eserleri arasında sayılabilecek *Villa Savoye*'la artık, modernist konut tasarımının prensiplerini de belirlemeye başlar. Pencereler yatay bantlar şeklinde düzenlenecek, yapı yerden ve sokaktan kopartılacak, cephe taşıyıcılardan özgürleştirilecek, plan serbest bırakılacak ve çatıda teras bahçeler kurulacaktır. Konutun modernizasyonu ve standardizasyonu yolunda Le Corbusier'in "beş nokta"sı, şüphesiz ki önemli katkılar sağlar.

Konutlar üzerine bu denli eğilmesindeki nedenlerden biri olarak belki de, Le Corbusier'in pek üzerinde durulmayan bir yönü, "aile" kavramını oldukça ciddiye almasının yattığı söylenebilir. Le Corbusier aileyi, kendi tevhit idealinin merkezine yerleştirir. Bu geleneksel evrenin organik tevhitinin, modern evrede karşılık bulacağı Foucault'cu dille disipliner tevhit, Le Corbusier'in kendi sözleriyle "varoluş nedeni"dir. Bu doğrultuda, *Yeni bir mimarlığa Doğru* kitabının sonunu da, bir tür aile güzellemesiyle getirir;

"Her köşeden üzerine gelen reaksiyonlardan rahatsız olmuş olan bugünün insanı bilinçlidir, bir tarafta yeni bir dünya mantıklı, düzenli ve net olarak kendini meydana getiriyor ki burada doğrudan işe yarar ve yararlı şeyler üretiliyor, öbür tarafta bu insan kendisini şaşırtıcı bir şekilde eski ve düşmanca bir ortamda buluyor. Bu çerçeve onun konaklayışını tarifler; kasabası, sokağı, evi ya da dairesi ona yararsız gelir, işinde olduğu gibi rahat etmesini engeller, varoluş nedenini oluşturan organik gelişimiyle bir aile yaratmasını, dünyadaki tüm hayvanlar ve tüm çağlardaki tüm insanlar gibi, organize bir aile yaşamı yaşamasını engeller. Böylece toplum ailenin yokolmasına yardımcı olur ve dehşet içinde farkeder ki bu onun yıkımı olacaktır. (...)

Toplum elde edebileceği ya da edemeyeceği şiddetli bir arzuyla yanıp tutuşuyor. Herşey buna bağlı: herşey sarfedilecek efora ve bu alarm veren semptomlara karşı edilecek dikkate bağlı.

Mimarlık ya da Devrim.

Devrimden sakınılabilir." [11].

Le Corbusier, bu kapanış cümlelerinde modern evreyle birlikte çözülen bir bütünlüğün, yeniden nasıl inşa edilebileceğini tariflemeye çalışır. *Modernist Mimarlığın* amacı bu doğrultuda, modernitenin çözdüğü organik ailenin, organik kentin ve organik yaşamın uyum içeirsindeki organik tevhiti yerine, yeni bir tevhit, mekanik bir tevhit yerleştirmektir. *Modernist Mimarlık* kısaca, modernitenin geleneksel dünyayı çözülmeye zorlaması karşısındaki, işleri yeniden "normalleştirme" ve "düzene sokma" anlamıyla, bir tür rekonstrüksiyon ajanıdır. Geleneksel yaşam ve geleneksel kent bütünlüğü buharlaşmıştır fakat kısa vadede yerine geçen farklılaşmış ve fragmenter yeni modernlikler, Le Corbusier'i geleneksel dokunun yıkıntıları arasında gezinmekten

dahi daha çok korkutur hâle gelir. Artık geleneksel bütünlüğe geri dönülemeyeceğinin Le Corbusier de farkındadır. Dolayısıyla yapılabilecek tek şey, tüm bu modernlikleri tek bir bütünlük ve tevhit içerisinde yeniden toplamak, tüm farklılıkları homojenleştirmek, standart hâle getirmek ve totalize etmektir. Bu yüzden mikro ölçeğin amacı değişmez, amaç bu uyumlu, düzenli ve bütüncül formasyonun çekirdeği olarak "organize aile yaşamı"nı yeni baştan yaratmaktır. Tam da bu yüzden devrimden sakınmak gerekir, devrim beraberinde bitimsiz farklılık getirecek, tüm yetimler patriyarkal düzenden kurtulmuş bir özgürlükle kendi ötekiliklerini ifade edecek ve totalize düzen bir hayale dönüşecektir. Le Corbusier'in öncülüğünü yaptığı yeni *Gesamtkunstwerk*, yani kendi deyimiyle Yeni Mimarlık, bu Devrimin yerine geçebilir. Le Corbusier, Rabinow'un terimleriyle, *Kent Planlaması*'na *(plan de ville)* daha uğramadan, *Hayat Planlaması*'na (*plan de vie)* bu sayede girişmiş olur.

1925 yılında Le Corbusier *Plan Voisin'*le kentsel tasarıma provakatif bir giriş yapar. Paris'in kaotik kentsel yaşantısı kolayca tahmin edilebileceği gibi Le Corbusier'nin tüylerini diken diken ediyordur. Amacı Paris'i düzene sokmak ve hatta dize getirmektir. Tarihi dokusunun bir kısmını tamamen yok edecek ve yerine saf ve homojen bir düzen içerisinde haç planimetrili kulelerini kırsal ve seyrek bir doku üzerine serpiştirecektir. Planını, farklı ortamlardaki tüm pazarlama hamlelerine rağmen gerçekleştiremez. 1923'te yine *Yeni bir mimarlığa Doğru'*da yayınladığı "Plan hükmetmelidir... Sokak kaybolmalıdır." sözlerinin gerçek karşılığı da böylece yavaş yavaş anlaşılmaya başlar. 1929'da hâlen *Plan Voisin*'i pazarlamaya çalıştığı "Sokak" adlı makalesinde şunları söyleyecektir:

"Sokak (...) artık işlemeyen bir organ. Sokak canımızı sıkıyor. Ve herşey söylendiğinde ve yapıldığında artık itiraf etmemiz gerekiyor ki midemizi bulandırıyor.

Peki, sokak neden hâlâ varoluyor?" [143].

Le Corbusier'in *Gesamtkunstwerk'*inin *nemesisi*, yani baş düşmanı sokaktır. Sokak, "varolmamalı", "kaybolmalı", yani yokedilmelidir. Sokak ve beraberindeki *flaneur*, amaçsızca dolaşan yayalar, her an yeni melezlenmelere uygun ortam sağlayan bu farklılıkların biraradalığı, salt fonksiyonel düzenekler içinde yaşamayı reddeden bu can sıkıcı direnişçiler, karmaşıklıklar, yoğunluklar ve çokluklar imha edilmelidir. Le

Corbusier, modernist konut tasarımlarının ve kentsel planlarının hemen hepsinde yapılarıyla sokak arasındaki ilişkiyi keser. Yapılarında, pislikle özdeşleştirildiği üzere bir fare görmüş ev hanımının iskemlesi üzerine çıkıp eteklerini kaldırarak çığlıklar atmasına benzer bir şekilde, sokağı pislikle özdeşleştirmiş ve zemin katından adeta eteklerini kaldırarak, yapıyı bir üst kattan başlatmış ve sokakla ilişkisini her daim kopartmıştır. Kentsel tasarımlarında, sokakları ortadan kaldırmak üzere devcileyin boşluklarda yapılarını yüzdürmüş, kırsal yeşil düzenekler üzerine sadece araçların dolaşımlarını konumlandırmış, yayanın, insanın çarpışacağı, karşı karşıya geleceği, farklılıklarını sergileyeceği tüm güzergâhları ortadan kaldırmıştır. Nedeni açıktır, sokak fonksiyonel, tek taraflı çalışan, homojen bir düzenek değildir. William Gibson'ın kısa bir hikâyesinde özetlediği üzere; "Sokak elindeki şeyleri ne şekilde kullanacağına kendisi karar verir. *[...the street finds its own uses for things]"* [144]. Tam da bu otonomisi yüzünden, tüm tahakküm mekanizmalarının baş düşmanı olarak, "sokak kaybolmalıdır".

Le Corbusier bu arada Hoffmann'ın *Werkstatte*'si, Muthesius ve Behrens'in *Werkbund*'u, Gropius ve Mies'in *Bauhaus*'u ve Lissitzky'nin *Vkhutemas*'ı gibi *Modernist Mimarlığa* dair fikirlerini çok daha geniş bir kitleye yayabileceği örgün bir yapılanmanın, yani kendi bürokrasisinin peşine düşer. 1928 yılında kendi organizasyonuyla İsviçre'de la Sarraz Şatosu'nda Hendrik Berlage, Hügo Haring, Gerrit Rietveld, Ernst May ve Hannes Meyer gibi tanınmış 28 Avrupalı mimarın biraraya gelmesiyle *CIAM* (Modern Mimarlık Enternasyonal Kongresi) kurulur. İlk genel sekreter de *CIAM*'ın uluslararası meşruiyetinde önemli rol oynayacak olan mimarlık eleştirmeni ve tarihçisi Sigfried Giedion (1888–1968) seçilir. Giedion, *Modernist Mimarlığın* tüm teknikleri, materyalleri, binaları ve mekânları tek bir sahada bütünleştirmesini Rönesans'a dek uzanan yaratıcı bir sürecin devamı sayar. *Gesamtkunstwerk* anlayışını "çağın tini" mitiyle, *Zeitgeist*'la birlikte kullanmayı tercih eder. Giedion'a göre *Modernist Mimarlık*, mimarlık tarihinin en önemli temalarından biridir, *Modernist Mimarlığın* tasarımcıları daha büyük birşeyin muhafızlarıdır, onlar "bir çağın ruhunun kristalize olduğu insanlar"dır [145].

1930'lara gelindiğinde artık modern mimarlıklar yerini tek bir *Modernist Mimarlığa* bırakmaya başlayacaktır. Bunun nedeni doğal seleksiyona indirgenemez. Gropius Bauhaus'un kuruluşundaki ekspresyonist çizgiyi kısa sürede bu kulvara çekerek geride

bırakır, 1935'de yazdığı *The New Architecture and the Bauhaus (Yeni Mimari ve Bauhaus)* bunun sadece yazıya dökülmesidir. Giedion gibi dönemin etkili mimarlık tarihçilerinden Nikolaus Pevsner de 1936'da *Pioneers of the Modern Movement* (Modern Hareketin Önderleri) adlı kitabını yazdığında "çağın tini"ni aklında tutarak tüm anlatıyı 1910'dan başlatmaya karar vermiştir. Öncesindeki çeşitli modern mimarlık arayışları, farklılıklar, deneyler böylece görünmez kılınır, *Modernist Mimarlık* başından beri lineer bir çizgide ilerleyen bütünlüklü bir anlatıymış, çağın karşı konulamaz bir alınyazısıymış gibi ortaya konulur hâle gelir. Dönemin farklı pozisyonlarda ve farklı coğrafyalarda, farklı deneyleri ve farklı araçları kullanan aktörleri, kaybolmuş geleneksel dünyanın tevhitini, modernist yeni bir tevhit altında, yeni bir *Gesamtkunstwerk'*le tekrardan elde etmeye çabalarlar. Bir süre sonra bu güçlerden bazıları isteyerek, bazıları karşı koyamayarak, bazıları tarihyazımından silinerek ve görünürlükleri engellenerek, modern mimarlık düzlemindeki Modern Mimarlıklar'ın tek bir tevhit altında toplanması zorunlu kılınır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde filizlenmiş tüm avangart yaklaşımlar, ikinci çeyreğe girilirken yerlerini tek bir bütünlüğe bırakmak zorunda kalırlar, bu tevhit tüm sanatları ve mimarlıkları kendi içerisinde eritmeyi öngören bir *Gesamtkunstwerk*'tir, bu bütünlük çağın tinini barındırdığını iddia eden bir *Zeitgeist*'tır ve bu bütünlüğün adı da *Modernist Mimarlık* olarak koyulur. Hayırlı olsundur.

1929 Frankfurt ve 1930 Brüksel toplantıları sonrası *CIAM* belki de en önemli toplantısını 1933'te Atina'ya doğru S.S.Patris adlı bir gemiyle yolculuk hâlindeyken yapar. Enternasyonal standardizasyon ve evrensel doğruluk altmetinlerini barındıran Le Corbusier'in çoktandır fetişleştirdiği bu okyanus gemileri üzerindeki toplantıda, Le Corbusier'in önderliğinde "Atina Bildirgesi" olarak ortaya konan modernist kentsel tasarım prensipleri, tüm dünyanın yeni yerleşkeleri üzerinde geri döndürülmesi güç bir etkiye sebep olacaktır. Ana hatlarıyla, kentlerin rijid fonksiyonel zonlamalarını öngören, yüksek yoğunluklu ve yüksek katlı apartmanların kırsal yeşil dokularla sarılmasını vaazeden bu bildirge, Le Corbusier'in bir türlü inşa edemediği kentsel planlarını anonimleştirecek ve tüm dünyada başka isimler adı altında dahi olsa pratiğe dökülmesine yardımcı olacaktır. Bu düzenlemelere göre, artık tüm kentler "yaşama, çalışma, rekreasyon ve dolaşım" adı altında dört zonun birleşkesinden meydana

gelecektir. Bu uzun süre gündemi ele geçirecek modernist kent planlamasının ismi de çok zorlanmadan, "Fonksiyonalist Kent" konur. Fonksiyonalist yaklaşım artık, yapılardan kentlere sıçramıştır.

Le Corbusier bu arada 1930'da Fransız vatandaşlığı hakkını kazanır ve Fransa'nın sömürgesi konumunda olan Cezayir'de Avrupa'da bulamadığı yeni bir ortamı bulur. Cezayir'de büyük ölçekli ve kolonyal çerçeveli kentsel tasarım projeleri üzerinden yardımı istenir. 1930–34 yılları arasında Cezayir için yoğun bir çalışma temposuna girer, fakat bu birliktelik bir kez daha kentsel projelerinin gerçekleşememesiyle sonuçlanır. Le Corbusier, bu aralıkta Atina Bildirgesi'yle güçlendirdiği kentsel tasarım prensiplerini daha da geliştirme şansı bulur, böylece 1935 yılında son beş yıldır üzerinde çalıştığı yeni modernist kentsel planlama modelini Işıldayan Kent'i *(Ville Radieuse)* yayınlar. Işıldayan Kent'ten, rijid fonksiyonalist bir kentsel plan olarak bahsedilebilir. Konut zonunda, ortogonal kıvrımlarla yoluna devam eden kesintisiz ve devasa apartman bloklarının kırsal yeşil bir derya içinde yüzer. Haç planimetrili kuleleri bir başka zonda kendi aralarında düzenli bir birliktelikle bir tür çalışma zonunu oluşturur. Dolaşım yine araç trafiği odaklıdır ve yayanın yokluğu vazedilir. Rekreasyon ise, bu uçsuz bucaksız kırsallar içerisinde kaybolmanın bir diğer adı olarak tariflenir. Böylelikle bu planlamada, Le Corbusier'in uzun süredir uğraştığı üzere sokak artık yok edilmiştir, ancak kırsal bir düzlemde yüzen insanlar ve yapılardan söz etmek mümkündür. Le Corbusier, bu dönemde *Un nouvel ordre de grandeur des elements urbains, une nouvelle unite d'habitation (Yeni bir kentsel tasarım sınıflandırması, yeni bir ikametgâh bütünlüğü)* adlı makalesinde bu yeni kentsel planlamanın fonksiyonellik, bütünsellik ve standardizasyon temalarını, ön plana çıkardığı yeni yatay yerleşkelerine ve seri-üretim apartmanlarına şu şekilde bağlar;

"Daha ilginç ve daha acil olanı, daha çözülmemiş olan bir problemi ele almak olur: Konut tasarımı. (...) Ben günlük hayatın tüm fonksiyonlarını donatı terimi etrafında birleştiriyorum. Bunların insandan insana değişeceğini, standart hâle getirilemeyeceğini kimse söylemesin. Tarih öncesi zamanlardan beri tüm insanoğlu aynı fonksiyonlara sahip aynı uzuvlarla donandı. İnsanlar tarafından kullanılan tüm donatılar da bu sayede önceden belirlenmiş normlara göre standartlaştırılabilir. (...) Şunun farkına varmak gerekir ki, özellikle bir ürün heryerde rağbet görüyor, günlük ekmeğimiz kadar gerekli

birşey, fakat abartılı fiyatları dolayısıyla elde edilebilir hâlde değil; bu şey apartmandır. Endüstri apartman üretmek zorundadır. (...)

ENDÜSTRİ BİNAYI ELE GEÇİRMEK ZORUNDADIR.” [146].

1935 yılında, yeni kentsel çalışmalarının en yoğun evresinde ve yeni manifestosu cebinde, Le Corbusier Amerika’ya ilk gezisini yapar. Gelişi büyük yankı uyandırır ve O da provakatif sözlerle Amerika’nın kentsel yetersizliklerini ve kaotik yapısını eleştirerek, yeni kentsel projelerinden bir bukle de New York için önerir. Burada yazdığı *Authorities should know better* (Otoriteler daha iyi bilir) adlı metni, Le Corbusier’in ve *Modernist Mimarlığın* arayışlarına dair hızlı bir özet sunması nedeniyle ilgi çekicidir. Le Corbusier, Centerstreet'te, Polis Genel Merkezi'nde, New York polislerinden Bay Harold Fawler'la arasında geçtiğini söylediği diyalogu, daha doğrusu sadece kendi anlatısından oluşan monologu anlatmaya başlar. Başlarda Le Corbusier, Bay Fowler'ın omuzlarındaki hijyen problemi, güvenlik sorunları ve tabii trafik gibi dertlerin ağır sorumluluğundan dem vurur. Ve hemen sadede gelir, Le Corbusier'in önerdiği apartman şemaları inşa edilirse öncelikle trafik problemi hemen ortadan kalkacaktır. Hikâyenin bu aralığına bir süre apartman şemalarının özelliklerini sıkıştırır. Sokaklar yokedilecek, yeşil vahalar kurulacak ve insanlar yapılarının içindeki komünal servisler dolayısıyla güvenlik ve hijyen kaygısı yaşamadan kendi kendilerine yetebilecek yaşam alanlarına sahip olacaklardır. Bu faslı da hızlıca geçip bu kez kentsel planlamaya ve New York'un simgeleri olan kule tasarımlarına gelir. New York'un tarihsel olarak geçtiğini söylediği üç periyodu şemalar hâlinde polisin karşısında ve dolayısıyla metnin ortasına, çizer. İlki, 1900 yılındaki New York silüetidir, geleneksel yapılaşma ve az katlı yapıların neredeyse eşit boylardaki uyumlu birlikteliğini gösterir. İkincisi yaklaşık 1935 olarak çizilmiştir, yani Le Corbusier'in o an New York'ta olduğu tarih, "modern kent" der Corbusier, "yani yüksekliğin elde edilmesi. Gökdelenler fazla küçükler ve eski evler hâlâ eteklerinde kümelenmişler. Bugünün krizi modern kentin makine çağı öncesinden kalma omurgasıyla üst üste binmesidir." Böylece okuyucuyu son çizimine davet eder, çizimin yanında "Yarın" yazar, Yarının Kenti, yani Le Corbusier'in kenti. 1900’den kalma tüm tarihi doku ve 1935’teki tüm mevcut doku, kısaca tüm kentsel çevre, tabii ki silinmiştir, 1935’in New York’u artık yoktur, bunun yerine sadece Le Corbusier'in homojen ve düzenli kuleleri yanyana belirli bir uzaklıkta yerleşmiş ve tabanlarındaki yeşil doku

üzerinde hantal cüsseleriyle yüzer pozisyonlarını almıştır. Le Corbusier "üçüncü dönüşüm çok geniş teşebbüslerin dâhil olduğu bir program gerektirir" der. Ve metni şöyle bitirir, "Bay Harold Fawler bana biraz şaşırmış baktı fakat gözleri hayranlık doluydu. Kendisi açık sözlü biriydi ve el sıkıştığımızda bana güven telkin etti. Ve böylece gangsterlerle, tüberkülozla, araç trafiğiyle mücadele etmek üzere Genel merkezine geri döndü." [147]. Mesaj açıktır. Güvenlik paranoyalarınızın, hijyen paranoyalarınızın çözümü gelmiştir, mevcut kentlerin birçok farklılığı beraberinde barındıran, yüzlerce, milyonlarca modernliğin birarada yaşadığı yapısı bir an önce yıkılmalıdır. Le Corbusier'in bir ve tek, homojen ve düzenli, güvenli ve hijyenik, fonksiyonel ve efektif yeni mimarisi, yeni *Gesamtkunstwerk*'i, yani yeni *Modernist Mimarlığı* tek elden ve uyumlu bir tevhitle inşa edilmelidir. Modern evrenin fragmenter kafa karışıklığının tek çözümü, Le Corbusier'e göre budur. Bu yüzden Le Corbusier'i en iyi tüberkülozla ve gangsterlerle savaşan polis anlar. Bu yüzden "otoriteler daha iyi bilir". Modern dönemin mimarlık coğrafyasında güvenlik ve hijyen paranoyalarını kullanarak disipline edici, denetim altına alıcı, fonksiyonel, homojenleştirilmiş ve standartlaştırılmış şemalarla kendi otoritesini kuran yeni gücü, kutsal *Modernist Mimarlığın* ta kendisidir. Le Corbusier bu kutsallık arayışını bir tür karşılaştırma dâhilinde bu kez Chicago'daki *"Modern Kentin Yetersizliği"* adlı konuşmasında şöyle ifade eder;

"Avrupa'ya geri dönüş yolculuğunda "La Fayette" gemisinde masamdaki bir yolcu bana şöyle dedi "Eğer ki Katedralleri inşa edenler bugün modern Paris'te yeniden hayata dönebilseydi pekâlâ şöyle feryat edebilirlerdi: "Çeşitli biçimlerde çeliğiniz var, sert, yumuşak krom çelikleriniz; yapay Portland çimentonuz var, elyaflı betonunuz var; kaldırmak, yıkmak, oymak ve taşımak için makineleriniz var; matematiğiniz, fiziğiniz, kimyanız, mekaniğiniz ve dinamiğiniz var. Fakat insanlığa ve insanın asaletine değer ne ürettiniz? Bizimse sadece küçük taşlarımız vardı ve çimentomuz yoktu. Buna rağmen taşları birbiri üzerine sabırla koyarak biz Katedralleri yapmaya muvaffak olduk." [148].

Le Corbusier'e göre vakit kentleri, zamanında katedrallerin insanların asaletine yakışır bir biçimde inşa edildiği üzere, bugün yeniden inşa etme vaktidir. *CIAM* da kolayca tahmin edilebileceği üzere bu fikri hayata geçirmek için biçilmiş kaftandır. Vakit öyleyse, *Modernist Mimarlığın* tevhiti altında Modern Katedrallerin inşa vaktidir.

1937'de Paris'teki savaş öncesi son toplantısını yapan *CIAM* ancak II. Dünya Savaşı sonrası 1947'de İngiltere'de yeniden biraraya gelebilir ve yeni gündem olarak kolayca tahmin edilebileceği üzere *"Kentlerin yeniden İnşası"* seçilir. Amerika'da Gropius ve Mies van der Rohe'nin ve *Yeni Bauhaus*'un katkıları, Avrupa'da Le Corbusier ve *CIAM'*ın öncülüğüyle savaş sonrası kentlerin yeni inşası *Modernist Mimarlığa* daha önce sahip olmadığı nicelik ve nitelikte inşaatı gerçekleştirme fırsatı sunar. Örneğin 1936'da kurulan *Skidmore, Owings, and Merrill,* Amerika'da jenerik *Modernist Mimarlığı* 1950'lerde en fazla uygulayanların başında gelmeye başlar. Avrupa'daysa 1950'lere gelindiğinde, *RIBA*'nın İngiltere'deki akademilerde *Modernist Mimarlığı* "resmi sistem" olarak yerleştirmesi de gözönüne alındığında, *Modernist Mimarlığın* modern mimarlık düzlemi üzerinde çoktan tekelleşmeye başladığı savlanabilir. Le Corbusier de bu dönemde uluslararası projelere ağırlık verir. 1947–52 aralığında emellerinden birine kavuşur, New York'taki Birleşmiş Milletler merkezinin tasarımında Oscar Niemeyer'le birlikte büyük rol oynar. Bu arada Fransa'da Marsilya'daysa ilk *Unite d'Habitation*'ını yani özel yaşama ünitesi olan şu meşhur apartmanını nihayet inşa eder. Bu üniteleri hayatı boyunca Nantes-Reze'ta (1955), Berlin-Westend'te (1957), Briey'de (1963) ve Firminy'de (1965) tekrar tekrar inşa edecektir. Le Corbusier'in artık imzası hâline gelmiş olan yerden, sokaktan, kentten koparılmış yaşam alanı, çocuk oyun alanlarından eğitim birimlerine, medikal servislerden spor fasilitelerine tüm komünal yaşantı ihtiyaçlarını kendi içinde giderme iddiası taşır. Le Corbusier'in dirlik düzen adına aileyi kutsal apartman bloğuna kitleme, iş-ev arasında mekik dokutma, sokakların onu "kirletmesine" izin vermeme ve illa ki dışarı çıkma ihtiyacı varsa, kırsal vahalarda kentsellikten, yoğunlukların çarpışmasından uzak tutma tutkusu kentsel planlarında olduğu üzere burada da oldukça etkin gözükür. Neyse ki insanevladı, bu onun için hayal edilen dirlik düzen distopyası için fazlasıyla öngörülemez davranış haritalarına sahiptir de, bu hapishane düzenekleri bir türlü öngörüldüğü verimlilikte karşılıklarını bulamaz. Le Corbusier de böylece son silahına sarılmaya girişir; tüm dünyayı planlamak, tüm dünyayı düzenlemek ve tüm dünyayı modüllemek adına *Modulor*'ü geliştirir.

Le Corbusier *Modulor*'ün ilk cidini 1948'de, ikincisiniyse 1955'te yayınlar. Bu kitabı Vitruvius'tan, Leonardo da Vinci ve Alberti'ye uzanan bir gelenekte insan vücudunun matematiksel oranlarını saptama ve bunu mimarlığın en doğru ve en iyiyi vaazedecek

yeni oranlarına aktarma girişimi olarak görmek mümkündür. “Altın Oran” ve “Altın Kesit”in Antin Yunan ve Mısır’dan bu yana ele alınıp, Le Corbusier’in subjektif eğip bükmeleriyle sentezlenmesi sonucu ortaya çıkan bu yeni sistemin ilginç yanı evrensellik vaaz etmesinde ve kullanıldığında artık neredeyse mimara bile ihtiyaç bırakmayacak şekilde iyi ve doğru mimarlık üretebilecek bir modülleme tekniği olarak sunulmasında yatar. Bu efsaneye göre elinizde bu kılavuz kitap varsa, Le Corbusier’vari doğru ve iyi mimarlık yapmaya evrensel düzeyde hak kazanırsınız. Çünkü Le Corbusier’in ortaya koyduğu yeni oranlar “her insan organizmasında yer alan doğal bir ritm”i ifade eder. Bu, daha önceden ortaya attığı “mimarlıktaki beş kural” ve benzeri peygambervari kehanetleriyle birleştirilecek olursa, herkesin bu kurallarını, kılavuz kitaplarını ve Le Corbusier hadislerini takip etmesi sonucu, tüm dünya o kaybettiği varsayılan doğal ritmini artık yeniden bulabilecektir. Daha fazla uzatmadan sadece tüm bu sistemin çıkış noktası olarak ortaya konulan insan ölçülerinin nasıl da çocukca bir seçim kriterine tabii olduğundan bahsetmek, öyle gözükür ki tüm kurgunun absürdlüğünü ortaya koymak adına yeterli olacaktır. Öncelikle resmedilen grafikteki tüm modüllemenin çıktığı, tüm yapıların inşaatının onun oran-orantısından elde edileceği ana kaynağın, yani ana bedenin bir erkek bedeni olduğuyla söze başlamak gerekir. Kadının evrensel mekânda adı yoktur, mekân en başından itibaren eril olarak kurgulanmıştır. *Modulor*’deki tüm evrensel inşaat, daha ilk baştan kullanıcılarını yarıya indirerek, insanın kadın yarısını yok sayarak ya da kadın yarısını diğer pek çok disiplinde olduğu üzere erkek yarısının şartları üzerinden değerlendirmeye zorlayarak işe başlar. Tüm evrenin üzerine kurulacağı ortalama insan boyutlarının nasıl belirlendiğiyse çok daha çarpıcıdır. Kitapta boyutların ve altın oranların üzerine işlendiği Modulor adamın elini kaldırarak eriştiği en yüksek nokta 2.20 m olarak belirlenmiştir, dolayısıyla mekân ölçüleri bu Ademmerkezli kurgu üzerine oturtulmak istenir. Yeni inşa edilecek tüm yapılı çevre, burada kabul edilen “standart” adamın boyutlarına göre inşa edilecektir, dolayısıyla bu temel kabul oldukça önemlidir. Le Corbusier 1948’deki ilk *Modulor*’ünde bu adamı ortalaması 1.75 m olan beyaz Fransız erkeğinden elde ettiğini söyler. Baştaki Erkek-Kadın ayrımı sonrası, bu kez de Siyah-Beyaz-Sarı-Kahverengi ayrımına, Afrika-Asya-Avrupa ya da Doğu-Batı ayrımına gelinmiştir. Le Corbusier burada da pek şaşırtmaz, tüm evrensel standartların belirleneceği standart ölçü tabii ki “beyaz” bir erkeğe göre

olmalıdır ve bu beyaz erkek de tabii ki bir “Avrupalı”dan başkası olamaz. Karşı karşıya kalınan durum “Kolonyalist Eril Batı Efendiciliği”nin en saf hâlidir. Son detayın absürdlüğü ise *Modulor* davasını hepten kapatmaya yeter. Le Corbusier, 2.20 m’ye uzanan Fransız erkeğine karşı bir süre sonra bir tür tatminsizlik geliştirmeye başlar ve bu elin ulaştığı noktayı 2.20m’den 2.26m’ye çeker. Adamın boyunu da 1.75m değil, bu kez 6 feet olarak yeniden düzenler. Le Corbusier, bu değişikliğin nedenini şöyle açıklar; "İngiliz detektif romanlarında, polis memurları gibi iyi görünümlü adamlar, her zaman 6 feet boyundadırlar!” da ondan [149]. Böylece, dünya üzerindeki tüm insanevlatları, “İngiliz dedektif romanlarındaki iyi görünümlü polis memurları” üzerinden modüllenmiş ve standartlaştırılmış hâle gelir. *Modernist Mimarlığın* bu latife edercesine ortaya koyduğu kudret, ne yazık ki komik olmaktan çok, trajikomiktir. Bataille bu bitmek tükenmek bilmeyen standartlaştırma, ortak ölçüye indirgeme aparatlarına karşı insanevladının mücadelesini şöyle özetler;

“Güzellik nedense, ortak ölçü gibi klasikleşmiş bir ifadenin insafına kalmış bulunur. Fakat her bireysel biçim, bu ortak ölçüden kaçar ve bir dereceye kadar, bir canavardır.” [150].

Le Corbusier de 1954’te kendi ortak ölçülerinden kaçarak canavarlaştırdığı Ronchamp Kilisesi tasarımı sonrası, artık yaşlılık dönemine girerken Chandigarh, Hindistan’da yakaladığı fırsatla son bir kez daha kentsel tasarım prensiplerini gerçekleştirebileceği geniş bir coğrafyayla karşı karşıya kalır. 1959’da, *CIAM*’ın içindeki aktörlerin artık daha fazla bu homojen kurguda devam edemeyeceklerini anlamaları ve ortaya çıkan çatlaklar sonrası dağılmaları da düşünülecek olursa, 1965’teki ölümü öncesi Le Corbusier’in en çok üzerine eğildiği konuların başında Chandigarh’ın geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu kez önceki kentsel tasarımlarındaki hüsranı yaşamaz, herşey yolunda gider, kentin makro planlamasından kurumsal yapılarının tasarımına, ikonik kültürel merkezlerinden kentin simge heykellerine dek herşeyi tasarlar ve inşa eder. Kentin simgesi olması adına Le Corbusier, hayatında hep önemli bir yer taşıdığını iddia ettiği bir sembolü heykelleştirir ve devasa boyutlarıyla kentin merkezine diker. Bu sembol göğe doğru bakan bir *“Açık El”*dir. Le Corbusier, 1965’te ölmeden bir ay önce yazdığı ve otobiyografik itiraflar içeren metninde, bu sembolün anlamını şöyle açıklar:

“Açık El Anıtı, örneğin, bir politik amblem, bir politikacının yaratımı değildir. Bu bir mimarın yaratımıdır; bu yaratım insan nötralliğinin spesifik bir vaziyetidir: Kim ki birşeyi yaratır, o kişi fiziğin, kimyanın, biyolojinin, etiğin, estetiğin erdemiyle bunu yapar, her biri tek bir demette bütünleşerek: Bir ev, bir kent.” [151].

Açık El’in bir mimarın yaratımı, mimarın tüm disiplinleri eriterek yarattığı bir *Gesamtkunstwerk* oluşu vurgusu oldukça önemlidir. Le Corbusier *Modernist Mimarlığın Sanatçı-Konstrüktör*’ünden, tüm sanat dallarını ve hatta yaşamın kendisini de mimarlık potası altında bir bütünlüğe kavuşturabilen “Önder Mimar”dan bahsetmektedir. Ve tüm hayatını adadığı, peşine düştüğü asıl gayeyi şu şekilde açıklayarak bitirir:

“Kaçınılmaz olarak tek bir zihin uğraşından etkilendim: Evin içine kutsallığın duygusunu takdim etmek; Evi ailenin tapınağı yapmak.” [151].

Le Corbusier’in burada bahsi geçen yalnızca üç beş metninin bazı anahtar sözcüklerini biraraya getirmek gerekirse;

Mimar, Kent ve Ev şemsiyesi altındaki kutsal bütünlük; Yok edilmesi gereken Sokak; Açık El; Camiler ve Spiritüel Sessizlikler; İnsanın asaletine yakışır Modern Katedraller; Yeni bir ruh hâli yaratımı; Kutsal Aile; Varoluş nedeni olarak Organize Aile Yaşamı; Ailenin Tapınağı olarak Ev; Evin içine Kutsallık duygusunun takdim edilmesi; Hijyen ve Güvenliği sağlamak üzere Otorite; Otoritenin kentsel planlamayı daha iyi bilmesi; Her insanın iyi görünümlü polis memurları olarak modüllenmesi; Birlik; Düzen; Standardizasyon; Tevhit; Fonksiyon...

Aradaki boşlukların biraz olsun doldurulması ve anahtar kelimelerin biraz olsun kendi aralarında ilişkilendirilmesiyle; kutsal aileden tapınaklara ve tapınaklardan evin tasarımına, güvenlik ve hijyen paranoyalarıyla tahakküm eden otoriter düzenlemelerden, fonksiyonalist standardizasyon altındaki kentin tasarımına dek korkutucu güzergâhlar bulmak mümkün hâle gelir. Le Corbusier’in *Yeni bir Mimarlığa Doğru*’sundaki o meşhur manifestosunun son sözünü, *Modernist Mimarlığın* bu dönemdeki bu korkutucu yüzünü akılda tutarak, bir tür Bartleby tavrıyla şöyle bükülebilir;

Mimarlık ya da Devrim.

Salt fonksiyonalist bir tevhit altında inşa etmekten ibaretse eğer,

Mimarlıktan sakınılabilir.

4.2 *Gesamtmarktwerk*: Totalize Market Eseri

> Metropol artık toplumsal görüngüde sadece tüketim ürünleri arasında homojen bir biçimde dolaşmaktır. Metropolün gelecekteki boyutu, marketin kendisiyle özdeşleşir.
>
> *Andrea Branzi, The Fluid Metropolis*

Gesamtkunstwerk serüveninde, 20.yüzyılın başındaki modern mimarlık coğrafyasının fragmenter ve avangart ortamı, kısa süre içerisinde (yaklaşık 1920'lerden başlayarak), *Sanatçı-Konstrüktör* önderliğinde *Modernist Mimarlık* adı altında birleştirilme ve tektipleştirilme sürecine sokulmuştur. *Modernist Mimarlık* bu yolda, başta fonksiyonun belirlediği bir mimarlık ve kent inşası öngörmüş ve uyumlu bir bütünsellik arayışıyla mekanik tevhiti ideolojisinin merkezine oturtmuştur. Böylece makine çağındaki yeni teknolojik ve toplumsal değişiklikleri fırsat bilmiş ve zamanın tinini (*Zeitgeist)* öne sürerek kendini meşru kılmayı denemiştir. *Modernist Mimarlık* böylelikle, *Gesamtkunstwerk* (totalize sanat eseri) anlayışıyla çay kaşığından yapı tasarımına ve kent tasarımından *(Plan de Ville)* yaşam tasarımına *(Plan de Vie)* dek herşeyi yeni ürettiği iktidar sahibinin, yani *Sanatçı-Konstrüktör*'ün üzerinde toplamayı denemiş ve böylece yeni bir tür toplumsal mühendislik projesi olarak yapılı çevrenin tüm aparatlarına kendisini enjekte etmiştir.

Gesamtmarktwerk serüveni, *Gesamtkunstwerk*'in kaldığı yerden başlar. 20.yüzyılın üçüncü çeyreğinde (yaklaşık olarak 1960–80 arasında) mimarlık coğrafyasında *Modernist Mimarlık* başat pozisyonunu kaybeder ve yeni bir parçacıl ve çoğulcu avangart ortamın doğuşuna tanıklık edilir. Le Corbusier'le birlikte evrensel mimarlık coğrafyasını modernist idealin potasında eritme aparatına dönüşmüş olan *CIAM* (Modern Mimarlık Enternasyonal Kongresi) organizasyonunda ortaya çıkan ilk çatlaklardan itibaren, bir tarafta bu avangart çokluklar yeni farklılıkların denetimsiz üretimi yolunda yoğunlaşır, yayılır ve görünür hâle gelirler, diğer taraftansa bu kez *Gesamtmarktwerk* (totalize market eseri) olarak adlandırılabilecek yeni bir Market tevhiti, tüm bu fragmenter düzeneği yeni baştan normalleştirme ve hizaya getirme

yolunda etkinliğine başlar. 21.yüzyıla dek ortaya çıkan çeşitli mimarlık formasyonlarını bu yolda, bu ilk çatlağın ardındaki oluşumdan, *Team 10*'dan başlayarak incelemek bu mücadelenin izlerini analiz etmek açısından anlamlı sonuçlar verebilir.

Alison Smithson (1928–1993) ve Peter Smithson (1923–2003), İngiliz mimar çift, *Team 10*'in kurucu üyeleri arasında yer alır ve adları sıklıkla brutalist mimarlıkla birlikte anılır. Smithsonlar'ın birbirleriyle tanışması Durham Üniversitesi'ndeki öğrencilik yıllarına dayanır. 1949'da evlenirler ve bir yıl sonra, 1950'de kendi ofislerini kurarlar. Dönemin birçok mimarı gibi onlar da *Modernist Mimarlığın* tevhiti altında üretirler. Özellikle 1954'te tamamladıkları Hunstanton Okulu'ndaki tasarımlarındaki yalın çizgiler ve prefabrike detaylarda Mies van der Rohe etkileri açıkça okunabilir. Aynı şekilde Le Corbusier'in Marsilya'daki *Unité d'Habitation* sonrası brutalist dilini neredeyse başlı başına bir akım hâline getirecek kadar ses getirecek şekilde İngiltere'de yaygınlaştırmaya başlarlar. Fakat çift, *Modernist Mimarlığın* kentsel çevreyle arasındaki ilişkiyi en başından itibaren problemli bulurlar ve bu ilişkinin nasıl daha iyi sağlanabileceğine dair kafalarında hep bir soru işaretiyle dolaşırlar.

Bu soru işareti, *CIAM*'ın 1953'te Fransa'da, Aix-en-Provence'de gerçekleştirdiği 9. buluşmasında farkettikleri üzere, organizasyonun genç kuşağı arasında da güçlü bir şekilde paylaşılmaktadır ve daha sonra *Team 10* olarak anılmaya başlanacak olan bu genç grup, *Modernist Mimarlığın* yüksek ideallerine karşı ilk direnişini böylece burada sergileme fırsatı bulur. Hollandalı Jacob Bakema ve Aldo van Eyck, İngiliz Alison ve Peter Smithson, Yunan Georges Candilis, Amerikan/Fransız Shadrach Woods ve daha sonra aralarına katılacak olan İtalyan Giancarlo De Carlo grubun çekirdek kadrosunu oluşturur. 1953'teki *CIAM* kongresinde Smithsonlar "Grille çalışması" adı altında görsel bir sunum yaptıklarında, *Modernist Mimarlığın* temel aparatı olan gridal planlamayı kullanırlar fakat tasarımın içeriği *Modernist Mimarlığın* fonksiyonel zonlamalarını ya da ideal evrenselliğini barındırmaz, aksine sokağın, kentin ve gündelik hayatın gerçekleriyle didişmek üzerine kurgulanmış bir diyagrama benzer [152]. Paralel kaygılar Candilis and Michel Ecochard'ın sunduğu "En büyük sayı için Habitat" adlı Fas'a uygulanmış bir diyagramda, ya da Bakema'nın sunduğu Rotterdam yakınına kurgulanmış bir uydu kent önerisinde de mevcuttur. *Team 10*'in *Modernist Mimarlığın* yarattığını öngördüğü bu kaygıların giderilmesi için önerdiği reçetenin içeriği öyleyse;

(1) günlük hayat şartlarına karşı duyarlılığın arttırılması, *(2)* evrensel idealler yerine yerel faktörlerin, kültürlerin ve geleneklerin dikkate alınması, *(3)* tasarım çözümlerinin elde edilmesinde salt rasyonellikten faydalanmak yerine duygular ve hislerin de söz sahibi olması ve *(4)* mekanik dünya kurgusunun artık yeni bir tür habitat kurgusuyla değiştirilmesi, şeklinde özetlenebilir. Böylece, *Modernist Mimarlık* ilk ciddi darbesini, II.Dünya Savaşı sonrası tüm dünyadaki yapı stoğunu hızla üretme sürecinde merkezi konuma sahip olan *CIAM'*da, yani kendi bünyesinde almış olur.

1956'ta *CIAM'*ın Dubrovnik'te yapacağı 10. toplantısı öncesi *Team 10* kendi arasında görüşme, fikir alışverişinde bulunma ve modernist ideolojinin "fonksiyonalist kent" kanonuna karşı direnişini mümkün olduğunca yayma yolunda ilerler. Ekip günbegün artan katılımcılarıyla, 1954'te Doorn, Paris ve Londra'da, 1955'te La Sarraz ve tekrar Paris'te olmak üzere defalarca biraraya gelir, hatta Smithsonlar'ın imzasıyla bir manifesto dahi yayınlarlar. *"Doorn manifestosu"* (1954), artık evi komünitesinden ayrı düşünmenin olanaksızlığından bahseder ve Habitat kavramının farklı ölçeklerdeki ilişkiler üzerinden, *(1)*bağımsız çiftlik evlerinden *(2)* köylere, *(3)* kasabalardan *(4)* multifonksiyonel kentlere dek geniş bir yelpazede tartışılmasının sürdürülmesini talep eder [153]. Genç ekibin bu eforları boşa gitmez ve *CIAM'*ın 1956 Dubrovnik toplantısının ana teması "Habitat" olarak resmiyet kazanır. Bu önemli toplantıya Le Corbusier, Walter Gropius, van Eesteren, Marcel Lods ve Helena Syrkus gibi eski kuşak üyelerin, bir anlamda *CIAM'*ın miadını doldurduğunu ima eder şekilde mazaretlerini bildirerek katılmayışları, organizasyona damgasını vurmuştur. 1959'da Hollanda Otterlo'da, Henry van de Velde'nin işi olan Kröller-Müller Müzesi'nde yapılan son organizasyon, bir anlamda *CIAM'*ın feshini duyurur ve *Team 10*'i onun yerini dolduracak bir alternatif olma iddiasıyla modern mimarlık coğrafyasına takdim eder. *Modernist Mimarlık* böylece üniter kimliğini ve tek bir doğru mimarlığı vaazeden idealist tevhidini geride bırakmak durumunda kalır. Smithsonlar'ın başı çektiği yeni brutalizm anlayışından, Bakema ve van Eyck'in başı çektiği strüktüralist anlayışa, Kenzo Tange'nin buradan beslendikten sonra Japonya'da yayacağı metabolist anlayıştan, Louis Kahn'ın brutalist mimarlığı farklı bir yöne çekerek oluşturduğu anıtsal anlayışa dek geniş bir yelpazede *Modernist Mimarlık* parçalarına bölünerek farklılaşır.

Postmodern evreye girilirken, yeni bir çeşitlilik ve farklılık rejiminin başat hale geleceği yeni bir mimarlık coğrafyası, böylelikle muştulanmış olur.

1981 yılında dağılacak olan *Team 10,* 60'lar ve 70'ler boyunca birçok toplantı düzenleyerek *Modernist Mimarlık* sonrasında ortaya çıkmasına katkı sağladıkları fragmenter mimarlık coğrafyasını derinden etkilemeye devam eder. Bu doğrultuda 1962'de, "Team 10'un amaçları" Smithsonlar tarafından şöyle ortaya konmuştur;

"Team 10 ütopiktir, fakat şimdiki zaman için ütopiktir. Çünkü amaçları teori üretmek değil, inşa etmektir ki ancak inşaatla şimdiki zamana dair bir Ütopya gerçekleştirilebilir. Onlar için "inşa etmek" şöyle özel bir anlam taşır; mimar inşa ettiği bireyler ve gruplar için ve bu birey ve grupların ait oldukları kollektif strüktüre uyum ve uygunluğu için mutlak bir sorumluluğa sahiptir. Hiçbir soyut master plan onunla yapması gereken arasına giremez, sadece "insan unsuru" ve durumların lojistiği vardır." [153].

Uluslararası mimarlık coğrafyası bu yeni eğilimler sonucu, "soyut master plan"lardan kafasını yavaş yavaş kaldırmaya başlar ve bunun yerine kentlerdeki gündelik hayat ile "insan unsuru"na odaklanmaya koyulur.

Smithsonlar'ın uluslararası arenadaki bu aktif rolleri dışında İngiltere'de *Independent Group* adındaki inter-disipliner grupla ortaya koydukları üzerine de bir çift laf etmek gerekirse, 1952–55 yılları arasında sadece üç sene varlığını sürdürebilmiş olan grup İngiltere sanat ve mimarlık camiasını derinden etkileyecek ve Pop Art'ın Avrupa kıtasında yayılmasından, Archigram'ın mimarlık ortamına yeni bir ses getirmesine dek bir dizi olayda ciddi katkılarda bulunacaktır. Grubun üyeleri arasında Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi ve William Turnbull gibi sanatçılar, Lawrence Alloway ve Reyner Banham gibi teorisyenler, Alison ve Peter Smithson ve James Stirling gibi mimarlar sayılabilir. Grup, dönemin çağdaş kültürünü olduğu gibi kabul ederek, bilim-kurgu dergilerinden Jackson Pollock resimlerine, Hollywood filmlerinden helikopter tasarımlarına, Doğu Londra sokaklarından *Modernist Mimarlığa* geniş bir spektrumda araştırmalar yapar ve savaş sonrası ortaya çıkan yeni fikirlerle felsefe, antropoloji, medya ve benzeri birçok damardan beslenerek yeni bir tür görsel kültürün temelini atmaya koyulur.

1953 yılında düzenledikleri *"Parallel of Life and Art"* (Hayat ve Sanatın Paraleli) adlı sergi, ciddi tartışmaları beraberinde getirir ve kullanılan görsellerin yüksek sanatın dışındaki pozisyonları kabalık, bayağılık ve çiğlikle suçlanır. Smithsonlar'ın mimari üslupları olarak üzerlerine giydirilecek "yeni brutalizm" terimi de, Reyner Banham tarafından ilk kez, pedagojik nedenlerle serginin daha sonra taşındığı *Architectural Association'*daki tartışmalar sırasında burada ortaya konur. Banham'a göre "AA'deki öğrenciler fotoğrafik güzelliğe dair geleneksel konseptlerin farkındalıkla aşağılanmasına ve çirkinliğin kültüyle biraradaki "insan içindeki spiritüelliğin reddi"ne dair şikâyetlerini dile getirmişler"dir [154].

1955'teki grubun son buluşmasında ortaya atılan fikirlerle oluşturulan ve 1956'da Whitechapel Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilen, Smithsonlar'ın *"Patio and Pavilion"* çalışmasıyla katıldıkları *"This is Tomorrow"* sergisi, postmodern evredeki mimari açılımların fütüristik temalara yakınlaşmasında önemli katkılar sağlar. Smithsonlar, burada elde ettikleri bağlantıları kullanmaya devam ederek, 1956'da "*House of the Future"* enstalasyonunu gerçekleştirirler. Yeni dalga mimarlık grafiklerin ucuz ve çarpıcı etkilerinin ön plana çıkarıldığı ve kitle iletişim araçlarının dar çerçevedeki profesyonel mimarlık takipçilerinden daha ötesine ulaşmak adına kullanılmaya başlandığı bu yeni yol, böylece *Independent Group* enstalasyonlarından *Archigram* grubuna ve 1961–70 arası yayınladıkları dergilerine, Venturi ve Scott Brown'ın 1972'de yayınladığı *Learning from Las Vegas*'ından ve Amerikan popüler kültürünün mimarlığa eklemlenmesinden, Rem Koolhaas'a ve 1995'te yayınladığı *S,M,L,XL*'ine dek takip edilebilecek bir güzergâhı mümkün kılar. Ortaya konan yeni anlayışın ortak noktası modernizm algısının *Modernist Mimarlıkta* olduğu üzere bir tür tevhit ve düzen çağrısı altında tek potada eritilmesinin aksine, burada fraktal yapıda, simultane ve geçici bir deneyim sunmasında yatar. *Gesamtkunstwerk*'in (Totalize Sanat Eseri), *Gesamtmarktwerk*'e (Totalize Market Eseri) doğru dönüşüm süreciyse, dönemin gösteri ve tüketim kültürlerine karşı geliştirilen bu eleştirel yaklaşımların kritik uçlarının budanmasıyla gerçekleşmeye başlar. Pop-Art'ın metalaşma eleştirisi silinir, salt yeni bir meta üretilir. Pop-Mimarlığın da metalaşma süreci, eleştirel bir altlıktan, buyurgan bir tüketim temsiliyetine doğru çizilebilecek bir güzergâh üzerinde gözlemlenebilir. Ne var ki bu ara dönem pürüzsüz geçmeyecektir, bu sırada Paris'te tüketim toplumu ve popüler kültür üzerinden değil,

aksine tüketim toplumu ve popüler kültürle birlikte *Modernist Mimarlık*, fonksiyonel kent ve "gösteri toplumu"na karşı, *Gesamtmarktwerk'*in daha emekleme dönemlerinde, yeni bir direniş çizgisi doğar. Sitüasyonistler, öngördükleri devrimlerinin tabanını Sanat ve Teknikten Kapitalist Markete doğru kapatmanın değil, Sanat ve Teknikten Marksist Politikaya doğru açmanın denemelerine, tam da bu aralıkta girişmişlerdir.

Constant Nieuwenhuys (1920–2005), Hollandalı ressam ve sanatçı, *Unitary Urbanism* (Üniter Ürbanizm) teorisi/kritiğinin majör geliştiriciliğiyle, *New Babylon* (Yeni Babil) adlı hayatı boyunca üzerinde çalıştığı kentsel tasarım etkinliğiyle ve *CoBrA*'yla Sitüasyonist Enternasyonal gibi avangart hareketlerin kurucu üyeliğiyle tanınır. Gençliğinde Paul Cezanne, Kübizm ve Alman Ekpresyonizminden etkilenen Constant, 1948'e gelindiğinde *Experimentele Groep in Holland*'ı kuracak, bir sene sonra 1949'daysa, Belçika ve Danimarkalı benzer eksperimental hareketlerle birleşerek *CoBrA [Copenhagen (Co), Brussels (Br), Amsterdam (A)]* kurulacaktır.

Constant, *CoBrA'*nın Danimarka-Kopenhag hattının başat aktörü Asger Jorn'la burada tanışır ve uzun yıllar sürecek fikir alışverişleri ve Sitüasyonist Enternasyonal yolculukları böylece burada başlamış olur. *CoBrA,* renk ve form üzerine sınırsız özgürlüğü ve spontane deneyselciliği savunan, Marksizm ve Modernizme ilgi duyan ve dönemin yaygın akımları Sosyalist Realizmle Sürrealizme antipati besleyen ortak bir doktrine sahiptir. 1951'de dağılana kadar grup, Amsterdam ve Liege'de iki büyük sergi açmış ve *Cobra* dergisini periyodik olarak çıkartmıştır. Constant daha 1949'un Kasım ayında yayınlanan bu periyodikte *"Devrimi gerçekleştirecek olan bizim arzumuzdur"* adlı makalesinde, amaçlarına ulaşmak ve hatta amaçlarını keşfetmek için tek yolun yeni deneyler yapmak olduğunu ifade ettikten sonra, popüler kültürü burjuva kültürünü onaylamakla suçlar ve beraberinde burjuva kültürünü de şöyle damgalar;

"Bu kültür hiçbir zaman kimseyi tatmin edememiştir, ne köleyi ne de lüks ve şehvet içindeki efendiyi. (...) Biz, yirminci yüzyılda arzudan bahsettiğimizde, bilinmeyeni kastediyoruz, çünkü arzuların diyarına dair tek bildiğimiz, onun dönüp dolaşıp ölçülemez özgürlük arzusuna dönüştüğüdür. Basit bir görev olarak, sosyal hayatın özgürleşmesini öneriyoruz ki bu yeni bir dünyaya yeni kapılar açacaktır. (...) Dolayısıyla,

her tür gerçek aktivitenin—yirminci yüzyıl için bu, kültürel aktivitedir—kökleri devrimde olmalıdır. (...) Pasif bir dünyada yaratıcı olamayız. (...)

İnsanlık kendi arzularını keşfetmenin eşiğindedir." [155].

Gesamtmarktwerk'i, tüm sanat, mimarlık ve toplumsal ortamları Market tevhiti altında biraraya getirmeden önce, sıkı bir direniş bekliyormuş gibi gözükür.

Asger Jorn (1914–1973), Danimarkalı ressam ve sanatçı, *CoBrA*, *International Movement for an Imaginist Bauhaus* ve Sitüasyonist Enternasyonal gibi avangart hareketlerin kurucu üyeliği ve aktif sözcülüğüyle tanınır. Gençliğini Kopenhag'ta geçirdikten sonra Paris'e yaptığı motorsiklet yolculuğu sonucu Kandinsky'le birlikte çalışma amacı güderken, kendini 1937'de Le Corbusier'le beraber *Palais des Temps Noveaux* üzerine çalışırken bulur. 1937 yazında Kopenhag'a geri dönüp 1942'ye kadar Sanat Akademisinde okuyan Jorn, II.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla aktif direnişin bir parçası olur. Savaş sona erdikten sonra, 1949'da Constant'la birlikte *CoBrA*'yı kuracaklardır.

CoBrA'nın kısa süren ömrü ve 1951'de dağılmasından sonra Asger Jorn, grup üyelerinden Enrico Baj ve *Arte Nucleare*'den (Nükleer Sanat Hareketi) Sergio Dangelo'yla birlikte yeni bir oluşuma gitmek ister ve böylece 1953'te *International Movement for an Imaginist Bauhaus* (IMIB – Hayali Bauhaus için Enternasyonal Hareket) kurulmuş olur. Jorn, ismini dahi grubuna dâhil ettiği Bauhaus'un ve *Modernist Mimarlığın* fonksiyonalist doktrininin yetersizliğini ve hangi istikamette gidilmesi gerektiğini bu aralıkta şöyle ifade eder;

"Fonksiyonalistler çevrenin psikolojik fonksiyonunu hep gözardı ettiler... Kullandığımız ve çevremizi oluşturan yapıların ve objelerin görünüşleri pratik kullanımlarının dışında ayrı bir fonksiyona sahiptir. (...)

Fonksiyonalist Rasyonalistler, standardizasyon konseptleri dolayısıyla, insanlara faydası olan farklı objelerden ideal ve kesin formlar elde edebileceklerini sandılar. Bugüne dek olan gelişmeler gösteriyor ki, bu statik kavrayış hatalıydı. Biz formların dinamik kavrayışlarına ulaşmalıyız ve şu gerçekle yüzleşmeliyiz ki tüm insan formları her an dönüşüm içerisindedir; Rasyonalistlerin anlayamadığı şuydu, değişimin anlık

anarşisinden kurtulmanın tek yolu dönüşümü yöneten kanunların farkındalığını ve onların kullanıma sokuluşunu gerektirir.” [156].

IMIB, 1957’de Lettrist Enternasyonal ve *London Psychogeographical Association’*le birleşerek Sitüasyonist Enternasyonal’e dönüşür.

Guy Debord (1931–1994), Fransız teorisyen ve sanatçı, Lettrist Enternasyonal ve Sitüasyonist Enternasyonal gibi avangart hareketlerin kurucu üyeliği, Gösteri Toplumu, *Derive*, *Detournement* gibi teorileri ve özellikle Mayıs 68 olayları gibi karşıt kültür hareketleri üzerindeki bulaşıcı etkisiyle tanınır. Paris Üniversitesi’nde hukuk okurken Isidore Isou’nun Letterism’inin genç ve aktif üyelerinden biridir. Okulu bırakarak Letterism’den Gil Wolman’la birlikte ayrılır, amacı devrimci bir şair, yazar ve sinemacı olmaktır ve Lettrist Enternasyonal böylece, bu şartlar altında kurulur.

Lettrist Enternasyonal (LI), Sitüasyonist Enternasyonal’e dönüşene dek 1952–57 arasındaki 5 yıllık ömrüne birçok deney sığdırır. Tüm bu deneyler yakın zamanda, Sitüasyonist Enternasyonal’in de temelini oluşturacaktır. İlk önce *(1) “derive”* yi, yani sürüklenmeyi geliştirirler; kentsel çevrede saatlerce hatta günlerce bulutlar gibi gezinmektir amaç, böylece kentin es geçilen *(2)* “psikocoğrafya”sını su yüzüne çıkarabileceklerdir. Yaptıkları fonksiyonalist kentsel tasarıma karşı sert bir eleştiriden ibarettir, deney kentin içine işleyen duygusal kuvvet-alanlarını belirlemek üzerinedir, “Chtcheglov’un tabiriyle “unutulmuş arzular”, oyunların görüntüleri, acayiplikler, gizli isyanlar, yaratıcılıklar ve yadsınmışlıklar gibi belirtileri ararlar.” [157]. Amaç gökten inme kentsel planlara boyun eğen bir kentli olmak yerine, her kullanımda kenti yeniden üretmektir. Debord 1954’te, artık LI’nin periyodik yayını olarak çıkmaya başlayan *Potlatch*’ta, Fransız postacı Ferdinand Cheval’i ve 33 yıl boyunca etrafta topladığı taşlarla inşa etmeye çalıştığı kendi evi *Le Palais Ideal*’i (İdeal Saray) hatırlatacak şekilde şöyle yazar; “Postacı Cheval, mimarlıkta psikocoğrafiktir.” [158]. Artık vakit, bu sayede bulunacak güçlerin ortaya dökülmesi sonucu yeni bir tür kentsel tasarımın, yani *(3)* “üniter ürbanizm”in ortaya konma vaktidir. Lettristler’e göre “artık Le Corbusier’in, Hristiyan ve Kapitalist yaşam biçiminin uyumlu birlikteliğinin kesinliğini kurmaya çalıştığı, lanetlenmiş mimarlığının arayışını daha fazla sürdürmenin bir âlemi yoktur.” [159]. Artık vakit, etrafta bulunanlarla, herkesin kendi arzusunu inşa etme vaktidir.

Lettrist Enternasyonal'in geliştirdiği önemli nosyonlardan bir diğeri de intihal edilmiş (sanatsal, mimari, edebi vs.) materyalden yeni ve radikal bir amaçla tekrardan yararlanma tekniği olarak *(4) "detournement"*tır. Buna grubun Chaplin protestosu, Chtcheglov'un Eyfel Kulesi'ni yakma denemesi, Debord'un 1953'teki efsaneleşmiş ve daha sonra Mayıs 68 hareketlerinde tekrar ortaya çıkacak olan *"Ne travaillez jamais!"* (Hiçbir zaman çalışma!) grafitisi ve benzeri birçok provokatif eylem eklenebilir. 1957 yılına gelindiğinde Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys ve Guy Debord'ın yolları çok daha güçlü bir birliktelik için kesişir, Sitüasyonist Enternasyonal Paris'te Debord'un şu sözleriyle kurulacaktır; "ÖNCELİKLE, biz dünyanın değiştirilmesi gerektiğini düşünüyoruz." [160]. Ve değiştirmek için de ellerinden geleni yaparlar.

Sitüasyonist Enternasyonal (1957–1972) fikirlerinin kökleri Marksizm ve 20.yüzyıl Avrupa sanatının Dada benzeri avangartlarında olan bir oluşumdur. Sitüasyonist Enternasyonel, *Gesamtmarktwerk*'e kayma yolunda olan yeni sosyopolitik tevhitin ve beraberinde tekelleşecek kapitalist ekonomik yapının mimarlık, resim, edebiyat, sinema ve benzeri tüm sanatları ve daha da önemlisi toplumsal hayatın, gündelik hayatın ta kendisini metalaştırma yolunda olduğunu sezmiş ve insanların arzu ve isteklerini yerine getirmek adına buna alternatif yaşam deneyimleri sunmanın yollarını aramıştır. Böylece, sitüasyonların (durumların) inşaatları üzerine deneyler yaparlar ve bu arzuların gerçekleştirilmesi adına uygun ortamlar tertiplerler. Örneğin LI'den devraldıkları *üniter ürbanizm,* tüketim toplumunun modernist kültürden devraldığı işlevsel mantığı reddeder ve bunun yerine dinamik bir kentin kuruluşunu hedefler, öyle bir kent ki içinde özgürlük ve oyun, merkezi öneme sahip olacaktır.

Sitüasyonistler 19.yüzyılda Marx'ın tabiriyle üretim üzerinde temellenen yabancılaşmanın, 20.yüzyılda artık tüketim üzerinde temellendiğinden, kitle iletişim araçlarıyla birlikte toplumun Debord'un tabiriyle "Gösteri Toplumu"na evrildiğinden bahsederler. Grubun kuruluş aşamasında, 1957–62 yılları arasında sosyolog Henry Lefebvre'yle (1901–1991) de yakın ilişkiler kurulur ve daha sonra verdiği bir mülakatta Lefebvre, sitüasyon fikrinin çıkışını kendi "*moment*" (an) fikrinin geliştirilmesi olarak *CoBrA*'ya ve Constant'a şöyle dayandırır;

“Herşey *CoBrA* grubuyla başladı. (...) 1950’lerde biraraya gelmiş oldukça ilginç ve aktif bir gruptu, grubun kuruluşuna ilham veren kitaplardan biri de benim kitabım *Günlük Hayatın Eleştirisi*’ydi. (...) Grubun kilit figürü ütopik kent *Yeni Babil*’i tasarlayan ütopik mimar, Constant Nieuwenhuys’tu. (...) 1953’te Constant, *Sitüasyon Mimarlığı İçin [Pour une architecture de situation]* adlı bir metin yayınladı. Bu mühim metin mimarlığın günlük hayatı değiştirebileceğine dair bir fikre dayanıyordu. Bu *Günlük Hayatın Eleştirisi’*ndeki kavrayıştı: Yeni sitüasyonların yaratılmasını kışkırtacak bir mimarlık yaratmak.” [161].

Constant’ın Yeni Babil’i yaratma süreci, 1956 Alba toplantısında Debord’la tanışması ve yaptıkları fikir alışverişlerine dayanır. Constant 1960’ta Debord’la aralarındaki anlaşmazlıklar sonrası Sitüasyonist Enternasyonal’den ayrıldıktan sonra dahi *Yeni Babil* üzerinde çalışmaya ara vermez, böylece yaklaşık 20 yıl sürecek bir deney başlamış olur. *Yeni Babil*, yeni bir tür yaşama ve toplum modeli için ütopik bir dizi maket, şema, eskiz, çizim, metin, kolaj ve resimden oluşan bir kentsel tasarım arayışıdır. Constant mevcut kentsel planlama anlayışının yetersizliğini şöyle ifade eder;

“Ürbanizmde kriz gün geçtikçe kötüleşiyor. (...) Biz macerayı şiddetle arzuluyoruz. Bazıları, bunu dünya üzerinde bulamadıklarından, ayda aramaya gittiler. Biz bunun yerine dünya üzerinde değişiklikler yaratmayı tercih ederiz. Biz sitüasyonlar yaratmayı öneriyoruz, yeni sitüasyonlar ve hemen burada. (...) Öyleyse alanımız kollektif yaratıcılığın doğal ifadesi olan kentsel mekândır. (...) Dolayısıyla, *ville verte* adı altında toplanan, yeşil bir kasaba içerisine yerleştirilmiş izole hâldeki gökdelenlerin, insanların doğrudan aksiyonlarını ve ilişkilerini kısıtladığı tüm kentsel konseptlere karşıyız.” [162].

Yeni Babil, iflas ettiğini iddia ettiği mevcut kentsel tasarım yerine, topyekûn özgürlüğün—tüm normların, konvansiyonların, geleneklerin ve alışkanlıkların feshinin—sitüasyonunun simülasyonu olacaktır. *Yeni Babil*’in kentlisiyse, *Homo Ludens* yani “Oyuncu İnsan”dır. *Yeni Babil*’de toplum, çalışma zorunluluğu olmaksızın yaratıcı oyunlar etrafına kurulu göçebe bir hayata sahiptir. Piranesi’nin *Carceri* çalışmalarını andıran, geniş bir ağ hâlinde muazzam çok katlı iç mekân strüktürleri tüm dünyaya yayılır. Rem Koolhaas’ın 20.yüzyılın sonunda *Bigness* (Büyüklük) teziyle iddia edeceği üzere, artık herşey devasa iç mekânlar içinde deneyimlenecektir [83]. Meselenin ironik

yanı, bu öngörünün postmodern evrede, tüketimin kalesi sayılabilecek alışveriş merkezleri ve benzeri mekânlarda tam tersi istikamette vücut bulmasında yatar. Oysaki Constant'ın *Yeni Babil*'inde çevrenin tüm hâlleri spontane olarak tekrar yapılandırılabilecektir. Amaç, mimarlığın etkileşim hâlindeki arzuların oynak bir sergisine dönüşmesidir. Fakat dönüşemez. Aranan mimari ve kentsel düzlemde toplumsal arzuların takdimiyken (presentasyon), bulunan her daim toplumun arzularını yönlendirmek adına inşa ve icat edilen yeni tahakküm temsilleri (represantasyon) olur. Mevcut egemen iktidar yapılarına karşı *devrim* amaçlanır, bunun yerine *devrimin* sivri köşeleri iktidar yapılarınca budanarak kontrollü bir *evrim* üretilir. Mevcut tahakküm düzeneklerinin *dekonstrüksiyonu* amaçlanır, her çözülen yeni bir *rekonstrüksiyonla* bir başkasına dönüşür. Bu bağlamda *Yeni Babil* deneyinin kaderini, postmodern evredeki mimari ve hatta politik tarihin mikro ölçekteki bir özeti olarak okumak mümkündür.

Constant da bunu sezmiş gibidir. 1973'e gelindiğinde *Terrain vague (*Muğlak Yer) adlı bir tablosunda, *Yeni Babil*'e hüzünlü ve yakışıklı bir veda sunduğu düşünülebilir [163]. Şöyle ki, resim uzaklarda, arkaplanını oluşturan simsiyah bir gökyüzü önünde neredeyse bomboş bir çölvari alanı, çeşitli düzlemlerin ve yapısal izlerin içinde eridiği post-apokaliptik bir yeri tarifler. Resmin derinliğinde, sol arka köşesinde siyah gökyüzüne karışacakmış gibi duran bir *Yeni Babil* inşaatı, ancak hayal meyal seçilebilir. Anlaşılan uzun süre direndiği Market tevhiti altındaki toplumsal ve sanatsal yaşamı, *Gesamtmarktwerk* anlayışını yıkamayacağını öngören Constant'ın, en azından *Yeni Babil*'i onun kulluğuna terketmeye gönlü elvermez, Muğlak Yer'le birlikte *Yeni Babil*'in kıyametini de kendi elleriyle kurgular. Constant burada birnevi çocuğunu kurban eden İbrahim'dir. Ne yazık ki, ona alternatif sunacak bir Tanrısı da görünürde bulunmaz. Bu bir anlamda, *Oyuncu İnsan* için oyunun sonu demektir.

Postmodern evrenin başlarında yoğunlaşan, yaklaşık 1960–80 arasının bu taviz vermez direnişçi tavrıyla, 1980 sonrası tüm toplumsal çevreyi egemenliği altına alacak *Gesamtmarktwerk* anlayışı arasındaki farkları daha kolay anlayabilmek adına şöyle bir örnekle devam etmek mümkündür. Asger Jorn, 1961 yılında Sitüasyonalist Enternasyonal'den ayrıldıktan sonra, etkinliğini devam ettirmek adına Kuzey Avrupa'ya geri döner. 1964'te *Dead Drunk Danes* (Kör kütük sarhoş Danimarkalılar) adlı tablosu adına, Lawrence Alloway tarafından oluşturulmuş uluslararası bir jüri tarafından

Guggenheim Uluslararası Ödülü'ne ve beraberinde yüklü miktarda bir para ödülüne layık görülür. Ertesi gün Jorn, Guggenheim başkanı Harry Guggenheim'e şu telgrafı gönderecektir:

"PARANLA BİRLİKTE CEHENNEMİN DİBİNE GİT HERGELE –STOP– ÖDÜLÜ REDDEDİYORUM –STOP– HİÇ İSTEMEDİM –STOP– TÜM EDEPSİZLİĞİNLE SANATÇIYI RIZASI DIŞINDA KENDİ TANITIMINA KARIŞTIRIYORSUN –STOP– SAÇMA OYUNUNA DÂHİL OLMADIĞIMA DAİR UMUMİ BİR TEYİT İSİYORUM –STOP–" [164].

Bu tavrı, 1980 sonrası egemenliğini ilan eden *Gesamtmarktwerk* anlayışının beslediği ortamda ortaya çıkan, Frank Gehry'nin 1997 yılında Bilbao'da inşa ettiği Guggenheim Müzesi ve etrafında koparılan—yeniçağın ikonluğuna kadar yükseltilen—fırtınasıyla, sonrasında O'nu iştahla takip eden Rem Koolhaas'ın 2001 yılında Las Vegas'ta inşa ettiği Guggenheim Müzesi'yle, Zaha Hadid'in 2011'de tamamlanacağı öngörülen Litvanya'nın Vilnius kentindeki Guggenheim Müzesi'yle, yine Gehry'nin bu kez 2012'de tamamlanacağı düşünülen Abu Dhabi'deki Guggenheim Müzesi'yle, kısaca Starkitekt formasyonuna ait mimarların uysal ve tutsak tavırlarıyla karşılaştırmanız önerilir. 1980 sonrası, öyle gözükür ki, Asger Jorn'un cehennemin dibine yolladığı hergeleler, dünyayı ele geçirmeye başlamışlardır.

Sitüasyonistler ve benzeri karşıt-kültür hareketleri, 60'lar boyunca *Gesamtmarktwerk'*e karşı verdikleri mücadelelerinde oldukça etkili gözükürler. 60'ların sonuna doğru, Vietnam Savaşı'nın haksız zeminini, sosyal özgürlüklerin yetersizliğini, ekonomik sıkıntıları, işsizlik oranlarını ve umudunu yitirmiş bir genç kuşağı da arkasına alan bu direnişler sistemi krize sürüklemeye başlar. 1966 yılının Kasım ayında Strasbourg Üniversitesi'nde Sitüasyonistler'in fikirlerinden etkilenmiş bir grup öğrenci, öğrenci birliğine sızarak Sitüasyonistler'i kritiğini yapmak üzere üniversitelerine çağırırlar. Tunuslu Sitüasyonist Mustafa Ömer Hayati tarafından yazılan *De la misere en milieu etudiant (Öğrenci Hayatının Sefilliği Üzerine)* adlı virütik kitapçık bu şekilde meydana gelir. Öğrencilerin okulun kaynaklarını kullanarak 10.000 adet basımını yaptığı kitap, akademik, politik, mahallî ve uluslararası medyada geniş yankı uyandırır ve işin içinde parmağı olan öğrencilerin birçoğu okuldan ihraç edilir. Kitabın, öğrenciler arasındaki ve kısa süre içerisinde Paris'teki yayılımı, direnişi entelektüel bir azınlıktan, kızgın bir genç

nüfus hareketine dönüştürmesi bakımından da ayrıca dikkate değerdir. Oluşmakta olan *Gesamtmarktwerk'*e her koldan eleştirilerle dolu, öğrencileri direnişin ve devrimin yeni sahipleri ilan eden kitapçık ("gençlik başkaldırmakta"), Sitüasyonistler'in kentsel yaşantıyı dönüştürmek için sık sık kullandıkları kavramlara paralel olarak, şu şekilde son bulur;

"Hayata dair anların ve olayların konstrüksiyonuna dair özgür yaratıcılık, herkes tarafından yapılan şiir ve devrimci bir festivalin başlangıcı geriye kalan tek şiirselliktir. (...) Oyun festivalin nihai prensibidir ve tek ayırt ettiği kurallar ölü zaman olmadan yaşamak ve baskı olmadan zevk almaktır." [165].

Bu, iktidarın kapitalist hegemonyadan alınıp komünist yeni bir hegemonyaya aktarılması kördüğümüne alternatif paradigma, basit bir özne değişikliği yerine, fonksiyonalist kentlerde, fonksiyonalist işlerde, fonksiyonalist zihinlerde yaşamak yerine, oyunla ve festivalle yaşamak üzerine kurulu kolektif ve devrimci yaklaşım, öğrencilerle birlikte asıl kitlesini de bulmuş gözükür. Guy Debord'un sonrasında, 1967'de yayınladığı *Gösteri Toplumu (La Societe du spectacle),* 68 hareketlerinin manifestolarından biri hâline gelecek ve bu şartlar altında, Fransa'dan Almanya'ya, Amerika'dan Meksika'ya, Polonya'dan Çekoslovakya'ya tüm dünya öğrencilerin, işçilerin ve ötekilerin başı çektiği toplumsal değişimi talep eden hareketlere sahne olacaktır. Bu yolda yapılması gerekenlerin başında belki de, bu kentsel mekânı oyunlar üzerine kuran coğrafyanın akıntısına daha derinlemesine kapılmak *(derive)* ve *Gesamtmarktwerk*'e karşı en etkin direnişlerden birini sergilemiş olan bu hareketin, mimari ve kentsel teorilerinden hâlâ radikal kullanımlarıyla yeni aparatlar elde edilebilir mi (*detournement),* bunları araştırmak gelir.

Archigram (1961–1974), AA merkezli İngiliz mimarlık grubu, tekno-ütopik dili ve Pop-Art esintili vokabüleriyle, 'Vizyoner Konseptüel Mimarlık' olarak adlandırılabilecek mimari fikirlerin teorik sunumunun, fiziksel inşa etme mantığından daha ön planda yer aldığı yeni bir janrın yaratılmasının baş aktörlüklerinden biri olmasıyla ve tüketim toplumu kültürünün eleştirisinden çok, onun gizli savunusu ve sömürüsüyle tanınır. Çekirdek grup, Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crampton, Michael Webb ve David Greene'den oluşmakla beraber, grubun fikirlerinin ve etkisinin

yayılması ardındaki gizli el Theo Crosby olarak gösterilebilir. Grup, 1961'de sadece iki sayfadan oluşan ilk *Archigram* dergisini çıkardığında çok dar bir nüfuz alanına sahip olmasına rağmen, Crosby sayesinde *Architectural Design* dergisinin kapağına taşınmış, Londra'daki ICA'yla (*Institute of Contemporary Arts* – Çağdaş Sanatlar Merkezi Enstitüsü) tanıştırılmış ve bu sayede 1963'te çok daha geniş bir çevreye sesini duyurduğu *Living Cities (Yaşayan Kentler)* sergisini yapma fırsatı bulmuştur [166].

Archigram da dönemin diğer avangart toplulukları gibi *Modernist Mimarlığın* fonksiyonalist tevhitine karşı reaksiyoner bir tepkiyle doğar. Daha bastıkları ilk dergide "çürümekte olan Bauhaus imajını geride bırakmak"tan bahsederler [167]. Sitüasyonistler gibi Archigram da öğrencileri ve gençleri yeni deneylerine dâhil etme peşindedir. Aradaki temel fark belki de şöyle özetlenebilir, Sitüasyonizm *Modernist Mimarlığın* başı çektiği mevcut mimarlık anlayışını politik, toplumsal ve kentsel altyapıyla kurdukları ilişki üzerinden değiştirmeyi denerken, Archigram bu başlıkları es geçer gibi gözükür ve bunlar yerine teknokratik ütopyalar, kitle iletişim araçları, popüler kültür, tüketim toplumu ve tam da Sitüasyonistlerin düşman ilan ettikleri gösteri toplumuyla yakın etkileşim sonucu mevcut düzenin değişimine meyleder;

"Direniş politikaları, tarihsel anlamda, özgürlükle ilgili oldularsa eğer, Archigram yirminci yüzyılın ortasında kabul etti ki, özgürlük üretim araçlarının kontrolünü kazanmaktan değil, tüketim araçlarının kontrolünü kazanmaktan ibaretti." [168].

Postmodern evrenin başlangıcında, *Modernist Mimarlığın* dönüşüm sürecinde meydana gelen bu yarılma hayati önemdedir. Bu dönemde değişim üzerinde fikir birliğine varmış birçok oluşum, değişimin hangi yöne doğru eğileceği üzerine sıkı bir mücadeleye girişirler. Bu mücadeleye Yona Friedman'ın, Archizoom'un ve Superstudio'nun, Sitüasyonistler'in yani toplumsal devrimcilerin tarafında, *High-Tech* mimarlığın ve Metabolistler'in de Archigram'ın yani teknokratik evrimcilerin tarafında dâhil oldukları söylenebilir. Tabii bu yarılma birbirinin tam aksi olarak konumlanan bir dikotomoyi tariflemez, iki tarafın da birbirleri arasında hatırı sayılır üstüste binmelerden bahsedilebilir ve en önemli ortak noktayı da *Modernist Mimarlık* ve başat ideolojisi olan fonksiyonalist tevhiti geride bırakma refleksi oluşturur ancak yerine ne konulacaktır, mücadele işte tam da bunun üzerinde şekillenir.

Archigram, bu mücadeleye Smithsonlar'ın 1956'daki İdeal Ev Sergisi'nde ortaya koydukları "Geleceğin Evi" prototipinin kaldığı noktadan başlar. Tasarladıkları projeler dönemin "Uzay Yarışı" vb. teknolojik atılımlarıyla doğrudan iletişim kuran ve Amerika merkezli tüketim patlamasını kucaklayan projelerdir. Grup ünlü projelerinden bazıları olan *Walking City* (Yürüyen Kent), *Plug-in City* (Takılabilir Kent) ve *Instant City* (Anlık Kent) gibi tasarımlarında konvansiyonel yapı elemanları ve formlarının yerine kapsül, kabuk, megastrüktürler, şişirilebilir ve geçici bileşenler ve mobil araçların kullanımı gibi inovatif öneriler öne sürer. Diğer bir deyişle, öne sürdükleri yeni teknolojilerin inovatif kullanımı sayesinde toplumu ve toplumun ikamet biçimlerini yeniden düşünmek olarak özetlenebilir.

Grup üyelerinden Ron Herron'un 1964'te ortaya koyduğu *Walking City* (Yürüyen Kent), Archigram'ın en çok bilinen projelerinden biri olmakla birlikte, sorduğu çarpıcı soru bakımından da anlamlıdır; "Kentler hareket edebilir mi?". Soruya verilen bir tür tekerlekli teknoloji harikası uzay mekiğini andıran cevaptan daha önemlisi, mimarlığın en arkaik niteliklerinden biri olarak görülen sabitliği, kentsel ölçekte sorgulaması olarak görülmelidir. Ayrıca Archigram tarafından üzerinde durulmamış olmasına rağmen, böyle bir olasılık karşısında sabitlik anlayışı üzerinden kurulmuş siyasi haritaların ve ulus-devletlerin egemenlik anlayışlarını, uluslararası sınırları ve hatta ulus kavramının ta kendisini krize itebileceğinden dolayı, projenin zihin açıcı potansiyeli ayrıca takdir edilebilir. Ancak teorik arkaplanındaki tüm potansiyellere rağmen, tüketim kültürünü sorgulamaksızın teknolojik bir altyapının toplumu hedonistik yaşam standartlarına kavuşturacağını ön gördüklükleri bu optimist arayışlar, pratiğe döküldüğünde bambaşka gerçeklerle karşılaşılır. Peter Cook, Archigram'ın teorisyenleri olduğunu iddia ettiği bu teknokratik ütopyacılığın pratisyenlerini şöyle ortaya koyar;

"Amerika'dan dönen bazı genç İngiliz mimarlar biliyorlardı ki artık geleceğin mimarlığını hemen şimdi yapabilirler ve hatta yapmalılar... Archigram bu felsefenin ağzı oldu, Richard Rogers ve Norman Foster onun şekillendiricileri ve mühendisleri, Peter Rice ve Anthony Hunt da onun bilimsel araştırmacılarıydı. İlişkisi kopuk bir avangarda gerek yoktu: Gelecek hemen şimdi gerçekleşecekse eğer, bunun için vakit kaybedilemezdi." [169].

Peter Cook bu doğrultuda, Richard Rogers'ın (1933-...) "şekillendirdiği ve mühendisliğini yaptığı" anlayış olarak, tabii ki Rogers'ın Renzo Piano'yla birlikte katıldıkları yarışmayı, yoğun Archigram etkisi altında olan tasarımlarıyla kazandıkları ve Paris'te inşa ettikleri Pompidou Kültür Merkezi'yle (1971–77) başlayan üretim süreci üzerinden tarifler. High-tech mimarlığın en tanınmış örneklerinden biri olan bu yapı, çelik bir süperstrüktüre ve neredeyse tüm iskeletini *bowelist* bir kurguda dışarıya kusarak parlak renklerle boyanmış borularını ve mekanik sistemini cüretkâr bir şekilde sergilemesi sonucu elde ettiği endüstriyel bir estetiğe sahiptir. Ne var ki burada Archigram'ın öngördüğü mobil strüktürler, esnek kurgular, uzay çağı teknolojisinin insanları rahat ve mutlu ettiren faydaları ve benzeri sık kullandıkları kavramlar karşılığını bulmuş gibi gözükmez. Belki de Pompidou'yu şöyle tariflemek isabetli olur; Archigram'ın Yürüyen Kent'i Paris'te kuluçkaya yatmıştır. Tüm potansiyeli ve ikonoklastlığı mobilitesinde ve esnekliğinde olan bu teori, kendisini en başta anlamlı kılan bu özelliklerinden yoksun kılındığında, geriye sadece parlak renklere boyanmış endüstriyel estetik arayışında bir yapı ve tüketime hazır yeni bir "high-tech" yani "yüksek-teknoloji" stili bırakır. Pompidou bu bağlamda, yürümeyen bir Yürüyen Kent'ten başka bir şey değildir.

Modernist Mimarlığı üzerinden silkelemekte ve kendini yenilemekte oldukça zorlanan mimarlık ortamı öyle gözükür ki bir de politik ve toplumsal değişimle birlikte anılmak istemez. Konstrüksiyon tekniklerine teknolojik bir aşı ve mevcut tüketim kültürüne sorunsuz bir entegrasyonun kendisini "hemen şimdi" kurtarmasını ummanın, yeterli olduğu varsayılır. Peter Cook 1964'te *Plug-in City*'i (Takılabilir Kent) tasarladığında, proje yine statik fonksiyonalist kente ve yapı tasarımına eleştirel bir yaklaşımı beraberinde getirir. Chalk, projeyi şöyle betimler;

"Takılabilir kent tepesindeki vinçlerle plastik kapsülleri çocuk-insanların yaşaması, çalışması ve oynaması için kaldıran ve takan, dairesel kuleleriyle gökyüzünü delen parlak çelikten, betondan, plastikten ve camdan oluşan bir megastrüktürdür." [170].

Dolayısıyla proje merkezi çekirdekli masif bir düşey omurgadan oluşan bir megastrüktüre standart bileşenlerden oluşan kapsül mekânların takılıp çıkartılabilmesi olarak özetlenebilir. Yine Pompidou'ya benzer bir sadeleştirme süreciyle, 1970–72

yılları arasında Tokyo'da Kisho Kurokawa (1934–2007), Nakagin Kapsül Kulesi'ni inşa eder. Yapı *High-Tech* mimarlıkla benzer ilgi alanları olan Metabolist Hareket'in en önemli örneklerinden biri sayılır. Merkezi çekirdek yerindedir, çekirdeğe eklemlenmiş 2,3m×3,8m×2,1m boyutlarındaki standart seri üretim kapsüller yerindedir, yapının dış görseli, yani yapı üzerinde sanki her an bir çıkarma ya da toplama işlemi yapılacakmış hissi veren tamamlanmamışlık hissiyle kaplı sunumu yerindedir. Tek eksik, Takılabilir Kent'in vinçleridir. Takılabilir Kent'e yapı inşa edildikten sonra birşey takılmaz, ya da çıkarılmaz. Fikrin temeli ortadan kalkmış, yine bir tür metabolik estetik anlayışına, Metabolist Hareket adında bir stil örneğine dönüşmüştür. Yürüyen Kent'in yürüyememesine benzer bir şekilde, Tokyo'daki Nakagin Kapsül Kulesi de temelde, takılamayan bir Takılabilir Kent'ten başka bir şey değildir.

Vizyoner Konseptüel Mimarlık adına Archigram, öncesinde Füller, beraberinde High-Tech Mimarlık ve Metabolist Mimarlık, *Modernist Mimarlığı* ve onun fonksiyonalist tevhitini geride bırakmak için yeni ve güçlü bir damarın temelini atarlar. Bu damar, *Gesamtmarktwerk* damarıdır. Son model teknolojinin kullanıldığı, iyi çözülmüş detaylara sahip, hızlı üretilen, sorunsuz ve güvenilir inşaat aşamalarını garanti eden, jenerik bir kurumsal modern çehre ve çağdaş estetik değerler sunan Market tevhiti altında yeni bir mimarlık...

Peter Cook'un Archigram'ın mühendislerinden biri olarak adlandırdığı Norman Foster, tam da bu yolda ilerlemesi sebebiyle, 1980 sonrası postmodern evrede, Mimarlığı en kârlı şekilde şirketleştirenlerin ve mimarlığı en etkin şekilde Market tevhitine entegre edenlerin başında gelebilecektir. Cook, bu salt teknolojik inovasyon peşinde koşan ve sosyopolitik düzlemi es geçen konservatif yenilikçiliği şöyle özetler;

"Din, Formül, İdeal, Tez-Antitez olsun. (...) Analoji bir sistemin evrim içerisindeki tüm parçalarını içerecek şekilde genişletilmelidir. (...) Güvenilir, kutsal, hiyerarşik ve onaylanmış şeylerin yeniden yapılandırılması ve değerlendirilmesiyle birlikte yaşamayı öğrenmemiz gerekir." [171].

Archigram mimarlıkta devrimin değil, "evrim"in sözcüsüdür. *Modernist Mimarlığın* artık geçersiz kaldığı aşikâr yönlerini budamayı ve yerine "güvenilir, kutsal, hiyerarşik ve onaylanmış" bir "yeniden yapılandırma"yı, yani teknolojik bir rekonstrüksiyonu önerir.

Bunu yaparken arkasına dönemin egemen politik, kültürel ve ekonomik aygıtlarını, Market ekonomisini, tüketim kültürünü ve teknolojik gelişmeleri alır. Daha ilk çıkan *Archigram* dergisinde manifester bir dille itiraf ettikleri üzere;

"Mimarlıkta 'Modern'in hükümlerini reddeder gibi gözüken form ve mekânlarıyla yeni bir nesil meydana çıkmalıdır ki, aslında o hükümleri yerinde tutabilsin.

[*A new generation of architecture must arise with forms and spaces which seems to reject the precepts of 'Modern' yet in fact retains those precepts.*]" [167].

Archigram'ı modernist projenin hükümlerinin, postmodern evrede korunabilmesi ve yoluna devam edebilmesi adına, ortaya koydukları tüm değerli inovatif fikirleri ve potansiyeli yüksek teorileriyle birlikte, reformist bir oluşum olarak değerlendirmek gerekir. Yürüyen Kent'in yürüyememesi, Takılabilir Kent'in takılamaması gibi, Archigram'ın mottosu olan teknokratik tüketimsever dönüşüm de dönüştürmez, ancak reforma gider. Onların bu yumuşak başlı, uysal evrim önerilerine, daha kökten ve sarsıcı bir devrim arayışıyla yanıtsa, kısa bir süre sonra İtalya'dan, *Superarchitettura*'dan gelecektir.

Yona Friedman (1923-...), Fransız mimar ve teorisyen, mobilite ve esneklik üzerine kurulu *L'Architecture Mobile* (Mobil Mimarlık, 1956) ve *Ville Spatiale* (Uzamsal Kent, 1958) teorik konstrüksiyonlarıyla tanınır. Friedman, üç boyutlu gridal omurgalar olarak özetlenebilecek konstrüksiyonlarında, kullanıcıların kendi mekânlarını inşa etmekte özgür olduğu ve her mekânın anlık değişimlerini teşvik eden bir anlayışın izini sürer. Dolayısıyla Friedman'ın uzamsal kenti ayrılık ve bağlantı noktalarının içiçe geçmesinden oluşmuş esnek bir tür mekanizma olarak algılanabilir. Bu devasa "süperstrüktür" tasarımları bir yandan aşırı teknolojik altyapısı ve bu yapıyı modülerlik, mobilite ve esneklik gibi kavramlarla buluşturması dolayısıyla Archigram'ın vizyonunu oldukça besleyen bir kaynak olur, diğer yandansa Constant'ın *Yeni Babil*'ine benzer bir toplumsal altyapıyı, yani mimarı ve mekânsal dönüşümü kapatmakla görevli tüm hiyerarşik yapılanmaları reddeden, önceliği kullanıcıya ve onun bitimsiz mekân üretimi ve dönüşümüne veren altyapıyı kucaklayan devrimci düşünceyi tekrar gündeme getirir. Friedman'ın mimarlığını bu bağlamda, Vizyoner Konseptüel Mimarlığın Market ve

teknoloji odaklı yakasıyla, toplumsal özgürlük ve politik devrim odaklı diğer yakasının kesişim noktasında konumlandırmak isabet olacaktır.

Superarchitettura, 1966'da İtalya, Pistoia'da bir sanat galerisinde ortaya çıkan teorik ve konseptüel altyapıya sahip bir serginin adıdır. Sergi Floransa Üniversitesi'nden çıkma iki radikal mimarlık grubunun, Superstudio (1966–78) ve Archizoom'un (1966–74) doğuşunu müjdelemesi bakımından ayrıca önem taşır. Archizoom'u Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello ve Massimo Morozzi kurar ve 1968'de iki tasarımcı Dario Bartolini ve Lucia Bartolini'nin katılımıyla grup son hâlini alır. Grubun ismi, Archigram dergisinin dördüncü sayısı *"ZOOM! Amazing Archigram"* ismi göz önüne alınacak olursa, Archigram'a ciddi bir saygı duruşu niteliği taşır. Ancak Archizoom'un amacı konformist tüketim kültürü güzellemeleri ve teknokratik fetişizm içermek bir yana, tüketim kültürünü ve teknokratik fetişizmi en uç noktasına çeken ve bu sayede her iki anlayışın da mevcut sosyal yapıya uysal entegrasyonlarının parodisini ve kritiğini yapan bir teorik altyapıyı ortaya koymaktır. 1969 yılında yayınladıkları en dikkat çeken eserlerinden biri olan *No-Stop-City*'de (Durmayan Kent) grup, süpermarket, fabrika ve Büro Landschaft'ın yatay planlarını model alır ve fotomontaj teknikleriyle bunları sonu gelmez bir tekrara sokarak tüm çevreyi ele geçiren bitimsiz iç mekân ve plan temsillerine dönüştürür. Tüm dış mekânın, kapitalist sistemin klimalı ve yapay aydınlatmalı başat iç mekânları tarafından yutulduğu bu kurguyu Andrea Branzi, eleştirel bir dille şöyle tarifler;

"Emeğin toplumsal organizasyonunun Planlamayla yerine getirilmesi Kapitalin büyüme periyodunda genişlediği boş mekânı ortadan kaldırmıştır. Aslında, sistemin dışında başka bir gerçeklik artık var olmaz: Özne ve fenomen arasındaki uzaklık ortadan kalkınca, gerçeklikle kurulan tüm görsel ilişki önemini kaybeder. Kent artık sistemi "temsil etmez", fakat sistemin kendisi hâline gelir, programlanmıştır, izotropiktir ve içerisindeki birçok fonksiyon, çelişki barındırmadan homojen olarak kapsanır. Üretim ve Tüketim tek ve aynı ideolojiyi benimser, o da Programlamadır. İkisi de devamlı ve değişmeyen bir sosyal ve fiziksel gerçekliğin varsayımında bulunur. Başka gerçeklikler varolmaz. Fabrika ve süpermarket geleceğin kentinin numune modelleri hâline gelirler: Potansiyel olarak uçsuz bucaksız optimal kentsel strüktürlerin içinde insan fonksiyonları boş bir alanda spontane olarak düzenlenir ve mikro-klima sistemleriyle bilginin optimal

dolaşımı etrafında tevhit altına alınırlar. Işığın ve havanın "doğal ve spontane" dengesi çoktan geçersiz kılınmıştır: Ev iyi donatılmış bir otopark yerine dönüşüverir." [172].

Branzi'nin ve Archizoom'un Durmayan Kent'i en saf ve yıkıcı hâliyle *Gesamtmarktwerk*'in ete kemiğe bürünmüş ve vücut bulmuş hâlidir. *Modernist Mimarlığın* fonksiyonalist tevhiti, yerini postmodern evrede Market ekonomisinin tüketim tevhitine bırakmaya başlamıştır. Fonksiyonalist ürbanizm kısa süre içerisinde fonksiyonların tümünün tüketim ve alışveriş etrafında kümeleneceği yeni bir jenerik ürbanizme doğru evrilir. Archizoom'un ileri görüşlülüğünü kutlamak gerekir, kısa süre içerisinde havaalanları, ofisler, oteller, eğitim merkezleri, eğlence merkezleri, kent merkezleri, gecekondu alanları, heryer "süpermarket numuneleri"ne dönüşür. Dolayısıyla Durmayan Kent ne yeni bir kentsel tasarım önerisi, ne de mevcut kentin ütopik bir dönüştürülme talebi olarak görülmelidir, Durmayan Kent daha o yıllarda oluşmaya başlamış Market tevhiti altında evcilleştirilmeye çalışılan metropolün konseptüel bir röntgeninden başka bir şey değildir.

Superstudio (1966–78), Adolfo Natalini ve Cristiano Toraldo di Francia tarafından kurulur ve sonrasında Piero Frassinelli, Alessandro Magris ve Roberto Magris'in katılımıyla kısa sürede genişler. Superstudio'nun en çok ön plana çıkan eserleri arasında 1969'da ortaya koymaya başladıkları *Continuous Monument* (Sürekli Monüment) serisini göstermek mümkündür. *Demonstratio per absurdum*'un başarılı bir kullanımı olarak, gridal bir süperstrüktürün tüm dünyayı ele geçirdiği provokatif fotomontajların birinde Manhattan'ın üzerinde, bir diğerinde kırsal bir coğrafyada yüzen devasa gridal monümentleri tarifleyen konseptüel eserler, fonksiyonalist kentsel tasarımı (geçmişi) ve aynı zamanda küreselleşme yolunda hızla ilerleyen Market tevhiti altındaki jenerik kentsel formasyonu (geleceği) aynı çatı altında eleştirmeye girişirler. Kısa süre sonra *Gesamtmarktwerk*'in parlayan yüzü Starkitektür'ün durmadan "ikon"lar tasarlayıp duracak olmasını, ikonların bitimsizce her yere saçılarak gün geçtikçe her tasarımın kendi içinde ikonlaşacak hâle gelmesini ve ikonlaşamadıkçaysa Market destekli kentsel platformda varlıklarının tehlikeye girecek olmasını, *Superarchitettura*'nın ileri görüşlülüğünün bir kez daha tasdiki olarak görmek gerekir.

Mayıs 68 geride kalır, beklenen devrim ve beklenen toplumsal dönüşüm Godot misali bir türlü gelmez. Gün geçtikçe Sitüasyonistler'in ve *Superarchitettura*'nın mimari arayışları karşılığını bulmaktan uzaklaşır ve aksine *Gesamtmarktwerk*'in etki alanı artar. Natalini 1971'de tam da bu atmosferi soluyarak, *Gesamtmarktwerk* altında mesleği sürdürmekten başka bir şans kalmayacaksa eğer, şu ilginç öneriyi öne sürer;

"Eğer tasarım sadece tüketimin teşvikiyse, o zaman tasarımı reddetmeliyiz; eğer mimarlık sadece mülkiyetin ve toplumun burjuva modelini kodlamaksa, o zaman mimarlığı reddetmeliyiz; eğer mimarlık ve kentsel tasarım sadece mevcut adaletsiz sosyal ayrımın formalizasyonuysa, o zaman kentsel tasarımı reddetmeliyiz... Ta ki tüm tasarım aktiviteleri asıl gereksinimleri karşılamaya yönelene dek. O zamana kadar, tasarım kaybolmalı. Mimarlık olmadan da yaşayabiliriz." [173].

Modernist Mimarlığın Gesamtkunstwerk'inden, Jenerik Market mimarlığının *Gesamtmarktwerk*'ine doğru örgütlenen evrim, gerçekten de bu denli pürüzsüzce tamamlanacaksa eğer, mimarlık disiplinini kökünden tartışmanın vakti gelmiştir, Natalini'ye biraz olsun hak vermek ve vicdan-i reddini ciddiye almak lazım gelir. 1970'lerde tıkanmaya başlayan mimarlıktaki bu devrimci damarlar yerine, Archigram'ın pop fetişi, teknoloji yerine kendisine tarihselciliği seçecek yeni bir düzlem üzerinden, bu aralıkta Amerika'ya sıçramaya başlamıştır.

Robert Venturi (1925-...) ve Denise Scott Brown (1931-...), Amerikan mimar çift, *Learning from Las Vegas (Las Vegas'tan öğrenmek)* adlı kitaplarıyla başta olmak üzere, mimarlıkta modernist kanona başkaldırmakla ve *Postmodernist Mimarlığın* kurucuları olmakla tanınırlar. Çift 1960'da tanışır, 1967'de evlenir. Evlenmelerinden bir yıl önce Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki)* adlı kitabıyla, zaten krizde olan *Modernist Mimarlığı*, daha kitabın giriş bölümündeki "kibar manifesto"suyla şöyle köşeye sıkıştırır;

"Ben mimarlıkta karmaşıklığı ve çelişkiyi seviyorum. (...) Bahsettiğim karmaşık ve çelişik mimarlık modern deneyimin zenginliği ve müphemliği üzerine kurulu. (...) Mimarların artık ortodoks modern mimarlığın ahlaki püriten dili tarafından gözdağı verilmeye durumları el veremez. Ben "saf" olan elemanlar yerine melez olanları, "temiz" olanlar yerine ödün verenleri, "doğrudan" olanlar yerine çarpık olanları, "artiküle" edilmiş

olanlar yerine muğlak olanları, sapkınca olanlar kadar gayri şahsi olanları, sıkıcı olanlar kadar "ilgi çekici" olanları, "tasarlanmış" olanlara tercihen konvansiyonel olanları, dışlayanlar yerine dâhil edenleri, basit olanlar yerine ağdalı olanları, işlevini kaybetmiş olanlar kadar inovatif olanları, dolaysız ve berrak olanlardansa tutarsız ve çift anlamlı olanları seviyorum. Bariz tevhit yerine, dağınık hayatiyetten yanayım. İlgisiz sonucu, yersiz sözü dâhil edip, çifteşliliği açığa vuruyorum.

Ben, hem dâhili hem de harici işlevler için, anlamın zenginliğini anlamın duruluğuna tercih ediyorum. Ben, "hem o, hem bu"yu "ya o, ya bu"na, siyah ve beyazı ve bazen de griyi, siyah ya da beyaza tercih ediyorum." [174].

Venturi, daha metnin başlangıcından itibaren, kartlarını açık oynar. Berrak, tek ve doğru mimarlık yerine dağınıklığı ve zenginliği teşvik eder. Modernist kanonun başat aktörleri Le Corbusier'i, Walter Gropius'u ve Mies van der Rohe'yi tek tek ele alır ve modernist yapıtların çok katmanlılıktan yoksun karakterlerini eleştirmeye koyulur. Mies'in *Modernist Mimarlığa* kazandırdığı *"Less is more" (Az olan çoktur)* vecizesini, Venturi tam da bu satır aralarında tersyüz eder ve *Postmodernist Mimarlığın* o ünlü mottosu böylece ortaya koyulmuş olur; *"Less is a bore" (Az olan sıkıcıdır)*. *Postmodernist Mimarlık*, sermayenin iyiden iyiye heryeri ele geçirmeye başladığı bir coğrafyada, dışlayarak *(exclusion)* değil dâhil ederek *(inclusion)* çalışan yeni bir tevhittir, yani Venturi'nin sözleriyle *"zorlu bütünlük"*tür *(difficult whole)*. Dolayısıyla *Postmodernist Mimarlık*, kendisini daha en başından itibaren *Modernist Mimarlığa* karşı ortaya koyduğu reaksiyoner tavırla tanımlamış olur. Ancak bu zengin olasılıklara kapısını açacakmış gibi gözüken potansiyeli yüksek teorik anlatı, pratiğe döküldükten sonra, ya da daha aynı kitabın içerisinde ilerleyen sayfalarda, ufkunu geniş tutmadan acele sonuçlara varmaya çalışacak ve dar bir çerçevede reaksiyoner bir tarihselci stile dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Bahsi edilen, Venturi'nin konvansiyonel formların ya da elemanların, bir taraftan tarihi ve asıl bağlamlarıyla sembolik olarak, diğer taraftansa çağdaş ve yeni bağlamlarıyla fonksiyonel olarak birlikte kullanılmasını teşvik ederek, zenginlik ve karmaşıklık anlatısını bir çeşit çifteşlilik başlığı altında ketlemesinden ve yeni bir Neo-eklektisist mimarlık stilinin kapısını aralayarak ve egemen siyasi ve ekonomik sistemin kollarına kendisini bırakarak, yine bir temsiliyet ve hedonizm tuzağına düşmesinden başka bir şey değildir.

Aslına bakılacak olursa Venturi, daha 1959'da Philadelphia'da inşa etmeye başladığı ve 1964'te yapımı sona eren Vanna Venturi Evi'nde bu arayışın izlerini sürmeye başlamıştır. Annesi için inşa ettiği ev, *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki* teorisinin ilk deneylerinden biri olarak kabul edilebilir. Yapı çifteşlilik denemesinde, modern mimarlığın fonksiyonel kullanımıyla, konvansiyonel mimarlığın sembolik kullanımını üstüste bindirirken, Le Corbusier ve Villa Savoye planimetrisiyle ilgilendiği kadar Palladio, Michaelengelo, Vittoria ve Luigi Moretti detaylarıyla da akrabalık kurmayı dener. Sonuç *Postmodernist Mimarlığın* erken manifestolarından biri olarak anılan bir konut tasarımı olur. Yapı bir stilin manifester yüzünü oluşturmasından öte, merkeze yaklaştıkça simetrikleşen, periferilere uzaklaştıkça asimetrikleşen konfigürasyonuyla, iç mekânlarında uyguladığı çeşitli kontrastlarda büyüklü küçüklü ölçek deneyleriyle ve çeşitli yapı elemanlarının birbirleriyle mücadele edercesine yarattığı mekânla tansiyonlu ilişkiler kurma hevesi ve benzeri nitelikleriyle mimarlık tarihinde kendine haklı bir yer edinir. *Postmodernist Mimarlık* böylece *Modernist Mimarlığın* boşalttığı koltuğa talip olur. Venturi ve Scott Brown'un öncülüğündeki hareket, kısa sürede Charles Moore, Michael Graves, James Stirling, Robert Stern gibi aktif pratisyenlere ve Colin Rowe, Charles Jencks gibi sesi yüksek çıkan teorisyenleri peşinde sürükler. Bu reaksiyoner hareketin Postmodern Mimarlık düzleminin krallık tacına olan bu talebinin ciddiyeti, belki de şöyle daha iyi kavranabilir, *Modernist Mimarlığın* ve Enternasyonal Stil'in son mohikanlarından sayılabilecek Philip Johnson, bu kolaycı özne/stil değişimi üzerine kurulu olan fırsatçılığa hemen iştirak edecek ve yeni pastada pay sahibi olabilmek adına *Postmodernist Mimarlığın* en ünlü eserlerinden birini kimseye bırakmadan, New York'ta AT&T Binası'yla (şimdiki Sony Binası) kendisi ortaya koyacaktır. Robert Stern, Harvard Üniversitesi'ndeki bir panelde, *Gesamtkunstwerk*'ten *Gesamtmarktwerk*'e, *Modernist Mimarlıktan Postmodernist Mimarlığa* yumuşak geçiş sürecinde, devrimci bir anlayış yerine evrimci bir anlayışın merkezde olduğu bu tavrı şu şekilde özetler;

"Postmodernizm ne politik ne de sanatsal anlamda devrimcidir; aslına bakılırsa, içinde yaşadığımız teknokratik ve bürokratik toplumun etkisini—mevcut durumu kabul edip onu modifiye ederek—(...) pekiştirir." [175].

Uysal evrim böylece, gösteri toplumuyla ve tüketim kültürüyle eşzamanlı olarak *Postmodernist Mimarlığı Modernist Mimarlığın* halefi pozisyonuna getirecek fırsatları doğurur. Kentsel tasarım ölçeğinde Kevin Lynch'in "*The Image of the City"* (1960) ve Jane Jacob'un "*Death and Life of Great American Cities"* (1961) adlı modernist kentsel tasarıma ağır eleştiriler getiren kitapları sonrası, Colin Rowe (1920–1999) bu fırsatı 1978 yılında Fred Koetter'le birlikte kaleme aldığı *"Collage City" (Kolaj Kent)* adlı kitabında ortaya koyduğu prensiplerle değerlendirmeye çalışır. Amaç, Venturi'nin yapısal ölçekte yaptığını kentsel ölçekte tekrarlamak, modern ve konvansiyonel arasında bir diyalektik kurmaktır. Rowe, kentin fonksiyonalist tevhit altındaki ütopik imajı yerine modern ve tarihi kent arasındaki yeni bir diyalektiği ve parçalara ayrılmış kentsel spotların "kolektif bellek" uyarınca kolajvari tekniklerle biraraya getirilmesini önerir. Camillo Sitte esintili yeni bir kentsel tasarım anlayışının peşindeki metnin kayda değer fikirleri arasında, Karl Popper'ın "Açık Toplum" konseptinden hareketle, kentsel aktörlerin de kentsel planlamada etkin rol almaları üzerine gidilen bölümler öne sürülebilir ancak Sitüasyonistler'in ve Vizyoner Konseptüel mimarlıkların bu yönde çok daha ileri gitmiş erken radikal fikirleri düşünüldüğünde, bunun da orijinallik ve inovatiflikten öte, devrimci birçok sosyal değişim vaadinin postmodernist kültüre uysalca eklemlenme denemesinden bir başkası olduğunu tahayyül etmek mümkün hâle gelir. Rowe, Napolyon'dan bu yana getirdiği zaman çizelgesiyle postmodern evrenin kentsel tasarımı olan Kolaj Kenti, bir tür "müze kent" olarak tanıttığı şu iki paragrafta herşeyi özetler pozisyondadır;

"Fakat bu, kenti eksiksiz olarak farklı nesne/parçaların sunulduğu bir müze olarak tanımlama denemesiyse, onun hakkında ne söylenmeli? Klasik adabın kalıntılarıyla liberal itkinin başlangıç aşamasındaki iyimserliğin orta yolunu bularak bir ara strateji işlevi gördüğünü mü? Yol gösterici görevi devasa boyutlarda olsa da, teknoloji yerine "kültür"e kendini adadığını mı? Hem Brunelleschi'yi hem de Crystal Palace'ı bünyesinde barındırdığını mı? Hem Hegel'in, hem Prens Albert'in hem de Auguste Comte'nin bu kente yabancı olmadıklarını mı?

Tüm bu sorular müze olarak kentin müphem ve eklektik kavranışında (egemen burjuva kentinin ilk eskizleri?) aydınlatılabilir ve hepsi büyük olasılıkla olumlu cevaplanacaktır." [176].

Kentin müzeleşmesi, Debord'un öngördüğü gösteri toplumu adına kentin de kanlı canlı bir direniş coğrafyasından çıkıp bir tür gösteriye dönüşmesi, kentin yeni bir "kültür" olan tüketim kültürüne eklemlenmesi, Dubrovnik'in, Venedik'in ve tarihsel arkaplanı olan tüm kentlerin yavaş yavaş sadece uzaktan bakılan bir tür pasif sergi arayüzüne indirgenmeleri, bu Kolaj Kent anlatısına paralel okunmalıdır. Rowe'un açıkça ortaya koyduğu üzere, *Modernist Mimarlığın* tahtını terk etmesi sonrası "burjuva kentinin ilk eskizleri" olarak, *Gesamtmarktwerk* anlayışıyla birlikte, Market ve sermaye egemenliğinin en belirgin ve kalın uçla çizilmiş eskizlerinden birinin doğuşuna tanıklık edilir. Taht kısaca, *Markt'*ın kukla stillerinden ilki olan *Postmodernist Mimarlığa* doğru el değiştirmektedir.

Mimarlık zemininde, *Modernist Mimarlığın* başat pozisyonu sallanmaya başladığı andan, 1950'lerin sonundan itibaren girişilen bu mücadele, böylece 60'larda kendisine zengin direniş çizgileri ve damarları bulmuş fakat 70'lerin başından itibaren *Markt*'ın hegemonyasında yeni bir tevhit altında birleşmeye başlamıştır. Venturi ve Scott Brown bu aralıkta Las Vegas'a mimari bir araştırma gezisi yapmaya karar verirler ve *Learning from Las Vegas'ı (Las Vegas'tan öğrenmek)* yayınladıklarında, yıl 1972'dir. Aynı yıl Pruitt–Igoe'daki 1950'lerden kalma ve II.Dünya Savaşı sonrası inşa edilmiş jenerik *Modernist Mimarlık* ürünü toplukonutlar ayrımcılık, sefillik ve yüksek suç oranına yataklık ettikleri ve bir taraftan da bunların birçok sebeplerinden birinin de buradaki kentsel tasarım ve mimarlığın ideolojisinde yattığı gerekçeleriyle yıkılmaya başlanırlar. Charles Jencks bu tarihi, "*Modernist Mimarlığın* öldüğü tarih" [177] ilan eder ve uzun süredir hasta yatağında yatan kral, artık yerini genç prense devretmeye hazır hâle gelir.

*Las Vegas'tan öğrenmek'*te Venturi ve Scott Brown çifti postmodern döneme girilirken, kapitalist ekonomiyle birlikte mimarlığın nasıl çalışabileceğinden ve ondan neler öğrenilebileceğinden dem vuran bir araştırmaya girişirler. Archigram'ın İngiltere'de denediğine benzer bir şekilde, Amerikan kültüründen ve Pop'undan beslenirler, Denise Scott Brown 1971'de yazdığı, kitaba kaynak oluşturan metinlerinden birinde meseleyi şöyle özetler;

"Las Vegas, Los Angeles, Levittown, Westheimer Strip, golf alanları, yelken komüniteleri, Co-op Kent, soap opera'ların barınma arkaplanları, TV reklamları ve kitle

magazin reklamları, bilboardlar ve Route 66, değişen mimarlık hassasiyetlerinin kaynakları hâline geldiler. (...) Amerika'da 60'larda sanatsal değişim için tarife yeni bir içerik eklendi: Sosyal devrim. (...) Modern hareketten geriye kalan hafif tortuların mahali, sadece sanatsal anlamda bayatlamamıştı, fakat aynı zamanda toplumsal olarak zararlı hâle geldi. (...) Eğer ki yüksek-stil mimarlar insanların ihtiyaçlarını ve isteklerini üretemiyorlarsa, o zaman kim üretecek ve onlardan neler öğrenebiliriz?" [178].

Postmodernist Mimarlık dolayısıyla sadece ölmekte olan *Modernist Mimarlığın* yerini almakla ona bir reaksiyon olarak doğmakla kalmaz, aynı zamanda başarılı olamamış bir devrimin yerini alır, ona reaksiyon olarak doğar. Bu bağlamda *Postmodernist Mimarlık* toplumsal platformda başarısız olmuş bir devrimin ölümünün kabulü, yani başarısız bir devrimin mezartaşıdır. Scott Brown'ın sorusu bu taraftan bakıldığında farklı bir anlam taşır, direniş çözüldüğüne, devrim yitirildiğine göre, kim üretecektir ve onlardan neler öğrenilebilir. Soruya bugünden bakarak retroaktif bir cevap vermek gerekirse, *Markt* üretmeye başlar ve ne yazık ki mimarların onun dümen suyundan gitmek dışında, çok da bir şey öğrendikleri söylenemez.

Dolayısıyla *Postmodernist Mimarlık Modernist Mimarlığın* enstrümantal rasyonelitesinin başarısızlıklarını, dar görüşünü, teknolojiye dair olan şişirilmiş inancını, fonksiyonalist tekdüzeliğini ve toplumsal mühendisliğe meyleden tevhidini işaret etmekte haklıdır. Fakat sorun şuradadır ki, buna karşılık tek yaptığı mimarlığın toplumsal ve politik altyapısından koparılmasını, mimarlığın formla, imajla ve yüzeyle oynanan oyunlara ve eklektik orjilere indirgenmesini ve mevcut egemen ekonomik/siyasi kültürün ve iktidar mekanizmalarının pasif bir metasına dönüşmesini, tüketim kültürünün bir başka tüketimi ve gösteri toplumunun bir başka gösterisi hâline gelmesini teşvik etmektir. David Harvey bu sorunu Jencks, Krier ve Jacobs etrafından dolanarak şöyle açıklar;

"Jencks örneğin belirtir ki, mimarlıkta ve kentsel tasarımda postmodernizm arsızca piyasa eğilimlidir çünkü bugünün toplumunda ana komünikasyon dili budur. Piyasa entegrasyonu açıkça fakirin ve kamunun ihtiyaçları yerine zenginin ve özel tüketimcinin çıkarına hizmet etme tehlikesini taşısa da, Jencks öyle düşünür ki, bu mimarın değiştirme gücünün olmadığı bir durumdur.

Dengesiz piyasa iktidarına böylesine kavaliyer bir cevap Jacobs'un itirazlarını tatmin edecek bir sonucu beraberinde getirmez. Başlangıç olarak, bu sadece plancının zonlamasını piyasa-orijinli bir zonlamayla değiştirmek anlamına gelir. Ki bu da arazileri Krier'in aklında olan kentsel tasarım prensiplerine göre değil fakat ödeme koşullarına ve kira prensiplerine göre paylaştırmayı beraberinde getirir. Kısa vadede, planlamadan market mekanizmalarına geçiş geçici olarak ilginç konfigürasyonları beraberinde getirebilir, fakat kentsel mutenalaştırmanın hızı ve sonuçların tekdüzeliği öyle gösterir ki birçok örnekte kısa vade gerçekten de kısa sürer. Bu şekilde bir piyasa ve arazi-kira paylaşımı çoktandır birçok kentsel topografyayı birbirlerine benzer yeni örüntüler olarak tekrar şekillendirmektedir. Serbest piyasa popülizmi, örneğin, orta sınıfı kapalı ve korumalı mekânlar olan alışveriş merkezlerine ve atriyumlara yerleştirir, fakat fakirler için hiçbirşey yapmadığı gibi, onları evsizliğin yeni ve kâbustan çıkma postmodern peyzajlarına doğru defeder." [179].

1960–80 aralığındaki mücadeleden *Markt* yani piyasa, sosyal, politik ve sanatsal coğrafyada olduğu üzere mimarlıkta da galip çıkar ve *Gesamtmarktwerk* anlayışı, yani piyasa tevhiti altında, piyasa tevhitine göre ve piyasa tevhiti için mimarlık yapma devri başlamış olur. Tasarım pratiğinin başlangıcından itibaren, Adam Smith'in "görünmez el"ini hatırlatır şekilde bu market olgusu, hep modern tanımıyla mimarlığın arkasındaki temel motor olmuştur fakat ilk kez, tüm maskelerinden arınmış, politik doğrucu filantropilerini geride bırakmış ve brutal bir görünürlüğe kavuşmuş hâlde mimarlık coğrafyasının tepesindeki konumunu yere göğe ilan eder bir tavra bürünmüştür. Bu yeni dönem, kısa süre içerisinde mimarı kamu hizmetindeki ağırlıklı pozisyonundan çıkartarak, neredeyse tüm iş yükünü özel sektöre kaydıracaktır. Postmodern evreye girilirken yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlayan Starkitektleri, bu Faustyen anlaşmayı ilk kabul edenler arasında görmek mümkündür. Market ekonomisiyle gönüllü ve uysal bir birlikteliği vaazeden bu pakt, mimarlara daha önceden görülmemiş bir düzeyde bolluk ve varsıllığı beraberinde getirmiş (maddi kazanç, küresel iş olanakları, mega-projeler, *tabula rasa* kentsel tasarımlar vs.), ancak karşılığında mimarları toplumsal ve politik zeminde söz söyleyemeyecek hâle gelecek şekilde habitatlarından koparark, onları önüne gelen herşeyi yutmaya başlayan Marketin buyurgan herhangi bir aparatına indirgemiş bulunur. Koolhaas ve ofisi OMA'nın 2010 yılında düzenlediği *Cronocaos* adlı

sergide *TIME* dergisinin kuruluşundan, yani 1923'ten bu yana kapağa taşıdığı mimarları gösteren bir paftalarından hareketle bu konu üzerine ilginç çıkarımlar yapılabilir;

Çizelge 4.1 1923–2010 aralığında *TIME* dergisinin kapağına taşınmış mimarlar [180]

Modern Evre *(1923–1965)*

Tarih	***Mimar***
1926	Ralph A. Cram
1930	William A. Delano
1938	Lewis Mumford
1938	Frank Lloyd Wright
1946	Charles Luckman
1949	Raymond Loewy
1952	Wallace K. Harrison
1956	Eero Saarinen
1958	Edward Stone
1961	Le Corbusier
1963	William L. Pereira
1963	Minoru Yamasaki
1964	Buckminster Füller

Postmodern Evre *(1965–2010)*

Tarih	***Mimar***
1979	Philip Johnson

Dergiye kapak olarak çıkan mimarları tek tek tartışmak, hatta bazılarının zaten dönemin büyük firmaların korporatif yüzü oldukları dolayısıyla burada yer alabildiklerini not etmek bir tarafa, Koolhaas'ın da dikkat çektiği üzere, 1980 sonrası tüm bu Starkitekt patlamasına rağmen, tek bir postmodern evre mimarının dahi kapağa taşınmaması ilginç gözükür. Hatta erken 60'ların geç modernist yüzlerinin ardından, modernist kanonun çözülmesinden itibaren ibret olarak bir tek Philip Johnson'ın listeye girebilmesi de ayrıca manidardır. İbretlik olmasının nedenini konuyu saptırmadan şöyle özetlemek mümkündür ki, Johnson modernist kanonun başlangıcından, Enternasyonal Stil'in kitlelere teşvikine, vakti geldiğinde postmodernist istikamete esneyen mimarlığından, sonunda dekonstrüktivizmi kitlelere sunan serüvenine dek lineer bir 20.yüzyıl mimarlık tarihi anlatısını adeta kendi personası üzerinde taşır. Dolayısıyla 1960–80 aralığının boş geçirilip, sonuna Philip Johnson'ın

adeta bir mezartaşı gibi dikilmesi oldukça ironiktir. Bir anlamda mimarlık tarihinin ölüm fermanını simgeler. Bundan böyle mimarlık yoktur, salt Market vardır. Bu bağlamda, 20.yüzyıl mimarlık tarihinin son evrede geldiği nokta bir paragrafta özetlenmek zorunda kalınsa, belki de şöyle tariflenebilir;

Mies'in *Modernist Mimarlığı* tariflediği *"Less is More"u* (Az olan çoktur) geçilmiş, Venturi'nin *Postmodernist Mimarlığı* tariflediği *"Less is a bore"*u (Az olan sıkıcıdır) geride bırakılmış, artık Johnson'un en başta kendisinin dâhil olduğu *Gesamtmarktwerk Mimarlığını* tariflediği *"I'm a whore"* [133] neoliberal Market tevhiti dönemine girilmiştir.

Tüm bu gelişmeler Margaret Thatcher'ın dönemin yeni ekonomik politikalarını uygulamak adına herkesin aklına kazıyana dek tekrarladığı "Alternatif yoktur", "Alternatif yoktur", "Alternatif yoktur" sözlerini hatırlatır. Mimarın bu doğrultuda toplumsal ve kentsel zeminle iletişimi azalacak, sermaye ve piyasayla iletişimi olabildiğine artacaktır. 1980 sonrası toplumsal ve politik zeminde, artık mimarın sesi birkaç istisna dışında iyice kısılır, onun yerine artık fazlasıyla konuşan bir *Markt* vardır. Nietzsche'nin Tanrı'sı ve Barthes'ın Yazar'ı sonrası, postmodern evrede kamusal mekânla haşır neşir olan, zaman zaman haddini bilemeyip toplumsal mühendisliğe kadar işi vardırıp, toplumsal zeminde bir şekilde söz sahibi olmaya çalışan, politik hareketlerin, devrimin, sokağın Mimar'ı da, artık rahatlıkla savlanabilir ki, ölmüştür...

Dekonstrüktivist Mimarlık tam da bu aralıkta ortaya çıkar ve sosyopolitik zeminden ayağının kaydırıldığını düşünen birkaç eleştirel Mimar, hiç yoktan ellerinde kalan malzemelerle didişmeye koyulur. *Modernist Mimarlığın* ve hatta ondan arda kalan tahta oturmayı deneyen *Postmodernist Mimarlığın* sabitlemeye çalıştığı tüm kavramlara Dekonstrüktivizm, poststrüktürel düşüncenin desteğini arkasına alarak, her yönden saldırmaya girişir. Anlaşılan herşeyi çözmeyi ve tersyüz etmeyi kendine görev edinen anlayış, "bir muharebeyi kaybedip, harbi kazanmak" mottosunu da tersten okur, kentsel ve toplumsal ortamda söz söyleme adına harp kaybedilmiştir, fakat en azından elde kalan diğer muharebeler hâlâ kazanılabilir. 1988'deki New York MOMA'da açılan ve Philip Johnson ile Mark Wigley ikilisinin düzenlediği *Dekonstrüktivist Mimarlık* sergisi genel olarak hareketin başlangıcı sayılsa da, sergi Frank Gehry, Daniel Libeskind,

Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelbl(l)au ve Bernard Tschumi'nin inşa edilmiş birçok projesini yayınladığından dolayı, pek de üniter bir tavrı olmayan bu hareketin başlangıç tarihini 1980'lerin başına çekmek ve postmodern evrenin sinik arkaplanı üzerinde hâlâ bir söz söylemenin mümkün olduğunu düşünen plüralist öncü mimarları biraraya getirdiğini belirtmek isabet olacaktır. Sembolik bir tarih seçmek gerekirse, 1982'yi ve o yıl düzenlenen *Parc de la Villette* yarışmasını ve burada Koolhaas, Eisenman, Tschumi ve yanlarına çektikleri "dekonstrüksiyon" fikrinin sahibi Fransız poststrüktürel düşün düzleminin öncülerinden filozof Jacques Derrida arasında süregelen teorik mücadeleyi öne sürmek anlamlı olabilir. Derrida harekete adını veren dekonstrüksiyonu şöyle tanımlar;

"Görünenin aksine, "dekonstrüksiyon" mimari bir metafor değildir. (...) Dekonstrüksiyon, adının belirttiği üzere, öncelikle konstrüksiyonun kendisini dekonstrükte etmelidir, onun strüktürel ve konstrüktivist motifini, onun şemalarını, onun sezgilerini ve konseptlerini, onun retoriğini. Fakat o mimari konstrüksiyonu şiddetle dekonstrükte ettiği gibi, mimarlığın konseptinin felsefi konstrüksiyonunu da dekonstrükte eder." [181].

Dekonstrüktivist mimarlığın üniter bir teorik altyapısından ya da forma yönelik sabitlerinden ya da yapı malzemelerinin ortak havuzundan bahsetmek oldukça zordur. Hareket içerisinde gösterilen her üyenin çok farklı dertleri ve yine farklı dilleri olduğu söylenebilir. Fakat toplumsal ve politik zeminin kaybı, grubu şöyle bir reaksiyona itmiş gibi gözükür; hareket hem mimarlık tarihiyle bağını koparmayı dener, hem de kendi dışındaki hiçbir mimari gerçekliğe referans vermeyen formların ve mimarlığın arayışına koyulur. Malevich'in resim sanatında Siyah Kare'siyle zorlamaya çalıştığı bazı kavramlar, nihayet mimarlık ortamında da karşılığını bulmaya başlamıştır.

1990 sonrası *Gesamtmarktwerk*'in artık emekleme dönemini geride bıraktığı ve çok daha etkin hâle geldiği evrede, Starkitektlere dönüşecek olan bu çekirdek ekibe, 80'lerde hâlen portfolyolarındaki teorik işlerin sayısı pratikteki inşaatlarından fazla olması nedeniyle, yalnızca "kâğıt mimarları" gözüyle bakılır. Ancak bu dönemde Starkitektler de kendi emekleme dönemlerini yaşıyorlardır, Gehry'nin Gehry Evi (1977–78) ve Vitra Tasarım Müzesi (1987–89), Eisenman'ın *House VI*'sı (1972–75) ve Wexner

Sanat Merkezi (1983–89), Tschumi'nin *Parc de le Vilette*'i (1982–87), Koolhaas'ın *Delirious New York*'u (1978) ve Hollanda Dans Tiyatrosu (1984–87), Libeskind'in Berlin Yahudi Müzesi (1989–99), Zaha Hadid'in Vitra İtfaye İstasyonu (1991–94), Coop Himmelb(l)au'nun *Rooftop Falkestrasse*'si (1983–88), yakın zamanda herbirini star şöhretine kavuşturacak yolun ilk tuğlaları olarak tariflenebilir. İleriki süreçte bilindiği üzere Çin CCTV Kulesi (Koolhaas, 2002–10), Bilbao Guggenheim Müzesi (Gehry, 1991–97), Akropolis Müzesi (Tschumi, 2002–08), BMW Merkezi Binası (Hadid, 2003–05), Seattle Kütüphanesi (Koolhaas, 1999–2004), UFA Sinema Merkezi (Himmelb(l)au, 1993–98) , Avrupa Yahudi Anıtı (Eisenman, 1998–2005) ve hatta yeni yapılacak Dünya Ticaret Merkezi (Libeskind, 2006-...) hep bu mimarların elinden çıkacaktır. Dolayısıyla mimarlık ortamını besleyen başat hareketin modernist kanondan *Postmodernist Mimarlığa* değil, Dekonstrüktivist harekete geçtiği dahi savlanabilir. *Dekonstrüktivist Mimarlık*, 1990 sonrası mimarlık ortamını ele geçirecek olan Starkitektür'ün ilk ve vahşi prototipidir.

Bu oluşum beraberinde, Koolhaas'ın ironik modern tavrını, Tschumi'nin teorik bazlı disjonksiyonlarını, Gehry'nin biçimsel manipülasyonlarını, Libeskind'in ekspresyonizme bulanmış sembolik hamasetini, Hadid'in biyomorfik akışkanlığını, Eisenman'ın serin soyutlamalarını ve Himmelb(l)au'nun yapısal dekonstrüksiyonlarını su yüzüne çıkarır. Hareketin ve beraberindeki mimarların postmodern evrenin mimarlık ortamını oldukça derinden etkileyerek, fonksiyonellik üzerine kurulu bir mimarlığa sırtlarını döndüklerini, temsiliyet açmazının dışına çıkmayı denediklerini, saflık yerine melezliği, teklik yerine çokluğu, tenhalık aksine yoğunluğu ve tevhit yerine ya da ona eklemlenmiş hâllerde fragmentasyonu ön planda tuttuklarını öne sürmek mümkündür. Getirdikleri bu yeniliklerle, postmodern evrenin mimarlık ortamındaki pasta paylarını da, *Markt*'ın uysal inovasyonlara karşı olan zaafı dolayısıyla, oldukça arttıracaklardır.

Dekonstrüktivist Mimarlığın muharebe alanlarından ilki, biçime ve güvenliğe dairdir. Wigley yapısal elemanların dekonstrüksiyonunu şöyle betimler;

"Duvar çok komplike bir biçimde yarılarak açılır. Basit pencereler yoktur, güçlü bir duvarı delen düzenli açıklıklardan bahsedilemez. Bunun yerine, duvar işkenceye uğrar, sökülür ve bükülür ki böylece tanıdık olanla olmayanı, içerisiyle dışarısını birbirinden

ayıran bir güvenliği sağlamaz hâle gelebilsin. Böylece tüm kapatma durumunun kendisi çökmüş olur.” [182].

Postmodern evrede dolayısıyla mimarlık literatürüne yapıların bu tekinsiz biçimleri, özel mekân–kamusal mekân ayrımını bulanıklaştırma denemeleri, içeri ve dışarının muğlaklaştırılması, duvarın tavana, zeminin çatıya evrildiği yeni akışkan mekânların peşine düşülmesi ve benzeri arayışlar damgasını vurur. Toplumsal zemindeki değişimlere ancak çevredeki birçok aktörden biri olarak katılabileceğini kavrayan mimar, sadece başat iktidarı kendi ellerinde kalan tasarımla haşır neşir olmaya ve formla didişmeye koyulur. Formu manipüle eder. Formu fragmente eder. Formu esnetir. Formu büker. Formu bozar. Formu dekonstrüksiyona uğratır. Mimarın, postmodern evrede, başat oyuncağı yine ve yeniden Formdur.

İkinci muharebe formla birlikte bu kez *Modernist Mimarlığın* sembolik yapıtaşlarından birini yıkmaya girişir, saldırı saflık ve hijyen arayışınadır;

“Mimarlık her zaman kültürel bir enstitü olarak düzen ve stabilite teminine herşeyin üzerinde değer vermiştir. Bu niteliklerin onun biçimsel kompozisyonlarının geometrik saflığından ortaya çıktığı öngörülür. (...) Bu sergideki projelerse farklı bir hassasiyete parmak basarlar, öyle bir hassasiyet ki, içinde saf form rüyası artık rahatsız edilmiştir. Form kirletilmiştir. Rüya bir kâbusa dönüşmüştür.” [183].

Mimar kendi iktidarı çerçevesinde, Formu kontamine eder. Formu rahatsız eder. Formu kirletir. Formu bulandırır. Formu melezleştirir. Formun ariliğini elinden alır. Mimar, postmodern evrede, Formu kâbusa çevirir.

Üçüncü muharebe kentin yanında, fonksiyona karşı verilir. Coop Himmelb(l)au erken manifestolarından birinde bunu şöyle özetler;

“Mimarlık sonuca götüren bir adım değildir.

Mimarlık işlemek zorunda değildir. [*Architecture does not have to function*]

Mimarlık yatıştırıcı değildir.

Mimarlık kentin etinin içindeki kemiktir.” [184].

Fonksiyonellik üzerinden mimarlığın tanımlanması terkedilmiştir. Yeni arayışlar beraberinde multi-fonksiyonel mekânları ve çapraz programlama metotlarını getirir. Form artık fonksiyonu takibini bırakmış, kent mimarlığın nesnesi konumundan öznesi konumuna geçmiştir.

Dördüncü muharebe gerçek anlamda konstrüksiyona ve strüktürel altyapıya karşı verilir;

“Provakatif mimarlık tasarımları strüktürü parçalarına ayırır gibi gözükür –bu herhangi bir nesnenin basit kırılması da, strüktürün izlerden oluşan bi kolaja doğru karmaşık bir farklılaşması olarak da, pekâlâ okunabilir.” [183].

Böylece konvansiyonel metotlar ve formüllerle yapılan inşaat modeli, dijital teknolojinin de yardımıyla artık yerini bambaşka bir tasarım sürecine bırakmıştır.

Muharebelerin mikro ölçekte ardı arkası kesilmez. Tevhit karşısına fragmentasyon koyulur, temsiliyetin aşkınlığının dışına çıkmak için uğraşılır veya final formun ideolojisinin yerine formun sürecinin ideolojisine geçiş için deneyler yapılır. Tschumi, bu hikâyeyi, yani mimarlığın toplumsal zeminden geri adım atarak, kendi disiplinine belirli sınırlar içerisinde yeniden yoğunlaşmasını tek paragrafta şöyle özetler;

“Mimarlıkla ilgilenen birçok insan bir tür düş kırıklığı ve can sıkıntısı içerisinde. Yirminci yüzyılın erken ütopik ideallerinden hiçbiri gerçekleşmedi, sosyal amaçlarından hiçbiri başarılı olmadı. Gerçeklik tarafından flulaştırılarak, idealler kentsel planlama kâbuslarına ve amaçlar bürokratik poliçelere dönüştü. Toplumsal gerçeklik ve ütopik rüya arasındaki ayrım kocaman, ekonomik kısıtlamalar ve herşeyi-çözecek tekniğin ilüzyonu arasındaki boşluk devasa boyutlara vardı. Mimarlığın tedavi edici etkisinin sınırlarını bilen eleştirmenler gösterdi ki, bu tarihi ayrım mimarlığın konseptlerinin yeniden formüle edilmesi sonucu artık geride bırakılmaktadır. Bu süreçte, yeni bir ayrım ortaya çıkıyor. Daha karmaşık ve profesyonel naifliğin ya da ekonomik cahilliğin göstergesi değil, fakat mimarlığın tabiatının tam da göbeğinde yatan ve onun temel elemanı olan bir sorunun göstergesi; mekân. Kendi üzerine yoğunlaşarak mimarlık artık heryerde olduğundan daha çok, mekânda olan sakınılamaz bir paradoksa dâhil oldu: Aynı zamanda mekânın tabiatını sorgulamanın ve mekânsal bir praksisi deneyimlemenin imkânsızlığı.” [185].

Dekonstrüktivizmle birlikte, postmodern evre mimarlıkları kendi tasarım aparatları ve kavramlarıyla verimli bir mücadeleye girişirler. Bu mücadele özellikle 1990 sonrası *Markt*'la oluşturduğu uysal birliktelik dolayısıyla durmadan kendini kritik eden yenileyici altlığını kaybetmeye başlar. Bu süreç mimarın bir yandan toplumsal zeminle ilişkisinin zayıflamasına, diğer yandansa hızla anonimleşen yeni bir postmodern estetiğe ve ekonomik fizibiliteye arkasını yaslayan yeni bir emlak tüccarı giysisini üzerine çıkarmayacakmışçasına geçirmesine yol açar. Böylece kısa süre öncesinin kritik düşünceye kendini adamış gibi gözüken dekonstrüktivistleri, *Markt*'la kurdukları samimi ilişkinin karşılığını fazlasıyla alarak, bu yeni jenerik sistemin kılavuzluğunu ellerine geçirirler. Sonuç "Starkitektür" adıyla yeni bir şöhret liginin kurulmasıdır ve postmodern mimarlık ortamı, bu lig içindeki Starkitektlerin inşa ettikleri ve *Markt*'ın da kaynak akıttığı gösterişli kent ikonları üzerinden, farklılığı evcilleştiren jenerik estetiğini icat eder. *Gesamtmarktwerk* tam da bu Market ekonomisinin ve burjuva estetiğinin etekleri altında anonimleşme durumudur. Neoliberalizmin yeni kenti, Koolhaas'ın deyimiyle "Jenerik Kent"tir;

"Çağdaş kent, çağdaş havaalanı gibi midir, "hep aynı"? (...)

Jenerik Kent Amerika'da mı başlamıştır? Ancak ithal edilecek kadar orijinallikten yoksun mudur? Her nasılsa, Jenerik Kent artık Asya'da, Avrupa'da, Avustralya'da ve Afrika'dadır. (...)

Jenerik Kent'in bir geçmişi vardı, bir zamanlar. (...)

Jenerik Kent'in estetiğinin en iyi ifadesi, "serbest üslup"tur. (...)

Jenerik Kent'in durgunluğu kamusal alanın tahliyesiyle elde edilir, bir tür acil durum yangın tatbikatı gibi. Kentsel zemin artık sadece elzem hareketlere ve temel olarak da araç hareketine yer temin ediyordur. (...)

Jenerik Kent çöpçatanlık ajansı gibidir: Efektif olarak arz ve talebi eşleştirir. (...)

Jenerik Kent fraktaldır, aynı basit strüktürel modülün bitimsiz tekrarını içerir; onu en küçük elemandan dahi tekrar inşa etmek mümkündür, bir masaüstü bilgisayardan, hatta belki bir disketten. (...)

Kentin hikâyesi budur. Kent bundan böyle yoktur. Artık salonu terkedebiliriz…" [83].

Mimarlığın konseptlerinin yeniden formüle edildiği Dekonstrüktivist dönemi takriben 1980'lerin sonu, 90'ların başında dünya siyasi coğrafyasında Sovyet komünist bloğunun çökmesi, beraberinde neoliberalizmi uzun süredir kendini hazırladığı dünyanın başat ideolojisi olma pozisyonuna yükseltir. *Gesamtmarktwerk* bundan böyle kendini daha da vahşi bir şekilde hissettirmeye başlar. Tüm mimari muharebeler, ya market harbinin madunu olmakla mükellef olacak, ya da çerçeveyi içeriden esnetmenin meşakkatli bir yolunu arayacaklardır. Bu dönemde dünya, Asya, Afrika ve Güney Amerika'dan yayılan süperhızlı, anonim ve jenerik kentleşme hikâyelerine tanıklık edecek, bir tarafta büyük bir sefaletin içinden akıl almaz bir hızla artan nüfuslarıyla Lagos'vari yeni gecekondu metropolleri belirecek, diğer taraftaysa büyük bir sefahatin içinden yine benzer bir hızla artan nüfuslarıyla Dubai'vari yeni ultra-zengin megakentler ortaya çıkacaktır. Dünyanın enerji sorunlarına paralel olarak mimarlıkta ekolojik eğilimler kendisini gösterecek, hızla sürdürülebilir kentsel tasarım kavramları tartışmaya açılacak ve aynı hızla bu tartışmanın da içi Market tevhitine göz kırpar şekilde boşaltılacaktır. Kentsel koruma ve kentsel dönüşüm artık sadece tarihi kentlerin kaygısı olmaktan çıkacak ve çok daha genç kentlere dahi—koruma sürelerinin oldukça azalması ve etki alanlarının yapı ölçeğinden kentsel ölçeğe kadar çıkartılması sonucu—yayılacaktır. Mimarlıkta dijitalizasyonun yeni getirileri olarak, mimari tasarım ideolojisi değişecek, strüktürel mantık farklılaşacak, kompütatif teknolojilerin yardımıyla parametrik tasarım ortaya çıkacak ve sanal mekân üzerine düşünce üretme eğilimi artacaktır. Bu dönemde ortaya çıkan bu yeni sorunsallar, ilerleyen bölümlerde derinlemesine inceleneceklerinden dolayı, bunun yerine *Dekonstrüktivist Mimarlık* sonrası Neoliberal dönem mimarlıklarını, biraz genellemek pahasına da olsa yarım düzine başlık altında toplayarak incelemek anlamlı olabilir. Postmodern evrenin son kümelenmeleri *Dekonstrüktivist Mimarlığın* devamlılığı dışında, Korporatif Jenerik Modern *(1)*, Metropolitan Modern *(2)*, Yeni Minimalist Modern *(3)*, Biyomorfik *(4)*, Sürdürülebilir-Ekolojik *(5)* ve Parametrik *(6)* Mimarlıklar olarak özetlenebilir.

Korporatif Jenerik Modern (1) diye anılabilecek ilk kümenin kökleri *Dekonstrüktivist Mimarlık* öncesine, Enternasyonal Stil'e ve hatta Behrens'e dek uzanır. SOM, HOK ve Atkins gibi hızlı jenerik modern mimarlık üreticisi büyük mimarlık-mühendislik kırması ofisleri, I.M.Pei ve Norman Foster gibi modernist ya da high-tech mimarlığın küresel

ölçeğe erken açılanları ve adı sanı duyulmamış jenerik kentlerin yapımında rol sahibi olan yerel ve enternasyonal yeni korporatif oluşumlar bu başlıkta toplanabilir. Türkiye'nin yerel star mimarlarının da, neredeyse Han Tümertekin haricinde tümünün—farkında olarak ya da olmadan—bu korporatif modernliğin peşinde koştukları ayrıca belirtilebilir. Buradaki küresel örneklerle eşdeğer tutulamayacaksa dahi, yerel ölçekte bu eğilimin başını örneğin Tabanlıoğlu Mimarlık ofisinin çektiğini söylemek mümkündür. Aslına bakılacak olursa, postmodern evrede küresel ölçekte yapı üretimine katkı sağlamış aşağı yukarı her mimarın biraz olsun *Korporatif Jenerik Modern'*e bulaşmış olduğunu söylemek gerekir. Fakat bu başlığı daha çok mimarlığın, şehirciliğin, mühendisliğin, peyzaj tasarımının, iç mekân tasarımının ve hatta mahallî taşeronlarla bürokratik ilişkilerin herbirinin olabildiğince tek bir potada eritildiği, üniter bir Market mimarlığı yani *Gesamtmarktwerk* anlayışının adeta vücut bulduğu korporatif mimarlık ofisleri özelinde incelemek daha sağlıklı olur. Özetlemek gerekirse, *Korporatif Jenerik Modernin* ürettiği mimarlık, *Gesamtmarktwerk*'in başat kent tipolojisi olan Koolhaas'ın eleştirel yaklaştığı Jenerik Kent'in yapıtaşlarıdır denilebilir, yani bir nevi üretilen "Jenerik Yapı"lardır. Koolhaas ofisinin araştırma kanadı olan AMO'yla birlikte, bir tür *Korporatif Jenerik Modern* cenneti olan Ortadoğu'da Körfez'in oluşma sürecini anlatan bir araştırma metninde bu izleri şöyler sürer;

"90'larda, tipik mühendislik geçmişleri olan fakat daha sonra makro planlama ve mimari bölümlerle donanan ve bu elverişli pozisyonları onlara neredeyse çoğu planlama ve mimari eforda tekelci bir sav sunan firmalar—Halcrow, Atkins ve yakın dönemde HOK—karada ve denizde kıyı alanı multiplikasyonunun da insiyatifiyle girift ve sözde-organik bir tatil beldesi ürbanizmi geliştirdiler...

Dubai'ye o kendine mahsus görüntüsünü veren dalga bu dalgadır. (...)

Tüm bu fazlardan bağımsız olarak, 70'lerden itibaren devam eden "tasarımsız" bir üretimi de gözlemleyebiliriz, mütevazı—fakat Sharjah gibi yerlerde dominant—jenerik duruşlarıyla, modernist "mimarları olmaksızın mimarlık" –ucuz, spontane görünen, çoğunlukla beton, her zaman ütiliteryan bir tür mimarlık." [186].

Dolayısıyla *Korporatif Jenerik Modern'*i iki başlı bir kümelenme olarak algılamak mümkündür. Bir baş—SOM, HOK, Atkins ve hatta Foster & Partners gibi—sınırsız

kaynaklarıyla korporatif gücünü kullanarak mimarlıkta jenerikleşme vaadeder, diğer baş—"mimarları olmaksızın mimarlık"—sınırsız jenerik mimarlık üretme vaatleriyle korporatif bir güce dönüşmeyi arzular. Dolayısıyla bahsi geçen iki başlılık birbirlerinden beslenen "bir elmanın iki yarısı"dır. *Korporatif Jenerik Modern* mimarlığın başat ilgi alanları arasındaysa, küreselleşme, rasyonalite, fonksiyonalizm, kitlesel bireyselleştirme, yapı üretiminde her zaman son teknolojiyi ön plana çıkarma, kaliteli malzeme kullanımı ve konstrüksiyon detayı çözümleri, ekonomi, ergonomi, şeffaflık, büyük ölçekli yapılar, anıtsal mimarlık, güvenilir kurumsal kimlik, kapitalist market aletleriyle doğrudan birliktelik ve gelişmekte olan ülke coğrafyalarına doğru aktif atılımlar sayılabilir. *Korporatif Jenerik Modern* mimarlığı, *Gesamtkunstwerk*'ten *Gesamtmarktwerk*'e yumuşak bir geçiş olarak, ya da *Modernist Mimarlık* mirasının postmodern evre mimarlıklarına uysal bir evrimle aktarımı olarak görmek mümkündür. Bu kümenin, özellikle 1980 sonrasında önemli atılımlar yaptığı ve günümüz küresel inşaat ekonomisindeki pasta payını neredeyse çağdaşı olan diğer tüm mimari stil ve kümelenmelerin toplamından daha fazla arttırdığı gözlemlenebilir. SOM'un Seul'deki altın renkli 63 Binası (1980–1985), ya da Dubai'deki günümüz itibariyle dünyanın en yüksek kulesi ünvanını elde eden Burj Khalifa (2004–2010), Foster'ın Londra'daki "acur"a benzerliğiyle takma ismini alan ikonik kulesi Gherkin (2001–2003), Jean Nouvel'in Barcelona'da benzer ikonografideki kulesi Torre Agbar (2000–2005), Singapur'daki karma kullanımlı anonim kuleler, finans merkezleri, rezidanslar, Dubai'deki mahallî orijinli küresel görünümlü ya da küresel orijinli mahallî görünümlü kuleler, oteller, iş ve alışveriş merkezleri hep bu kümeye dâhil edilebilecek örneklerdir.

Amerikan *Markt* ikonlarının en önde gelenlerinden biri olan Dünya Ticaret Merkezi yapılarından, hem yıkılanların hem de yeniden yapılacak olanların mimarilerini karşılaştırmak gerekirse, *Modernist Mimarlık* kanonunun arketipal bir örneği sayılabilecek Minoru Yamasaki'nin tasarladığı eski kuleler, kitlesel üretime *(mass-production)* sırtını dayayan Miesyen, modüler, ortogonal, ütiliter ve üniter bir kurgunun eseridir. Bu eser, *Sanatçı-Konstrüktör*'ün iktidar piramidini kabul etmesi bir tarafa, hâlâ iktidar piramidinin tepesine yerleşme umutları taşıdığı bir evrene, *Gesamtkunstwerk* evrenine aittir. Bu kuleler yıkılır yıkılmaz, yerini alacak projeyi tasarlaması adına postmodern evre mimarlık ortamının kanonunun, yani Starkitektür'ün ve özellikle

*Korporatif Jenerik Modern'*in hemen sahneyi ele geçirdiği görülür. Bir yarışma açılır ve yarışmaya ayrı ayrı katılan ve birbirlerine rakip olan SOM, Foster & Partners ve Daniel Libeskind Studio gibi mimarlık ofislerinden, Libeskind'in ofisi yarışmayı kazanır. Daniel Libeskind'in Amerikan ulusuna yaptığı sembolik güzelleme ve hamasetlerle dolu tasarımının kazanmasına ve alandaki tasarlanacak kulelerden birini yarışmada rakibi olan SOM'a, bir diğeriniyse bir diğer rakibi Foster'a inşa etmeleri için aktarmasına dolayısıyla pek şaşırmamak gerekir [187]. Çünkü *Gesamtmarktwerk*, herşeyden önce korporatif bir ailedir. Böylece yeni Dünya Ticaret Merkezi, postmodern mimarlık ortamı kanonunun yani Starkitektür-*Korporatif Jenerik Modern* kırmasının arketipal bir örneğine dönüşür, kitlesel bireyselleştirmeye *(mass-customization)* sırtını dayar, asimetrik bir modülasyona sahiptir (dijital teknolojilerden yararlanır, mühendislik, statik ve mimari kararlar eş zamanlı verilir), modernist estetiğin ortogonal nihai formunu belirli kozmetik nüanslarla revize eder (bir kuleyi gövdeden kıvırır, bir diğerinin tepesini eğik bir açıda keser vs.), ütiliterliği utangaç ve gizli bir ajandayla sürdürür (birkaç mekânı önplanda tutarak kamusal karma kullanıma atfeder, gerisi modernist fonksiyonalizmin bir nevi günümüze uyarlamasıdır) ve üniterliğini Market ekonomisiyle ilişkisi üzerinden tekrar kurar. Bu eser artık, *Sanatçı-Konstrüktör*'ün değil, *Tüccar-Konstrüktör*'ün iktidar piramidinin ortalarında tutunmaya, ekonomik pasta payını her an büyütmeye çalıştığı bir evrene, *Gesamtmarktwerk* evrenine aittir. Sonuçta *Korporatif Jenerik Modern* çatısı altında toplanan mimarlıkların asli amaçlarının; kurumsal portfolyolarını genişletmek, Güney Kore'den Sydney'e, Birleşmiş Arap Emirlikleri'nden Barcelona'ya, Manhattan'dan Tokyo'ya, yeni binaları anonim yüzleri ve jenerik modern/postmodern estetikleriyle, hızlı ve ekonomik bir biçimde inşa etmek olduğu söylenebilir. Postmodern evrenin neoliberal kurgusu içerisinde yükselmek adına oldukça uygun bir yol olduğunun da hakkını vermek gerekir. Karşılığında tek istenense *Markt*'a total teslimiyettir;

"Bu kaymanın akıbeti ürbanizm mesleğini ekseriyetle arafta bırakmıştır. Sanki derinlikli analizin ve hassas planlamanın etiği birdenbire değersiz hâle gelir. Onun yerini reklamcılık sloganları ve pazarlanabilme analizleri alır. *Render* plandan önce gelir, alanın satışı altyapının planlamasından önce gelir, imaj hakikatten önce gelir... Her bir mühendis karşılığında yüze yakın satış temsilcisi bulunur." [188].

Metropolitan Modern Mimarlık (2) olarak adlandırılabilecek ikinci kümelenme, *Markt*'la kurduğu ilişkiye daha eleştirel yaklaşmayı dener ve bu ilişkinin salt pazara (ve kendisine) katkısı ötesinde, aynı zamanda kentselliğe ve metropolitan deneyime de katkı sağlamasını vurgular. Başat örnekler arasında Rem Koolhaas ve ofisi OMA, yeni kuşaktan MVRDV ve komünist rejimin yıkılması sonrası yükselen sayılarla genç Balkan mimarlık ofisleri gösterilebilir. Bunun dışında *Korporatif Jenerik Modern* hibridiyle Jean Nouvel, *Yeni Minimalist Modern* hibridiyle Dominique Perrault ve Herzog & de Mauron, *Dekonstrüktivist Mimarlık* hibridiyle Morphosis ve neredeyse tüm postmodern mimarlık kümeleri arasında gidip gelen hibridleriyle Toyo İto gibi mimarların ve ofislerin çeşitli projeleri ele alışları ve uygulamaları da bu başlık altında değerlendirilebilir. Türkiye'nin yerel mimarlık ortamında ise, *Metropolitan Modern* mimarlığın ne mimarlık coğrafyası tarafından talep edildiğinden, ne de tanınmış mimarlar ve hatta akademisyenler arasında rağbet gördüğünden bahsetmek pek mümkün değildir. İstanbul'da inşa edilen yapılar üzerine, ancak onların boğazın "yüce" silüetini bozup bozmamaları ekseninde konuşabilen bir zeminden bahsedildiği hatırlanacak olursa, bu uyuşmazlığa neden şaşırmamak gerektiği belki de daha kolay anlaşılır. Dolayısıyla *Metropolitan Modern* mimarlık üzerinde şekillendiği teorik çerçevesiyle Türkiye'de bir karşılık bulamaz, ancak şöhretleri dolayısıyla bu küme içerisinden çıkma yapılar ikonik değerleri ve biçimsel özellikleri üzerinden—çoğunlukla reaksiyoner bir şekilde olumsuz veya Markete övgüler düzen bir ton eşliğinde—tartışılabilir. Oysaki *Metropolitan Modern* mimarlık diye bir kümeden bahsedilecekse, bu küme, kentsellik adı altında bir tür metropolitan yoğunluğu, çokluğu ve farklılığı el üstünde tutma arayışı, neredeyse üzerinde çalışılan tüm derinlikli kritik araştırmaları, diyagramları ve analizleri tasarım süreciyle eşzamanlı yürütme prensibi ve mimarlıkta inovasyonu sadece malzeme, form ya da strüktürle değil, belki de daha çok yapıların ve içinde bulundukları çevre ile kentin kavramsal altyapısı ve bağlamlarıyla ilişkilendirmesiyle anlam kazanır. Koolhaas bu teorik altyapının ötesinde, metropolleri analiz eden ve üzerlerinde nasıl çalışılabileceğini metotlamayı deneyen, erken sayılabilecek 1985 tarihli *"20.yüzyılın korkutucu güzelliği"* adlı metnini şöyle bir "belki"yle bitirir;

“Fakat belki de nihayetinde tüm bu argümanlar asfaltı, trafiği, neonu, kalabalıkları, gerilimi, hatta diğerlerinin mimarlıklarını basitçe sevmenin primitif hakikati için sadece rasyonelleştirmelerdir.” [83].

Dolayısıyla *Metropolitan Modern* mimarlık daima—zaman zaman onu fazlaca estetize edip romantikleştirse de—metropolitan kentselliğin içinden okunmayı talep eder. Başat ilgi alanları arasında kültürel, toplumsal, kentsel, ekonomik, politik vb. multidisipliner araştırmalar, analizler, diyagramlar, metropolitan ürbanizm, “Yoğunluk Kültürü” *(Culture of Congestion)*, kozmopolitanlık, karmaşıklık, küreselleşme, çeşitlilik, farklılık, “Büyüklük” *(Bigness),* kesinsizlik, değişim, parçacıllık, mutasyon, doğrusalsızlık, eleştirel kuram, her projenin tikelliğini ön plana çıkarmaya çalışan bir tür stilsizlik, kapitalist market aletleriyle eleştirel birliktelik, bir tür çerçeveyi içeriden esnetme mantığı ve yeni şekillenen kentsel formasyonları barındıran ülke coğrafyalarına doğru aktif atılımlar sayılabilir. *Metropolitan Modern* mimarlığı, 20.yüzyılın avangart mimarlık mirasının, neoliberal kültürün ve kapitalist sistemin başat olduğu postmodern evrede, kendilerini daha kabul edilebilir bir zemine çekerek evrilmeleri sonucu postmodern mimarlık coğrafyasına aktarmaları olarak görmek mümkündür. Tabii bu aktarımın *Markt*’tan alınıp kente verilen değerlerle beraber bir tür Robin Hood’çuluk anlamına gelmediğini belirtmek gerekir. *Metropolitan Modern* mimarlık da zaman zaman *Korporatif Jenerik Modern* mimarlık kümesiyle ciddi soru işaretleri barındıracak şekillerde yakınlık kurar, başat ekonomik, politik kurgular ve iktidar mekanizmaları karşısında aşırı derecede uysallaşır ve de *Gesamtmarktwerk*’in üniter hegemonyasının dışına çıkmakta zorlanır ancak tüm bu zayıf noktalarına rağmen yine de topyekûn bir teslimiyeti reddeder, her an kentsel ve metropolitan yaşamı ve mekânı okumayı, analiz etmeyi, üzerine düşünmeyi ve fikir üretmeyi sürdürür, sadece Dubai’yi, Londra’yı, New York’u kendisine araştırma konusu olarak seçmez fakat bu skalaya aynı zamanda Lagos’u, Pekin’i ve Petersburg’u da ekler. Dolayısıyla *Metropolitan Modern* mimarlığı, postmodern evrede tüm yatıştırılmış etkisine ve zaman zaman *Gesamtmarktwerk*’le ileri düzeydeki birlikteliğine rağmen, yine de mimarlığı kuramsal bazda ve kentsel zemini analiz etmek, üzerine fikir söylemek ve eylemde bulunmak çerçevesinde en çok besleyen kümelerden biri olarak ortaya koymak gerekir. Rem Koolhaas’ın New York, Büyüklük, Jenerik Kentleşme, Dubai, Lagos, Alışveriş, Çöpmekân ve benzeri anahtar

kavramlar üzerine teorik eserleri ve ofisi OMA'nın Seattle Merkez Kütüphanesi (1999–2004) ve Wyly Tiyatrosu (2006–09); MVRDV'nin WoZoCo Binası (1994–97) ve su üzerinde bir sosyal konut denemesi olan Silodam'i (1995–2002) ve Morphosis'in Cooper Union'ı (2004–09) hep bu kümeye dâhil edilebilecek örneklerdir. Bu bağlamda İtalyan filozof ve politik aktivist Antonio Negri'nin mimarlığı bugün, 21.yüzyılda okumak ve kritik etmek için kullanılacak temel metin olduğunu iddia ettiği [80] *Delirious New York* (1978) kitabını Koolhaas "kurmaca sonuç" başlığı altında şöyle bitirir;

"Metropol, dünyanın tamamen insan tarafından imal edildiği mitsel bir noktaya ulaşmaya uğraşır, böylece kendi arzularıyla tamamen uyuşabilecektir. Metropol bağımlılık yaratan bir makinedir, ondan kaçış yoktur, tabii bu kaçışı da kendisi teklif etmediği sürece... Bu yayılma sonucu, mevcudiyeti yerine geçtiği Tabiat gibi olmuştur: Doğal karşılanır, neredeyse görünmezdir ve kesinlikle betimlenemez. Bu kitap Manhattan'ın kendi metropolitan ürbanizmini—bir *Yoğunluk Kültürü'*nü—oluşturduğunu göstermek için yazıldı. Daha da dolaylı olarak kitap, gizli bir ikinci argümanı içerir: Yani Metropol'ün kendi özelleşmiş mimarlığına ihtiyacı olduğunu ya da onu hakettiğini, öyle bir mimarlıktır ki bu, metropolitan durumun orijinal taahütünü haklı çıkarabilsin ve Yoğunluk Kültürü'nün taze geleneklerini daha da geliştirebilsin." [12].

Kabaca, *Metropolitan Modern* mimarlık kümesinin yapmaya çalıştığı tüm karmaşıklığı, çeşitliliği, anlık inovasyonları ve değişkenliğiyle metropolitan yaşamın hakkını vermektir.

Yeni Minimalist Modern (3) olarak adlandırılabilecek üçüncü kümelenme inovatif malzeme, detay, strüktür, ışık, renk ve hacimsel doluluk boşluk çözümleriyle minimalist bir çizgide mekânın bir tür spiritüel deneyimini ön plana çıkarmayı dener. Küme, *Modernist Mimarlığın* püriten ve spiritüel tarafından, Luis Barragan ve Louis Kahn gibi mekân deneyimcilerinden ve Doğu felsefesinden etkiler taşır. Ortodoks örnekler arasında Kazuyo Sejima ve Ryue Nishizawa'dan oluşan SANAA, Tadao Ando, Kengo Kuma, Alberto Campo Baeza ve Peter Zumthor sayılabilir. Bunun dışında Herzog & De Mauron'un *Metropolitan Modern*'le, Toyo İto'nun da pluralist mimarlıklarıyla birlikte kurduğu hibridliklerden bahsedilebilir. İlk bakışta üzerine eğildiği kavramlar dolayısıyla

Türkiye'de çok daha ciddi bir karşılık bulacağını düşündürten *Yeni Minimalist Modern* kümesi, yerel star mimarlar arasında bir tek Han Tümertekin'in mimarlığında karşılığını güçlü bir biçimde bulur. Onun dışında Nevzat Sayın'ın, Çalışlar-Erginoğlu ve Kütükçüoğlu-Uçar ikilisinin de bu kümeye zaman zaman meylettikleri söylenebilir. *Yeni Minimalist Modern* mimarları bir nevi postmodern evre zanaatkârları olarak düşünülebileceğinden, modern evre Türkiye mimarlık tarihinde bu damarın erken izleri Turgut Cansever ve Cengiz Bektaş gibi rejyonel konservatif modernistlere dek sürülebilir. Dolayısıyla Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem gibi yeni jenerasyon yönetmenlerin rejyonel geleneksel yaşantıyla modern kültürün çatışmasını konu alarak Türk sinemasının yeni lokomotifleri olmaya soyundukları gibi, yerel mimarlık ortamı için de bu çatışmadan beslenmeyi denedikleri sürece böyle bir fırsatın varlığından söz etmek mümkündür. *Yeni Minimalist Modern*'in mimarları temel olarak, postmodern evrede bir tür spiritüel özü restore etmeyi, bu spiritüel öze geri dönmeyi çabalarlar. Örneğin bu kümedeki mimarların birçoğu modernist mimarlıkta da spiritüel bir simgeselliğe sahip olan beyazın püriten kullanımına geri döner. Temel geometri ve formlara, daireye, kareye, kübe dönüş de yaygındır. Materyeller adeta bir tür tinsellik barındırırmışçasına tasarımlarda ön plana çıkartılır, monümental ve dramatik mekân kurguları tercih edilir ve tüm tasarım etmenleri mekânın bir tür manevi yoğunluğu olduğu ilüzyonunu yaratmak adına biraraya getirilir. Peter Zumthor mimarlığın bu kadim maneviyat arayışını postmodern evreye şu sözlerle taşır;

"Bana göre, binaların benim dinginlik, aşikârlık, dayanıklılık, mevcudiyet ve dürüstlük ve hatta sıcaklık ve duygusallık gibi özelliklerle bağdaştırdığım güzel bir sessizliği olabilir; bir bina olan, başka birşeyi temsil etmeyen, sadece olan, kendisi olan bir bina. (…)

Benim malzemelere aşılamaya çalıştığım duygu, kompozisyonun tüm kurallarının ötesindedir ve onların somutluğu, kokusu ve akustik nitelikleri bizim sadece kullanmaya mahkûm olduğumuz dilin bazı elemanlarıdır. Duyu ancak, ben binalarımda belirli malzemelerin spesifik anlamlarını ortaya çıkarmayı başardığımda gün ışığına çıkar ki bu binadaki anlamlar sadece bu şekilde algılanabilir." [189].

Aslında aranan bir bakıma Platonik "ideal" kavramıdır. Aşılanmaya çalışılan duygu "tüm kuralların ötesinde"dir ve burada kullanılan malzemelerin "somutluğu" ancak onlara bu

dünyada "mahkûm olunduğundan" dolayı kullanılır. Bu temel arayış etrafında şekillenen başat ilgi alanları arasında minimalizm, mekânın deneyimlenmesi, malzemelerin dürüstlüğü, püriten sadelik, temel tasarım formları, doğal ışık ve beyaz renk vurgusu, dramatik ve spiritüel mekân arayışı ve kavrayışı, inovatif detay, malzeme ve strüktür çözümleri ve her tasarım elemanını özüne kavuşturma hülyası sayılabilir. *Yeni Minimalist Modern* mimarlık çok daha önemli bir meseleyle, işin manevi boyutuyla uğraştığına kendisini inandırdığından, postmodern evrenin neoliberal kurgusuyla, Market ekonomisiyle yani işin maddi boyutuyla ilişkisi sınırlı olur. Ne *Korporatif Jenerik Modern* gibi Market ekonomisine tamamen teslim olmuş ve bunun karşılığında her an pasta payını yükseltme şansı yakalamıştır, ne de *Metropolitan Modern* gibi Market ekonomisini zaman zaman kendisine karşı kullanmış ya da çerçeveyi içeriden esnetmeyi denemiştir. *Yeni Minimalist Modern*'in mimarları bir anlamda *Gesamtmarktwerk* anlayışının klerji sınıfıdır. İşin ekonomik boyutuna sadece böyle bir zorunluluğu "kullanmaya mahkûm oldukları" için katlanır gibi gözükürler. Fakat onların bu reaksiyoner pozisyonlarının, tam da bu anlayışın bir tür yan ürünü olarak ortaya çıktığını akıllarına getirmezler. Onların aradıkları, *Gesamtkunstwerk* ve *Gesamtmarktwerk* serisinin dışında yer almaz, aksine olsa olsa bu serinin bir başka üyesine dönüşür. Aradıkları belki de *Gesamtgeistwerk*'tir, yani "Totalize Tinsel İş". Tadao Ando'nun şiirsel Işığın Kilisesi (1988–89) ve Su Tapınağı (1989–91), Toyo İto'nun metropolitan bir spiritüellik peşindeki Rüzgârların Kulesi (1986), Peter Zumthor'un malzemeleri neredeyse konuşturduğu Kolumba Müzesi (2004–07) ve Claus Şapeli (2007), Campo Baeza'nın sade ve monümental Moliner Evi (2006–08) ve MA Yapısı (2006–09), Herzog & De Mauron'un inovatif strüktür ve malzeme kurgusuyla Dominus Şarapevi (1995–98) ve Tate Modern'i (1994–2000) ve SANAA'nın minimalist bir saflık peşindeki Yeni Çağdaş Sanatlar Müzesi (2003–07) ile Moriyama Evi (2002–05) hep bu kümeye dâhil edilebilecek örneklerdir. Tadao Ando, 2002'deki bir röportajında *Yeni Minimalist Modern*'in temel uğraşını kendi mimarlığı üzerinden şöyle özetler;

"Modernizmin mantığı, denilebilir ki, bildiğimiz üzere fonksiyonalizmden doğmuştur, fakat bu Modernizmin ne olduğuna dair sadece bir başlangıçtır. Modernist mimarlık aynı zamanda insanları da ele almalıdır. Ve insanlar her zaman mekânın tiniyle ya da zamanın tiniyle aralarında bağlantı kurarlar. Bu tin olmadan, Modernist mimarlık tam

anlamıyla varolamaz. Çoğu zaman Modernizm'in mantığı ve tini arasında bir uyumsuzluk olduğundan, ben mimarlığı bu ikisini barıştırmak için kullanıyorum." [190].

Yeni Minimalist Modern mimarlık kümesinin yapmaya çalıştığı, modern ve postmodern mimarlık zeminlerine, çoktandır unutulmaya yüz tutan, tini, maneviyatı ve zanaati tekrar hatırlatmaktır.

Biyomorfik Mimarlık (4) olarak adlandırılabilecek dördüncü kümelenme dijital teknolojilerin getirisiyle, mekânsal süreklilik ve biçimsel bir tür yumuşak hatlı biyolojik/organik öykünme etrafında gelişir. Küme, Frank Lloyd Wright ve Oscar Niemayer gibi organik modernistlerden, *Parametrik* ve *Dekonstrüktivist Mimarlıktan*, biyolojik ve organik çevreden etkiler taşır. Ortodoks örnekler arasında Dekonstrüktivist mimarlığın uzantılarıyla birlikte Zaha Hadid, Frank Gehry ve yeni dijital teknolojilerin desteğini arkasına alarak kısa yoldan "güzel" bir form elde etmek peşinde koşan yeni jenerasyon mimarlardan ya da yeni oluşum aşamasındaki biyomorfik "jenerik" mimarlardan, yani bir tür ortogonal modernist estetiğin dogmalaşmasında olduğu gibi bu kez sadece yumuşak hatlarla biçimlenen yapılar üretme sevdasındaki mimarlardan bahsedilebilir. Bunun dışında Massimiliano Fuksas'ın Korporatif Jenerik'le, Greg Lynn'in Parametrik mimarlık'la ve Toyo İto'nun da pluralist mimarlıklarıyla birlikte kurduğu hibridlikleri de bir kenara not etmek gerekir. Türkiye'de dijital teknolojilerle elde edilen aykırı formların pratikte inşa edilemeyeceğine dair olan kuşkulu yaklaşımdan mı bilinmez, Biyomorfik kümeyle pek sıcak ilişkiler kurulmaz. Verilebilecek belki de en yakın örnek Emre Arolat'ın Minicity'sinde (2003) tek seferlik denediği topografik örüntüdür. Biyomorfik küme, mimarlığı tam da bu çerçevede tanımlamak ister, Bruno Zevi'nin ortaya attığı üzere mimarlık artık sıfır noktasına ulaşmış ve bir tür peyzaja, topografyaya dönüşmüştür. Bu kümede temel olarak yapılmaya çalışılan, yapıya akışkanlık kazandırmaktır. Bu gerçek anlamda kazandırılamadığından, bunun yerini bir tür akışkanlık ilüzyonu alır. Yapı kendini bir tür organizma veya tabiatın bir parçası gibi dışarıya tanıtır. Strüktürden forma, dış kabuktan iç hacimlere ve çevre peyzajla iletişime kadar herşey üniter bir plastisite içerisinde, bir tür devamlılık hissi yaratmak adına tasarlanır. Dolayısıyla postmodern evre mimarlıkları arasında *Biyomorfik Mimarlığın*, modernist kanonun köklerini oluşturan *Gesamtkunstwerk* anlayışına en yakın küme olduğuna kolaylıkla ikna olunabilir. Buna bir de bu yumuşak hatlı formların

postmodern evre estetik anlayışında oldukça talep edilen bir konuma yükselişi, neredeyse her dik açılı, keskin köşenin bu doğrultuda artan bir hızla yuvarlatılışı ve postmodern evre ikon üretimi fetişinin dönüp dolaşıp hep bu tarz bir farklılık arayışını beraberinde getirişi eklenirse, *Markt*'ın da bu denkleme nereden dâhil olduğuna dair epey fikir sahibi olunabilir. Postmodern evrenin yeni müzeleri, yeni Guggenheim'lar, *tabula rasa* kentlerin yeni ikonları, Dubai'ler, Abu Dhabi'ler, Singapur'lar, yeni kuleler, eğlence merkezleri, konser salonları yavaş yavaş bu yeni kavisli formasyona kendilerini büyük bir keyifle teslim etmeye başlarlar. Başta ortogonal kentsel örüntülerin içerisinde bu cüretkâr duruşlarıyla ciddi bir kontrast oluşturarak farklılıklarıyla dikkat çeken ve ikonlaşan yapılar, kısa süre içerisinde yeni yerleşkelerin çevre dokularının da biyomorfik eğilimlerle kendilerini onlara uydurmasıyla, ilginç bir oksimoronun pençesine düşerler;

"Bir kent simgesinin yaratılması için geriye icat edilecek ne kaldı? Şimdiye dek 21.yüzyıl—çaresiz bir eforla bir yapıyı diğerinden ön plana çıkarmak adına—mübalağalı şekillerin manik üretimiyle karakterize oldu. Çelişkili bir biçimde, sonuç şaşırtıcı derecede monoton bir kentsel içeriğe dönüştü, öyle ki buradaki her çeşit "farklılık" denemesi, anlamsız mimari jestler denizinde anında etkisiz hâle geldi." [191].

Körfez Silüeti (Gulf Skyline) adlı bir başlık altında, Koolhaas ve AMO, 21.yüzyılın "manik üretimini" böyle değerlendirirler. *Biyomorfik Mimarlığı* bu dar kalıba hapsetmek, salt yumuşak dönüşlü biçimlerin üretimi olarak damgalamak—çoğu zaman doğruluk payı olsa da—haksızlık olur. Kümenin bu temel kavranış noktası dışında başat ilgi alanları arasında biyo-taklitçilik, manipülasyon, organik-biyolojik metaforlar, dijital teknolojiler ve teknolojik inovasyonlar, süreç mimarlığı, melezlik, topografik mimari, süreklilik, üniterlik, karmaşıklık, mekânsal akışkanlık, plastisite ve dinamizm sayılabilir. Biyomorfik kümenin mimarlık coğrafyasına sunduğu yeniliklerin başında, dijital teknolojilerle kurduğu derinlikli ilişki gelir. Daha ileri versiyonu Parametrik Mimarlık kümesinde görülebilecek dijital modelleme platformlarının algoritmik manipulasyonları, serbest form yüzey tasarımları, tomografik kompütasyonlar ve NURB modelleme metodları *Biyomorfik Mimarlığın* zaman zaman araçsallıktan öteye taşıdığı aparatlardır. Bu yaklaşım tasarımın üretim biçimini de değiştirir, yapıların en baştan belirlenmeye çalışılan deterministik final formlarını üretmeyi denemek yerine, süreç boyunca bir

formun eğilip bükülerek her an sunduğu yeni olasılıklarla birlikte tasarım yapmak örneğin, ciddi bir inovasyondur. Bunun yanına tüm strüktürel altyapının ve mühendislik işlerinin de tasarımın bir parçasına dönüşmesini, yapıyı üreten teknolojilerin de zaman zaman yapıyla birlikte üretilmesini, artık Domino Evi modelininin de ötesine geçilip, kolonların, kirişlerin, döşemelerin ve sirkülasyon elemanlarının da sabitliklerini geride bırakıp tasarımın devamlılığının, sahte-biyolojik ya da organik formların bir parçası hâline gelişini de önemli gelişmeler olarak eklemek gerekir. Tüm bu organizmalardan, biyolojiden, tabiattan ya da topografyadan öykünülen estetiğin altında ekolojik kaygıların yattığıysa pek söylenemez. Bir ağaç ya da balık formuna öykünen yapılar tasarlamanın, morfojenez içinde tepinmenin, teknolojiye meydan okumanın ya da fraktallardan ve boole cebirinden etkilenip heykelsi objeler üretmenin, doğaya karşı incelikli davranmakla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Dolayısıyla bu kümede sizden karşınızdaki floral yapıyı takdir etmeniz, fakat işin ekolojik boyutunu gözardı etmeniz beklenir. Zaha Hadid'in üniter süreklilikler ve akışkan mekânlar dizisi Phaeno Bilim Merkezi (2000–05), BMW Merkezi Binası (2003–05) ve Zaragoza Köprü Pavyonu (2005–08), Toyo İto'nun çoğu Pavyon denemesi, strüktürün kabuk ve çatıyla bir hâle gelişiyle Kakamigahara Krematoryumu (2004–06) ve yeni tamamlanan Torres Porta Fira'sı (2006–10), Fuksas'ın Zenit Müzik Salonu (2003–07), Gehry'nin dekonstrüktivist-biyomorfik kırmaları Bilbao Guggenheim Müzesi (1991–97) ve Walt Disney Konser Salonu (1997–2003) hep bu listeye dâhil edilebilecek örneklerdir. Toyo İto bir ropörtajında Biyomorfik kümenin arayışını, kendi mimarlığı üzerinden şöyle özetler;

"Ben peyzajla, topografyayla strüktürü bütünleştirmek üzerine çalışıyorum, yapıyı fiziksel çevresiyle birlikte uygun bir bağlama yerleştirmek için bir metot keşfetmeyi deniyorum." [192].

Biyomorfik Mimarlık dolayısıyla, postmodern evre mimarlıkları arasında yapının fiziksel sınırlarını en çok zorlayan kümelerden biridir ve tasarım şartlarını, dijital teknolojilerin fiziksel gerçekliğe etkisini de kullanarak günbegün inovasyona uğratır, fakat bunun karşılığı da *Gesamtmarktwerk*'in sözünün geçtiği toplumsal ve politik zeminde söz söylemekten mümkün olduğunca kaçınmak ve yeni oluşan postmodern kentsel formasyonlara sadece elitist bir ikonografi sayesinde, yeni form cambazlıkları talebini karşılamak adına katkı sağlamak olacaktır.

Ekolojik (Sürdürülebilir) Mimarlık (5) olarak adlandırılabilecek beşinci kümelenme, *Biyomorfik Mimarlığın* görünürde mimariyi topografyanın ve doğanın bir parçası hâline biçimsel kodlarıyla oynayarak getirmeye çalıştığını, temelinden yapmaya çalışır, yani yapının çevresine ve doğaya zarar verecek etkilerini minimize etmeyi ve yapıyı mümkün olduğunca doğaya entegre etmeyi dener. *Ekolojik (Sürdürülebilir) Mimarlık* kümesini tek başına değerlendirmek yerine, onu diğer postmodern mimarlıkların herbirinin arkaplanında ikincil düzeyde işlerlik kazanmaya başlayan bir tür tamamlayıcı küme olarak ele almak daha anlamlı olabilir. *Ekolojik (Sürdürülebilir) Mimarlık* kümesinin bu aralıkta neden bu denli önem kazandığı ve nasıl bir anda mimarlık mesleğinin yeni bir yükümlülüğü hâline gelmeye başladığı ileriki başlıklarda derinlemesine inceleneceğinden dolayı, şimdilik sadece dönemin enerji politikalarındaki zorunlu hâle gelen değişiklik stratejileri, küresel ısınma ve benzeri çevre sorunlarına karşı oluşan artan farkındalığı, gelişen yeni teknolojileri, *Markt*'ın içine girdiği çoğu krizde yaptığı üzere, kendi krizinin *sözde*-çözümlerini metalaştırıp pazara sürmesi ve doğanın geleneksel kavranışına dair duyulan nostalji bir kenara not edilebilir. *Ekolojik (Sürdürülebilir) Mimarlığın* tüm mimarlıkların ikincil altyapısını oluşturmaya başlaması bir yana, az da olsa tamamen kendisini bu kümeye adamış ve tasarımın neredeyse tüm ögelerini salt çevreyle entegrasyonu ve ona az zarar vermesi, hatta gerektiğinde onu onarması üzerine kuran örnekler de bulmak mümkündür. Bu bağlamda, 1997'de yayınladığı *Gökdelen: Bioklimatik Açıdan Değerlendirme (The Skyscraper: Bioclimatically Considered)* adlı kitabı ve benzer metinleriyle Sürdürülebilir Mimarlığın teorik altyapısına ve inşa ettiği 200'e yakın yapıyla Sürdürülebilir Mimarlığın pratik altyapısına önemli katkılar sağlayan Malezyalı mimar Ken Yeang'ın meslek hayatını tümüyle ekolojik kümeye adadığı rahatlıkla söylenebilir. Türkiye'deyse bırakın ortodoks bir *Ekolojik Mimarlık* kümesini, daha ikincil olarak diğer mimarlıkların arkaplanına yerleşmiş bir tür ekolojik duyarlılıktan dahi şimdilik söz edilemez. *Ekolojik (Sürdürülebilir) Mimarlığın* tasarımda birincil hâle gelmesiyse basit bir duyarlılıktan ötesine işaret eder. Postmodern mimarlıkların arkaplanında salt bir aparata dönüşen *Ekolojik Mimarlık* yerine Ken Yeang, yeni bir üniter anlayış, bir nevi *Gesamtnaturwerk,* yani "Totalize Doğa İşi" önerir;

“Çevremizi kurtarmak bugün insanoğlunun üzerine eğilmesi gereken en hayati sorundur. Dolayısıyla Ekolojik Tasarım, esasen elzemdir. Bu bağlam içinde şu kesin olmalıdır ki, yeşilin inşası ve ekolojik binalar basitçe tüm çevresel denklemin üzerine eğilinmesi gereken parçalardan sadece biridir. En sonunda tüm kentlerimizi tamamen yeşil eko-kentlere dönüştürmeliyiz, tüm endüstri ve imalatımızı, tüm ulaşım biçimlerimizi ve sayısız insan aktivitelerimizi değiştirmeliyiz. Tüm bunları yeşil yaparak, onları doğal çevreye bereketli ve sorunsuz bir hâlde entegre etmeliyiz.

Çevrenin mevcut bozulmasını bu ele alış, dünyamız üzerinde tüm seviyelerde gerçekleştirilmelidir; küresel olarak, bölgesel olarak, mahallî olarak ve bireysel olarak.” [193].

Dolayısıyla *Ekolojik Mimarlıktan* kendi başına bir küme olarak bahsedilecekse, bu kümenin doğayı mimariye göre şekillendiren modern algı yerine, mimarlığı doğaya göre şekillendiren yeni bir algıdan söz ettiğini de kabul etmek gerekir. Kümenin başat ilgi alanları arasında sürdürülebilirlik, yeşil estetik, ekolojik imitasyon, organik metaforlar, yerellik, alternatif enerji stratejileri, biyoloji, insan-doğa bütünlüğü, geri dönüşüm ve çevresel faktörlerle optimum etkileşim sayılabilir. Mimarlıkta sürdürülebilirlik kavramının bazı pratik kullanımları olarak yapının konumlandırılması ve oryantasyonu, strüktür ve formunun çevre faktörlerle etkileşimi, kirli su-temiz su kullanım metotları, güneş ışınlarından enerji ve ısı toplama, optimum günışığı kullanımı, geri dönüştürülmüş ya da çevreye zarar vermeyen materyal seçimleri, optimum klimalandırma teknikleri ve rüzgâr enerjisinden faydalanma gibi birçok taktikten ayrıca bahsedilebilir. Bunun dışında daha önceden bahsi geçen, *Markt*’ın yakın zamanda *Ekolojik Mimarlığı* postmodern mimarlık coğrafyasının arkaplanına alarak onu yeni bir tür meta olarak pazarlaması ve yükselmekte olan ekolojik farkındalık rüzgârını kısa yoldan ekonomik pazara yönlendirme denemesi en kolay şu birliktelik üzerinden okunabilir; birbirlerinin neredeyse zıt istikametinde duran *Ekolojik Mimarlık* (çevreye en az zarar verme yolunda olabildiğince doğal mimarlık) ve Korporatif Jenerik Mimarlık (kâr marjını her an yükseltme adına en büyüğün, en fazlanın ve en hızlının inşa edildiği olabildiğine yapay mimarlık), 21.yüzyılda postmodern mimarlıklar arasında neredeyse diğer tüm kümelerden daha çok birbirlerine yaklaşmış ve belli aparatları bakımından çoktan üstüste binmişlerdir. Bugün Ken Yeang’tan sonra sürdürülebilir mimarlığın

başını HOK, SOM ve Norman Foster'ın çektiğini söylemek herhâlde yanlış olmaz, fakat bu birliktelikler oldukça şüphe uyandırıcı bulunmalıdır. Bu çelişkili durumda, Foster ve ofisinin ve benzeri korporatif jenerik mimarların, filantropik bir kabukla tüm yapılarını daha şirin ve pazarlanabilir kıldıklarını ve Korporatif vahşiliklerini bu sayede gizlemeyi denediklerini öngörmek herhâlde zor olmayacaktır. Ayrıca sürdürülebilir tasarım prensiplerini kullanmak ekonomik olarak beraberinde çeşitli faydalar getirdiğinden Korporatif Jenerik Mimarlığın ruhuna da pek aykırı gözükmez. Dolayısıyla *Markt* (market) ve *Natur* (doğa) birbirlerinin yoluna çıkmadıkları sürece, mimarlık coğrafyasında ilginç bir şekilde iyi anlaşır gibi gözükürler. Ken Yeang'ın yeşil kuleleri Menara Mesiniaga'sı (1991–94) ve EDITT Kulesi (1998-...), ve Norman Foster'ın sürdürülebilirlik başlığında LEED'ten *(Leadership in Energy and Environmental Design)* altın derece aldığı için övünen Hearst Kulesi (2003–06) ve Abu Dhabi'de çölün ortasında bir tür *tabula rasa* kent tasarımı olan Masdar Kenti (2007–2023) tamamiyle güneş enerjisi ve diğer yenilenebilir enerji kaynakları üzerinden işler hâle gelecek olma ve karbon emilimini sıfırlama iddiası bakımından (çelişkili ideolojisine rağmen) görünürde bu kümeye dâhil edilebilecek örneklerdir. Bu bağlamda, *Ekolojik (Sürdürülebilir) Mimarlığın* diğer postmodern kümeler ardında ikincil bazda *Markt*'la uyumlu işleyişi üzerine Foster'ın şu sözlerine ironik bir gözle bakmamak zor gözükür;

"Eğer sürdürülebilirlik geçici bir modadan daha fazlası olacaksa, mimarların gelecekte kendilerine çok temel bazı sorular sormaları gerekir. Örneğin, neden kentlerdeki islah edilmiş alanlara inşa edebilecekken, bunun yerine yeşil alanları kullanmakta ısrar ediyoruz? Neden kolaylıkla yeni kullanımlara sokulabilecekken binaları yıkıyoruz? Neden günışığıyla dolan yapılar tasarlayabilecekken, yapay ışıklandırmaya bu kadar çok bel bağlıyoruz? Ve neden basitçe bir pencere açabilecekken, hâlâ ziyankâr havalandırma sistemlerine itibar ediyoruz?" [194].

Sorulacak soru belki daha çok şu olabilir, neden *Sir* Foster, bir bakıma kendi ürettiğiniz sorunlara getirdiğiniz *sözde*-çözümleri yeni pazarlama stratejilerine dönüştürerek, bu denli sömürüyorsunuz?

Parametrik Mimarlık (6) olarak adlandırılabilecek altıncı ve son kümelenme dijital teknolojilerden bilgisayar modellemeleri, programlama, simülasyon, animasyon ve

parametrik tasarım gibi araçları kullanarak dijital konseptleri pratiğe dökmeyi amaçlar. Küme, virtüel coğrafyalardan, enformasyondan, elektronik medyadan, dijital ortamdan ve post-strüktürel felsefeden etkiler taşır. *Parametrik Mimarlık* kümesinin ortodoks üreticileri arasında Greg Lynn, Patrik Schumacher, Marcos Novak ve UN Studio'dan ve mimarlığı içlerine doğdukları dijital evrenle biraraya getirmeye çalışan yeni bir kuşaktan bahsetmek mümkündür. Türkiye'nin mevcut star mimar jenerasyonunun bırakın *Parametrik Mimarlığı*, bilgisayar modelleme ya da çizim programlarını bile kullanmadığını ya da kullanamadığını belirtmek, herhâlde şaşırtıcı olmaz. Dolayısıyla ofislerinde bu tür "deneysel" işlere pek rastlanmaz. Bunun yanında yurtdışında Şulan Kolatan'ın Kolatan & Mac Donald ofisiyle birlikte küresel Parametrik kümenin önde gelen isimlerinden biri hâline geldiği de bir anomali olarak bir kenara not edilebilir. *Parametrik Mimarlık* temelde bir tür jeneratif mekân ve form üretme amacı taşır. Kümenin güçlü yönleri, değişken tasarım girdileri karşısında tasarımın kendisini hızla adapte edebilecek esneklikte oluşu, herhangi bir yapının sonsuz varyasyonlarının çok hızlı bir şekilde üretilebilmesi ve gözlenebilmesi ya da karmaşık bir yapı geometrisindeki yapı elemanlarının farklı versiyonlarını tekrara gerek duymadan hızlıca ve çeşitlilik arz ederek üretebilmesi şeklinde sıralanabilir. Dolayısıyla *Parametrik Mimarlık*, Biyomorfik mimarlığın form üzerindeki ağırlığını, jeneratif ve uyumsal mantığa, yani daha çok teorik altyapıya çeken deneysel bir kümelenmedir. Peter Schumacher bu kümeyi şöyle tarifler;

"Parametrik tasarım nihayet Modernizmin krizi tarafından meydana gelen ve sonrasında bunu takip eden kısa ömürlü mimarlık epizotlarından Postmodernizm, Dekonstrüktivizm ve Minimalizmle mimlenen belirsiz geçiş dönemine bir son verir. (...) Karşımıza çıkan yeni tekniklerden oluşan bir set değil yeni bir stildir. Bahsi geçen teknikler, -animasyonun kullanımı, simülasyon ve biçim-bulma araçları ve parametrik modelleme ve kodlama- radikal hırsları ve değerleriyle yeni bir kollektif harekete ilham vermiştir. (...) Parametrik tasarım olgun bir stildir. Bu avangart diskurda diğer birçok şeyin yanında "sürekli başkalaşım"dan, versiyonlaşmadan, özyinelemeden ve kitlesel bireyselleştirmeden bahsedilir." [195].

Schumacher nedense burada *Parametrik Mimarlığı* tüm belirsizliğe son verecek yeni bir kanon, yeni bir mesih olarak sunmaya çalışır, bunla da yetinmez, sanki Parametrik

tasarımın deneysel altyapısı ve pratiğe dönüşmede daha emekleme döneminde olan teorik baskınlığı dolayısıyla, kendisini ve karşısındakileri Parametrik tasarımın bir teknikler bütünü değil, yeni bir stil, hatta "olgun bir stil" olduğuna ikna etmeye çalışır. Tüm bunları belki de, Parametrik kümenin diğer postmodern kümeler arasında en genci olmasına, kendisini kanıtlama telaşına ve kendisine yeni bir kulvar açma heyecanına bağlamak gerekir. Kümenin başat ilgi alanları arasında siberuzay, dijital teknolojiler, karmaşıklık, organik modelleme, mutasyon, virtüel mekân deneyleri, animasyon, heykelsi biçimler, kâğıtsız mimarlık, akışkanlık, varyeteler, kitlesel bireyselleştirme, evrim, jeneratif tasarım araçları ve standartdışı geometriler sayılabilir. Dolayısıyla Parametrik kümenin en inovatif yanlarından birisini, tasarımı lineer bir kurgu sonunda bir final ürün elde etmek olarak sürdürmek yerine, varyeteler üzerinden her an yeni bir final ürün çıkarabilecek bir sürece yayması olarak görülebilir. Bir nevi yapıların kendisi üretilmeden önce, karar verme süreçleri de ucu açık bir coğrafyada inşa edilir. Greg Lynn'in kodlanmış varyeteler üzerine kurulu Embriyolojik Evi (1999), UN Studio'nun Pavyonları ve parametrik tasarımla kotarılan cephesiyle Groningen Araştırma Laboratuvarı (2003–08), Zaha Hadid ve Patrik Schumacher'in dijital kodlamayı kentsel zemine uyarladıkları Kartal Kentsel Dönüşüm Projesi (2007) bu kümeye dâhil edilebilecek erken örneklerdir. Şimdilik kentsel mekânla, dolu-boş ilişkileri, insanların akışları ve sokak ağları üzerinden bir ilişki kurmakla yetinse ve sosyopolitik ilişkilere pek değinmese de, *Parametrik Mimarlık*, Neil Leach'in de ifade etmeye çalıştığı üzere, oldukça engin potansiyeller barındırır;

"Kod, öyle gözüküyor ki, artık heryerde. Yavaş yavaş anlamaya başlıyoruz ki, kuşların ya da balıkların sürü zekâsından, karın, eğrelti otunun, denizkabuklarının ve zebra derisinin karmaşık örüntülerine dek doğal çevremizin büyük bir kısmı kural-tabanlı davranışlar sergilemekte. Ve hiçbirşey kaçamıyor. İnsan vücudu bile. İnsan genomu haritalandı ve insan yaşamının genetik planı dizgelendi. Bu bağlamda mimarların da artık benzer prensipleri tasarım stüdyolarında araştırmaya başlamaları şaşırtıcı olmamalı. (...) Yeni jenerasyon strüktürler üretiliyor ve bunlar bilgisayarın potansiyelini sadece sofistike bir planlama ve işletme aracı olarak değil, aynı zamanda tasarımın üretiminin kendisi için de potansiyel olarak güçlü bir araç olarak görüyorlar. (...) Biz taze ve yüksek oranda inovatif mimari form vokabülerinin yaratılışına tanıklık ediyoruz.

Bunlar—hücresel kümelenmenin çabuk çoğalma mantığından, alan koşullarına doğru mutasyona uğrayan dağıtımsal sistemlerin uyumsal, parametrik davranışına dek—bilgisayarların algoritmik potensiyelleri tarafından üretiliyorlar.” [196].

Dolayısıyla daha *Markt*’la arasındaki ilişkinin tam olarak tanımlanmadığı *Parametrik Mimarlık* da, kendi ajandasını çoktan oluşturmuş bulunur, bu kümenin arayışı bir tür *Gesamtdigitalwerk* ya da *Gesamtvirtüellwerk*’tir, yani “Totalize Dijital” ya da “Totalize Virtüel İş”. Farkına varılacak olursa, postmodern evrede dahi olunsa, *Gesamt*’lar bir türlü bitmek tükenmek bilmez.

Postmodern evrenin yaygın hipotezlerinden bir diğeri de şudur ki, sanat artık buharlaşmıştır. Artık birçok sanat ürününün aleniyetten, komünikasyon araçlarından, günlük hayattan, teatral performanslardan ve televizyon reklamlarından stratejiler ödünç alarak tüketim kültürünün ve gösteri toplumunun göbeğine oturduğu görülür. Yves Michaud bu aralığı *art a l’etat gazeux* (gaz hâlinde sanat) olarak nitelendirir. Mesaj sanat ya da mimarlığın yaşayan aktiviteler olmayı bıraktıkları değildir—aksine artık hiçbir zaman olmadığı kadar çok nicelikte iş üretirler—fakat bundan böyle sanat ve mimarlığı biraraya getiren 20.yüzyıl boyunca süren özdönüşümsel otonomiyi, yani üniter ideallerini kaybettiklerinden dolayı sanatın ve mimarlığın ölmüş olmalarıdır [197].

Dolayısıyla Michaud ve Belting’in tanımladıkları aslında *Gesamtkunstwerk*’in mezarıdır, *Gesamt-werk*’in yani totalize işin *Kunst*’unun, yani sanatının ölümüdür. Oysaki *Gesamt-werk*’ler üzerine kurulu dizinin tarihten böyle kolayca silinmeye niyeti yoktur. Çok daha güçlü bir rekonstrüksiyonla, postmodern evrede *Gesamtmarktwerk* başlığı altında tekrar toplanacak ve herşey istense de istenmese de market ekonomisinin, neoliberal politikanın, biyoiktidarın aparatlarına dönüşecektir. Bu ne sadece mimarlığı, ne de sanatı kapsar, artık tüm politik ve toplumsal düzlem *Markt*’ın bu *Gesamt*’ının yani tevhitinin istilasına uğramıştır. Negri ve Hardt’ın da ortaya koydukları üzere;

“Sermayenin gayri şahsi hâkimiyeti fabrika duvarlarının ötesinde tüm topluma ve tüm yerküreye yayıldıkça, kapitalist komuta bir "yer-sizlik" hâline, daha doğrusu her yer hâline gelir.” [198].

Bu dönemde mimarlıkta fonksiyonelist anlayış multi-fonksiyonelliğe, sanatsal üniterlikse ticari ya da tinsel, natürel veyahut dijital üniterliğe evrilerek mimarlıktaki tahakküm pozisyonlarını korumayı sürdürürler;

Gesamtkunstwerk (Totalize Sanat işi)

Gesamtmarktwerk (Totalize Market işi)

Gesamtdigitalwerk (Totalize Dijital iş)

Gesamtnaturwerk (Totalize Tabiat işi)

Gesamtvirtüellwerk (Totalize Sanal iş)

Gesamtmilitärwerk (Totalize Militer iş)

Gesamtgestaltwerk (Totalize Biçim işi)

Gesamtkorporativwerk (Totalize Korporatif iş)

Gesamtweltstadtwerk (Totalize Metropolitan iş)

Gesamtgeistwerk (Totalize Tinsel iş)

…

Tüm *Gesamt-werk*'lerdeki *Gesamt*'ın bu başlığın başat konularından ilki olan tevhiti ve üniterliği, *Werk*'in de bir anlamda ikincisi olan ütiliterliği ve fonksiyonelliği haykırdığını unutmamak gerekir. Herşey buharlaşır, üniterlik arayışı ve fonksiyonalist yaklaşım buharlaşmaz, şekil değiştirerek baki kalır. *Modernist Mimarlığın* teorik kanadının önde gelen isimlerinden Sigfried Giedion'un 1941'de ettiği şu sözlerin ardındaki mistik inanç ve arayış, bugün farklı formatlarda varlığını hâlâ sürdürür;

"Ben, hem argümanlarla hem de objektif delillerle şunu yerleştirmeyi denedim ki, görünürdeki tüm karmaşasına rağmen, mevcut medeniyetimizde gerçek, belki gizli bir tevhit *(unity)*, gizli bir sentez yer almaktadır." [145].

Karmaşıklık hiçbir zaman kendi özgünlüğünde kabul edilmek istenmez. İlla ki kontrol edilmek, gizli ya da aleni, bir şekilde tevhit altına alınmak ve bütünlüğe kavuşturulmak istenir. Belki de yapılması gereken ne *Modernist Mimarlığın* toplum mühendisliğiyle ele aldığı üzere, tüm kentsel ve toplumsal mekân üzerinde tek otorite olma şehvetini

bugüne taşımak, ne de postmodern evrenin kapital arkasına sığınan ve toplumsal yapıyı görmezden gelen sinikliğine mimarlığı terketmektir. Postmodern evrede mimarın, kentsel mekânın işleyişi üzerinde sesinin oldukça kısılması, kamusal projelerden elinin ayağının büyük ölçüde çekilmesi, sosyal konut ve benzeri, *Markt*'ın tüketim kültürünün birincil hedefleri arasında yer almayan alt sınıflara mekân üretme refleksini yitirmesi, günümüz kentleşmesinin en ciddi oluşumlarından olan ve aynı zamanda sayısız problemleri de içinde barındıran gecekondu formasyonları üzerine konuşmaya dahi tenezzül etmemesi ve hasbelkader konuşmaya niyetlendiğindeyse, ağzından ancak "mutenalaştırma", "soylulaştırma" vb. *Markt* güdümlü ve burjuva elitisti sözlerin çıkabilmesi gibi birçok sorun üzerine kafa yorması gerekir. Mimarın kendisini, kendi köşesinde *play doh* hamurlarıyla oynayan bir çocuk formatına hapsetme lüksü yoktur. Oyunu sokağa taşırmak gerekir. Elde tek kalanın, maket atölyesinde bir oluklu mukavvayı biraz içe eğen, bir diğerini biraz dışa büken Gehry'vari bir mimar karikatürü olması ne kent ne de mimarlığın geleceği adına pek parlak bir görüntü sergilemez. Mimar, totolojik yanılsamalarını geride bırakmak şartıyla, kentsel ve toplumsal mekânın eğilip bükülmesi üzerine de söz söyleyebilmelidir.

Belki de yapılması gereken, bugünün metropolünü tüketimin kalbini oluşturduğu dolayısıyla inkâr etmek ya da gözardı etmekten çok, Negri ve Hardt'ın da öne sürdükleri üzere 19.yüzyılın fabrikasının yerini 21.yüzyılın metropolünün aldığı günümüzde, tüketim kültürünün bu işletim sistemlerinde yeni direniş düzlemleri ve kaçış çizgileri yaratmaktır. Yeni bir tevhite körü körüne kapılmadan, üretim ve tüketim fonksiyonlarının kulu, kölesi olmadan, gösteri toplumu için salt anlık bir gösteriye daha indirgenmeden, toplumsallıktan kopmadan, salt ütiliter algıya hapsolmadan ve hatta aksine tüm bunlarda yeni sızıntılar yaratarak yeni mimarlıkların peşine düşmek; üzerine eğilinmesi gereken yeni deneyler tam olarak bunlardır.

4.3 Düşünen İmalat

Üreten Ürün *(producer-product)* ya da Ulus Baker'in çevirisiyle *Düşünen İmalat*, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni* serisinde kendi üretimleri yanında kendilerinin de yeni birşeyler üretme potansiyeli olduğu imalatlar üzerine ortaya attıkları bir kavramdır [38]. Tanımı dolayısıyla aslında her prodüksiyonun farklı

yoğunluktaki virtüellik ve aktüellikleriyle bir tür *Düşünen İmalat* olduğunu söylemek mümkündür. Buradaysa bu kavram daha çok, üretilen imalatın, mevcut ketleme mekanizmalarına karşı koyabilecek nicelikte ve nitelikte yeni imalatlar üretebilme potansiyeli üzerinden değerlendirilecek. Dolayısıyla bir bakıma *Düşünen İmalat* arayışı, Marx'ın yabancılaşma teorisiyle ortaya koyduğu sorunlara mimarlık ortamında bir karşılık bulma denemesi olarak okunabilir. *Prodüktör* çevirisinin bu bağlamda seçimi de—Ulus Baker'in *düşünen imalatının* incelikli çevirisi yanında cılız kalacak olsa da—tiyatroda sahneye koyanı (sahne yönetmeni/prodüktörü), sinemada filmi gerçekleştireni (yönetmen/prodüktör, auteur), ekonomide imal edeni (müstahsil), yaygın kullanımdaysa basit anlamıyla üreteni (üretici) aynı anda tariflediğinden dolayıdır. Dolayısıyla *Prodüktör Prodüksiyon*'un (4.3.4) fonksiyonalist ve üniter paradigmaya karşı mücadelede anlamlı bir alet kutusuna dönüşebilmesi adına, *Prodüktör Mimar*'ın (4.3.1), *Prodüktör Kullanıcı*'nın (4.3.2) ve *Prodüktör Mekân'*ın (4.3.3) izini sürerek seyahate başlamak gerekir.

4.3.1 Prodüktör Mimar

Trrrrum,
Trrrrum,
Trrrrum!
Trak tiki tak!
Makinalaşmak istiyorum!
Nazım Hikmet, Makinalaşmak İstiyorum

Modern evrede, *Gesamtkunstwerk* ağırlıklı *Modernist Mimarlık* anlayışında, fonksiyonun püriten bir kullanımı vardır. *Sanatçı-Konstrüktör*'ün elinden çıkma her form, mümkün olduğunca fonksiyonu izler ve ütiliter bir estetik arzular. Kentsel ölçekte birbirlerine karışmayan (yaşama, çalışma, eğlenme, dolaşma) zonlamalar tasarlanırken, yapısal ölçekteyse mekân, belirli hacimlere ve odalara bölünerek fonksiyonlar arası hibritleşmeler minimuma indirgenir. Modernist bir evde örneğin, mutfakta yemek yapılması, yemek odasında yemek yenilmesi, salonda oturulması, yatak odasında yatılması planlanır. Fonksiyonalist anlatı, kaba hatlarıyla sert ayrımlı bir çerçeveden ibarettir.

Postmodern evredeyse, *Gesamtmarktwerk* ağırlıklı postmodern mimarlık anlayışlarında, artık her mekân sözde çoğulcu bir multifonksiyonelliğe özenmeye

başlar. *Tüccar-Konstrüktör*'ün elinden çıkma her form mümkün olduğunca Marketi izler ve bir tür reklam piyasası estetiği arzular. Kentsel ölçekte multifonksiyonellik, her fonksiyon lekesine alışveriş ve tüketim fonksiyonlarının eklenmesini tariflerken (yaşama+alışveriş, çalışma+alışveriş, eğlenme+alışveriş, dolaşım+alışveriş), yapısal ölçekteyse tüm mekânların küçüklü büyüklü alışveriş merkezlerine doğru evrimini öncüller. Postmodern evrede örneğin bir havaalanı, bir müze ve bir alışveriş merkezinin ortak fonksiyonları alışverişten başka birşey değildir. Dolayısıyla multifonksiyonel anlatı çoğul ve üstüste binmiş melez fonksiyonları tariflemekten çok, kaba hatlarıyla tüketimin tüm fonksiyonların ikizi hâline gelmesinden ve diğerlerinin de bazı zamanlar hasbelkader birbirlerine dokunmadan yanyana konumlanmasından ibarettir.

Dolayısıyla günümüz mimarlık coğrafyasının kartezyen mekân algısının, Descartes'tan kalma akıl-beden dualitesi, Newton'dan kalma etki-tepki determinizmi ve Aristo'dan kalma mantık kanunlarıyla örülmüş hantal anlayışında ciddi değişikliklere gidilmesinin karşısında her daim muhafazakâr bir direniş düzlemi kendisine yer bulur. İkamet mimarisinin sıkışık kentlerde biraz olsun küçülmek ve birkaç odayı sırtından atmak dışında çok değiştiği söylenemez, ofis mimarisi, müze ve kitaplık mimarileri, hizmet mimarileri, şu ve bu mimarilari genelde yumuşak evrimlerle yollarına devam etmiş gibi gözükürler. Oysaki günümüzde ikamet kurguları da, çalışma şartları da, kültürel ve rekreatif aktivitelerin yeni kavranışları da oldukça köklü değişimlerden geçmiştir. Postmodern evreye dair yumuşak başlı evrimler yerine tutkulu devrimlerden, ya da en azından bunun olası hâllerinden bahsetmek istenirse, bakılacak tarafın mimarlıktan kente, hatta metropole doğru kayması gerekir. Postmodern evrede kent mimarlığın adeta şeytan-ikizidir. 21.yüzyılda herhangi bir mimari yapının içinde biraz olsun vakit geçirecek bir kişi, kolayca kendisini zamanın yerinin olmadığı sabit bir aşkınlık düzleminde, değişmez bir fonksiyona bulanmış katatonik bir vakumda bulur. Aynı kişi kapının önüne, kentin göbeğine indirilirse bu kez tam tersi istikamette bir hayat algısına sahip olacaktır. Postmodern evrede kent, bitimsiz akışkanlıkları ve tüm biyoiktidar kancalarına rağmen kanlı canlı bir içkinlik düzlemini tarifler;

"Heryerde makineler var –gerçek makineler, figüratif makineler değil: Diğer makineleri çalıştıran makineler, diğer makineler tarafından çalıştırılan makineler ve tüm gerekli bağlantılar ve kenetlenmeler." [38].

Günümüzde mimarlık güvenli yatağında bitkisel hayattadır, kaskatı kesilmiştir ve felç hâlindedir. Kent ve metropolse direnir, mimarlığın ve kentsel tasarımın ona destek olacağına köstek olmasına rağmen direnir, gün geçtikçe ehlileştirilmemek adına yeni taktikler geliştirirek direnir, savaşmadan teslim olmayı reddederek ve ufku saran tüm umutsuzluk kümelerine inat direnir. Metropolitan zemin belki de mimarlık coğrafyasında elde kalan son *Prodüktör Prodüksiyon*'dur, ona iyi bakmak, kaçış çizgilerini takip etmek, yeni sızıntılar için ondan yardım almak ve ona yardım etmek gerekir. Koolhaas *"Kentsel Tasarıma ne oldu?"* adlı makalesinde bu yarılmayı şöyle özetler;

"Kentleşmenin heryerde—yıllar boyunca artan bir ivmeyle—kentsel durumun nihai ve küresel "zaferi"ni ilan etme yolunda olduğu bir anda, kentsel tasarımın bir disiplin olarak yokolması paradoksunu nasıl açıklamak gerekir? (...) Bu deneyimi beklenmedik ve (mimarlar için) küçük düşürücü kılan, üzerinde işlem yapan ya da onu etkilemeye çalışan tüm ajansların kreatif anlamdaki, lojistik anlamındaki ve politik anlamdaki kolektif başarısızlığına rağmen, kentin cüretkâr kararlılığı ve göze çarpan canlılığıdır. (...) Kumdan kaleler yapıyorduk. Şimdiyse hepsini silip süpüren denizin içinde yüzüyoruz. (...) Her zamankinden daha çok, kent elimizde tek kalandır." [83].

Peki, mimar bu konuda ne yapabilir? Kentin akışkanlığına kapılmak ve daha çok katılmak adına, mimari geleneğin hantal yapısını hafifletmek adına, değişim ve dönüşümün rüzgârını arkasına almak ve hatta yeni hava akımları yaratmak adına, mimar ve mimarlık neler yapabilir? Çok uzaklara gitmeden mimar, mimarlığın ya da ürbanizmin fonksiyonel altyapısını ve zamanın mekândan koparıldığı kartezyen mekân anlayışını ve tüm bu mimari ortamın üzerine kurulduğu sabitlik kavrayışını sarsarak işe başlayabilir. Mimarın, mimarlığı *Prodüktör Prodüksiyon*, kendisini de *Prodüktör Mimar* yapabilmesi için, öncelikle mimarlığı temelleri üzerinden dinamitlemesi gerekir. Güvenli yatağında daha fazla yatmasının bir anlamı yoktur, ötanazi kelimesinin kökleri Yunanca'da *eu* (iyi, güzel) ve *thanatos* (ölüm) kelimelerinden gelir. Fişi yeni bir mesih olarak geri gelme arayışıyla, ya da çaresizlik sonucu boşverme kabullenişiyle değil, artık hayati riskleri dahi göze alma pahasına ayağa kalkmayı deneme cüretiyle çekmek gerekir. Hiyerarşiyle, patriyarkiyle, kolonyalizmle, pastoralizmle, güvenlikle, hijyenle, özneyle, bedenle ve sözle yüzleştikten sonra, sıra fonksiyonalist ve üniter kurgunun

sabitlik arayışına gelmiştir. *Prodüktör Mimar*'a doğru yol almadan önce, mevcut mimarlığın işletim modelini analiz ederek işe başlamak anlamlı olabilir.

Günümüz mimarlık üretimi, üzerine etkiyen politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, coğrafi tüm diskurlar her an değişime uğruyor olsa da, hâlâ arkaik işletim modeli üzerinden çalışmayı sürdürür. Çizelge 4.2'deki formül üzerinden hareket etmek gerekirse;

Mimar 1. aşamada *Mekâna* (x) fonksiyonunu yükler, *Kullanıcı* (x) fonksiyonunu deneyimler,

Mimar 2. aşamada *Mekânla* bağını koparır, *Kullanıcı* da (x) fonksiyonunu deneyimlemeyi ilelebet sürdürmek zorunda kalır.

Çizelge 4.2 Mevcut mimarlık düzleminde mekân üretim ilişkileri

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı***
t_1)	$Mi_{(x)}$	⟶	$Me_{(x)}$	⟶	$Ku_{(x)}$
t_2)	Mi_{sabit}		$Me_{(x)}$	⟶	$Ku_{(x)}$

Dolayısıyla *Mekân, Mimar* tarafından üzerine giydirilen fonksiyonu ilelebet muhafaza etmekle, *Kullanıcı* da bu fonksiyonu ilelebet deneyimlemekle yükümlüdür. Bu düzenek, yapı olumsuz anlamda mevcut fonksiyonunu sürdüremeyecek bir pozisyona sürüklenene dek bu dar çerçevesiyle işlemeyi sürdürür. Bu kaza gerçekleştiğindeyse, yeni bir *Mimar* yeniden ve inatla, kentin ve Zaman-Mekân'ın devinimi karşısında geçersiz kalmaya mahkûm olan bu başarısız modeli silbaştan uygulamaya sokacak ve böylece sabitlik ve zamansızlık arayışı kaldığı yerden devam edecektir.

Mimar, sabit ve fonksiyonel mekâna, akışkan zamanı, anlık ve uzun vadeli değişimleri ve gerçek anlamda multifonksiyonelliği veya melezfonksiyonelliği enjekte ederek *Prodüktör Mimar*'a dönüşebilir mi, ilk deney buradan başlayabilir. Çizelge 4.3'teki formül üzerinden hareket etmek gerekirse;

Mimar 1. aşamada *Mekâna* (x) fonksiyonunu yükler, *Kullanıcı* (x) fonksiyonunu deneyimler,

Mimar 2. aşamada *Mekâna* (y) fonksiyonunu yükler, *Kullanıcı* (y) fonksiyonunu deneyimler,

Mimar 3. aşamada *Mekâna* (z) fonksiyonunu yükler, *Kullanıcı* (z) fonksiyonunu deneyimler.

Düzenek böylece *ad infinitum* devam eder.

Çizelge 4.3 Prodüktör Mimar eşliğinde mekân üretim ilişkileri (varyant 1)

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı***
t_1)	$Mi_{(x)}$	⟶	$Me_{(x)}$	⟶	$Ku_{(x)}$
t_2)	$Mi_{(y)}$	⟶	$Me_{(y)}$	⟶	$Ku_{(y)}$
t_3)	$Mi_{(z)}$	⟶	$Me_{(z)}$	⟶	$Ku_{(z)}$

Dolayısıyla *Mimar, Mekân* ve *Kullanıcı* arasında yeni kurulacak mekânsal fonksiyon etkileşimi şöyle özetlenebilir; *Kullanıcı* mekânın fonksiyonel değişikliklerine aktif müdahele etmekten şimdilik yoksundur ve ona sadece mekânı ve mekânın zaman içindeki değişimlerini deneyimlemek düşer, *Mimar* mekânı bir kez tasarlayıp mekâna nihai fonksiyonunu vererek bir köşeye çekilmez, bir *web* tasarımcısı gibi belirli zaman aralıklarıyla mekâna farklı içerikler ekler ve çıkartır, bir nevi mekânın fonksiyonel dönüşümünün jeneratörlüğünü üstlenir, *Mekân* ise üzerinde yapılacak bu fonksiyon değişikliği işlemleri için esnek bir kurguya bürünür, fonksiyonel değişikliklerde prodüktörlük ya da üretkenlik üstlenmez, başlangıçta Mimar tarafından zaman içinde şekillendirilmeye uygun bir altyapıya sahip olması yeterlidir. Formülü bu denli kısır tutmak gerekmez kuşkusuz, Mimar mekânı (x)'ten (y)'ye direk çevirmek yerine, (y)'yi (x)'e ekleyebilir (x+y), (z)'yi eklerken (x)'i çıkartabilir (x+y+z-x = y+z) vs.

Çizelge 4.4 Prodüktör Mimar eşliğinde mekân üretim ilişkileri (vr.2)

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı***
t_1)	$Mi_{(x)}$	⟶	$Me_{(x)}$	⟶	$Ku_{(x)}$
t_2)	$Mi_{(+y)}$	⟶	$Me_{(x+y)}$	⟶	$Ku_{(x+y)}$
t_3)	$Mi_{(z-x)}$	⟶	$Me_{(y+z)}$	⟶	$Ku_{(y+z)}$

Dört işlemin naif çerçevesi genişletilebilirse, formül bu kompakt hâlinde dahi mevcut katatoniye bir alternatif sunmaya başlayabilir. Özetlemek gerekirse bu formül *Mimarın* mekân üzerindeki prodüksiyonunu sona erdirmemesini öngörür. *Mekân* da böylece bir tür Açık-Mekân'a, tamamlanmamış, hep inşa hâlindeki bir mekâna dönüşür. *Kullanıcı* da bu devinimin karar mekanizmasında şimdilik kendisine aktif bir pozisyon elde edemese dahi, belirli zaman aralıklarında mekâna her uğradığında mekânın farklı kullanımlarıyla karşı karşıya kalacak ve mekânı her seferinde farklı şekillerde deneyimleme fırsatını elde etmiş olacaktır. Her mekânın bu bağlamda zaten ömrü boyunca ufak tefek de olsa bu değişikliklere uğradığını söylemek yanlış olmaz, ancak burada bahsedilen, kolayca anlaşılabileceği üzere, daha nitel değişikliklerdir ve bu değişikliklerin de sürekli kılınmasıdır.

Bu formüle birebir uyan bir örnek bulmak zor olsa da, Rem Koolhaas ve ofisi OMA'nın 2008'de Seul, Güney Kore'de inşa ettikleri *Prada Transformer* binası bu deneye yakınlığıyla erken bir prototip olarak incelenebilir. Bir tür pavyon mantığında tasarlanan geçici strüktür 20 metre yüksekliğinde ve dört temel geometrik arayüze sahip yüzeyin—daire, haç, altıgen, dikdörtgen—birbirlerine yaslanması ve dışlarının ışığı geçirgen bir membranla kaplanmasıyla tek hacimli bir mekân olarak oluşturulmuştur [199]. Tasarımı yukarıda formüle edilen mantığa yaklaştıran durum, strüktürün çevresindeki vinçler ve her bir yüzeyinin bu vinçlerin yapıyı döndürmesi sayesinde tabana oturduklarında farklı bir fonksiyonu barındırır hâle gelmesi olarak özetlenebilir. Dolayısıyla örneğin Altıgen yüzey zemine oturup tabanlaştığında fonksiyon moda sergisine, Dikdörtgen yüzey zemine oturup tabanlaştığında fonksiyon sinemaya, Haç yüzey zemine oturup tabanlaştığında fonksiyon sanat sergisine ve Dairesel yüzey zemine oturup tabanlaştığındaysa fonksiyon özel davet kurgusuna dönüşür. *Prodüktör Mimar'*ın formülüne uyarlarsak;

Çizelge 4.5 Prodüktör Mimar eşliğinde mekân üretim ilişkileri (vr.3)

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı***
$t_{\text{altıgen taban}}$	$Mi_{\text{(moda sergisi)}}$	⟶	$Me_{\text{(moda sergisi)}}$	⟶	$Ku_{\text{(moda sergisi)}}$
$t_{\text{dikdörtgen t.}}$	$Mi_{\text{(sinema)}}$	⟶	$Me_{\text{(sinema)}}$	⟶	$Ku_{\text{(sinema)}}$
$t_{\text{haç taban}}$	$Mi_{\text{(sanat sergisi)}}$	⟶	$Me_{\text{(sanat sergisi)}}$	⟶	$Ku_{\text{(sanat sergisi)}}$
$t_{\text{dairesel taban}}$	$Mi_{\text{(özel davet)}}$	⟶	$Me_{\text{(özel davet)}}$	⟶	$Ku_{\text{(özel davet)}}$

Dolayısıyla sonlu sayıda (sadece dört) kombinasyona sahip olması, yapının mimar tarafından anlık ve sürekli değişimlere tabii tutulmasından çok, önceden karar verilmiş determinist sonuçlara göre davranması, *Markt*'la kurulan doğrudan ilişkinin ve Prada isminin de getirisiyle kullanıcıların kentsel katılımlarını elitist bir çevreye indirgemesi ve benzeri eleştiriler şimdilik gözardı edilirse ve yapı tam anlamıyla süreç odaklı bir mekân tasarımı olarak addedilemeyecek olsa da, projeyi en azından mimarlık zeminindeki katatoniye ve fonksiyonel sabitliğe karşı erken ve inovatif bir deney olarak kabul etmek mümkün gözükür. *Prodüktör Mimar*, bu bağlamda mekânı sabitliğe ve değişmezliğe terketmeyen, devingen bir prodüksiyonun üreticisidir, denebilir.

Brikolaj, birçok sanat dalında kullanılagelen ve eldeki sınırlı sayıdaki veriler ve nesnelerle her seferinde yeni bir ürün ortaya çıkarmanın karşılığı olan bir kavramdır. Terimin, Fransızcadaki *bricolage* kelimesinden ve *bricoler* fiilinden çıkma, "kurcalamak, kabaca tamir etmek, aylaklık etmek, üzerinde oynama yapmak" gibi mana bulutları arasında gezinen bir pozisyonu bulunur. *Bricoleur* sıfatı da bu eylemi gerçekleştiren, yani eldeki materyalleri orijinal fonksiyonları ne olursa olsun, farklı ve yaratıcı şekillerde biraraya getirerek yeni asemblajlar üreten özneye verilir. Kelimenin bu modern kullanımı Fransız yapısalcı antropolog ve sosyolog Claude Levi-Strauss'un *Yaban Düşünce* adlı kitabında geçer, Levi-Strauss bu kitapta *Bricoleur*'ü şöyle açıklar;

*"*Bricoleur çok sayıdaki çeşitli işleri icra etmeye mahirdir; fakat mühendisin aksine, bu işlerin hiçbirisinde bu proje için önceden temin edilmiş ve ortaya konulmuş hammaddelerin ve araç-gereçlerin elverişliliğine bağımlı kalmaz. Enstrümanlarının evreni kapanmıştır ve oyununun kuralları daima "elde ne varsa" onla işlem görmektir, yani her zaman sonlu ve aynı zamanda heterojen bir araç takımı ve malzemelerle,

çünkü bu araç takımı içinde yer alanların ne mevcut projeyle bir bağlantısı vardır, ne de herhangi bir projeyle, fakat daha çok eldeki stoğu yenilemek ya da zenginleştirmek adına ya da önceki konstrüksiyonlar ve destrüksiyonlarla birlikte bu stoğu idame ettirmek adına ortaya konan tüm olayların rastlantısal bir sonucudur." [200].

Dolayısıyla *Bricoleur*'ün elindeki elemanların geçmiş kullanımlarından gelme manaları ve fonksiyonları vardır, fakat *Bricoleur* bu mana ve fonksiyonları kilitlemez, onlar üzerinde değişiklikler yapabilir;

"Bu elemanlar yarı yarıya nitelendirilmiştir: Öyle ki elemanların kesin ve determinist kullanımlarını belirlemek ve kısıtlamak adına olmasa bile, bu Bricoleur'ün tüm alet edavata ve tüm disiplin ve mesleklerin bilgisine ihtiyacı olmaması adına yeterli seviyede bir nitelemedir. Her eleman bir ilişkiler setini temsil eder, aynı zamanda hem somut hem de virtüeldir; operatörlerdir, fakat herhangi bir operasyonun herhangi bir tipi için kullanılabilirler." [200].

Herhangi bir operasyon için kullanılabilecek aktüel ve virtüel güçlerini aynı zamanda korumayı başaran bu operatörler, *Prodüktör Mimar* için rolmodel olabilirler. Deleuze ve Guattari de, Levi-Strauss'tan ödünç aldıkları brikolaj kavramını, *Bricoleur*'ü bir tür şizofren üretici hâline sokana dek esnetip, uç noktalara çekerler;

"Claude Levi-Strauss brikolajı tanımladığında, bir materyal stoğunun sahibi olmak ya da az çok karman çorman olmalarına rağmen bunların çok kapsamlı ampirik hesapları üzerinden –çeşitli fakat aynı zamanda sınırlı sayıda parçaları yeni ve farklı örüntülerde ve konfigürasyonlarda yeniden düzenleme kabiliyeti ve neticesinde, üretme edimine ve ürünün kendisine, kullanılacak enstrüman setine ve elde edilecek genel sonuca karşı bir tür aldırışsızlıkla beraber, yani bunu yakın ilişkideki karakteristik tabirler üzerinden yapar." [38].

Dolayısıyla Levi-Strauss'un *Bricoleur*'ü mühendisle karşılaştırmalı bir şekilde ele aldığından, mühendisi de eldeki projeye göre önceden tüm alet edavatını ve malzemelerini seçen, planlı ve programlı, fonksiyonalist bir güdümle çalışan bir özne olarak tariflediğinden bahsetmek mümkündür. *Prodüktör Mimar* bu bağlamda önce mühendisliğe soyunur, planını programını yapar, malzemesini ve araç kitini seçer, daha sonraysa bu mühendislik giysisini bir kenara bırakır ve *Bricoleur* olmaya karar verir.

Artık eldeki mekânı veya ürünü her seferinde "farklı örüntülerde ve konfigürasyonlarda yeniden düzenleme kabiliyeti"ni üzerine almıştır, elindeki "çeşitli fakat aynı zamanda sınırlı sayıda" aparatı kullanıma sürer ve bunu bir tür *Prodüktör Prodüksiyon* mantığında, genel sonuca, eldeki enstrüman setine ve hatta ürünün kendisine dahi aldırış etmeden üretir. Mekân durmadan değişime uğrar, *Prodüktör Mimar* her an yeni bir eylemle Mekân'a konstrüksiyon ekler, ya da mekânı dekonstrüksiyona uğratır. Burada peşine düşülen *bricoleur'*lük, Colin Rowe'un historisist kalıbında, postmodernist eklektik bir *bricoleur'*lük*,* geçmişten kalan enstrümanları biraraya getirip ortaya yeni fakat sabit ve değişmez bir eser sunan *bricoleur'*lük, kuşkusuz ki değildir [176]. Bu manada *Prodüktör Mimar'*ın mimarlıktaki pozisyonunun, Antonin Artaud'nun hayalinde düşlediği Tiyatrocu'nun tiyatrodaki pozisyonuna çok daha fazla benzerlikler taşıdığı rahatlıkla söylenebilir;

"Tiyatro oyuncusu, aynı jesti iki kez yinelemez, ama başka jestler yapar, devinir ve hiç kuşku yok ki kalıplara karşı hoyrat davranır, ama bu kalıpların ardında ve parçalanmaları sonucu, biçimlerden kalan şeylere erişir ve onların sürekliliğini sağlar." [201].

Prodüktör Mimar'ın yapması gereken tam olarak budur, ilk kurduğu formasyon sonrası, bu formasyonu her daim eğip bükmek, aynı jesti ikinci kez tekrarlamamak, devinmek, kalıpları parçalamak ve bu biçimlerden arda kalan şeylerin sürekliliğini sağlamak. Yani her sahneye koyulan oyunu, bir öncekinden gelme elemanlarla ve hatta gerekirse aktörlerle, fakat onları değişik şekillerde kullanarak farklılaştırmak. *Prodüktör Mimar* bu çerçevede inşa edilir, önce mühendis olur, sonra *bricoleur* ve sonra da bir çeşit üreten ürün, düşünen imalat ya da *Prodüktör Prodüksiyon.*

Benzer bir *bricoleur* tavrını, 1986–92 yılları arasında yayınlanan *Macgyver* adındaki Amerikan yapımı, aksiyon janrlı bir TV dizisinde bulmak mümkündür. Şov, MacGyver adında bir eski biliminsanı ve bomba ekibi teknisyeni kırması gizli ajanın, B-film estetiğindeki ve 80'ler atmosferindeki maceraları etrafında döner. Dizinin trüğü şudur ki; MacGyver yanında silah taşımaz ve içine düştüğü her türlü tehlikenin üstesinden o anda içinde bulunduğu ortamda eline geçen alet edavatları ve malzemeleri kullanarak gelmek durumunda kalır. Bu şekilde karşılaştığı karmaşık problemlerle (genelde eli

silahlı ve patlayıcılı adamlarla) örneğin ciklet, sabun, flüt, çikolata, bahçe hortumu vb. zararsız gibi görünen nesneleri biraraya getirerek yüzleşir. Her bölüm tabii ki, klişe kahraman anlatılarına uygun bir şekilde, MacGyver'ın eşsiz muvaffakiyetiyle sona erer. Şunu anımsamak ilginç olacaktır ki, Google'ın artık google'lamak şeklinde kullanılmaya başladığı günümüze benzer şekilde, birbirleriyle ilişkisiz gibi gözüken araç gereçlerden farklı kullanımlarda fakat o anki ihtiyaca uygun şekilde ürün ortaya çıkarma durumu da, döneminde macgyver'lamak adı altında yaygın bir fiil olarak kullanımına dahi girmiştir. Dolayısıyla *Prodüktör Mimar* için bir rol model tayin etmek gerekirse, aslan yelesi saç modeli ve havacı deri ceketiyle, 80'lerin o çirkin sihrini ve eğlenceli rüzgârını arkasına almış *bricoleur* kahraman MacGyver, bu iş için biçilmiş kaftandır.

Biraz olsun Sitüasyonistler'in *detournement* adlı karşıt-kültür metotlarına geri dönmek gerekirse, hatırlanacağı üzere *detournement*, mevcut bir sanat eseri üzerinden varyeteler yaratılması ancak bu yaratılanların orijinalinin anlamını kaydırarak onunla zıt ya da aykırı sonuçlar elde edilmesi durumudur. Fransızca'dan gelme terim aynı anda "saptırma, yanıltma, güzergâh değiştirme, çarpıtma, amaç dışında kullanma ve gasp etme" gibi çeşitli anlamları birarada barındırır. Guy Debord ve Gil Wolman yöntemin olasılıklarının sınırsızlığını şöyle açıklamayı denerler;

"Herhangi bir eleman, nereden alınırsa alınsın, yeni kombinasyonlar üretmek için kullanılabilir. Modern şiirin, görsellerin analojik strüktürüne dair keşifleri gösterdi ki artık iki nesne biraraya getirildiğinde, orijinal bağlamları birbirlerinden ne kadar uzak olursa olsun, yeni bir ilişki her zaman kuruluyor. İnsanın kendisini kelimelerin kişisel dizilişileriyle kısıtlaması konvansiyondan başka birşey değil. Duyguların iki dünyasının müşterek karşıtlığı ya da iki bağımsız ifadenin üstüste binmesi, orijinal elemanları ardında bırakır ve daha büyük bir efektifliğin sentetik organizasyonunu üretir. Herşey kullanılabilir." [202].

Prodüktör Mimar da bu doğrultuda, *detournement* kavramının kendisini dahi güzergâhından saptırarak, kendi eserlerini oto-*detournement*'a uğratandır. Önce kendi ürününü üretir, daha sonra bu ürünü yolundan saptırır, kullanımını yanıltır, içeriğini çarpıtır ve ilk amacının dışında yeni amaçlarla onu gasp eder. *Prodüktör Mimar*, kendi

ürününü tahrip etmekle lanetlenmiş bir vandaldır. İlkesi her yıkımın, yeni bir yaratımı beraberinde getirmesidir ve bu yolda unutmamak gerekir ki, "herşey kullanılabilir."

Rem Koolhaas yeni ürbanizmin ve bir anlamda yeni mimarlığın, kurulacaksa eğer, bu tür bir *Prodüktör Prodüksiyon* üzerine kurulması adına şunları söyler;

"Eğer ki "yeni ürbanizm" olacaksa, (...) bu artık az veya çok kalıcı objelerin yerleştirilmeleriyle ilgili olmayacak fakat daha çok potansiyeli olan alanların beslenmesiyle olacak; bu artık stabil konfigürasyonları hedeflemeyecek fakat kesin bir biçim altında kristalize olmayı reddeden süreçlere yer temin eden etkinleştirici sahaların yaratılmasını hedefleyecek; bu artık titiz tanımlamalarla, limit koymalarla ilgili olmayacak, fakat mefhumları genişletmekle ilgili, sınırları reddetmekle ilgili, varlıkları ayırmak ve tanımlamakla ilgili değil, fakat adlandırılamayan melezleri keşfetmekle ilgili olacak; bu artık kentle takıntılı olmayacak, fakat sınırsız yoğunlaşma ve farklılaşma adına enfrastrüktürün manipülasyonuyla, kısayollar ve yeniden dağıtımlarla—psikolojik mekânın yeniden keşfiyle—takıntılı olacak." [83].

Kasparov'la ertesi gün oynayacakları oyun öncesi satranç masası önünde açık unutulmuş bir konumdaki yapay zekâyı, *Deep Blue*'yu düşleyin. Her olasılığı bir başka olasılığa açar, işlem haznesi dolana dek, geriye oynanmamış tek bir hamle dahi kalmayana dek, tüm hamleleri tek tek kafasında (işlemcisinde) yeni baştan oynar.

Prodüktör Mimar bitimsizce üretmekle, işlem haznesi dolana kadar üretmekle, geriye başka hiçbir hamle kalmayana dek üretmekle lanetlenmiştir. Ve bilindiği üzere, gerçek Zaman-Mekân, satranç tahtasına benzemez, geriye yapılacak bir başka hamle, her daim kalır.

İşte bu, *Prodüktör Mimar*'ın düşüdür, mekânı sabitliğe ve ölüme terketmemek, mekânı her gün yeniden inşa etmek, her seferinde yeni bir operasyon, yeni bir prodüksiyon, yeni bir makine ortaya koymak;

"Üreten-makineler, arzulayan-makineler heryerde, şizofren makineler." [38].

4.3.2 Prodüktör Kullanıcı

> Performans dinleyiciye şunu açıklığa kavuşturmalıdır ki, dinlediği parça onun kendi aksiyonudur –yani müzik, deyim yerindeyse ona aittir, besteciye değil.
> *John Cage*

Prodüktör Mimar'ın düşünü takip etmek, bir anlamda hâlâ hiyerarşik bir piramidin varlığını, bu piramidin tepesindeki bir önderin konumunu ve kullanıcıların da bu piramidin tabanında bir yandan tüm yükü sırtlarında taşıdıklarını, diğer yandansa önderlerini uysalca takip ettiklerini ima etmektir ki, *Prodüktör Prodüksiyon*'a doğru yol almak isteniyorsa, bu kısıtlı etkileşime sahip üretim tıkanmasının üstesinden gelmek gerekir. Çünkü salt *Prodüktör Mimar*'ın düşlerini takip etmek, tüm değişken yüzlerine rağmen salt *Prodüktör Mimar*'ın düşlerine hapsolmak demektir. Çünkü bu üretim modelinde etkileşim, *Prodüktör Mimar*'ın tüm iyi niyetine rağmen hâlâ tek yönlüdür (Mimar——>Mekân——>Kullanıcı). Prodüksiyon tek bir öznede sınırlanmamalı, kullanıcı ise bu prodüksiyonu sadece tüketen izleyici konumunda kilitli kalmamalıdır. Dolayısıyla amaç oyunu seyircisiz oynamaktır. Ancak izleyici olmadan oynandığında, yani her izleyicinin de aynı zamanda üretici olduğu bir oyunda, tüm üretimin kendisi de *Prodüktör Prodüksiyon* olma yolunda ilerleyebilir. Bu zinciri kırmanın en kısa yolu da, Kullanıcı'yı oyuna dâhil etmekten, Kullanıcı'yı da bir üretim aktörüne dönüştürüp, *Prodüktör Kullanıcı*'ya dönüştürmekten geçer.

Prodüktör Kullanıcı, mekânın tasarımının salt mimarın tevhiti altında, mekânın işlevinin salt yerel bürokrasiler ya da market ekonomisi güdümlü işverenlerin tevhiti altında toplanmasına çomak sokacak, mekânın kullanımında salt izleyici/tüketici olmaktan öte, artık bir tür üretici olarak söz sahibi olacak, yeni bir kreatif aktörü müjdeler. *Prodüktör Kullanıcı,* sunan oyuncu ve sunulan seyirci ayrımlı konvansiyonel yapısıyla tiyatroyu, kendi üretimine yabancılaşmadığı bir fabrikaya dönüştürmeyi, hatta bu iki formasyonu üstüste bindirmeyi amaçlar. *Prodüktör Kullanıcı*'nın üretiminde;

"Bu yüzden herşey prodüksiyondur: Aksiyonların ve tutkuların, prodüksiyonların prodüksiyonu, referans noktası olarak hizmet eden dağıtımların ve koordinasyonların, kayıt altına alınan işleyişlerin prodüksiyonu, tensel hazların, endişelerin ve acının, tüketimin prodüksiyonu." [38].

Bu seyircisiz oyun yapısı, daha doğrusu seyircinin de oyunun üretimine dâhil olduğu yeni yapı, Antonin Artaud'nun "*Vahşet Tiyatrosu"* bildirgesinde, seyirciler başlığı altında hayal ettiklerine benzer bir kulvarda şu şekilde konumlanır;

"Biz, sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayrılmayan ve hiçbir geçiti olmayan, ayrıca olayın da tiyatrosu olacak tek bir alan olsun istiyoruz. Seyirci ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı, seyirci, gösterimdeki olayın ortasında kalmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır." [201].

Amaç seyirci-oyuncu, üretici-tüketici arasındaki duvarı yıkmak, seyirciyi ve tüketiciyi geride bırakmak ve yalnızca üretmeyi/oynamayı kovalamaktır. Dolayısıyla bu kovalamaca kendi içerisinde yeni üretimler hâlinde seyretmeyi ve tüketmeyi de beraberinde getirebilir ki bu ancak arkaplandaki yeni araçlar, aparatlar olarak mümkündür, asli amaç aktif ve yabancılaşılmamış üretimin devamlılığı üzerinedir. Bu da, oyunun üretiminin hiyerarşik tekelini kırmayı ve salt "oyun için oyun", salt "üretim için üretim" yolunda, yani bir nevi *Prodüktör Prodüksiyon* yolunda *Kullanıcı*'yı oyuna elverişli şartlarda dâhil etmeyi gerektirir.

Prodüktör Kullanıcı'nın bu üretime dâhil olması adına şimdilik iki farklı *modus operandi*'den, yani iki farklı işletim modelinden bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki olan *Taslak Prodüksiyon*'dan başlamak gerekirse, bu yöntem *Mimar*'ın mekânı bir taslak hâlinde *Prodüktör Kullanıcı*'ya sunduğu ve mekânın işleyişinin salt *Prodüktör Kullanıcı* tarafından değişebilecek yüzlerle şekillendiği bir yöntem olarak ele alınabilir. Çizelge 4.6'daki formülü takip etmek gerekirse;

Mimar 1. aşamada mekâna fonksiyon yüklemez ( ), *Kullanıcı* işlevsiz bir mekânı deneyimler,

Kullanıcı 2. aşamada mekâna (x) fonksiyonunu yükler, *Kullanıcı* (x) fonksiyonunu deneyimler,

Kullanıcı 3. aşamada mekâna (y) fonksiyonunu yükler, *Kullanıcı* (y) fonksiyonunu deneyimler.

Düzenek böylece *ad infinitum* devam eder.

Çizelge 4.6 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde taslak mekân üretim ilişkileri (vr.1)

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı***
t_1)	$Mi_{(\ )}$	——>	$Me_{(\ )}$		Ku_{sabit}
t_2)	Mi_{sabit}		$Me_{(x)}$	<——	$Ku_{(x)}$
t_3)	Mi_{sabit}		$Me_{(y)}$	<——	$Ku_{(y)}$

Dolayısıyla *Mimar, Mekân* ve *Kullanıcı* arasında yeni kurulacak mekânsal fonksiyon etkileşimi şöyle özetlenebilir; *Mimar* mekânı olabildiğince farklı fonksiyonlara ev sahipliği yapabilecek esneklikte üretir ve üretimin sonunda mekânı fonksiyonsuz, boş, bir nevi taslak hâlinde bırakır, amacı mekânın içeriğini mekânın asıl aktörü olacak olan kullanıcılarının üretmesidir; *Kullanıcı* mekâna işlevleri yükleyendir, mekâna aktif katılım sağlar, mekânla her etkileşime girdiğinde farklı bir fonksiyonu mekâna yüklemekte serbesttir, mekân adeta onun arzularını yerine getirmek adına ortaya atılmış açık bir sistem işlevi görür; *Mekân* ise üzerinde yapılacak bu fonksiyon değişikliği işlemleri için yine esnek bir kurguya bürünür, şimdilik fonksiyonel değişikliklerde prodüktörlük ya da üretkenlik üstlenmez, başlangıçta Kullanıcılar tarafından zaman içinde şekillendirilmeye uygun bir altyapıya sahip olması yeterlidir. Ve hiç kuşku yok ki, formülün bu sade hâli yine çeşitli varyetelerle geliştirilebilir ve böylece her *Kullanıcı*'nın kendi farklılaşan fonksiyonlarını taşıdığı bu mekânlarda, gerçek multifonksiyonelliklere ve melezfonksiyonelliklere şahit olmak mümkün hâle gelir. Örneğin aynı *Mekâna*, *1. Kullanıcının* (x), *2. Kullanıcının* (y), *3. Kullanıcının* da (z) fonksiyonlarını taşıdığı düşünülebilir. *Kullanıcılar* beraberinde getirdikleri fonksiyonlarla birlikte *Mekânı* terkedene dek, tüm bu fonksiyonlar aynı anda ve duruma göre üstüste binebilecek potansiyellerde birarada işleme koyulurlar.

Çizelge 4.7 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde taslak mekân üretim ilişkileri (vr.2)

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı[1]***		***Kullanıcı[2]***		***Kullanıcı[3]***
t_1)	$Mi_{(\ )}$	——>	$Me_{(\ )}$		Ku_{sabit}		Ku_{sabit}		Ku_{sabit}
t_2)	Mi_{sabit}		$Me_{(x+y)}$	<—	$Ku_{(x)}$	<——	$Ku_{(y)}$	<——	Ku_{sabit}
t_3)	Mi_{sabit}		$Me_{(x+y+z)}$	<—	$Ku_{(x)}$	<——	$Ku_{(y)}$	<——	$Ku_{(z)}$

Dolayısıyla dört işlemin bu naif çerçevesi genişletilebilirse, formül bu kompakt hâlinde dahi mevcut katatoniye bir alternatif sunmaya başlayabilir. Özetle, formül *Mimarın* mekân üzerindeki monarşik tasarım iktidarını, özellikle mekânın kullanımına dair olan o değişmez kural koyucu tavrını elinden alır. *Mimar* artık *Kullanıcı*'ya üzerinde yapılacak her türlü dönüşüme açık bir *Taslak Mekân* ya da *Taslak Prodüksiyon* hediye etmekle yükümlüdür. *Kullanıcı* bu yeni üretim sürecindeki en aktif katılımcıdır, mekânı kendi istekleri, arzuları ve ihtiyaçları doğrultusunda işleme koyarak, piramidi bir anlamda başaşağı çevirmiş, mekânı sınırsızca ve sonsuza dek değiştirme ve dönüştürme sorumluluğunu *Prodüktör Mimar*'dan *Prodüktör Kullanıcı* olarak, kendi üzerine almıştır. *Mekân* da yine böylece bir tür Açık-Mekân'a, tamamlanmamış, hep inşa hâlindeki bir mekâna dönüşmüştür.

Bu formüle birebir uyan bir örnek bulmak zor olsa da, burada çok basit bir çerçeve çizerek, bu üretimin deneyini yapmak mümkün olabilir. Şöyle ki, yaklaşık 2.5m x 2.5m x 2.5m boyutlarında içine girilebilecek şekilde ön ve arka kenarları boşaltılmış bir *Küp* hayal edin. *Küp*'ün tabanına dört adet tekerlek ekleyerek *Küp*'ü mobil kılın. Ve elinizde bulunan bu *Küp* prototipinden yaklaşık olarak 100 adet üreterek, bunları tercihen metropolitan bir kentsel ortama, örneğin İstanbul'da Beyoğlu, Beşiktaş ya da Kadıköy meydanlarından birine salın. Bu ilk bakışta işlevleri, amaçları, gereklilikleri anlaşılamayacak aparatların, gün boyunca deneyimleyebilecekleri maceralar üzerine de, biraz olsun spekülasyon üretin;

İlk *Küp* vapur bekleyen bir işadamının 15 dakikalığına gazete okuduğu bir rekreasyon/dinlence kutusu olur,

İkinci *Küp* çiçeklerini satarken yağmur altında ıslanmak istemeyen bir çingenenin ömür boyu beraberinde taşıyacağı bir ticari kutu hâline gelir,

Üçüncü *Küp* iki öğrencinin dizüstü bilgisayarlarıyla içerisinde gün boyu araştırma yaptıkları geçici bir eğitim kutusuna dönüşür,

Dördüncü *Küp* sokak çalgıcılarının şarap paralarını çıkarana dek kullandıkları performans kutusu hâline gelir,

Beşinci *Küp* çevre dokuda yetişen çocukların anneleri evlerine geri çağırana dek birbirlerini sağa sola ittikleri bir oyun kutusu hâlini alır,

Altıncı *Küp* bir evsizin ilelebet ikametgâhına dönüşür,

Yedinci *Küp* bir çiftin gözden ırak bir köşedeki üç saniyelik ilk öpücüklerine şahitlik eder,

Sekizinci *Küp* bir müminin yarım saatlik huzurlu ibadetine sahne olur,

Dokuzuncu *Küp* sistem-karşıtı bir protestonun polis dağıtana dek karargâhı hâline gelir,

Onuncu *Küp* parçalarına ayrılarak satılır,

Onbirinci *Küp* bir kamyonetle kent periferisindeki bir gecekonduya taşınır ve o mekâna eklemlenir,

Onikinci *Küp* denize atılır,

Onüçüncü *Küp* meydandaki büfe tarafından zabıta el koyana dek yeni mobil sosisli sandviç aracı olarak işletilir,

Ondördüncü *Küp* bir sokak köpeğinin oradan kovulana dek yeni yuvası hâline gelir,

Onbeşinci *Küp* tekerlekleri yukarı bakacak şekilde başaşağı çevrilerek sabitlenir ve meydanın yeni ve kalıcı çağdaş sanat eseri olarak sergilenir,

Düzenek böylece *ad infinitum* devam eder.

Dolayısıyla amaç bir bakıma mimarlık zemininde Fluxus'vari bir "Kendin-Yap" *(do-it-yourself)* eseri üretmektir. Böylece mimarı tarafından sabit bir işlev ve konumla eli kolu bağlanmamış mekânlar artık *Prodüktör Kullanıcı*'nın mekânları hâline gelebilir. Her mekân kendi odağını oluşturmakta, *Prodüktör Kullanıcı*'sıyla birlikte, kendi doruk noktasına ulaşmakta serbesttir. Bu sayede, pürüzsüz bir düzlemde, tüm mekânlar birbirlerine nüfuz eder ve diğerlerine doğru çözülür. Tutarsız bir örüntü ve akıntı yaratılır, belirsiz bir matris ve kaidesi bilinmeyen yeni bir kent parçası üretilir. Ortada *a priori* fonksiyonları ve konumları belirlenmiş, sabitlenmiş mekânlar artık yoktur. Sadece yerleşilmeye müsait potansiyel boşluklar vardır. Ve bu *Taslak mekânlar* da, *Kullanıcılar*'ın onları arzuladığı gibi, onlar da *Kullanıcılar*'ın prodüksiyonunu arzular. Çünkü *Kullanıcı*'sız ne fonksiyonları vardır ya da bu fonksiyonlar değişkendir, ne de gerçek anlamda harekete geçebilirler, yani konumlarını değiştirebilirler. Binalara yaklaşan, bina aralarına sıkışan, kent merkezinin boşluklarını makineler gibi işgal eden bu mobil ve ikamet edenin kim olduğu belirsiz *Taslak mekân* ünitelerinin motoru ve

jeneratörü, bu bağlamda *Prodüktör Kullanıcı*'dan başkası değildir. *Taslak mekânlar* kısaca, kullanıcısız ölüdürler.

Denebilir ki her mekân, *Prodüktör Kullanıcı*'sını zaten beraberinde üretir. Ev olarak tasarlanan bir mekân zamanla dükkâna dönüşür, bir ticari kafe el değiştirir küçük bir sergi salonuna evrilir ya da işlevini yitirmiş bir endüstriyel tesis, tasarım atölyesi olarak yeniden kurgulanır. Tüm bunlarda doğruluk payı bulunur, her mekân bir nebze olsun *Prodüktör Mekân*, her mimar bir nebze olsun *Prodüktör Mimar*, her kullanıcı da bir nebze olsun *Prodüktör Kullanıcı*'dır. Ancak burada üzerinde durulan mesele, sıkı çerçevelerce çevresi sarılan, mümkün olduğunca kontrol ve disipline edilmeye çalışılan, olabildiğince az hareket kabiliyeti tanınan, zamansız sabitliği öngörülerek sızdırma yolları tıkanan ve kaçış çizgileri engellenen tüm prodüksiyonların ötesinde, tam da bu ehlileştirilmeye, uysallaştırılmaya karşı duran, yeni bir tür prodüksiyonun olumlanmasıdır. Bu manada "direniş" kavramı dahi, karşısında kendisinden daha güçlü bir pozisyonu varsaydığından yetersiz kalır. Burada yapılmaya çalışılan, prodüksiyon kanallarının olabildiğine açılmasından, her üretimin minimum kesintiyle *Prodüktör Prodüsiyon*'a dönüşmesine yardımcı olmaktan başka birşey değildir. Dolayısıyla asıl direniş, aslına bakılacak olursa *Prodüksiyon*'u kontrol ve disipline etmeye çalışanlarındır. Asıl direnen örneğin günümüz Mimarlığının ta kendisidir. Günümüz kentine ve günümüz metropolüne direnen, sabitlik ve fonksiyonellik gibi erdemleriyle, Market ekonomisinin en güçlü aparatlarından biri olan Mimarlıktır. İlk iş olarak, Mimarlığın direncini kırmak gerekir. Bu bağlamdaki *Prodüktör Prodüksiyon* yolunda, *Küp*'ün tüm kullanıcılara (zengin—fakir, ast—üst vb. ayrımları reddederek) eşit bir mimarlık düzlemi sunmayı denemesi, biraz olsun Ivan Illich'in Şenlik Aletleri'ni *(Tools for Conviviality)* andırır. Illich, bu üretilmesi gerektiğini iddia ettiği yeni aletleri metninde şöyle açıklar;

"Aletler, herkes tarafından, ne kadar çok veya az arzulandıkları düzeyde, kullanıcının kendisi tarafından seçilmiş bir amacın gerçekleşmesi adına, ne kadar kolaylıkla kullanılabilirlerse, şenliği o denli büyütür, geliştirirler. Bu aletlerin biri tarafından kullanılması, onların bir başkası tarafından eşit şartlarda kullanılmasına mani olmaz.

Şenlik Aletleri, onları kullanan her insana, çevrelerini kendi vizyonlarının meyveleriyle zenginleştirmek adına en büyük fırsatı veren aletlerdir. Endüstriyel aletler bu olasılığı ancak onların anlamına ve diğerleri için beklentilerine karar veren tasarımcılara verirler, onları kullananlara vermezler. (...)

Benim inancım şudur ki, toplum, otonom bireylerin ve grupların katkısını, kendi belirlediği insan ihtiyaçlarını tatmin etmek adına, yeni bir prodüksiyon sisteminin total efektifliğine doğru genişleterek yeniden inşa etmelidir. (...)

Bu tersine çevirme, insanlar arasında eşitçe dağıtılan tek bir kaynağın korunmasına ve maksimum kullanımına öncelik tanıyan yeni bir hayat stilinin ve politik sistemin evrimine fırsat verebilir; kişisel kontrol altındaki kişisel enerji." [203].

Mimarlığın—Uğur Tanyeli'nin tamlamasını biraz eğip bükmek gerekirse—başat iktidar ve tahakküm mekanizmalarının "pet aparatı" olması dolayısıyla, böyle örneklere pek yüz vermemesi olağan karşılanabilir ancak bu, *Taslak Eser*'in diğer sanat dallarında kendisine bir karşılık bulmadığı anlamına gelmez. 20.yüzyılın ikinci yarısının en etkin sanatçılarından biri olan Robert Rauschenberg'in (1925–2008), 1951'de ürettiği *"White Paintings"* (Beyaz Resimler) serisi, bu bağlamda *Taslak Eser* kümesine doğrudan dâhil edilebilecek bir örnektir. Malevich'ten devraldığı miras üzerinden hareketle Rauschenberg, kareler ya da dikdörtgenler hâlinde, tekil ya da çoğul olarak biraraya getirilebilir hâldeki bu eserlerde resim çerçevelerinin içini boş bırakmayı, "taslak" hâlinde bırakmayı tercih etmiştir. İlk kez 1953'te, *Eleanor Ward's Stable Gallery*'de sergilenen bu resimlerin ilk bakışta boş beyaz kanvaslardan başka birşey ifade etmediği düşünülse de, bir süre sonra galeri içinde gezen insanların gölgelerini ve değişen ışık kaynaklarını yansıttığından dolayı John Cage'in tabiriyle bu yapıtlar, "ışığın, gölgenin ve partiküllerin havaalanları" olarak algılanmaya başlarlar [204]. Dolayısıyla resimler ışığın farklı yönlerden gelen kırılmalarıyla birlikte kullanıcıların onların üzerine düşürdüğü gölgelerden meydana geliyordur. *Taslak Eser*, bu sayede resim coğrafyasının ortasına düşmüş bulunur;

Çizelge 4.8 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde taslak mekân üretim ilişkileri (vr.3)

	Sanatçı		***Resim***		***Kullanıcı[1]***	***Kullanıcı[2]***
t_1)	$Sa_{(\ )}$	——>	$Re_{(\ )}$		Ku_{sabit}	Ku_{sabit}
t_2)	Sa_{sabit}		$Re_{(gölge\ x)}$	<——	$Ku_{(gölge\ x)}$	Ku_{sabit}
t_2)	Sa_{sabit}		$Re_{(gölge\ x+y)}$	<——	$Ku_{(gölge\ x)}$ <—	$Ku_{(gölge\ y)}$

Kullanıcılardan birinin gölgesi ötekinin üzerine düşer, biri iki metre uzaklıktan, biri yarım metre yakınlıktan resme katılır, tüm bu kullanıcıların mekânsal oryantasyonları, resmin kendisine dâhil olur, bu bağlamda resmi aslında sadece bunlar oluşturur. Rauschenberg'te olduğu üzere boş bırakılan bu *Taslak Eserler*'in ya da *Küp*'te olduğu üzere boş bırakılan *Taslak Mekânlar*'ın içerik reddiyesi, temelde olumlayıcı bir reddiyedir, politikalarıysa bir tür; "reddetmenin politikası[dır], öyle ki reddiye, anlamın eserin doğasında ya da özünde var olduğunu iddia eden egemen konstrüksiyonlara karşı aktif bir direniş işlevi görür." [205]. Dolayısıyla *Taslak Eser,* kullanıcının aktif katılımını olumlayıcı, eserin sabit ve kapalı içeriğini reddiyeci bir tutuma sahiptir.

Özünde bir fonksiyonla doğmak zorunda olduğu iddia edilen mekânları ve mekânın tabiatı gereği değişmez bir fonksiyona yataklık etmesi gerektiğini savunanlara karşı, *Taslak Mekân* önemli bir savaş aparatı olarak kullanılabilir. John Cage daha sonra ortaya koyacağı ünlü eseri *4'33''*e ilham kaynağı olan Rauschenberg'in bu serisini 1953 yılındaki Stable Galeri'nin açılışında, Artaud'cu bir esinlenmeyle şöyle takdim eder;

"özne Yok

imaj Yok

beğeni Yok

nesne Yok

güzellik Yok

mesaj Yok

yetenek Yok

teknik Yok

fikir Yok

maksat Yok

sanat Yok

duygu Yok

siyah Yok

beyaz Yok

Şu sonuca vardım ki, bu resimlerde değişemeyecek hiçbirşey yok." [206].

John Cage (1912–1992), bu eserlerin potansiyel kuvvetlerinden oldukça etkilenmiş olacak ki, kısa süre içerisinde paralel bir yolu takip eder ve *Taslak Eser* fikrini görsel coğrafyadan alarak, işitsel coğrafyaya taşımaya koyulur. Rauschenberg'in *Taslak Resimler*'iyle daha ilk karşılaşmasında Cage kendi kendisine şöyle söylenir; "Oh evet, bunu ben de yapmalıyım; aksi takdirde geride kalırım, aksi takdirde müzik geride kalır." [207]. Böylelikle Cage, uzun süredir aklını kurcalayan ve Doğu felsefesi üzerine de eğilmesini sağlayan sessizliğin müzikalitesi üzerine, 1952 yılında "sessiz eser" olarak da bilinen *4'33"*ünü kaleme alır, daha doğrusu gerçek anlamda ortada kaleme alınacak birşey yoktur, eser birbirinden farklı uzunlukta üç bölümden oluşacak ve dört dakika, otuzüç saniye boyunca müzisyenin önündeki boş sayfaları çevirmek dışında hiçbirşey yapmayacağı bir performansa, sessizliğin performansına karşılık gelecektir. Kolayca öngörülebileceği üzere, o dönemde genç bir piyanist olan David Tudor'un eseri derin bir sükûnet içerisinde icra ettiği, yani piyano karşısında hiçbir tuşa basmadan dört-otuzüçlük süreyi doldurduğu, 29 Ağustos 1952 tarihli New York'taki ilk sahne performansı, hemen o anda bir skandala dönüşür;

"İnsanlar birbirleriyle fısıldaşmaya başladı ve bazıları salonu terketmeye koyuldular. Gülmediler –sadece hiçbirşeyin olmayacağını farkettiklerinde sinirlenmişlerdi ve bunu 30 yıl sonra bile unutmadılar: Hâlâ kızgınlar." [207].

Cage'in yapmaya çalıştığı tüm sesleri yutan zamansız bir vakum, spiritüel bir aşkınlık performansı ortaya koymaktan çok, önceden tayin edilmiş, işlevlendirilmiş seslerin biraraya gelmesiyle oluşan müziğin kendisini terketmek olarak algılanabilir. Dolayısıyla ancak bu sayede, insanlar kendi seslerini, çevrelerindeki hayatın ve yapay ya da doğal,

çevrelerindeki tabiatın seslerini dinlemeye koyulurlar. Müzikal eser, böylece kullanıcının onun içine doldurduğu seslerle tanımlanmış olur. *Taslak Eser*, bu sayede müzikal coğrafyanın ortasına düşmüş bulunur;

"Onlar [dinleyiciler] asıl meseleyi kaçırdılar. Sessizlik diye birşey yoktur. Sadece ne şekilde dinleyeceklerini bilememişlerdi, aslında [4'33'' içerisinde] sessizlik diye düşündükleri şey, kazara oluşan bir sürü sesin toplamından ibaretti. İlk harekette, dışarıda rüzgârın ıslık çaldığını duyabilirdiniz. İkincide, yağmur damlaları çatı üzerinde patırdamaya başladı ve üçüncü süresinceyse insanlar birbirleri arasında konuşurken ve salonu terkederken binbir türlü enteresan ses çıkarmaya koyuldular." [207].

*4'33"*ün anlamı tam da burada, kullanıcıyı *Prodüktör Kullanıcı*'ya çevirmekteki arzusunda yatar. Eser adeta, Rauschenberg'in eserlerinin görsel coğrafyada aynı işlevi görmesi ve *Küp*'ün mekânsal/mimari coğrafyada aynı işlevi görebilecek olması gibi, işitsel coğrafyada *Prodüktör Kullanıcı* için bir tür *tabula rasa* işlevi görür. Bu, kullanıcıyı aktif katılıma teşvik eden, kullanıcıyı aktif üretime kışkırtan bir *tabula rasa'*dır. John Cage, tüm bunları tek cümleyle şöyle özetler;

"Eserim, maksatsızlığın keşfine dönüştü." [208].

Belki de yapılması gerekenlerin başında, fonksiyonalist kurgulardan, maksatları *a priori* belirlenmiş mekânlardan, sabitliği sorgulanmayan kapalı sistemlerden biraz olsun sıyrılmak ve *Taslak Eserleri*, *Prodüktör Kullanıcı* kendi değişken maksatlarına uyarlayabilsin diye, mimarlık coğrafyasına taşımak gelir. Diğer sanat dallarındaki anlamlı uygulamalar düşünüldüğünde, mimarlık coğrafyası adına en azından denemeye değer bir keşif gibi gözükür.

Prodüktör Kullanıcı'nın *Taslak Prodüksiyon*'dan sonraki diğer çeşidi, *Simbiyotik Prodüksiyon*'dur. Öncelikle simbiyozun, TDK'nın Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü'ndeki karşılığını inceleyerek başlamak gerekirse;

"(Yun. *sym* = ile, Yun. *bioun* = yaşamak):

1. İki farklı organizmanın birlikte yaşaması veya yakın ilişkide bulunması. Organizmalardan her birine simbiyont adı verilmektedir. Bu ilişki mutualizmde her iki organizmanın faydalandığı, kommensalizmde simbiyontlardan birinin fayda gördüğü,

ancak diğerinin etkilenmediği, parazitizmde birinin fayda diğerinin zarar gördüğü, amensalizmde birinin diğerini etkilemeden diğerinin zarar gördüğü veya sinnekroziste olduğu gibi her ikisinin zarar gördüğü bir durum olabilir.

2. İki hayvan, iki bitki ya da bir hayvan ile bir bitki arasındaki karşılıklı yararlanmaya dayanan beraber yaşama durumu; birden çok türe ait bireylerin birlikte yaşaması.

3. Ortak yaşama." [209].

Kısaca en az iki aktör tarafından bir ortaklığın söz konusu olduğu *Simbiyotik Prodüksiyon*, temelde *Mimar*'ın mekâna öncelikle bir fonksiyon yüklediği, ancak bu durumun *Prodüktör Kullanıcı*'nın beraberinde getireceği diğer fonksiyonları ketlemediği, aksine bu birlikteliklerden oluşacak yeni melezlenmelere, yeni simbiyozlara elverişli bir ortamın kurgulanmaya çalışıldığı bir yöntem olarak ele alınabilir. Çizelge 4.9'daki formülü takip etmek gerekirse;

Mimar 1. aşamada mekâna (x) fonksiyonunu yükler, *Kullanıcı* (x) fonksiyonunu deneyimler,

Kullanıcı 2. aşamada mekâna (y) fonksiyonunu ekler, *Kullanıcı* (xy) fonksiyonunu deneyimler,

Kullanıcı 3. aşamada mekâna (z) fonksiyonunu ekler, *Kullanıcı* (xz) fonksiyonunu deneyimler.

Düzenek böylece *ad infinitum* devam eder.

Çizelge 4.9 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde simbiyotik mekân üretim ilişkileri (vr.1)

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı***
t_1)	$Mi_{(x)}$	——>	$Me_{(x)}$		Ku_{sabit}
t_2)	Mi_{sabit}		$Me_{(xy)}$	<——	$Ku_{(y)}$
t_3)	Mi_{sabit}		$Me_{(xz)}$	<——	$Ku_{(z)}$

Dolayısıyla *Mimar, Mekân* ve *Kullanıcı* arasında yeni kurulacak mekânsal fonksiyon etkileşimi şöyle özetlenebilir; *Mimar* mekânı olabildiğince farklı fonksiyonlara ev sahipliği yapabilecek esneklikte üretir ve üretimin sonunda, mekâna bir veya birçok

fonksiyon yükler, ancak mekânın işlevsel matrisini ne içeride sabitler, ne de dışarıya kapatır, dolayısıyla amaç, mekânın içeriğini kullanıcıların mimarla birlikte üretmesidir. *Kullanıcı* beraberinde getirdiği işlevlerle, mekâna aktif katılım sağlayarak mekânda yeni simbiyozlar yaratır, mekânla her etkileşime girdiğinde farklı bir fonksiyonu mekâna yüklemekte serbesttir, fakat bu işlemler her zaman mekânın *Mimar* tarafından önceden yüklenmiş ilk koduyla birarada ya da aynı ortamda çalışmalıdır, mekân böylece onun arzularını yerine getirecek bir açık sistem işlevi görmekle kalmaz, aynı zamanda *Mimar*'ın mekâna yüklediği ilk kodla melezlenerek her daim yeni olasılıkların ortaya çıkmasına yardımcı olur. *Mekân* üzerinde yapılacak bu fonksiyon değişikliği işlemleri için yine esnek bir kurguya bürünür, şimdilik fonksiyonel değişikliklerde prodüktörlük ya da üretkenlik üstlenmez, başlangıçta *Mimar* ve *Kullanıcı* tarafından zaman içinde şekillendirilmeye uygun bir altyapıya sahip olması ve bunlar arasında oluşacak melezlenmeleri teşvik etmesi ve tetiklemesi yeterlidir. Hiç kuşku yok ki, formülün bu sade hâli yine çeşitli varyetelerle geliştirilebilir ve böylece her *Kullanıcı*'nın kendi farklılaşan fonksiyonlarını taşıdığı bu mekânlarda, hâlihazırdaki mevcut fonksiyonlarla birlikte oluşan yeni simbiyozlara, gerçek multifonksiyonelliklere ve melezfonksiyonelliklere şahit olmak fırsatı elde edilir. Örneğin aynı *Mekâna*, *1. Kullanıcının* (y), *2. Kullanıcının* (z), *3. Kullanıcının* da (m) fonksiyonlarını taşıdığı düşünülürse, *Kullanıcılar* beraberlerinde getirdikleri fonksiyonlarla birlikte *Mekânı* terkedene dek, tüm bu fonksiyonlar mekânın *Mimar* tarafından işlenmiş ilk koduyla (x) aynı anda ve duruma göre üstüste binebilecek potansiyellerde birarada işleme koyulurlar.

Çizelge 4.10 Prodüktör Kullanıcı eşliğinde simbiyotik mekân üretim ilişkileri (vr.2)

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı[1]***		***Kullanıcı[2]***		***Kullanıcı[3]***
t_1)	$Mi_{(x)}$	⟶	$Me_{(x)}$		Ku_{sabit}		Ku_{sabit}		Ku_{sabit}
t_2)	Mi_{sabit}		$Me_{(xyz)}$	⟵	$Ku_{(y)}$	⟵	$Ku_{(z)}$	⟵	Ku_{sabit}
t_3)	Mi_{sabit}		$Me_{(xyzm)}$	⟵	$Ku_{(y)}$	⟵	$Ku_{(z)}$	⟵	$Ku_{(m)}$

Dolayısıyla dört işlemin bu naif çerçevesi genişletilebilirse, formül bu kompakt hâlinde dahi mevcut katatoniye bir alternatif sunmaya başlayabilir. Özetle, formül *Mimarın*

mekân üzerindeki monarşik tasarım iktidarını, mekânın kullanımına dair olan o değişmez kural koyucu tavrını elinden alır ve O'nu bu iktidarı *Kullanıcılarla* birlikte paylaşmaya davet eder. *Mimar* artık *Kullanıcı*'ya mekâna kendi yüklediği fonksiyonla birlikte üzerinde yapılacak her türlü mutasyona açık bir *Simbiyotik Mekân* ya da *Simbiyotik Prodüksiyon* hediye etmekle yükümlüdür. *Kullanıcı* yeni üretim sürecinde mimarla eşit iktidara sahip olur, mekânı kendi istekleri, arzuları ve ihtiyaçları doğrultusunda eğip bükme özgürlüğüne sahiptir. Böylece mekânı sonsuza dek dönüştürme sorumluluğunu *Prodüktör Mimar*'dan, *Prodüktör Kullanıcı* olarak kendi üzerine almış bulunur. *Mekân* da böylelikle bir tür Açık-Mekân'a, Mutant-Mekân'a, tamamlanmamış, hep inşa ve mutasyon hâlindeki bir mekâna dönüşmüştür.

Bu formüle birebir uyan bir örnek bulmak zor olsa da, son dönemde etkinliği artmakta olan *Responsive Architecture*'ın (Duyarlı Mimarlık) yakın zamanda bu yönde genişleyecek damarları ortaya koyabilecek potansiyele sahip olduğu söylenebilir. Şöyle ki, bu küme, genel anlamda kendi biçimlerini onu çevreleyen ortamın şartlarına göre değiştirebilen mekânları içerir. Örnek olarak, Diller & Scofidio'nun göl üzerinde yerden yükseltilmiş bir metal strüktürün çevresine takılı su püskürtme aparatlarıyla, gölün suyunu çevre şartlarına göre daha yoğun ya da seyrek olarak püskürterek mekânın görünürlüğünün bulanıklığı üzerine geliştirdiği deneysel *Blur* Pavyonu [210] verilebilir. Bir başka örnek olarak, son zamanlarda sıkça karşılaşılan çevre faktörleri hesaplayan ya da kullanıcıların hareketlerini algılayan ve buna göre görsel reaksiyon gösteren, örneğin önünden geçilen koordinatlara göre yüzey piksellerinin renk değiştirdiği "tepkisel yüzeyler"in üçüncü boyuta aktarıldığı ve artık mekânsal bir reaksiyon gösterdiği, yani piksellerin bir yüzeyde kilitli olmadığı ve üçüncü boyutta hareket ederek tepki verdiği dECOi'nin *HypoSurface*'i [211] gösterilebilir. Bir başkası olarak Ruairi Glynn'in ürettiği, içine giren kullanıcıların hareketlerine karşılık, Biyo-Geri Beslenim Döngüleri *(Bio-Feedback Loops)* yaratarak cevap veren *Reciprocal Space* (Müşterek Mekân) [212] ortaya konabilir. Örneklerin daha emekleme döneminde oluşları, daha çok biçimin sabitliğini kırmak ve hareketliliğini sağlamak üzerine yoğunlaşmaları ve şimdilik etki-tepki prensibinin çok da dışına taşamamaları bir kenara bırakılacak olursa, öngörülebilir ki, bu "Duyarlı Mimarlık" kümesi, mekânların başlangıç fonksiyonlarını, başlangıç biçimlerini ve başlangıç pozisyonlarını onlara etki eden çevresel faktörler ve özellikle de

Prodüktör Kullanıcılar vasıtasıyla pekâlâ transformasyona ve mutasyona uğratabilir ve böylece bu faktörler arası yeni *Simbiyotik Mekân* formatları ortaya çıkarabilir.

1979 yılında gösterime girdikten sonra peşinden bir sürü devam filminin çekildiği ve kısa sürede sinema tarihinin en önemli bilim-kurgu eserlerinden birine dönüşen *Alien* (Yaratık) filmini hatırlamak gerekirse, bilim-kurgu janrı için şaşırtıcı olmayacak bir şekilde gelecekte geçen film, yedi kişilik mürettebatıyla Nostromo adlı bir uzay gemisinin, Thedus adlı bir gezegenden dünyaya hammadde taşırken, yakınlarından geçtikleri küçük bir gezegendeki başka bir uzay gemisinden bir yardım çağrısı almasıyla başlar. Sonrasında, hatırlanacağı üzere burada bir Yaratık'la karşılaşılır, Yaratık ana gemiye geri taşınır ve burada hikâyeyi nihayete erdirecek olan mürettebatın, Giger'in elinden çıkma şiirsel bir çirkinliğe sahip olan Yaratık'la giriştiği ölüm kalım mücadelesi, bir tür bilim-kurgu ve gerilim kırması olarak izleyenlere sunulur. Burada yoğunlaşılacak olan konu filmin konusundan çok, buradaki Yaratık'ın yaşam döngüsü üzerinedir. Şöyle ki, filmde Yaratık'la ilk karşılaşmada, Yaratık yumurta fazındadır *(Egg).* Dünyevi analojilerle de düşünülebileceği üzere, yumurta prematüre fazı temsil eder ve bir süre sonra açıldığında, içinden küçük boyutlarda, hızlı hareket edebilen ve kuyruklu insan eli/vatoz kırmasına benzeyen Yaratık'ın ilk hâli ortaya çıkar. Bu YüzSarmalı adı verilen ikinci fazda *(FaceHugger),* Yaratık en yakınındaki organik yaşam formunun yüzüne yapışıp onu paralize eder ve böylece bu konak metabolizmanın içine girer. Aradan belirli bir zamanın geçmesi sonrasında, GöğüsPatlatıcı *(ChestBuster)* adı verilen son faza gelinir, Yaratık bu evrede konak metabolizmanın göğsünden dışarı fırlar ve ergenlik döneminde olduğu iddia edilebilecek boyutlara ve forma kavuşur ve sonunda da, kısa süre içerisinde büyüyerek, andromorfik boyutlara ulaşır ve hiç vakit kaybetmeden çevresine dehşet saçmaya başlar. Yaratık aslında ilk fazı olan *Yumurta* fazında, sadece kendi genomunu/kodunu taşıyordur. İkinci faz, yani *YüzSarmalı* fazında, Yaratık'ın genomuyla, konak metabolizmanın genomları birbirlerine karışır. Yani bir tür simbiyotik ilişkiye girilir. Bu şuradan anlaşılır ki, serinin üçüncü filmi olan *Alien 3*'te (Yaratık 3), Yaratık bu kez bir köpeğin içine girer ve önceki andromorfik formunun aksine, *GöğüsPatlatıcı* fazından sonra bu kez dört ayak üzerinde ve çok daha hızlı hareket eden ve daha köpeksi boyutlarda bir başka tür Yaratık'a dönüşür. Böylelikle Yaratık, hem kendi genomundan gelen özellikleri korur, fakat sabit hâlde değil, yeni buluştuğu konak

metabolizmalarla etkileşime sokarak ve mutasyona uğratarak, hem de etkileşime girdiği yeni metabolizmanın genomundan kendine yeni özellikler edinir, böylece onu da mutasyona uğratır ve ortaya yeni bir *Simbiyotik Organizma* çıkar. Bu tam da, *Simbiyotik Mekân'da*, *Kullanıcı*'nın taşıdığı fonksiyon yani genomla, *Mimar*'ın enjekte ettiği mekânın fonksiyonu yani genomunun birleşmesi ve yeni bir simbiyotik fonksiyonel kurgunun ortaya çıkmasına benzer bir etkileşimdir. Dolayısıyla *Prodüktör Mimar* için *MacGyver* neyse, *Prodüktör Kullanıcı* ve *Simbiyotik Prodüksiyon* için de Yaratık (*Alien*) odur. *Simbiyotik Mekân'ın* bu bağlamdaki amacı, Bataille'vari bir canavarlaşmayı ya da yaratıklaşmayı beraberinde getirecek olsa bile, müşterek bir prodüksiyonu hayata getirmekten başka birşey değildir.

Bu simbiyotik ilişkiler ağı, Deleuze ve Guattari'nin makinesel asemblajlar üzerine söylediklerini de akla getirir. Örneğin yabanarısıyla kırmızı yonca arasındaki ilginç üreme ilişkisi şöyledir; kırmızı yonca yabanarısı dışında başka hiçbir organizmanın yardımıyla döllenemez, dolayısıyla aslında yabanarısı onun dışında bir varlık olmaktan çok, biraraya geldiklerinde onun üreme organına dönüşür, bir anlamda içselleşir, onun içine geçer. Yine erkek eşekarısıyla orkide arasındaki ilişki şöyledir; orkide, erkek eşekarısını üzerine çekmek için, dişi eşekarısının rengine bürünür ve hatta dişi eşekarısının kokusunu yayar. Dolayısıyla mesele orkidenin basitçe dişi eşekarısını taklit etmesi ya da temsil etmesi değil, mesele üreme anında orkidenin eşek arısı için eşek arısına, eşek arısının da orkide için orkideye dönüşmesidir. Yani Deleuzeyen tabirle; orkide—eşekarısı makinesi ya da kırmızı yonca—yabanarısı makinesi oluşlarıdır. İkili bu akışların aslında heryerde yürürlükte olduklarında (örneğin anne memesi—bebek ağzı makinesi) ısrarcıdır;

"Her zaman bir akış-üretici makine vardır ve onun akışlarını kesen ve bir kısmını boşaltan ona bağlı bir başka makine (göğüs—ağız). Ve ilk makine buna karşılık, akışını keseceği ve bir kısmını emeceği bir başka makineye bağlandığından dolayı, bu ikili seriler her yönde lineerdir." [38].

Dolayısıyla her ilişki ve her prodüksiyon bir anlamda simbiyotiktir. Yapılması gereken belki de, bu akışların tabiatları gereği bir kısmının kesilip boşaltılması yerine, bu akışları tamamen kesen ve içlerini tamamen boşaltmaya çalışan sistemlerle mücadeledir.

Yapılması gereken, basit anlamıyla, akışları olabildiğince serbest bırakmak ve bağlantıları mümkün olduğunca arttırmaktır.

Tiyatro ve Mimarlık, özellikle çoktandır hükümsuz kalması gereken arkaik konvansiyonlarından bir türlü yaka silkememiş olmalarından ötürü, günümüzde oldukça benzer pozisyonlarda kilitli kalmış gibi gözükürler. Bu yüzden Tiyatro'da sergilenen oyunların kendi *a priori* fonksiyonelliklerinin ve metne sabitlenmiş değişmez kurgularının, bir nebze olsun yerinden oynatılmasının denendiği tarihsel örnekler, mimarlık penceresinden bakıldığında da anlamlı karşılıklar bulacaktır. Bertolt Brecht (1898–1956) *Lehrstücke* yani "Öğrenen Oyunlar" adlı teorisini pratiğe aktarırken, 1920'ler ve 30'lar boyunca birlikte çalıştığı tiyatrocularla, yine kendi kuramı olan Epik Tiyatro tekniklerini kullanarak, sabit bir metni ve oyuncuyla seyirci arasında sabit bir sınırı olmayan bir teatral performansı hayata geçirmeyi dener. Böylelikle vurgu üretilen nihai üründen, üretim sürecinin kendisine kaymıştır. Brecht, *Lehrstücke* denemelerinde, bir yandan *Simbiyotik Prodüksiyon*'un peşinden gider fakat örneğin performanslar sonrası dağıttığı oyuna dair anketlere, seyircilerin verdiği cevaplar doğrultusunda oyunu her seferinde yeniden yazmayı denemesi dolayısıyla, Brecht'in aynı zamanda bu denklemin içine *Prodüktör Mimar*'ı, yani durmadan oyunu değiştiren *Prodüktör Yönetmen*'i de eklediği söylenilebilir. Brecht, aslında yapmaya çalıştığını, "İstisna ve Kural" *(Die Ausnahme und die Regel)* adlı 1930 tarihli *Lehrstücke* oyununda, oyuncuların seyiciyi aralarındaki "doğal" hiyerarşiyi kırmak adına oyuna davet ettikleri şu sahnede özetler;

"Keşfedin,

Ki gerçekleşen olay her zaman doğal değildir.

Çünkü birşeyin doğal olduğunu söylemek...

Onu değişmez kılmaktır." [213].

Brecht'in modern evre denemelerini sonlandırdığı noktada, onu postmodern evrede başkaları izler. Brezilyalı tiyatro yönetmeni Augusto Boal (1931–2009) "Ezilenlerin Tiyatrosu" *(Theatre of the Oppressed)* adlı kuramıyla 1960'lardan itibaren üzerinde çalışmaya başladığı bir dizi deneyi 21.yüzyıla kadar taşır. Amaç, seyircinin aktifleşerek, Spekt-aktör (*Spect-actor*) yani "İzleyici-Oyuncu" hâline gelmesidir. Örnek olarak

“Simultane Dramaturji” adlı bir teknikte, oyun zaman zaman durdurularak seyircilere aktörün içinde bulunduğu durum karşısında ne şekilde tepki vermesi gerektiği sorulur ve alınan cevaplara göre oyun interaktif bir format içinde sürdürülür. Simultane Dramaturji’de tepkisel rolü olan seyirci, Spekt-aktör’e dönüşme sürecinde, artık etkisel bir kuvvete döndüğündeyse, Boal yeni kuramın ismini “Forum Tiyatrosu” koyar. Böylelikle artık seyirci salt bir değişikliği önermekle ve oyuncuların bu önerisini uygulamasını seyretmekle kalmaz, artık aklına gelen değişiklikleri kendi de oyuna dâhil olarak pratiğe dökebilir. Boal, Spekt-aktör’ü konvansiyonal tiyatro işleyişinin merkezine yerleştirmekle neyin peşinde olduğunu şöyle açıklar;

“’İzleyici’ kötü bir kelime! İzleyici insandan daha eksiktir ve onu insanlaştırmak, onu tüm dolgunluğuyla hareket kapasitesine yeniden kavuşturmak gerekir. O da bir özne olmalıdır, genelde aktör olarak kabul edilenlerin aynı zamanda izleyici olmaları gerektiği gibi, o da eşit düzlemde bir aktör olmalıdır. Tüm bu, insanların tiyatrosuna dair deneyler aynı amaca sahiptir –tiyatronun üzerine bitmiş dünya vizyonları dayattığı izleyicinin özgürleşmesi. (...)

İzleyici kendisini özgürleştirir; kendi adına düşünür ve kendi adına oynar!

Tiyatro devinimin ta kendisidir!” [214].

Dolayısıyla Boal’ın Spekt-aktör’ü, Tiyatro sahnesine aktif katılımı öngörülmüş bir tür devingen *Prodüktör Kullanıcı* denemesidir. Son olarak adını Allan Kaprow’un (1927–2006) koyduğu, teatral doğasını senaryo dâhilinde olmadan, doğaçlama yollarla ifade eden bir çeşit performans etkinliği olan *Happening*’lerden bahsetmek gerekirse, en çok öne çıkan özellikleri, bir nevi Sitüasyonistler’in sitüasyonları gibi, stüdyo loft’larından sokak aralarına kadar heryerde gerçekleşebilmesi, genelde multi-disipliner kurgulara ve lineer olmayan anlatılara sahip olması ve izleyicileri performansa her an aktif katılımda bulunmaları üzerine tahrik etmesi olarak özetlenebilir. *Simbiyotik Mekân* örneğinde olduğu üzere, *happening*’lerin bazı anahtar bölümleri de önceden planlanır ve bunun yanında sanatçılara ve katılımcılara doğaçlama yapmak için yeterli boşluk bırakılır. Dolayısıyla amaç bir kez daha tüketici–üretici, oyuncu–izleyici, aktif–pasif, özne–nesne ya da mimar–kullanıcı gibi ikilikleri ortadan kaldırmak ve tüm bu dikotomik anlatılar yerine *Simbiyotik Prodüksiyon*’u öne sürmektir. Tam da bu sayede, *Prodüktör Kullanıcı*

denkleme eklendiğinde, virtüel olan aktüel olanla birlikte düşünüldüğünde, şans ve önceden tahmin edilemez olasılıkların keşfi oyuna ve mekâna dâhil edildiğinde, her deneyimde bir öncekinde karşılaşılmamış olan eşsiz ve yeni bir deneyim ortaya çıkabilir. Bu bağlamda mekânın sabitliğine karşı burada ortaya konulan eleştiri, salt fiziksel ve aktüel hareketsizlik olarak algılanmamalıdır. Mekânın virtüel anlamda olasılıklarını olabildiğince kısıtlayarak, sadece tekil fonksiyonlara, önceden belirlenmiş ve dönüşümü öngörülmemiş, mümkün olduğunca sabitlenmeye çalışılmış katatonik fonksiyonlara indirgenmesi, buradaki asıl eleştiri konusudur. John Cage'in de öğrencilerinden biri olan Kaprow, *"New York sahnesindeki Happening'ler"* adlı metninde *Prodüktör Kullanıcı*'nın denkleme dâhil olması sonucu ortaya çıkan önceden tahmin edilemez formasyonları şöyle tarifler;

"Happening'e gelen ziyaretçiler oyun bittiğinde, zaman zaman neyin gerçekleştiğinden pek emin olamazlar, hatta bazen bazı şeyler "ters" gittiğinde dahi. Çünkü ne zaman ki birşeyler "ters" gider, çoğu zaman, çok daha "doğru" şeyler, daha vurucu şeyler açığa çıkar. Bu çeşit ani yarı-mucizeler öyle görünür ki, şansın prosedürleriyle çok daha fazla elde edilirler." [215].

Dolayısıyla her "ters" giden şeyi düzeltmek adına bir tür kontrol manyaklığına erişmiş "*Modernist Mimar*" stereotipinden, elindeki malzemeleri işler "ters" gidiyormuşcasına bir forma büründürüp sahte-kaotik imajlar üretme sevdasındaki "*Postmodern Mimar*" stereotipine varıldığında, artık şunu kabul etmek gerekir ki, *Kullanıcı*'yı bu statik madunluktan söküp almak gerekir.

Mimarlığı bu yolda, statikliğe ve sabitliğe yönelik tüm arkaik vurgularına rağmen, devinimin ve akışların ta kendisi olma yolunda, yerinden kıpırdatabilecek asli özne *Mimar*'dan da öte, *Kullanıcı*'nın ta kendisidir.

Vakit, çoktan gelmiş geçiyor olsa dahi, artık *Kullanıcı*'yı *Prodüktör Kullanıcı* yapmak adına, hâlâ geç değildir.

Prodüktör Kullanıcı'nınsa tek amacı, üretimi salt izleyen ve tüketen bir tür edilgen *Kullanıcı* olmaktan sıyrılmak ve bunun yerine üretime müdahele eden ve katkı sağlayan bir tür etken *Katılımcı* olabilmektir. *Prodüktör Kullanıcı* nihayetinde, basit bir üreten katılımcıdan başkası değildir.

4.3.3 Prodüktör Mekân

İnsan kusurlu bir robottur.
Emile Cioran, The Trouble With Being Born

Prodüktör Mimar'ın düşünü takip etmek, *Prodüktör Kullanıcı*'nın mutasyonlarıyla yetinmek, bir bakıma mekânın kendi *autopoiesis*'ini, yani mekânın oto-prodüksiyonunu gözardı etmek demektir ki, *Prodüktör Prodüksiyon*'a doğru yol almak isteniyorsa, yaratıcılığı salt insani öznede ketleme durumunun da biraz daha geniş bir çerçevede tartışmaya açılması gerekir. Çünkü salt *Prodüktör Mimar*'ın düşlerini takip etmek, tüm değişken yüzlerine rağmen salt *Prodüktör Mimar*'ın düşlerine hapsolmak, salt *Prodüktör Kullanıcı*'nın istek ve ihtiyaçlarınca ortaya çıkan mutasyonları takip etmek, salt *Prodüktör Kullanıcı*'nın mutasyonlarında esir olmak demektir. Çünkü bu üretim modellerinde etkileşim, *Prodüktör Mimar* (Mimar——>Mekân) ve *Prodüktör Kullanıcı* (Mekân<——Kullanıcı) tarafından hâlâ *Mekân'a* doğru tek yönlüdür. Prodüksiyon salt insani *cogito*'da sınırlanmamalı, mekân ise sadece prodüksiyonun cereyan ettiği yer olarak kilitli kalmamalıdır. Dolayısıyla amaç, mekânı prodüksiyonun pasif arkaplanı olmaktan, yani prodüksiyonun edilgen nesnesi olmaktan kurtarmaktır ki ancak bu şekilde tüm üretimin kendisi de *Prodüktör Prodüksiyon* olma yolunda ilerleyebilir. Bu zinciri kırmanın da en kısa yolu, *Mekân'*ı da oyuna dâhil etmekten, *Mekân'*ı da bir üretim aktörüne dönüştürüp, *Prodüktör Mekân* yapmaktan geçer.

Prodüktör Mekân'ın modus operandi'si üzerine konuşmak gerekirse, bu metot *Mimar'*ın mekâna kendi adına düşünebileceği ve üretim yapabileceği bir yapay zekâ (AI) enjekte ettiği ve *Prodüktör Mekân'ın* da *Kullanıcı*'ya sunmak adına kendi işleyişini, üretimini ve değişimini kendi uyguladığı bir yöntem olarak ele alınabilir. Çizelge 4.11'deki formülde anlatıldığı üzere;

Mimar 1. aşamada mekâna fonksiyonları (∞) üretebilmeyi yükler, Kullanıcı beklemede kalır,

Mekân 2. aşamada kendisine (x) fonksiyonunu yükler, Kullanıcı (x) fonksiyonunu deneyimler,

Mekân 3. aşamada kendisine (y) fonksiyonunu yükler, Kullanıcı (y) fonksiyonunu deneyimler.

Düzenek böylece *ad infinitum* devam eder.

Çizelge 4.11 Prodüktör Mekân eşliğinde mekân üretim ilişkileri (vr.1)

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı***
t_1)	$Mi_{(\infty)}$	——>	$Me_{(\infty)}$		Ku_{sabit}
t_2)	Mi_{sabit}		$Me_{(x)}$	——>	$Ku_{(x)}$
t_3)	Mi_{sabit}		$Me_{(y)}$	——>	$Ku_{(y)}$

Dolayısıyla *Mimar, Mekân* ve *Kullanıcı* arasında yeni kurulacak mekânsal fonksiyon etkileşimi şöyle özetlenebilir; *Mimar* mekâna bugüne değin farklı ortam ve tarihlerde gerçekleştirilmiş tüm fonksiyonları (ya da teknolojinin elverdiği nicelikte/nitelikte olanları) ve bu fonksiyonların uygulama detaylarını yükler, mekânı mümkün olduğunca bu değişimleri kendi başına uygulayabilecek esneklikte kurgular, amacı mekânın önceden sabitlenmiş tarifleri imite etmesi değil, bu bilgi deposu ve bunlar arasında iletişim kurabilme yetisiyle, yeni kullanım izlekleri üretmesidir. *Kullanıcı* mekânın karşısına çıkardığı işlevleri ve kullanımları deneyimleyen kişidir, farklı zaman aralıklarında mekânı tekrar tekrar ziyaret ettiğinde, ya da hatta mekânda bulunduğu tek bir zaman aralığında dahi, mekânın transformasyonuna tanıklık eder ve böylece devingen bir prodüksiyona kendisini eklemlemiş olur. *Mekân* artık üretimin üzerinde yapıldığı bir arkaplan olmaktan sıyrılmıştır, tüm fonksiyonel değişikliklerde prodüktörlük üstlenir, amacı *Kullanıcı*'yı kendisine her ziyarete geldiğinde şaşırtmak, ona farklı bir prodüksiyon sunmaktır. Hiç kuşku yok ki, formülün bu sade hâli yine çeşitli varyetelerle geliştirilebilir ve böylece Mekân'ın kendi çapraz konfigürasyonlarını düzenleyebildiği bu ortamda, gerçek multifonksiyonelliklere ve melezfonksiyonelliklere şahit olma fırsatı elde edilmiş olur. Örneğin *Mekân'ın* (x) ve (y) fonksiyonlarını birarada sunmaya karar vermesi (x+y), ya da (x) ve (y) fonksiyonlarını melezleyip, (z) fonksiyonunu ayrıca sunmaya karar vermesi gibi (xy+z). Böylece *Mekân* her seferinde bir başka olasılığa sıçradığında, *Kullanıcı* da bu dönüşümü her seferinde farklı yüzlerle deneyimlemiş olur.

Çizelge 4.12 Prodüktör Mekân eşliğinde mekân üretim ilişkileri (vr.2)

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı***
t_1)	$Mi_{(\infty)}$	⟶	$Me_{(\infty)}$	⟶	Ku_{sabit}
t_2)	Mi_{sabit}		$Me_{(x+y)}$	⟶	$Ku_{(x+y)}$
t_3)	Mi_{sabit}		$Me_{(xy+z)}$	⟶	$Ku_{(xy+z)}$

Dolayısıyla dört işlemin bu naif çerçevesi genişletilebilirse, formül bu kompakt hâlinde dahi mevcut katatoniye bir alternatif sunmaya başlayabilir. Özetle, formül *Mimarın* mekân üzerindeki monarşik tasarım iktidarını başaşağı çevirir, *Mekân'ı* kendisinin yeni mimarı yapar. *Mimar* artık tarihsel mekân oluşumlarını, çağdaş mekânsal oryantasyon olasılıklarını ve standart/standartdışı mimarlığı düşünme biçimlerini, *Mekân'a* üzerinde her türlü değişikliği yapabilmesi adına hediye etmekle, *Mekân'ın* oto-prodüksiyonunun *Mimar*'ı olmakla yükümlüdür. *Kullanıcı* bu yeni üretim sürecinde mekâna her uğradığında mekânın farklı kullanımlarıyla karşı karşıya kalacak, mekânı her seferinde farklı şekillerde deneyimleme fırsatını elde etmiş olacaktır. *Mekân* da böylece bir tür *Konstrüktör Mekân'*a, *Robot Mekân'*a, yani bir tür *Prodüktör Mekân'*a dönüşecek ve böylece kendi kendisini inşa edebilir, kendi kullanımına karar verebilir ve kendisi üzerindeki tüm değişimlere kendisi karar verebilir bir pozisyona gelecektir.

Robot Mekân üzerine daha derinlemesine konuşmadan önce, Robot kelimesinin tarihi ve etimolojisi üzerine birkaç şey söylemek gerekirse, Robot sözcüğü ilk kez, Çek yazar Karel Capek'in (1890–1938) ortaya koyduğu ve 1921 yılında prömiyeri yapılan bilim-kurgu janrındaki Rossum'un Üniversal Robotları (*R.U.R.*) adlı tiyatro oyununda kullanılır. Karel Capek'in anlattığı kadarıyla, kendisi oyundaki "yapay işçiler"i *labori* (latince *labor*, yani iş kökünden türeme) diye adlandırmak ister, fakat bu terimi fazla "edebi" bulduğundan, onlara ne ad vermesi gerektiğini ressam abisi Josef Capek'e sorar. Abisi tuval karşısında ağzında fırçası, O'na kafasını dahi çevirmeden şu cevabı verecektir; "O zaman onlara Robot de!" [216]. İşte Robot (çekce *robota:* köle işi, zor iş kökünden türeme) kelimesi de literatüre, yeni bir efendi-köle tasvirinin tezahürü olarak, bu şekilde girer.

Konuyu buraya getirmekteki amaç, basit anlamıyla bir kelimenin kökünü öğrenmekten öte, oyunun olay örgüsünde gizlidir. Şöyle ki, Capek'in oyunu, yani *R.U.R.*, "Robot" denilen yapay insanların üretildiği bir fabrikada başlar. Oyunun girişinde, Robotlar'ın üretiminin arkasındaki beyin, Doktor Frankenstein'vari personasıyla Rossum (çekce *rozum*: akıl, entelekt kökünden) üzerine bazı bilgiler verildikten sonra, Robotlar'ın artık günlük hayata iyiden iyiye nasıl nüfuz ettikleri ve tüm dünyada ucuzlukları ve işe yararlılıkları dolayısıyla ne kadar da yaygın bir kullanıma geçtikleri gibi detaylar anlatılır. Birinci perdede, yine Frankenstein'vari bir gelişmeyle, Robotlar ayaklanarak fabrikayı kuşatmaya koyulurlar ve böylece izleyici de uzun bir süre bunun fabrika içindeki insanlara nasıl yansıdığını gözlemleme fırsatı bulur. İkinci perdedeyse, fabrikanın kâtibi Alquist dışında dünya üzerindeki tüm insanlar Robotlar tarafından öldürülür, Alquist'in geriye bırakılmasındaki tek neden de, "ellerini aynı bir Robot gibi kullanması" olarak açıklanır. Bu erken "makineleşen insan" eleştirisini bir kenara bırakıp, üçüncü ve son perdeye gelmek gerekirse, bu kez kâtip Alquist'in, artık insan ırkının son üyesi olarak ne yapacağını bilmez hâlde gitgeller yaşayan karakteriyle başbaşa kalınır. Robotlardan başka insanları aramak için izin ister, izin verilir, heryeri arar tarar fakat kısa süre içerisinde kendisi dışında geriye hiç kimse kalmadığını kabul etmek zorunda kalır. Durum felakettir, insan ırkının soyu tükenmek üzeredir. Hikâye, tam olarak bu sırada son trüğünü de ortaya koyar ve Primus ile Helena adlı iki Robot insani duygular geliştirerek birbirlerine âşık olurlar. Alquist bir anlık cinnet hâlinde önce Primus'u sonra da Helena'yı parçalarına ayırmakla tehdit ettiğinde, her birinin diğeri yerine kendisini alması için ona yalvarması, yani diğer Robot için kendisini feda etme kararlılığı karşısında Alquist şunu farkeder ki, bu Robotlar yeni Adem ve Havva'dır, ve tüm dünyanın geleceği artık onların ayakları altındadır [217]. Burada altı çizilmeye çalışılan nokta, metnin Sovyet Rusya'daki burjuva yönetimini deviren proletaryanın, kendi diktatörlüğünü, sonunda insan yüzünü gösterecek bir kurguda, optimist bir ümitle sergilemesi değildir. Dini motiflerle süslü bir alegoriden dem vurmak, öldükten sonra yeniden dirilecek bir mesihin kehanetinde bulunmak, hiç değildir. Varmaya çalışılan nokta daha çok, bu konuyla da bağlantılı olarak şudur ki; *Robot Mekân*, ya da *Prodüktör Mekân,* konvansiyonel anlamıyla bilinen *Mimar*'ın birnevi ölümü demektir, ancak bu aynı zamanda yeni *Mimarların* doğuşu, *Robot Mekân* ve *Prodüktör Mekân* olarak yeni

Mimar Mekânların da doğuşu anlamına gelir ki, *Prodüktör Prodüksiyon*'a giden yolda, bu oto-prodüksiyon ve otonom organizasyonlar üzerine yapılan deneylerin, hayati önem taşıdığını bir kez daha hatırlatmak gerekir.

Bu formüle birebir uyan mimari bir örnek bulmak zor olsa da, son dönemde etkinliği artmakta olan İnteraktif Mimarlık'ın yakın zamanda bu yönde genişleyecek damarları ortaya koyabileceği üzerine tahmin yürütmek mümkündür. Simbiyotik Prodüksiyon'da örnek verilen Duyarlı Mimarlık'ın *(Responsive Architecture)* aksine İnteraktif Mimarlık'ta mekân tepki vermek için karşıdan bir etkinin gelmesini beklemez. Dolayısıyla üretimi ve değişkenliği salt dış faktörlere değil, daha çok kendi bağımsız karar mekanizmalarına bağlıdır. Örneğin Marcos Novak bu mimari yapay zekânın adını "İşlemci Zekâ" (Transactive Intelligence) olarak koyar. Çünkü bu mimari yapay zekâ *Kullanıcı*'yla hem etkileşime girer, hem de ortaya yeni bir işlem koyarak bir yandan *Kullanıcı*'yı diğer yandan da kendisini, yani *Mekân'*ı dönüşüme uğratır [218]. Dolayısıyla bu çerçevede bir üretim hayal edilebilirse, *Prodüktör Mekân* için sorulacak soru artık "Bu bina ne?" ya da "Bu bina nasıl yapıldı?" olmaktan çok, "Bu bina ne yapıyor?" ya da "Bu bina bunu nasıl yapıyor?"a doğru evrilmeye başlar. Yine örneğin Michael Mozer, 1990'ların sonuna doğru geliştirdiği Uyumsal Ev *(Adaptive House)* adlı projesinde, artık evin yani *Mekân'ın* "zekâ"sından bahsetmeye başlar, öyle ki ev içinde ikamet edenlerin hareketlerini ve ihtiyaçlarını onları gözlemleyerek belirli bir süre sonunda artık tahmin etmeye koyulur ve böylece belirli aksiyonlara önceden programlanmış hâlde aynı sabit dizgileri tekrarlamaktan kurtularak, çevre şartlarını dikkate alma yoluyla kendi geleceğine dair öngörülerde bulunmaya başlar [219]. Bir başka yaklaşım olan, Michael Coen direktörlüğündeki MIT'nin Akıllı Oda *(Intelligent Room)* projesiyse, daha çok insan-bilgisayar etkileşimini (HCI) farklı formlarda deneyimletmek adına gerçekleşmiştir. Kompütasyonel zekânın Kullanıcı'nın etkileşime girdiği herşeye gömülü olduğu deneyin amacı, bilgisayarları daha önce hesaplamaya dâhil edilmeyen tüm aktivitelere dâhil etmek ve insanları bu sistemlerle sanki başka insanlarla etkileşime giriyormuşçasına, etkileşime sokmaktır [220]. Örneklerin daha hâlâ emekleme döneminde oluşları, teknolojinin ve paradoksal olarak insan zekâsının elverdiği yapay zekâ üretiminin insan zekâsının yanında hâlâ çok prematüre kalışı ve Frankenstein'vari distopik yapay zekâ korkuları bir kenara bırakılmak gerekirse, öngörülebilir ki, bu "Akıllı

Mimarlık" kümesi, mekânları gelecekte kendi fonksiyonlarını, formlarını, aksiyonlarını, değişkenliklerini ve üretimlerini yapacak transformasyona uğratabilir ve böylece *Prodüktör Mekân* yeni bir kreatif üretici olarak, mimarlık ortamının tam orta yerine doğabilir.

Öyleyse tüm bunlar üzerine şöyle söylemek mümkündür ki, her kölenin efendisine karşı vakti geldiğinde ayaklandığı üzere, *Mekân* da bir gün gelecek, Yaratıcı-Konstrüktör Mimar'a karşı, aynı *R.U.R.*'daki Robotlar gibi *robotasından* bezerek ayaklanacak ve böylelikle *Prodüktör Mekân* olarak, mimarlık ortamında yeni bir devrimin kapısını aralayacaktır.

Kimbilir belki de, arkaik tutkularından bir türlü sıyrılmak bilmeyen *Mimar*'ın üzerine sabitlediği fonksiyonalist mantık ve tipolojilerden, kapital tutkusu bir türlü doygunluğa ulaştırılamayan *Market*'in üzerine sabitlediği kâr marjı fetişizmi ve maddi elitizmden, egemenlik tutkusu bir türlü dizginlenemeyen *İktidar*'ın üzerine sabitlediği ötekileştirme arzusu ve hiyerarşik yapılanmalardan ancak bu şekilde kurtulabilir.

Her *Mekân'*ın nihai hedefi bu bağlamda, mitolojide Pygmalion'un fildişinden oyarak heykelleştirdiği Galatea'nın aniden hayata gelmesi gibi, üretimin nesnesi olmaktan çıkıp, öznesi olmak, yani ansızın *Prodüktör Mekân'*a dönüşmektir.

Tiyatro sahnesinin tüm dekorlarıyla, Tiyatroculara karşı bir an olsun ayaklandığını hayal edin. Ne olurdu, nasıl olurdu, sonunu görmek güç ancak, Ivan Illich'in tabiriyle, şenlikli olacağı kesin.

4.3.4 Prodüktör Prodüksiyon

> Herşey prodüksiyondur: Tutkuların prodüksiyonu, devinimlerin prodüksiyonu, prodüksiyonların prodüksiyonu.
> *Gilles Deleuze & Felix Guattari, Anti-Oedipus*

Tüm bu *Prodüktör* anlatıları nereye varır? Kendi içinde *Prodüktör Mimar*'ın düşü, *Prodüktör Kullanıcı*'nın mutasyonları, ya da *Prodüktör Mekân'*ın doğuşu ne anlama gelir? Kuşkusuz, her biri adına ayrı ayrı deneyler yapmak, herbirindeki en ufak gelişmeyi mevcut kısır konvansiyonlara yeğlemek, her küçük adımı dahi sahiplenmek ve arka çıkmak anlamlı olur. Fakat bu mikro-deneyleri, üretim modellerindeki etkileşimi hep

tekil orijinlere kilitlemek anlamına geleceğinden dolayı, mümkün olduğunca kendi içlerinde izole etmekten sakınmak gerekir. Çünkü bu tarz prodüksiyonlar arası iletişimsizlik durumları hâlinde;

Prodüktör Mimar kendi döngüsüne (Mimar**——>**Mekân**——>**Kullanıcı) hapsolursa, *Mimar* üretici özne, *Mekân* bu üretimin nesnesi, *Kullanıcıysa* ilelebet basit bir tüketici olarak kalır.

Prodüktör Kullanıcı kendi döngüsüne (Mimar**——>**Mekân**<——**Kullanıcı) hapsolursa, *Mimar* iktidarını paylaşan üretici özne, *Kullanıcı* yeni yetkilerle donatılmış farklı bir üretici özne*, Mekânsa* ilelebet tüm üretimlerin yalnızca nesnesi, arkaplanı hâline gelir.

Prodüktör Mekân kendi döngüsüne (Mimar**<——**Mekân**——>**Kullanıcı) hapsolursa, *Mekân'ın* tüm prodüksiyonların üretici öznesi olmasının yanında, *Mimar* salt yapay zekâ kodlayıcılığına, Kullanıcıysa sonsuza dek tüm üretimlerin pasif bir tüketiciliğine razı olmak durumunda kalır.

Dolayısıyla bu *Prodüktörleri* birbirlerine rakiplermişçesine çarpıştırmanın, birini diğerlerine üstün görmenin, birini nihai monark olarak diğerlerine tercih etmenin ve onun üzerinden yeni oluşan prodüksiyonlara iman etmeyi sürdürmenin bir manası yoktur. Yapılması gereken, tüm bu *Prodüktörleri* ve tüm bu prodüksiyonları biraraya getirmek, herbirinin bir diğerine akmasını sağlamak ve böylece her yöne doğru patlayan yeni bir tür üretim rejimine, Şenlikli Üretim'e, *Prodüktör Prodüksiyon*'a ulaşmaktır. Ancak bu şekilde mimarlık gerçek anlamıyla üretken kılınabilir, mimarlık yeni bir beden, yeni bir alan ve yeni bir harita olarak yeniden örülebilir;

"Harita açık ve tüm boyutlarında bağlantı kurulabilir; harita sökülebilir, terse çevrilebilir, harita anlık modifikasyonlara duyarlıdır. Harita her türlü düzenlemeye göre, yırtılabilir, tersyüz edilebilir, adapte edilebilir ve böylece herhangi bir birey, grup ya da toplumsal formasyon tarafından yeniden işlenebilir." [46].

Prodüktör Prodüksiyon bu bağlamda *Prodüktörlerin* salt toplanma alanı olmaktan çok, *Prodüksiyonlar*'ın öznelerini ya da nesnelerini umursamadan içiçe geçtikleri, üstüste bindikleri, yeni bir Şenlik havzasını, yeni bir *Prodüksiyon* haritasını tanımlar. Bu haritanın *modus operandi*'si üzerine konuşmak gerekirse, bu beden, *Mimar'*ın bitimsiz üretimini üzerine çeker, *Kullanıcı*'nın bitimsiz üretimini üzerine çeker, *Mekân'ın*

bitimsiz üretimini üzerine çeker ve üzerinde dans eden tüm bu prodüksiyonları, her yöne, her boyuta, her özneye, her nesneye, ayrım yapmaksızın bitimsizce nakleder. Çizelge 4.13'teki formülde anlatıldığı üzere;

Mimar, Mekân ve Kullanıcılar, her aşamada, her üretimi, her yöne (∞) yükleyebilirler ve deneyemleyebilirler.

Düzenek böylece *ad infinitum* devam eder.

Çizelge 4.13 Prodüktör Prodüksiyon bedeninde mekân üretim ilişkileri

	Mimar		***Mekân***		***Kullanıcı***
t_1)	$Mi_{(\infty)}$	<—>	$Me_{(\infty)}$	<—>	$Ku_{(\infty)}$
t_2)	$Mi_{(\infty)}$	<—>	$Me_{(\infty)}$	<—>	$Ku_{(\infty)}$
t_3)	$Mi_{(\infty)}$	<—>	$Me_{(\infty)}$	<—>	$Ku_{(\infty)}$

Dolayısıyla *Mimar, Mekân* ve *Kullanıcı* arasında yeni kurulacak mekânsal fonksiyon etkileşimi şöyle özetlenebilir; artık ortada ne sabit bir fonksiyonalist mantık, ne de *psuedo*-devingen bir multifonksiyonalist anlatı kalmıştır. Artık her türlü prodüksiyon ve her türlü *Prodüktör* gerçek anlamda birbirlerine dokunur, birbirleriyle etkileşir ve birbirlerini değiştirir. Artık ne *Mimar*, ne *Mekân*, ne de *Kullanıcı* pasif hâldedir. Artık üretken akış ne tek yönle sınırlıdır, ne de çift yönle, *Prodüktör Prodüksiyon* çok yönlü, bitimsiz yönlüdür. Her *Prodüktör*, farklı bir beden, farklı bir düzlem ve farklı bir harita üzerine yerleşir ve tüm bunlar solucan delikleri gibi, *Prodüktör Prodüksiyon* sayesinde birbirlerine bağlanırlar. Artık ne *Mimar*, ne *Mekân*, ne de *Kullanıcı* sabit hâldedir. Artık bu prodüksiyonların monarşik organizatörlerinden, elit organizatörlerinden, oligarşik organizatörlerinden, azınlık organizatörlerinden ya da çoğunluk organizatörlerinden, hiçbir organizatörden bahsetmek mümkün değildir. Bu yüzdendir ki Antonin Artaud organları—sabit fonksiyonları—ve organizmaları—sabit hiyerarşileri—*Prodüktör Prodüksiyon* bedenlerinin düşmanları olarak ilan eder;

"Beden, bedendir,

salt kendisidir,

ve organlara ihtiyacı yoktur,

beden kesinlikle organizma değildir,

organizmalar bedenin düşmanlarıdır.” [221].

Böylece her *Organizatör*, yerini bir başka *Produktör*'e bırakır. *Produktör Produksiyon*'un haritasında artık yeni bir totaliteden bahsetmek, yeni bir *Gesamt-Werk*'ten bahsetmek mümkün değildir. *Produktör Produksiyon* haritaları, *Produktör Produksiyon* bedenleri bir tür toplama işaret eder, ancak birliğe, totaliteye işaret etmez. *Produktör Produksiyon* yalnızca *Produktörler* ve *Produksiyonlar* arasındaki iletişimi sağlar ve bağlantılar kurar. *Produktör Produksiyon* bedenleri totalize etmeyen toplamlardır;

“Bugün artık kısmi nesnelerin, paramparça edilmiş tuğlaların ve artıkların çağında yaşıyoruz. Bundan böyle, hepsi birbirlerine yapıştırılsın ve orijinal bütünlüğün tıpatıp aynısı yeniden yaratılsın diye antika bir heykelin parçacıklarının sonuncusunun bulunmasını bekleyen fragmanların varlığı mitine inanmıyoruz. Bundan böyle, başlangıçtan beri var olan bir totaliteye, ya da gelecek bir tarihte bizi bekleyen bir tür nihai totaliteye inanmıyoruz. Bundan böyle, uyumlu bir bütünlük elde edebilmek adına, heterojen parçaların keskin köşelerini yuvarlayan, donuk gri hatlarıyla, kasvetli renksiz evrimin diyalektiğine inanmıyoruz. Ve eğer ki çeşitli ayrık parçalar arasında bir bütünlüğe rastlarsak, bu, tüm bu tikel parçaların bütünlüğüdür, fakat onları totalize etmez; bu, tüm bu tikel parçaların ittifakıdır fakat onları birleştirmez; daha çok, onlara ayrıca üretilmiş yeni bir parça olarak dâhil olur. (...)

Hiçbir yönelimin evrimi bu hareketleri ve onların objelerini entegre bir bütünlük olma yönünde ilerletemez, aynı şekilde bunların orijinal bir totaliteden kaynaklanma, türetilme şansları da bulunmaz. (...)

Toplamın kendisi yeni bir üründür, öteki parçaların yanında üretilmiş bir diğer parçadan başka birşey değildir ki bu öteki parçaları ne birleştirir ne de totalize eder, fakat birbirleriyle iletişim kuramayan vasıtalar arasında istisnai iletişim yolları kurar, tüm kendi farklılıklarını kendi tikel sınırları içerisinde muhafaza eden elemanlar arasındaki ittifakları çaprazlar.” [38].

Yeni toplam budur, *Prodüktör Prodüksiyon,* tektipleştirici, bütünleştirici, totalize edici bir *Gesamt-Werk* ya da aşkın bir tevhit değil, içkin bir "Tikellikler İttifakı"dır. Dolayısıyla bu zeminde, ne fonksiyona, ne de tevhite dair bir saplantı artık yer bulamaz. Tek baki olan, prodüksiyonların devamlılığı ve devinimidir. Ve eğer ki *Prodüktör Mimar*'ın personası MacGyver, *Prodüktör Kullanıcı*'nın personası Yaratık (*Alien*), *Prodüktör Mekân'*ın personaları da Robot *(robota)* Adem ve Havva'ysa, o zaman *Prodüktör Prodüksiyon*'un ete kemiğe bürünmüş hâli de Alfred Hitchcock'un Sapık'ıdır (*Psycho*). Hatırlanacağı üzere filmde, Sapık hem *Prodüksiyon*'dur, Oğul'dur, hem de aynı zamanda *Prodüktör*'dür, Ana'dır. Hem Oğul içinde *Prodüksiyon* ve *Prodüktör*'dür, hem de Ana içinde *Prodüktör* ve *Prodüksiyon*'dur. Dolayısıyla aynı beden üzerinde, kendi bedeni üzerinde bu ikisini birleştirdiği anda, Oğul-ve-Ana-Bates, yani şizofren Sapık, *Prodüktör Prodüksiyon*'un personası hâline gelir.

Öyleyse, *Mimar*'ın brikolaj yapma, mimari prodüksiyonu bitimsiz ve değişken kılma, yani *Prodüktör Mimar* hâline gelme olasılığı mevcuttur.

Öyleyse, *Kullanıcı*'nın mutasyon yaratma, mimari prodüksiyonu bitimsiz ve değişken kılma, yani *Prodüktör Kullanıcı* hâline gelme olasılığı mevcuttur.

Öyleyse, *Mekân'ın* kreasyon yapma, mimari prodüksiyonu bitimsiz ve değişken kılma, yani *Prodüktör Mekân* hâline gelme olasılığı mevcuttur.

O hâlde, bu *Prodüktörleri* çaprazlamaktan, içiçe geçirmekten ve üstüste bindirmekten söz etmek de mümkündür.

Günümüzde, gecekondu sakini/kondurucusu, aile şartları farklılaştıkça mimari prodüksiyonunu değiştiren erken bir *Prodüktör Kullanıcı/Mimar* kırması değil midir?

Günümüzde, dijital parametrik mimarlık ortamı, dijital kodlar farklılaştıkça mimari prodüksiyonu değiştiren erken bir *Prodüktör Mekân/Mimar* kırmasına dönüşmeye başlamamış mıdır?

Günümüzde, sanal ortam, virtüellik şartları farklılaştıkça mimari prodüksiyonu değiştiren, hatta bu prodüksiyonun temellerini interaktif aparatlarıyla sarsan erken bir *Prodüktör Kullanıcı/Mekân* kırmasını müjdelemiyor mudur?

O hâlde, bu *Prodüktör* kırmalarını, bu *Prodüksiyon* çeşitlemelerini birbirlerine bağlamaktan ve bunlar arasında totalize etmeyen bir tür Tikellikler İttifakı kurmaktan söz etmek de mümkündür.

Ki günümüzde, 21.yüzyıl metropolü, periferisi, merkezi, gecekondusu, uydukenti, tarihi yakası, gökdelenleri, kamusalı, özeli ve her gün bir tarafını yıkıp, diğer tarafını yeniden inşa eden kentsel prodüksiyonuyla, erken bir *Prodüktör Kullanıcı-Mekân-Mimar* kırması değil midir?

Öyleyse, *Mimar*'ın, *Kullanıcı*'nın ve *Mekân'*ın üretim bedenlerini birbirlerine bağlamak ve mimari prodüksiyonu bu sayede *cogitosuz*, bitimsiz ve değişken kılmak, yani *Prodüktör Prodüksiyon'u* mimari coğrafyada üretmek de mümkündür.

Bu olasılıkları gerçekleşirmek adına her türlü uğraşı vermek gerekir. Çünkü bu, yeni bir asemblajın olasılığıdır; bu *Sapık* bir *MacGyver*'ın içinden çıkma, *Robotik* bir *Yaratık*'ın olasılığıdır. Bu, tevhidin terkinin, fonksiyonalist organizmanın çözülmesinin olasılığıdır. Bu, tahakküm mekanizmalarının virtüelliği hapsetmesinin değil, virtüelin çoklukları özgürleştirmesinin olasılığıdır. Bu, mimarlık ortamının metropolü düğümlemesinin değil, metropolün mimarlık ortamını çözümlemesinin olasılığıdır. Bu bağlamda, dönüp dolaşıp geri gelinen metropol anlatısına dair Negri'nin şu söylediklerine katılmamak elde değildir;

"Öyle düşünüyoruz ki, kent favelalardan, barakalardan ve kaostan kurulu olduğunda bile, metropol istisnai ve taşkın bir kaynaktır. Ne herşeye gücü yeten bir iktidar tarafından delalet edilen düzen şemaları (yerden göğe savaş ve polis aracılığıyla), ne de tesirsiz bırakan strüktürler (bastırmalar, tamponlar vs.) metropole ve toplumsal dokusuna dayatılamaz. Metropol özgürdür. Metropolün özgürlüğü, kendi üzerinde günbegün sürdürdüğü inşa eyleminden ve yeniden inşa eyleminden kaynaklanmaktadır." [222].

Mimarlığın mevcut durumu, Tiyatro'nun bahtsız kaderini andırır gediklerle doludur; hâlâ, seyirci—oyuncu ya da kullanıcı—mimar arasındaki dördüncü duvar yıkılamamış, hâlâ arkaik konvansiyonların birçoğu—çoktan hükümsüz kalmalarına rağmen—bir türlü buharlaştırılamamış, hâlâ *a priori* nihai maksatlardan ve değişmez fonksiyonalist kurgulardan bir türlü yaka silkilememiş, hâlâ *prezente* etmek (ortaya koymak/takdim

etmek) yerine *reprezente* etmenin (ortaya koyulmuş olanı temsil etmek/taklit etmek) tuzağına düşmekten bir türlü sakınılamamış ve hâlâ sahnenin ya da mekânın sabitliğinin ve duyarsızlığının üstesinden bir tür gelinememiştir.

Prodüktör Prodüksiyon, mimarlığı organlarından arındırmalıdır.

Prodüktör Prodüksiyon, mimarlığı teatral formasyonundan koparmalıdır.

Prodüktör Prodüksiyon mimarlığı, *Prodüktörlerin* kendi ürettikleri *Prodüksiyonlara* yabancılaşmadığı ve üretimde pay sahibi olabildikleri yeni bir tür fabrikaya dönüştürmelidir.

Aslında, bu kadar uzatmanın bir âlemi yok, tek yapılması gereken, üretici üretimi basitçe serbest bırakmaktır.

Viva la Production!

BÖLÜM 5

İNTERMEZZO: DEKONSTRÜKSİYON & REKONSTRÜKSİYON

> Vilayetler genellikle, yaptıkları değişikliklerle, düzenden düzensizliğe ve sonrasında tekrar düzensizlikten düzene geçerler, çünkü dünyevi şeyler doğaları gereği sabit duramazlar.
>
> *Niccolo Machiavelli, Istorie Fiorentine*

Dekonstrüksiyon & Rekonstrüksiyon, perde arasında sergilenen bir tür oyun içinde oyun olarak düşünülebilir. Bir taraftan ilk üç bölümü (2., 3. ve 4. bölümler), ikinci üç bölüme bağlamakla görevlidir (6., 7. ve 8. bölümler), öte taraftansa daha başlığından başlayarak, tüm teze sinmiş olan ideolojik bir altlığı dışa vurmakla yükümlüdür. Bu altlık, çift sarmallı ve eşzamanlı bir düzenek hâlinde, herşeyin her an çözülmeye uğradığı (*dekonstrüksiyon*) ve her çözülenin her an farklı asemblajlara bürünerek yeni baştan kurulduğunu *(rekonstrüksiyon*) dışa vurur niteliktedir. Ne herhangi bir çözülüş mutlaktır, yeniden kuruluşsuz ufalanabilir, ne de herhangi bir kuruluş mutlaktır, çözülmekten kaçınabilir. Dolayısıyla ardıl-öncül denklemleri içine hapsolmak yerine, dekonstrüksiyon ve rekonstrüksiyonun her daim simultane hâlde birbirleri içinde çaprazlanarak varoldukları söylenebilir. Bu anlayış bir anlamda, Nietzsche'ci bir dünya kavrayışını da beraberinde getirir;

"Dünya benim için nedir biliyor musunuz? Size onu kendi aynamda göstereyim mi? Bu dünya: başı sonu olmayan bir enerjinin canavarlığıdır; büyümeyen ya da küçülmeyen sapasağlam ve dayanıklı bir gücün kendisini harcamaması fakat sadece kendisini dönüştürmesidir; bir bütün olarak, değiştirilemez boyutlarıyla, harcama ya da giderleri olmayan fakat aynı zamanda artışları ve gelirleri de olmayan bir hane; sanki bir sınır

gibi “hiçlik” ile çevrilmiş; bulanık ya da harcanmış bir şey değil, sınırsızca genişletilmiş bir şey değil, fakat belirli bir mekânda belirli bir güç ve orada burada “boş” olabilecek bir mekân değil, fakat baştan sona bir güç, güçlerin oyunları ve güçlerin dalgaları gibi, aynı zamanda tek ve çok, burada yükselen ve aynı zamanda şurada alçalan…” [223].

Bu düzeneğin izleri, giriş bölümünde özetlenmiş olan; geleneksel evrenin ağır aksak işleyişi, modern evrenin her buharlaştırdığı şey yerine yenilerini katılaştırması ve postmodern evrenin tüm çözülenler ile yeniden kurulanları içiçe geçirmesi üzerinden bu kez daha etraflıca ve ayrı ayrı şu şekilde değerlendirilebilir;

Geleneksel evrede (1), Neolitik Devrim sonrası tarım toplumlarının yazıyı geliştirmesiyle birlikte yerleşik hayata yönelen medeniyetlerde, Dini ve Aristokratik iktidar ideolojisinin toplumsal arenada başat hâle gelmeye başladığı gözlemlenir. Bu aralıkta, nüfus kırsal ağırlıklıdır; tarım ekonomisi, hammaddelerin elde edilmesi ve zanaatkârlık hâkimdir; üretim, işbölümü ve uzmanlaşma sınırlıdır; insanların, sermayenin, bilginin ve teknolojinin iletişimi ve dolaşımı yavaş ve kısıtlıdır; dolayısıyla bu görece yavaş işleyişin içerisinde düzeneklerin *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* döngülerini kısa vadeler üzerinden tahlil etmek güç hâle gelir. Geleneksel evre boyunca bu yavaş işleyişin yarattığı illüzyonların da etkisiyle sabitlik, değişmezlik ve aşkınlık gibi mefhumlar toplumsal inşaatlarda etkin konumlarda yer almalarına rağmen, çeşitliliklerin ve farklılıkların birikim ve etkileşimleri arttıkça ve hızlandıkça, yeni paradigma değişimleri ufukta beliriverir.

Modern evrede (2), Rönesans, Aydınlanma Çağı, Endüstri ve Halk Devrimleri gibi gelişmeler paralelinde endüstri toplumlarının rasyonel ve seküler bir güzergâha meyletmesiyle birlikte, Bilimsel ve Bürokratik iktidar ideolojisinin toplumsal arenada başat hâle gelmeye başladığı gözlemlenir. Bu aralıkta, ulus-devlet mitolojileri üretilir; toplumsal mühendislik projeleri peydahlanır; kolonyalist politikalar dünyayı sömürenler ve sömürülenler arasında ayırır; nüfus kırsaldan kentsele kaymaya başlar; endüstriyel ekonomi, dayanıklı tüketim mallarının imal edilmesi ve fordist seri üretim hâkim hâle gelir; üretim, işbölümü ve uzmanlaşma artar ve çeşitlenir; insanların, sermayenin, bilginin, teknolojinin ve ideolojilerin iletişimi ve dolaşımıysa daha önce görülmemiş boyutlarda hızlanarak, niceliksel bir farklılıktan niteliksel bir farklılığa sıçrayışı muştular.

Dolayısıyla, bu hızlı işleyişin içerisinde, her türlü düzeneğin *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* serüvenine tanıklık etmeye başlayan toplumsal kulvarlarda, değişim ve sabitlik, aşkınlık ve içkinlik, heterojenlik ve homojenlik, disiplin ve özgürlük gibi mefhumlar üzerine yeni ve karmaşık mücadele düzlemleri oluşmaya başlar.

Dönemin sosyopolitik ideolojik şemsiyeleri arasındaki iktidar mücadele düzlemleri üzerinden de özet hâlinde dahi olsa geçmek gerekirse; modern evrede *Muhafazakâr Sağ şemsiye (1)* geleneksel değerlerden arta kalanları müdafaa eder, buharlaşanları revize edip geri getirmeyi amaçlar, *Modern Sağ şemsiye (2)* yeni düzenleme ve denetim inşaatları olan ulus-devlet ve toplumsal mühendislik projelerini uçlara taşımayı hedefler, *Sol şemsiye (3)* halkın özgürce kendi kendisini yönetebileceği devrimci bir düzeneğin arayışına girer, *Merkezi şemsiye (4)* ise demokratik kurguların ve sermayenin özgür dolaşımının peşine düşer. Tüm bu şemsiyelerin birbirlerine karışmadan saf hâlde varolduklarından bahsetmek elbette ki anlamlı olmaz—en basitinden Sosyal Demokrasi veya Refah Devleti adı altında *Sol* şemsiye ile *Merkezi* şemsiyenin melezlendiği bilinir—ancak bu basitleştirilmiş şemsiye ideolojileriyle çalışmak, bu yoğun makro dönemin en kısa ve basit hâliyle özetlenmesi yolunda pragmatik bir aparat işlevi görecektir. Bu bağlamda, erken evrelerinde birçok devrim ve karşı-devrimi beraberinde getiren bu yapıcı-yıkıcı süreçte, kolonyalist aktörlerin geç modern evreye girilmesi sonrası tüm (dış) dünya coğrafyasını paylaşmalarını nihayete erdirmeleriyle birlikte, 20.yüzyıl artık bu ideolojik şemsiyelerin kendi iç çatışmalarına yoğunlaşmalarına ve iki Dünya Savaşı, bir de Soğuk Savaşı kapsayan insanlık tarihinin görüp geçirdiği en kanlı çarpışmalara ve tahakküm düzeneklerine sahne olma yolunda ilerler. Bu süreçte, I.Dünya Savaşı'yla birlikte *Muhafazakâr Sağ* şemsiye (emperyal Avusturya-Macaristan İmp., Osmanlı İmp., Rusya İmp., Alman İmp., Çin İmp. vs.) sosyopolitik arenada ideolojik olarak başat iktidarlık iddiasını kaybeder ve küçük fraksiyonlara doğru çözülme yoluna girer, II.Dünya Savaşı'yla birlikteyse, bu kez *Muhafazakâr Sağ* şemsiyenin modernitenin teknik-bürokratik aparatlarına sarılmış reaksiyoner rekonstrüksiyonu olarak adlandırılabilecek *Modern Sağ* şemsiye (faşist Almanya, İtalya, Japonya vs.), başat iktidarlık iddiasını yitirir ve yine küçük fraksiyonlara doğru çözülür. 20.yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran Soğuk Savaş dönemi, dolayısıyla *Merkezi* şemsiye (demokrasi ve pazar ekonomisi odaklı ABD önderliğinde Batı Bloğu) ile *Sol* şemsiyenin (sosyalizm ve

merkezi planlı ekonomi odaklı Sovyetler Birliği önderliğinde Doğu Bloğu), dünyayı bipolar bir iktidar düzeneği içerisine itmelerini, tüm iktidarı ellerine almak için her türlü yolu ve müdaheleyi mübah kabul ettikleri bir tahakküm yarışını, yani kısaca küresel ölçekteki bir toplumsal mühendislik (dünya mühendisliği) projesini tanımlar. Sonuçta, Mayıs 68'in özgürlükçü *dekonstrüksiyonlarının* ağza bir parmak bal çalan *rekonstrüksiyonlarıyla*, Soğuk Savaş'ın bitimiyle ve *Sol* şemsiyenin çözülmesiyle birlikte postmodern evre, *Merkezi* şemsiyenin sosyopolitik ve ekonomik düzlemlerden başlamak üzere başat ideolojik iktidar pozisyonunu ele geçirmesine ve neoliberal Market tevhitini küresel ölçeğe yaymasına tanıklık edecektir.

Postmodern evredeyse (3), sosyoekonomik zeminde postendüstriyel devrim ve tüketim toplumu, sosyopolitik zeminde küreselleşmeyle birlikte ulus-devletler, çok-uluslu şirketler ve uluslararası organizasyonların biraraya gelmesiyle oluşmaya başlayan çok kutuplu iktidar ağı ve kontrol toplumu, düşünsel zeminde postyapısalcılık ve kognitif toplum, bilimsel zeminde dijital devrim ve iletişim toplumu, inanç zemininde yeni-spiritüelcilik ve yeni çağ toplumu, sanatsal/kültürel zeminde yeni medya sanatları ve gösteri toplumu ile mimari zeminde dijital çoğul mimarlıkların ve küresel jenerik sermaye kentlerinin tariflediği bu yeni paradigma değişimlerinin ortasında, neoliberal Market ve Burjuva iktidar ideolojisinin toplumsal arenada başat hâle gelmeye başladığı gözlemlenir. Bu aralıkta, çok-uluslu şirketler ulus-devletlerle yarışmaya başlar; tüketim ve gösteri çılgınlığı patlak verir; dünya yoksul Güney ve zengin Kuzey diye ikiye ayrılma yolunda ilerler; kısa süre içerisinde akıl almaz hızlarda artan insan nüfusu ve endüstriyelleşme seviyeleri ekolojik sorunları ve aşırı yüklemeleri beraberinde getirir; kentsel nüfus tarihin başlangıcından beri ilk kez kırsal nüfusu geçer; post-endüstriyel ekonomi, bilginin manipülasyonunun ekonomik imalatı ve post-fordist gayrimaddi üretim hâkim hâle gelir; üretim, işbölümü ve uzmanlaşma dijital teknolojilerin ve küreselleşmenin yardımıyla üst düzeye çıkar; insanların, sermayenin, bilginin, teknolojinin ve ideolojilerin iletişim ve dolaşımıysa artık anlık hâle geliverir. Dolayısıyla, bu anlık işleyişin içerisinde, her türlü düzeneğin *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* serüvenini içselleştirmeye başlayan toplumsal kulvarlarda, bu kez varsıllık ve yoksulluk, biz ve öteki, doğal ve yapay, gösteri ve tüketim, özgürlük, denetim ve güvenlik gibi mefhumlar üzerine yeni ve karmaşık mücadele düzlemleri ortaya çıkar.

Buradan hareketle, Modern Mimarlıkların çözülüş sürecinin, tam da modern evrenin postmodern evreye evrildiği bu majör paradigma değişiminde, yani bu esaslı *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* sarmalının orta yerinde vuku bulduğu savlanabilir. Biraz olsun bu geçiş ve geçişlilik aralığına yoğunlaşmak gerekirse, Lyotard, bu paradigma değişimini temel olarak "anlatılar" üzerine oturtur. Modernitede daha çok "Tin'in diyalektiği, anlamın yorumbilimi, rasyonel veya çalışan öznenin özgürlüğü ya da varsıllığın yaratılması" gibi üst anlatılarla ilgileniliyorken, postmoderniteyle birlikte artık "üst anlatılara karşı yoğun bir inanmazlık" ve üst anlatıların terki benimsenir [224]. Harvey, bu paradigma değişimini başat hâle gelen yeni "zamanı ve mekânı deneyimleme yöntemleri"nin, yani sermaye birikiminin daha esnek biçimlerinin ve kapitalist organizasyondaki yeni "zaman-mekân sıkışması"nın üzerine kurar [179]. Jameson ise, bu paradigma değişimini Enternasyonal Stil'in karşısına Venturi'nin Postmodernist Mimarlığı'nı koyarak veya Warhol ve Pop Art'tan Philip Glass ve John Cage'e, Godard ve yeni ticari sinemadan Burroughs ve Pynchon'a kadar geniş bir yelpazedeki değişikliklerden bahsederek tarifler ve postmodernizmin öncelikle yüksek modernizme karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıktığını, sonrasındaysa yüksek kültürle popüler kültür arasındaki sınırları ortadan kaldırma amacı güttüğünü iddia eder [225].

Bu eşiği Jameson gibi keskin bir karşıtlıklar yarılması olarak okumaktan çok, bir tür geçiş içinde geçişlilik hâli olarak okumak, postmodern evreyi modern evrenin basitçe ardılı olarak değil, fakat daha çok modernitenin yeni bir katmanı ve aynı zamanda devamı olarak düşünmek daha anlamlı olabilir. Bu bağlamda, Lyotard'ın savı olan "üst anlatıların terki" mefhumunuysa, daha en başta küresel ölçekte neoliberal Market tevhitinin artık neredeyse insanevladının biyolojik bir çıktısıymışçasına doğallaştırılma süreci düşünüldüğünde, güncellemek elzem hâle gelir. Postmodern evreyle birlikte üst-anlatılar terkedilmez, fakat çok-kutuplu minör odaklarla çift sarmallı bir yapı içerisinde varlıklarını sürdürürler. Tam da bu yüzden politik ve ekonomik düzlemlerde bir taraftan sivil toplum kuruluşlarından ulus devletlere, çok-uluslu şirketlerden uluslararası örgüt ve birliklere kadar çok kutuplu bir dünya siyasi iktidar zeminine doğru yol alınır, diğer taraftansa neoliberal Market politikaları tüm dünyaya neredeyse kadir-i mutlak bir tevhitmişçesine empoze ve entegre edilir –en azılı sistem karşıtına göre bile artık sistemin dışının kalmaması, IMF'nin neo-kolonyal Afrika, Güney Amerika ve Güneydoğu

Asya politikaları, Doğu Avrupa'nın AB'ye "neoliberal" entegrasyonu, Üçüncü Dünya ülkelerinin G8'in ucuz iş gücü havuzları ve hammadde kaynakları olarak sömürülmeleri ve karşılığında sadece tüketim bağımlılığıyla ödüllendirilmeleri, hemen akla gelebilecek bazı basit örnekler arasından yalnızca birkaçıdır;

"Gelişmiş endüstriyel toplumlarda (otomasyon sektörünün yükselmesiyle) üretim ve dağıtımın teknik aparatları, toplumsal ve politik etkilerden izole edilebilecek aygıtların salt genel toplamı olarak işlev görmez, fakat daha çok aparatın ürününü ve aynı zamanda ikmalini ve genişletilmesini de *a priori* belirleyen bir sistem olarak işlev görür. Bu toplumlarda, üretici aparat totaliterleşmeye başlar, sadece toplumsal ihtiyacı karşılayan işleri, becerileri ve tavırları belirlemesinden dolayı değil, fakat daha çok bireysel ihtiyaç ve arzuları belirlemeye başlamasından dolayı. Böylece özel ve kamusal varoluş arasındaki, bireysel ve toplumsal ihtiyaçlar arasındaki karşıtlığı yokeder. Teknoloji, yeni, daha efektif ve daha keyifli bir toplumsal kontrol ve toplumsal tevhit kurmaya hizmet eder. Ayrıca bu kontrolün totaliter eğilimi daha farklı bir şekilde—dünyanın daha az gelişmiş ve hatta sanayileşmemiş bölgelerine yayılarak ve kapitalizm ile komünizmin gelişiminde benzerlikler yaratarak—kendisini ortaya koymayı sürdürür." [226].

Dolayısıyla tüm düzlemlerde, bir taraftan plüralist, parçacıl ve otonomist ağlar kurularak sistem esnek hâle getirilir, diğer taraftansa moderniteden alışık olunan "üstanlatılar" çerçevesindeki "üsttevhitler" bu sistemin üzerine düzenleyici bir grid olarak bindirilir. Tam da bu mantık çerçevesinde postmodern evrede son şeklini alan Avrupa Birliği, Avrupa'daki ulus-devletleri tek bir potada eritmez, bu formasyonlar çift sarmallı yapılarıyla; bir tarafta AB'nin "üsttevhiti", diğer tarafta AB ülkelerinin ulus-devlet otonomileri, işlemeyi sürdürürler. Tam da bu mantık çerçevesinde fiziksel çevrede, bir taraftan tarih boyunca postmodern evreye dek yapılan tüm inşaatlardan daha nicel ve nitel farklılıklara sahip plüral bir mikro-yapısal çevre ortaya çıkmaya başlar, diğer taraftansa makro ölçekte tüm kentsel örüntülerin market tevhiti altında her zamankinden daha çok birbirine benzemesi, Singapur'dan New York'a, Seul'dan Jakarta'ya kadar Koolhaas'ın deyimiyle yeni "jenerik kent" örüntülerinin mantar gibi yerden bitmesi, Lagos'tan İstanbul'a, Paris'ten Şanghay'a kadarsa yeni "gecekondu" mahallelerinin birbirinden türeyen algoritmik örüntülere benzer şekillerde aniden

ortaya çıkıvermesi olağan hâle gelir. Dolayısıyla, mikro ölçekte çoğu kozmetik nüanslarla dahi olsa, daha önce görülmemiş çeşitlilikte ortaya çıkan farklılık üretimleri, makro ölçekte çoğu zaman market tevhitinin benzer talep ve ihtiyaçları doğrultusunda edilgen ve homojen kalıplar içerisinde kuruldukların dolayı, çift sarmallı bir formasyonda aynı anda işlem görmeyi sürdürürler. Aksi hâlde postmodern evrenin yıldızı en çok parlayan kentlerinin başında gelen Dubai'nin, mikro ölçekteki yoğun Starkitekt destekli tüm heterojenleştirilme ve farklılaştırılma denemelerine rağmen, makro ölçekten bakıldığında en jenerik sermaye kentlerinden dahi daha sıkıcı bir homojenliğe bürünmesi, başka türlü nasıl izah edilebilir?

Öyleyse bu savın klasik terminolojideki Marx'ın "altyapı üstyapıyı belirler" determinist ilişkisinin kendisi veya basitçe başaşağı döndürülmüş hâli olduğunu söylemek de mümkün olmaz, birinin diğerini belirlemesinden çok, birbirlerine sarılmış ve eşzamanlı olarak etkiyen güç şemsiyeleri olarak varoldukları savlanabilir. Tam da bu yüzden, bu çapraşık ilişki, postmodern evre mimarlık (toplumsal, ekonomik, politik, kültürel) düzleminin hem en büyük potansiyeli, hem de en tehlikeli problematiğidir. Tarihsel süreçlerin paradigma değişimlerini belki bir de bu *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* döngüleri üzerinden okumak gerekirse;

Geleneksel evrede (1) başat olarak, *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* döngüsünün çözülüş kanadı görülmek istenmez, bu döngünün yavaşlatılmış algısından dolayı görülse dahi istisnai kabul edilir ve değişmez bir sabitin hayali varlığına sığınılır.

Modern evrede (2) başat olarak, her "organik" geleneğin çözülüşü ardından, neredeyse en az onun kadar katı fakat bu kez "mekanik" çerçevenin onun yerine yeniden inşa edilmek zorunda olunduğuna inanılır, çözülmeye *(dekonstrüksiyon)* sadece yeniden kurulumun *(rekonstrüksiyon)* zorunlu bir ilk adımı gözüyle bakılır ve yeniden kurulanların her daim, çözülenlerden daha kapsayıcı bir tevhiti vazedeceklerine gönülden inanılır.

Postmodern evreyse (3) başat olarak, dekonstrüksiyon ve *rekonstrüksiyon* döngüsüyle en barışık olunan dönemi tarifler, çözülme salt yeniden inşaatın bir hazırlayıcısı olarak değil, aynı zamanda ve daha çok kendi zengin nitelikleri için kullanılır hâle gelir (ör: post-yapısalcı felsefe veya dijital-sanal âlem) ve bu döngünün bir tarafta özgürleştirici

potansiyelleri su yüzüne çıkarılmayı, öte taraftaysa mevcut tahakküm mekanizmalarını çözülmeye uğratacak köşeleri denetim teknikleri altında budanmayı—karşılıklı bir mücadele hâlinde—sürdürür durur.

Modern mimarlıkların bu döngüye kendilerini feshedecek kadar yoğun bir şekilde kaptırdıkları evre, 1960–80 aralığına rastlar. Bu dönem moderniteyle postmodernitenin en çok içiçe geçtiği ve politik düzlemde olsun, kültürel ve sanatsal düzlemde olsun, toplulukların 20.yüzyılda toplumsallığı son kez bu denli derinlemesine sokaklara taşıdıkları ve şehvetle avangart projelerine dâhil etmeyi denedikleri, dolayısıyla *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* döngüsünün çarklarının oldukça yüksek hızlarda döndüğü bir aralığı tarifler. Bu doğrultuda bu aralık, toplumun yerleşik geleneklerini reddeden bir kuşağın toplumsal, politik ve kültürel arzularını kamusal zemine yaydıkları virütik ve özgürlükçü bir karşıt-kültür dalgasına şahitlik eder. Savaş-barış yandaşlıkları, muhafazakâr-özgürlükçü cinsel kalıplar, kadın, gey ve "öteki" hakları, geleneksel otorite tarzları ve anti-otoriter yaklaşımlar, toplumsal-bireysel haklar, yeni müzikal ve psikoaktif deneyimler bu aralıktaki nesiller arası çatışmaların temel tartışma konularından yalnızca birkaçıdır. Bu gerilimler Trafalgar meydanı gösterilerinden Mayıs 68'e, konuşma özgürlüğü aktivizminden Martin Luther King'in "Bir hayalim var" konuşmasına, Alman öğrenci hareketinden Prag Baharı'na, sendikalar yerine toplumsal zemin üzerinde birleşen Yeni Sol'un doğuşundan Stonewall ayaklanmalarına, Vietnam ve savaş karşıtı hareketlerden çevreci hareketlere, hippi kültüründen "özgür aşk"ın yayılmasına, feminist hareketlerden yeni avangart sanat ve müzik akımlarına kadar geniş bir yelpazede toplumsal başkaldırıya sebebiyet verir ve böylelikle modernitenin yeni bir kulvara girmeye başladığı bu aralıkta, toplumsal zemindeki radikal değişimlerin katalizörlüğünü üstlenir.

Modern sanat, modern mimarlık, modern ekonomi, modern toplumsal formasyonlar, kısaca modern evre bu aralıkta çözülür, ancak tam da bu çözülüşüyle yeni bir dünyanın yaratılmasını, modern evrenin postmodern evreye dönüşmesini mümkün kılar. Dolayısıyla tüm özgürlükçü sonuçlarına rağmen bu *dekonstrüksiyon* bir başka *rekonstrüksiyonla* yer değiştirecek, dönüşüm yumuşak geçişlerle atlatılacak ve 1970'lerin sonunda toplumsal arzunun gerçekleştirdiği "devrim"in yerini eski sistemin basit bir reformuyla kotarılan "evrim"in almasıyla birlikte, tahakküm sistemleri belki

daha da güçlenerek neoliberal Market tevhitleriyle, kontrol ve gösteri toplumlarıyla ve tüketim kültürleriyle yollarına devam edecektir. Bu aralığın bu yoğun *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* sürecine, Modernist Mimarlık ortamı da kayıtsız kalamaz ve kısa sürede katılır; pürist dili *(1)*, fonksiyonalist yapısı *(2)*, mimarın önderliğindeki hiyerarşik toplum mühendisliği kurgusu *(3)* çözülür, fakat kısa sürede yerini jenerikleşen *pseudo*-çoğulcu bir dil *(1')*, alışverişin ve tüketimin heryere enjekte olması dışında bir geçişlilik vaadetmeyen *pseudo*-multifonksiyonel bir yapı *(2')* ve bu kez mimarın edilgen bir maşaya indirgendiği Market önderliğindeki yeni bir hiyerarşik toplum mühendisliği kurgusu *(3')* alır. Mimarlığın devrimi de—Sitüasyonistler'den Dekonstrüktivistler'e dek yakışıklı mücadelelerle dahi olsa—kısa sürede yeni bir evrimle sonuçlanır. Fakat belki de bu aralığın önemini varsayıldığı gibi salt "başarısız sonucu" üzerinden değerlendirmek yerine, sürecin kendisine odaklanarak okumak daha anlamlı olacaktır;

"1789 devrimi, Komün, 1917 devrimi gibi tarihsel fenomenlerde, olayın her zaman bir tarafı vardır ki, toplumsal determinizme ya da nedensel zincirlemelere indirgenemez. Tarihçiler bu noktadan pek hoşnut değillerdir: Onlar hakikat gerçekleştirdikten sonra nedenleri yerlerine koyarlar. Fakat olayın kendisi bir yarılmadır, nedenlerden kopmadır; bir tür çatallanmadır, nizamsız bir sapmadır, mümkün olana yeni bir alan açan kararsız bir durumdur. (…) Olay tersine çevrilebilir, bastırılabilir, asimile edilebilir, ihanete uğrayabilir, fakat hiçbir zaman geçersiz olamayacak bir şey yaşamayı her daim sürdürür. Bu, mümkün olana doğru açılımdır. Bireylerin içine işlediği kadar, toplumun da derinliklerine kadar işler. (…)

Mayıs 68 saf olay türündendir, tüm normal ve kuralcı nedenselliklerden özgürdür. Tarihi "bir dizi sağlamlaştırılmış dengesizlikler ve dalgalanmalar"dan ibarettir. 68'de birçok kışkırtma, jest hareketleri, sloganlar, budalalıklar, illüzyonlar vardır, fakat önemli olan bunlar değildir. Vizyoner bir fenomene bağlı olarak önemli olan, bir toplumun bir anda kendi içinde neyin dayanılmaz olduğunu farketmesi ve aynı zamanda onu değiştirme olasılığını görmesidir. Şu biçimdeki kolektif bir fenomendir: "Bana mümkün olanı ver, çünkü diğer türlü boğulacağım." Mümkün olan daha önce varolmaz, olayın kendisiyle birlikte yaratılır. Bu hayati bir meseledir. Böylece olay, yeni bir varoluş ve (bedenle, zamanla, cinsellikle, anlık çevreyle, kültürle, işle yeni ilişkiler üzerinden) yeni öznellikler yaratıverir." [227].

Belki de bu dönem ancak bu şekilde, Nietzsche'ci bir dille başı sonu olmayan bir enerjinin canavarlığı olarak incelendiğinde ve bu arayış yeni canavarlıkları körüklediğinde, ılıman bir evrime varmayan bir devrim, sonu reformcu bir *rekonstrüksiyona* varmayan yaratıcı bir *dekonstrüksiyon* ve "devrim-yapmak" yerine o ana dek mümkün olmayanın mümkün kılınması manasıyla "devrim-oluş", yeni baştan mümkün kılınabilir.

Bu dönemde, daha geniş bir çerçeveden bakmak gerekirse, sanat ve kültür coğrafyası; televizyon kültürünün lüks olmaktan çıkıp gündelik yaşamın bir parçası hâline gelmesine, sinemanın Hitchcock, Kurosawa, Kubrick, Bergman, Bertolucci, Coppola, Fellini, Truffaut, Godard gibi yönetmenleriyle ve yeni dalga, epik, casusluk, bilimkurgu, spagetti western ve psikolojik korku gibi janrlarda yeni açılımlarıyla birlikte olgunluk çağına girmesine, tiyatronun televizyon ve sinemanın bu yükselen popülerliği karşısında arka plana çekilmesine, literatürün Ballard, Dick, Clarke, Asimov gibilerle bilimkurguya altın çağını yaşatmasına ve Burroughs, Ginsberg, Kerouac gibi isimlerin oluşturduğu Beat Kuşağı'yla postmodern evreye göz kırpmasına, müzikteyse sintisayzır kullanımının artmasına ve elektronik müziğin yaygınlaşmasına, klasik müziğin Philip Glass, John Cage gibilerle, Folk'un Baez, Dylan gibilerle kabuk değiştirme denemelerine, Rock'ın ve Pop'un yükselişine, Punk'ın Joy Division gibilerle Post Punk'a evrilmesine ve yeni ötekilerin müzikleri olarak Heavy Metal, Reggae ve Hip Hop'un ortaya çıkmasına tanıklık eder. Dolayısıyla modern evreden postmodern evreye geçiş aralığında, özellikle iletişim ve medya teknolojilerindeki gelişmelerin de katkısıyla tüm sanat dallarında plüralist bir üretim etkinliğine doğru yol alınır. Modern sanat coğrafyasıysa "öteki"lerin sosyopolitik zeminiyle ilgilenen ve yeni gelişen ortamlarda farklı deneylere girişen hareketlere doğru eğilir, karşıt-market ve karşıt-sanat odaklı yeni bir avangart devreye girer ve postmodern evrenin Market tevhiti altındaki tüketim kültürü karşısında—dönemin sosyopolitik zeminine paralel olarak—son büyük direnişlerinden birini sergiler.

Dönemin karşıt-kültür hareketlerine paralel olarak ortaya çıkan Karşıt-Market *(1)* ve Karşıt-Sanat *(2)* hareketleri, 1950'lerden itibaren etkinliklerini sıklaştırırlar. Deneysel spontane yaratıcılığı anti-figüratif ve Marksist bir arkaplanla birleştiren Kuzey Avrupa merkezli CoBrA (1949–52) hareketi, devrimci niteliğini, anti-kapitalist ve özgürlükçü

politik altyapısıyla birleştiren Fransa merkezli Lettrist (1952–57) ve Sitüasyonist Enternasyonal hareketleri (1957–72) ya da iktidar strüktürlerinin, konvansiyonların ve market tevhitinin karşısında ve onlardan bağımsız bir sanat zemini oluşturmaya çalışan İtalya merkezli Arte Povera (1962–72) hareketi, Karşıt-Market *(1)* kanadına dâhil edilebilir. CoBrA, Lettristler ve Sitüasyonistler politik ve sanatsal zeminden beslenen fikirlerini mimarlık düzlemine, kentsel ve fiziksel çevreye üniter ürbanizm, psikocoğrafya, detournement ve benzeri teoriler ve pratiklerle radikal şekillerde aktarırlar. Yoksul Sanat yani Arte Povera'nın ise (1962–72) bu aralıkta, İtalya'da yeşeren Archizoom (1966–74) ve Superstudio (1966–78) gibi radikal mimarlık gruplarının üzerinde gezindiği Market tevhidine ve iktidar odaklarına karşı eleştirel bir yaklaşım üreten politik ağırlıklı zeminin temellerini attığından rahatlıkla söz edilebilir. Bu bağlamda, Arte Povera'nın önde gelen sanatçılarından Lucio Fontana'nın tuvallerine bıçaklarla gerçek anlamda attığı fiziksel kesikler, Superstudio'nun şu sözleriyle üstüste bindirilerek okunmalıdır;

"Tasarımın enstrümanları eğer ki neşter kadar keskin ve ölçüm kordonu kadar duyarlı olabilirse, onları zarif bir lobotomi için kullanabiliriz." [228].

Her iki harekette de, belki de temel amaç, mevcut tahakküm örüntülerinin ve boğucu bir düzeye ulaşmaya başlayan Market tevhitinin içerisinde, nefes alabilecek birkaç küçük yarık açmaktan başka bir şey değildir…

Karşıt-Sanat *(2)* duruşları daha güçlü olan avangart kanatın ise; anti-estetik tavırları, asemblaj, montaj yöntemleriyle günlük hayata dair ögeleri ön plana çıkarışları ve Rauschenberg gibi üyeleriyle Neo-Dada'dan (1950'ler-60'lar), inter-disipliner üretimi ön plana çıkaran ve kullanıcı-sanatçı arasındaki keskin ayrımı "Kendin-Yap" eserleriyle muğlaklaştıran Fluxus'tan (1962–78), tiyatroyu interaktif bir kılıkta doğaçlama üzerine kurgulayıp sokağa taşıyan ve böylece performans sanatına göz kırpan, Kaprow gibi üyeleriyle Happenings'ten (1952-60'lar), tüketim kültürünü, reklam, çizgi-roman, tüketim nesneleri üzerinden kitsch ve ironiyi kullanarak içeriden esnetmeye çalışan, Andy Warhol gibi üyeleriyle Pop Art'tan (1955-60'lar) ve geliştirdikleri *decollage* teknikleriyle "kolektif tikellik" peşine düşen, Yves Klein gibi üyeleriyle *Nouveau realisme'*den (1960–70), ve benzeri oluşumlardan meydana geldiği söylenebilir.

Mimarlık ortamıysa, bir taraftan Pop-Art'ı, tüketim kültürünü eleştiren sosyopolitik altyapısıyla değil de, mümkün olduğunca sinik bir tavırla, salt tüketim estetiğinden yararlanmak üzerinden kendisine dâhil etmeyi yeğler (Archigram ya da Postmodernist Mimarlık bu gruba dâhil edilebilir), diğer taraftansa, tam ters istikametteki anti-market güdümlü politik söylemleri, daha çok siyasi zemine destek olmak doğrultusunda kendisine dâhil etmeyi tercih eder (Archizoom, Superstudio ya da Sitüasyonistler bu gruba dâhil edilebilir). Ancak bu iki radikal ucu, yani bir tarafta tüm sistemi yerinden etmek üzere topyekûn bir devrim çağrısının bir parçası olarak Devrimci Mimarlığı, diğer taraftaysa yeni kurulan sistemin stabil hâlde devamlılığı için hedonist bir maşalık sürecine razı olan Market Mimarlığını düşleyebilen ve teorileriyle, pratikleriyle uygulayabilen mimarlık ortamının, Happeningler'in, Fluxus'un, Performans Sanatı'nın, Rauschenberg'in ya da John Cage'in eserlerinde denediklerine benzer bir şekilde fonksiyonsuz bir mekânı, kullanıcı ile mimar arasındaki hiyerarşinin muğlaklaştırıldığı veya kopartıldığı heterarşik bir mekânı veya disiplin ve denetim mekanizmalarından muaf hâlde örgütlenen özgürlükçü bir mekânı hayal etmekte bir hayli zorlandığı görülür. Sanki mimarlık düzlemi, bu *dekonstrüksiyonu* ve *rekonstrüksiyonu* yoğun devrimci/evrimci evrede, tüm dünyanın iktidar kurgularının dahi değiştirilebileceğine inanabiliyordur ancak, modern mimarlığın kutsalları olan determinist fonksiyonelliğin, mimar ile kullanıcı arasındaki sahip-köle hiyerarşisinin veya disiplin ve denetim mekanizmalarıyla örülü toplumsal mühendislik kurgularının değiştirilebileceğine bir türlü inanamıyordur. Belki de, bu dönemin ve hâlâ bugünün mimarlık ortamının en önemli sorunlarından birisinin, tam da bu olduğunu kabul etmek gerekir; sinik katatonisinden sıyrıldığı ender zamanlarda, mimarlık düzlemi toplumsal ve mekânsal devrimin hasbelkader peşine düşülebilse dahi, devrim hiçbir zaman içeride veya içeriyle birlikte değil de, her daim uzakta ve dışarıda aranır…

Bu aralıkta düşün ortamı, kıta felsefesine dâhil edilebilecek yeni bir şemsiye olan postyapısalcılıkla bir yandan hümanizmi ve aydınlanma öznesini, diğer yandansa 20.yüzyılın ortalarına doğru kendisine oldukça güçlü bir zemin edinmiş yapısalcılığı sorunsallaştırır. Artık yapıların otarşileri, ikili karşıtlıkları, çakılı anlam ilişkileri ve üniter üstanlatıları düşünsel zeminde meşruiyetlerini yitirmeye zorlanırlar. Bilginin soykütüğü ve tahakküm formasyonları üzerine yaptığı çalışmalarla Foucault, tümellere ve

üstanlatılara karşı getirdiği eleştirilerle Lyotard, sanal ortam ve yeni medya üzerinden geliştirdikleri anlatılarla Virilio ve Baudrillard, müellifi öldürerek üretici kullanıcı arasındaki çözülme noktasına gelen hiyerarşik ilişkiyi kopartan Barthes, *dekonstrüksiyonun* mucidi Derrida ve iktidarın kapatma ve denetleme stratejilerine karşı farklılığı, kaçış çizgilerini ve arzuyu ön plana çıkaran Deleuze bu başlık altında değerlendirilebilir.

Michel Foucault'nun (1926–84) düşüncelerinin mimarlık ortamına yansıması, yapıların salt taştan topraktan yapılmadığını, mimarlığın planından uygulamasına kadar kendisinin de iktidar mekanizmaları içerisinde yer alan ideolojik aygıtlardan biri olduğunu hatırlatması ve unutulmayacak şekilde sosyokültürel zemine kazıması bakımından önemlidir. Bentham'ın bir hapishane yapısı üzerinden şekillendirdiği Panoptikon anlatısından, okulların, hastanelerin ve kışlaların mimari yapılanmasıyla ideolojik altlıklarının örtüşmesine kadar sürdürdüğü anlatılar, mimarlığın iktidarla arkaik dönemlerden kalma ve modern evrede iyice yoğunlaşan tahakküm ittifakını tartışmaya açmış ve mekânın politikasına dair anlamlı bir güzergâhı postmodern evre kuramına hediye etmiştir.

Jacques Derrida'nın (1930–2004) düşüncelerinin mimarlık ortamına yansıması, metinlerin karşıtlıklar ve paradokslar üzerine kurulu temellerini ortaya çıkarma ve sarsma kritiği olan yapıbozum *(dekonstrüksiyon)* fikrindeki öznenin yer değiştirmesiyle, yani metinlerin yerini yapıların almasıyla gerçekleşir. Fikirleri daha çok 1980 sonrasındaki postmodern mimarlık ortamında yankı bulan Derrida, bu aralıkta Tschumi ve Eisenman'la birebir çalışma fırsatı bulacak ve hatta *"Dekonstrüktivizm"* adlı yeni bir mimarlık akımının felsefi temellerini atacaktır. Ancak tüm bu üstüste binişler ve karşılıklı etkileşimlere rağmen, Derrida'nın mimarlık ortamıyla deneyimlerinden ve Libeskind ile Eisenman'ın mimarlığında rastladığı aşkınlığa varma tehlikesi olan "boşluk" üzerine fetiş eğilimlerden çıkarımı, tarih boyunca Yücelikle ve Ululuk boyutuyla anlamlandırılan mimarlığın, postmodern evrede dahi hâlâ sabitleyici bir spiritüel metafizik peşinde koşmayı sürdürdüğü gerçeğidir [229].

Gilles Deleuze'ün (1925–1995) düşüncelerinin mimarlık ortamına yansımasıysa, belki de ancak 1990 sonrası dönemle, hatta 21.yüzyılla birlikte okunabilir. Foucault'nun

disiplin toplumları üzerine geliştirdiği fikirlerin, postmodern evrede kontrol toplumlarına evrimini ortaya koyan Deleuze'ün "savaş makineleri"yle politik mekâna ve biyoiktidara dair direnişlerde yeni kaçış çizgileri aramak, *Fold* kavramının mimarlık ortamındaki mekânsal karşılıkları üzerine—çoğu zaman yüzeysel morfolojilerle sınırlı kalmakla birlikte—kafa yormak, rizomatik ağları dijital ve parametrik mimarlık zeminleri için (fakat nedense aktüel kentsel tasarım pratikleri için değil) bir altlık olarak kullanmak ve benzeri yönelimler, Deleuze'ün postmodern evre mimarlık ortamına etkilerinden bazıları olarak sayılabilir.

Öte taraftan modern evrede, Bilimsel ve Bürokratik iktidar ideolojisinin toplumsal arenada kurulduğu başat pozisyon, bilindiği üzere yine bu aralıkta, postmodern evrenin Market ve Burjuva ideolojisine doğru kaymaya başlar. Bu dönüşümün bilimsel düzlemdeki başlangıç izi, 20.yüzyılın ikinci çeyreğine sarkan gelişmelere dek sürülebilir. Bilimsel zeminde genel olarak, Einstein, Heisenberg gibi fizikçilerden sonra tartışmaya açılan bilimde objektiflik, doğruluk, kesinlik ve evrensel metodolojik kurallar, Thomas Kuhn ve Paul Feyerabend gibi bilimadamlarının da katkısıyla postmodern evreye gidilen yolda yavaş yavaş çözülmeye başlar. Kuhn, bilimin lineer ve süreli bir çizgide yol almadığını, fakat daha çok periyodik paradigma değişimleri geçirdiğini, bilimadamlarının kendi işleriyle sübjektif perspektiflerini hiçbir zaman ayıramayacağını ve dolayısıyla total "objektifliğin" hiçbir zaman sağlanamayacağını ortaya koyar [230]. Feyerabend ise, yerleşik ve kural koyucu bir bilimsel yönteme, tarihsel örnekler eşliğinde bilimsel gelişmenin kendisini ketleyeceği öngörüsüyle karşı çıkar ve bilimin "daha anarşist ve (Kierkegaard'ın kullandığı manada) daha sübjektif" [231] bir zemin üzerinde hareket etmesi gerektiğini öne sürerek, modern evrede bilimin kesin ve objektif "doğruluk" üzerinden meşru kıldığı iktidarının postmodern evrede sürdürülebilir kılınamayacağının sinyallerini verir.

Bu aralıkta, inanç sistemlerinde gerçekleşen *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyonlar* da dikkat çekicidir. Postmodern evreyle birlikte, mevcut inanç sistemlerinin bazılarının hızlı dönüşümlerinin, bazılarının da hızlı çözülüşlerinin yanında, "Yeni Çağ Spiritüelizmi" adında tüm metafizik evrendeki aparatları biraraya toplayan, yeni bir kucaklayıcı tevhite tanıklık edilir. Artık Semavi dinler, *Secret*, *Scientology*, Budizm, Hinduizm, Yoga, Reiki, Karma, Neoplatonizm, Kuantum fiziği, Animizm, Panteizm, Astroloji, Falcılık ve

daha bir dizi inanç sistemi, tek bir paket olarak sunulmaya ve bu aşırı yüklemeden medet umulmaya girişilir;

“Yaşam Kitabı

‘Yeni Çağın Rehberi’

YÜKSELİŞ VE İLAHİ DÜNYA DÜZENİ

Etrafınızda olup biten olağanüstü değişimleri anlamak istiyor musunuz? Yeni Çağ'ın ne anlama geldiğini bilmek istiyor musunuz? Karma ve Yükselişin daha derin anlamlarını merak ediyor musunuz? Tüm Yeni Çağ bilgilerini (boyutlar, bilgiler, çakra aktivasyonu, enerji kullanımı ve yaratılış süreci) tek bir yerde bulmak, böylece büyük resmi görebilmek istiyor musunuz? O zaman bu kitap tam size göre!

Yaşam Kitabı: Yükseliş ve İlahi Dünya Düzeni'nde, Michael Sharp, tüm doğru bilgileri, tek bir anlaşılması kolay Spiritüellüğe ve Yeni Çağa giriş kitabında anlatıyor. Bu tanımlayıcı rehberle donanımlı bir şekilde, sınırlı anlayışları, karmaşayı ve karanlığı hızla ve kolayca geride bırakacaksınız.” [232].

“Sınırlı anlayışlar”ın ötesindeki sınırsızlığın, “karmaşa”nın ötesindeki ilahi düzenin, “karanlığın” ötesindeki ilahi aydınlığın arayışı… Tüm bu spiritüel arayışların, çağlar boyu aşkınlığın peşine takılan Mimarlık pratiğinin ve 20.yüzyıl özelindeyse toplumsal mühendisliğin mesihliğine soyunan Modernist Mimarlığın arayışlarıyla birebir örtüştüğü, pekâlâ söylenemez mi?

Bu bağlamda tüm sıkıntılarına rağmen postmodern evreyle birlikte, başta mimarlıkta olmak üzere tüm toplumsal düzlemlerde ilk kez, aşkınlık üzerine değil, fakat içkinlik üzerine kurulacak inşaatların seslerinin daha çok çıkmasını mümkün kılacak denli *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* döngüleriyle barışık bir düzleme kavuşulmaya başlandığı görülür. Dolayısıyla bu evrenin başat tehlikesi, küresel neoliberal Market tahakkümünün yeni “içkin” tevhitinin, tüm o geride bırakılan “aşkın” tevhitleri aratacak yoğunluklarda yeni kapatmaların peşine düşmesidir. Bu doğrultuda postmodern evrenin en ateşli mücadele kulvarları, artık aşkınlık-içkinlik karşıtlığını geride bırakıp, içkinlik düzleminin özgürleştirilmesi-sömürülmesi düzlemleri üzerine inşa edileceğe benzer. 21.yüzyıl eşiğinde ortaya çıkmaya başlayan ve neoliberal Market tevhitinin

evcil aparatı olarak kullanmak istediği küreselleşme düzlemini, dijital ve sanal ortamlardaki kendi otonom ittifakları ve birlikteliklerine benzer şekillerde özgürleştirmenin peşine düşen çoklukların yeni mücadele biçimleri, bu yeni karşılaşmanın ilk tohumları olarak pekâlâ kabul edilebilir.

Neoliberal Market tevhitinin bu sıkça adı geçen mevcut düzlemi, yine bu yoğun *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* döngüsünün ortasında, modern evreden postmodern evreye geçiş aralığında kurulur. Soğuk Savaş döneminin başlangıcında dünyanın kapitalist birinci dünya, komünist ikinci dünya ve fakir kalmış (veya bırakılmış) üçüncü dünya olarak ayrıştırıldığı sosyoekonomik zeminde Friedrich August von Hayek ve Milton Friedman önderliğindeki özel sektörün maksimize edilmesi ve küresel bir serbest pazardan yararlanılması üzerine kurulu neoliberalist anlayış, öncelikle kapitalist birinci dünya ülkelerinin ekonomik zemininde nüfuz kazanmaya girişir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası Amerika Birleşik Devletleri'nin ve IMF'nin Avrupa'nın yeniden inşa edilmesi üzerine kurulu politikalarıyla birlikte Neoliberalizm, 20.yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşmaya ve küreselleşme ile tüketim toplumuna geçişte etkin bir rol oynamaya başlar. Böylece 1950'lerin sonunda, postmodern evreye geçiş sürecinde, bir tarafta *Merkezi* şemsiye altındaki Amerika ve Avrupa odaklı ekonomik büyüme—ya da ekonomik mucize—diğer taraftaysa Sovyetler Birliği'nin Soğuk Savaş'ın son evrelerinde zayıflamaya yüz tutmasıyla birlikte, neoliberal anlayış yeni bir iktisadi forma, yani kitle tüketim ekonomisine küresel ölçekte işlerlik kazandırmaya koyulur;

"Fordist modernite (…) göreceli sabitlik ve kalıcılıkla ilgiliydi –kitlesel üretimdeki sabit sermaye, stabil, standart hâlde ve homojen pazarlar, siyasi-ekonomik nüfuzun ve iktidarın sabit düzenlemesi, kolayca teşhis edilebilir otorite ve üstanlatılar, maddiyat üzerinde güvenli temellenme ve teknik-bilimsel rasyonalite, vs.

Postmodernist esneklik ise diğer taraftan, kurmaca, fantezi, gayrimaddi (özellikle de para) ve hayali sermaye, imajlar, geçicilik, şans ve üretim tekniklerinde esneklik, emek pazarları ve tüketim nişleri tarafından domine edilir hâle geldi." [179].

Postmodern evredeki sosyoekonomik düzlemin bu doğrultudaki dönüşümüyle birlikte, kognitif işlerin ekonomide kilit rol oynamasına, post-endüstriyel toplumun ortaya çıkmasına ve proletaryanın yerini artık kognitaryanın almaya başlamasına tanıklık edilir.

Tabii iktidar kurguları da aynı zamanda değişmektedir, postmodern evrede disiplin toplumlarının evrilmesiyle oluşan kontrol toplumlarının çok kutuplu ağlardaki yeni etkileşimleri, artık "biyo-iktidar" mekanizmalarıyla denetlenmeye başlanmıştır;

"Büyük endüstriyel ve finansal güçler sadece metalar değil, öznellikler de üretmeye başlarlar. Biyopolitik bağlam içerisinde ajan öznellikler üretirler: İhtiyaçlar üretirler, toplumsal ilişkiler üretirler, bedenler ve akıllar üretirler –ki bu da şu demektir ki, onlar üreticiler üretirler. Biyopolitik kürede, hayat üretim adına çalışmak için yaşanır hâle ve üretim de hayat adına çalışmak için yapılır hâle gelir." [40].

Dolayısıyla neoliberal Market tevhitinde, üretimin üretilmesine, üretimin tüketilmesinin eklenmesi yeterli olmaz; üretimin tüketilmesine, tüketimin üretilmesi de eklenir. Bununla yetinildiği de söylenemez, tüketimin üretilmesine en sonunda, artık tüketimin tüketilmesi de eklenir ve kendi kendisini tüketen yeni bir döngüye kavuşulmuş olur. Bu doğrultuda dünya üzerinde ne üretilecek ne de tüketilecek başka hiçbir bir meta kalmadığındaysa, artık özneler metalaştırılır, bir taraftan öznellikler ve insanlar üretilir, öte taraftan öznellikler ve insanlar tüketilir. Neoliberal Market tevhitinin favori öznellikleri, tüketmek için üretilen insanlardan ibarettir.

Fukuyama gibilerin büyük bir şehvetle ilan ettikleri yeni sosyoekonomik hegemonya; Market önderliğinde yeni bir toplumsal tevhit (*GesamtMarktWerk)* altında birleşmekle, bu tevhitin küresel ölçekte sınır tanımaksızın yayılmasıyla ve sisteminin dışı diye bir şeyin artık kalmamasıyla özetlenebilecek postmodern dönemin yeni vaziyet planıdır. Kitle iletişim araçları, reklamcılık kültürü, postendüstriyel işletme biçimleri ve kültürün endüstriyelleşmesi tam da bu taban üzerinde bireyleri kendilerine entegre ederler. Sorun üretimin tüketilmesinde değildir, üretim zaten tanımı gereği tüketilmek için yapılır, sorun Marcuse'nin tabiriyle, market tevhiti altında bireyin "Tek Boyutlu İnsan"a, toplumunsa "Tek Boyutlu Toplum"a doğru salt tüketim parametreleri üzerinden indirgenme sürecidir. Bu tek boyuta indirgeme pratikleri, mimarlık düzleminde de hissedilir. Ekonomik zeminde, 20.yüzyılın ilk üç çeyreğine damgasını vuran özel sektör (*Merkezi* Şemsiyenin mirası) ve kamu sektörü (*Sol* şemsiyenin mirası) arasındaki mücadelenin, postmodern evreye girilirken özel sektör lehine sonuçlanmaya başlaması beraberinde mimarlığın zeminini de topyekûn hâlde kamusal sektörden özel sektöre

kaydırır, mimarlığın *pseudo*-plüralist bir dille Market ekonomisine entegre olmasını kolaylaştırır, fakat kamusal zemin üzerinde söz söyleme ve harekete geçme potansiyelini oldukça düşürür ve mimarı toplumsal zeminde katatonik bir aktöre dönüştürerek lanetler. Dolayısıyla artık postmodern evreye girilirken, mimarın da salt Market tevhiti altında çalışan ve önceden kalıpları belirlenmiş tüketim mekânlarından başka bir şey üretemeyen "Tek Boyutlu Mimar"a dönüşme yolunda ilerlediğinden bahsetmek mümkündür. Dönemin Sitüasyonist Enternasyonal ve Archizoom gibi devrimci pratiklerinin derdi de, hatırlanacağı üzere, tam da bu ketlenmeyle mücadele üzerinedir;

"Aslında, sistemin dışında başka bir gerçeklik artık var olmaz. (...) Üretim ve Tüketim tek ve aynı ideolojiyi benimser. (...) Fabrika ve süpermarket geleceğin kentinin numune modelleri hâline geliverir." [172].

Öte taraftan, neoliberal Market tevhitini, tüm tahakküm mekanizmalarıyla birarada bir tür kadir-i mutlak güç olarak görmek, meseleyi sinik bir felçliliğe doğru iterek tamamen ıskalamak anlamına gelecektir. Neoliberal Market tevhiti de diğer tüm olgular gibi, *dekonstrüksiyon* ve *rekonstrüksiyon* döngüsünden muaf değildir, hatta neoliberal Market tevhitinin bu bağlamda yararlanılmak ve kendisine karşı kullanılmak anlamlarıyla önemli potansiyeller barındırdığı dahi söylenebilir;

"Asıl demek istediğimiz şey şu ki, üretim süreciyle birlikte kapitalizm, harika bir şizofrenik enerji ya da şarj yığılması üretir ve bunun üzerine dayanması adına tüm engin baskıcı güçlerini ortaya koyar, fakat yine de bu kapitalizmin limiti olarak davranmaya devam eder. Çünkü kapitalizm daimi olarak karşılık verir, daima içinde olan bu eğilime engel olur fakat aynı zamanda özgürce dizginlenmesine izin verir; durmadan kendi limitine ulaşmaktan sakınır fakat eş zamanlı olarak limite doğru yönelir. Kapitalizm artakalan ve yapay olan, imgesel ve sembolik olan tüm bölgeleri kurumsallaştırır ve yeniden kurar, böylece elinden geldiğinin en iyisiyle, soyut nicelikler olarak tanımlanmış insanları yeniden kodlamayı ve yeniden yönlendirmeyi dener. Herşey geri döner ya da nükseder: Devletler, uluslar, aileler. Kapitalizmin ideolojisini "inanılan herşeyin alacalı bir resmi" yapan budur. Gerçek imkânsız değildir; sadece daha ve daha çok yapaydır. Marx bu eğilimin çift katmanlı hareketini kârın düşen oranı

ve artı değerin mutlak niceliğinin artışı olarak tariflemişti; yani karşılık veren eğilimin kanunu. Bu kanunun doğal sonucu olarak, bir tarafta akışların çözülmesi *[decoding]* ya da yersizyurtsuzlaşması *[deterritorializing]* yer alır, diğer taraftaysa bunların vahşi ve yapay şekilde yeni baştan yerliyurtlulaşmaları *[reterritorializing]* konumlanır. Kapitalist makine, daha fazla artıdeğer elde etmek adına akışları ne kadar çok yersizyurtsuzlaştırır, ne kadar çok çözer ve ne kadar çok aksiyomatikleştirirse, hükümet bürokrasileri ve kanun ile düzen güçleri gibi ona bağımlı aparatlar, süreç boyunca her seferinde daha çok artı değer yutarak, o kadar çok bu akışları yeni baştan yerliyurtlulaştırmak için ellerinden geleni yaparlar.” [38].

1960–2010 aralığındaki yarım asırda, modern mimarlıkların postmodern mimarlıklara doğru melezlendiği evre, sosyopolitik ve ekonomik gelişmelerin de etkisiyle, hiç olmadığı kadar küreselleşmiş bir üretim etkinliğini beraberinde getirir. Bu aralıkta kentleşme, modernleşme ve endüstriyelleşmeye ek olarak, neoliberal ekonomik ağın küreselleşmesiyle birlikte kentsel yaşam pratikleri tüm dünyayı ele geçirmeye başlar. Bir taraftan tüketim alışkanlıklarının değişmesi ve şöhret odaklı Starkitektlerin özenilen figürler olarak icadıyla çoğul ve fragmenter mimarlık şemsiyeleri fiziksel çevreyi ikonik bireysel atraksiyonlar çerçevesinde atomlarına ayırmaya ve heterojenleştirmeye girişir, diğer taraftan Market tevhiti altındaki seri ve jenerik mimarlık şemsiyeleri, talep edilen hız ve ekonomik gerekçeleri ön planda tutarak, küresel fiziksel çevreyi tipleştirmeye ve homojenleştirmeye koyulur. Bir taraftan radikal hızdaki bu insan nüfusunun ve kentleşme oranlarının artışı, yoksul bölgelerde sistemin “içeride dışlanan Sınır-Toplumları”nın yeni “Sınır-Mekânlar”ı, yani gecekonduları üretmesini sağlar, öte taraftan dijital teknolojik devrim gerçek ve sanal dünyalar arası geçişliliğiyle yepyeni mimarlık üretim olasılıklarını beraberinde getirir ve nihayetinde enerji politikalarıyla birlikte düşünülebilecek tüm bu ani gelişmeler ciddi ekolojik sorunları görünür kılmaya başlar. Bu doğrultuda;

Nasıl olur da, salt küresel Market tevhitinin kulu veya maşası olmadan, fakat aynı zamanda bu sistemin dışarısı olmadığının da farkında olarak ve jenerikleşmiş tipolojilerle fiziksel çevreyi yeni homojenliklere kapatmaktan sakınarak, mimarlık yapmak mümkün hâle gelebilir?

Nasıl olur da, salt şöhret parametrelerine kapılmadan, fakat bu parametrelerin sistemin olağan bir yan ürünü olduğunun farkında olarak ve ikonikleşmiş tipolojilerle fiziksel çevreyi *pseudo*-eksantrik ve kozmetik heterojenliklere boğmaktan sakınarak, mimarlık üretmek mümkün hâle gelebilir?

Nasıl olur da, salt burjuva kültürünü kentlere dayatmadan, fakat bu kültürün mevcut küresel sistemin temel jeneratörlerinden biri olduğunun farkında olarak, gecekondu örüntülerini ve Sınır-Toplumları kentsel çevreden kovmadan, yok saymadan, yok etmeden, kolektif bir şekilde birlikte yaşamak mümkün hâle gelebilir?

Nasıl olur da, salt dijital aparatların asimetrik biçim estetiklerine kanmadan, fakat bu aparatların kullanımını daha da radikal ve üretken hâle getirerek ve hülyalı imajlarla dijital ortamı reklam ajanslarına benzer kullanımlar içerisine hapsetmeyerek, virtüel ve aktüel mimarlığı birarada düşünmek mümkün hâle gelebilir?

Nasıl olur da, salt insan üstünlüğü önceliğiyle düşünmeden, fakat insanın da doğanın da birer "üreten ürün" olduğunun farkında olarak ve bu doğrultuda sömürücü politikalarla ekolojik çevreyi onarılamaz boyutlarda harap etmenin en kısa zamanda önüne geçerek, "yapay ekolojiler" olan kentsel yaşama odaklanmak mümkün hâle gelebilir?

Kısacası, nasıl olur da, sosyo-mekânsal düzlemde tahakküm aparatlarının giderek güçlenen *rekonstrüksiyonları*, çokluğun *dekonstrüksiyonlarıyla,* mümkün olduğunca özgürlükçü, kolektif ve heterarşik kulvarlara çekilebilir?

Postmodern evrede mimarlık düzlemi, her daim olması gerektiği gibi toplumsallıkla beraber düşünüldüğünde, üzerine eğilinmesi gereken başat sorunsalları bunlar olacaktır.

BÖLÜM 6

EKOLOJİ & KORUMA

Moderniteyle birlikte doğal, fiziksel ve kültürel çevreye, bir taraftan hangi şartlar altında ve ne şekilde müdahele edileceği, diğer taraftansa bu çevrelerin hangi kriterler dâhilinde ve ne şekilde müdafaa edileceği üzerine yeni tartışmalar ve düzenlemeler yapılır. Bu doğrultuda, doğal çevrenin müdafaa ve müdahele mücadelesi üzerine *Ekoloji*, fiziksel ve kültürel çevrenin müdafaa ve müdahele mücadelesi üzerineyse *Koruma* anlayışı doğar.

İlk altbaşlıkta (6.1), *Ekoloji*'nin nostaljik hayallere ve hiyerarşik sömürülere kapılmadan nasıl gerçekçi bir düzlem kurgulayabileceği ve bu düzlemin kördüğümleriyle yüzleşerek nasıl naif kaçış çizgileri üretebileceği, ikinci altbaşlıktaysa (6.2), bu kez *Koruma*'nın nostaljik hayallere ve hiyerarşik sömürülere kapılmadan kapılmadan nasıl gerçekçi bir düzlem kurgulayabileceği ve bu düzlemin kördüğümleriyle yüzleşerek nasıl naif kaçış çizgileri üretebileceği üzerine yoğunlaşılacaktır.

6.1 Ekoloji & Sürdürülebilirlik

Ekolojinin modern tarihi, temel olarak doğal ile yapay ve aşkın ile içkin arasındaki gerilim üzerine inşa edilir. Modern evreden başlamak üzere, bu inşaat süresince ortaya çıkan bir dizi kördüğüm, değişerek ve dönüşerek de olsa 21.yüzyıla kadar taşınır. İlk iki altbaşlıkta (6.1.1 ve 6.1.2), ekolojiyi yaşam çevresinin yaşatılması olarak değil, hayali bir bütünlüğe sahip olduğu varsayılan nostaljik bir *Doğa Ana*'ya dönüş olarak tariflemenin ve ekolojiyi hiyerarşik iktidar mekanizmalarını kullanarak sömürmenin ve tahakküm

politikalarına alet etmenin çıkmazlarından bahsedilecek. Son iki altbaşlıktaysa (6.1.3 ve 6.1.4), ekolojinin küresel ölçekten mahalli ölçeğe tüm aktörlerle iletişim kurarak, mümkün olduğunca eşitlikçi ve heterarşik bir düzlemde, hızla değişen ve dönüşen kentsel yaşam koşulları içerisinde, doğallık fetişine kapılmadan nasıl yaşayabileceğine ve bu yolda hangi düğümleriyle yüzleşmesi gerektiğine dair bazı naçizane önerilerde bulunulacak.

6.1.1 Nostaljik Ekoloji

Gaia, herşeyin Anası, en kadimi, kuruluşu,
Yeryüzüne dair bir şarkı söyleyeceğim.
Gaia için Homeros İlahisi

Nostaljik Ekoloji, geleneksel evrenin bütünlüklü olduğu varsayılan dünyasına ve doğanın kutsallıkla bezendiği "Doğa Ana" kurgusuna duyulan özlemle, bugünün ekolojik sorunlarını çözme arayışıdır. Geleneksel dünyada sahip olunduğu düşünülen sabit, uyumlu, dengeli ve sağlıklı çevrenin, moderniteyle birlikte kaybedildiğine inanıldığından, amaç daha çok, harap hâldeki bu yeni çevreyi "tedavi etmek" ve bu yolla organizmalar ile çevreleri arasındaki o eski uyumlu etkileşimin premodern vasıflarına yeniden kavuşmaktır. *Nostaljik Ekoloji*'ye göre ekolojik problemlerin temel sebebi modern teknolojidir ya da doğanın dışında soyut varlıklar olarak yaşadığını sanan ve böylece doğayı manipüle ya da domine edebileceğine inanan Kartezyen öznelliktir [86]. Dolayısıyla bu görüşe göre yapılması gereken bu soyutluğun yabancılaşmayı beraberinde getirdiğini farketmek, doğayı yeniden keşfetmek ve göbekten bağlı olduğumuz *Doğa Ana*'ya çıkıp, doğayı hissetmek ve doğayı içimize çekmektir. Bu 18.yüzyıl pitoresk tutkusunu yeniden alevlendiren romantik görüş, kolayca farkedilebileceği gibi, ideolojik mistifikasyonları içerisinde barındırır ve farkında olarak ya da olmadan, kaşla göz arasında premodern paradigmaları öven bir tür neo-Paganist pozisyona çekilebilecek Yeni Çağ sözcülüğüne dönüşüverir. Oysaki daha en başta, modernitenin hastalıktan, geleneksel evreninse uyumlu ve dengeli bir bütünlükten ibaret olduğu iddiası safsatadır. Sorun bilimsel tevhit altında yeni değişmez doğrular bütünlüğü peşinde koşan Kartezyen öznede, *cogito*'da olduğu kadar ve hatta daha çok, doğayı kişileştiren, doğayı "Doğa Ana" yapan ve böylece Doğa'nın kaynaklarının sömürülebildiğinden ve Doğa'ya ihanet edilebildiğinden bahseden

düşüncenin ta kendisindedir. Bu yüzdendir ki salt sınırsız bir kutsallığı barındırdığından dolayı, Doğa'ya saygıyla yaklaşmamız talep edilir. Bu yüzdendir ki Doğa, bilinmezlikleri çözülmekten çok, sonsuza kadar bir gizem olarak kalması gereken, domine etmememiz, fakat kalbimizi açarak güvenmemiz ve heybetini bir adım geriye çekilip izlememiz gereken engin bir güç olarak sunulur. Kısacası *Doğa Ana* inancı, aşkınlığın ta kendisidir, *Nostaljik Ekoloji* de postmodern evreyle birlikte inanç sistemlerindeki çözülmelerden faydalanarak, kitlelerin yeni afyonu olma yolunda ilerler.

Doğa Ana fikrinin ilk çıkış evresinden, antikiteden başlamak gerekirse; *Doğa Ana* kavramıyla yazılı bir metinde ilk kez karşılaşılması, M.Ö. 13.-12.yüzyıllarda Miken Uygarlığı'nın Doğrusal B alfabesindeki "*ma-ka*", yani "*Mother Gaia*" (Doğa Ana) terimi üzerinden gerçekleşir. Doğanın besleyici ve yaratıcı tarafının dişi tanrıçalar üzerinden kişileştirilmesinin izi, tarih öncesi dönemin Venüs figürlerinden, ilk çağ dünyasındaki yerli halkların çok tanrılı inançlarına kadar sürülebilir. Antik Yunan'a gelindiğindeyse önemli bir eşik belirecektir; pre-Sokratik filozoflar doğayı "icat ederler" ve dünyevi fenomenlerin tümünü tekil bir kavram etrafında, *physis* etrafında toplayarak "fiziksel" ile "metafiziksel"in üç milenyumluk mücadelesini başlatırlar. Ortaçağ'da Semavi dinlerin Avrupa, Batı Asya ve Kuzey Afrika'da yayılması sonrası, antik mitolojilerle paralellikler kurulabilecek bir şekilde, bu kez Doğa'nın yukarıda cennet ve melekler, aşağıda cehennem ve zebaniler arasındaki bir katta, Tanrı'nın üretimi olarak varedildiği kabul edilir. Böylece Doğa artık ilahi olanla, maddesel olan arasında sendelemeye başlamıştır [233]. Peki, eğer ki Doğa bir başka ilahi otoriteyse neden ona Tanrı denmiyordur? Eğer ki Tanrı maddi dünyanın dışındaysa, neden Doğa'ya sadece madde denmiyordur? Spinoza'nın bu dönemde "töz" kavramıyla üzerine gittiği politik açmaz tam olarak budur. Bu müphemlik, en kolay 18.yüzyıl Romantikleri üzerinden okunabilecek şekilde, Tanrı ve madde arasında konumlanan yeni bir tin arayışını doğurur. Doğanın pitoresk dokusunu çevreleyen adeta "süblime" bir *aura* vardır artık, hem korkutucu görkemiyle gökteki Tanrı'ya referans verir, hem de bir ayağı hâlâ topraktadır, maddeye referans verir. *Nostaljik Ekoloji*'nin yaptığı da tam olarak budur, geç modernitenin endüstriyelleşme ve kentleşme süreçleriyle arkaplana ittiği doğanın bu yarı-tanrısal, yarı-maddesel müphemlik mitolojisini, postmodern evrede yeni baştan diriltmektir.

Bu spiritüel arayışın mitolojisinin köklerine inmek gerekirse, Roma mitolojisinin *Doğa Ana*'sı Terra Mater, depremlerle doğanın yıkıcı yanını, çiftliklerin müstahsiliyetini ve canlıların doğurganlığıyla da üretken yanını temsil eder. İskandinav mitolojisinin *Doğa Ana*'sı Jörd veya Fjörgyn, Odin'in metresi, Thor'un annesi ve dünyanın ta kendisidir. Amerikan yerlilerinin *Doğa Ana*'sı Nokomis, Ay'ın kızıdır ve büyükannedir. İnka mitolojisinin *Doğa Ana*'sı Pachamama, aynı zamanda Dünya Ana'dır ve bereketi için kendisine adaklar adanır. Aztek mitolojisinin *Doğa Ana*'sı Toci, Tanrıların Anası'dır ve şifacıdır. Sami mitolojilerinin *Doğa Ana*'sı Astarte, dünyanın yaratıcısıdır, bereketin yanında cinsellik ve savaşla iletişim hâlindedir. Sümer mitolojisinin *Doğa Ana*'sı Ninhursag, yine bereket ve üretimle anılır. Türk mitolojilerinin *Doğa Ana*'sı Yer Tanrı, bahar mevsimlerinde yiyecek adaklarıyla karşılanır. Avustralya Aborjinleri'nin *Doğa Ana*'sı Eingana, suyun, hayvanların, insanların ve hatta ölümün, herşeyin Tanrı'sıdır. Son olarak Yunan mitolojisinde Gaia, Kaos'un içinden ortaya çıkan primordiyal *Doğa Ana*'dır. Geniş göğüslerle tasvir edilir, "Evrensel Ana"dır, doğadaki tüm bereketin hem kaynağıdır, yani bir tür metafiziksel güçtür, hem de yeryüzünün fiziksel karşılığıdır, yani maddedir. Hikâye ileri sarılacak olursa, ekolojik duyarlılıkta yeni bir yükseliş trendine girilen postmodern evrenin ilk yıllarında, Gaia'ya referans veren ilginç bir hipotezin ekolojik düşün düzlemini ne şekilde ele geçirmeye başladığını ve *Nostaljik Ekoloji* kulvarının bu müphem tinsel maddecilik etrafında hangi şartlar eşliğinde yaygınlaştığını anlamak daha kolay hâle gelir.

Gaia hipotezi, biyosferin ve dünyanın tüm fiziksel bileşenlerinin (atmosfer, hidrosfer, kriyosfer, litosfer vs.) karmaşık bir etkileşimli sistem olarak fakat bütünleşik hâlde çalıştığını ve dünya üzerindeki yaşam için fiziksel, klimatik ve biyojeokimyasal şartları adeta yaşayan, teleolojik bir şekilde kasıtlı hareket eden ve zeki bir antite olarak düzenlediğini ve kontrol ettiğini vazeder. Hipoteze göre kısaca, dünyanın ekolojisi yaşayan ve zeki bir varlıktır. 1970'lerde NASA'yla ortak çalışmalarında, dünyanın Mars ve Uranüs'ten ne denli farklı niteliklere sahip olduğunu tespit etmesi sonrası, bilimadamı James Lovelock'un makaleleri ve kitaplarıyla bu hipotez, ekolojik düşün düzleminde yayılır [234]. Hipotez dünyayı holistik bir imgelemle kendi otonomisine sahip, her türlü parçacığının geri beslenimiyle çalışan, hem hayatın kaynağı, hem hayatın düzenleyicisi, hem hayatın yönlendiricisi, hem de hayatın ve hayat koşullarının

ta kendisi olarak sunar. 1970'lerde oldukça ateşli tartışmaları beraberinde getiren hipotez, 1985'te ilk Gaia sempozyumuna, "Gaia Hipotezi—Dünya Yaşayan Bir Organizma Mıdır?" başlığı altında ev sahipliği yapar. 1988'de ikincisi, 2000'de üçüncüsü, 2006'da da dördüncüsü gerçekleşen sempozyumlar ve postmodern evrenin ekolojik düşün dünyasının gündeminden hiç düşmeyen tartışmalarıyla hipotez, *Nostaljik Ekoloji* damarının ve düşüncesinin de doruk noktasını oluşturur. Premordiyal *Doğa Ana*'nın iyileştiriciliği, besleyiciliği, bereketliliği, doğurganlığı, üretkenliği, uyumluluğu, düzenleyiciliği, denetimi, döngüleri ve dengeleri, kısaca tüm nitelikleri, yeni bir tevhit altında ekoloji bilimiyle birleşerek, postmodernitenin ekolojik zemini üzerinde yeniden inşa edilmeye başlanmıştır.

Mitolojik *Doğa Ana'*nın *Nostaljik Ekoloji'*ye ilham veren üretici ve düzenleyici tarafları yanında, Hindu inanışındaki Doğa Tanrıçası Prithvi'nin başat sıfatlarında görülebileceği üzere, sürdürücü *(sustainer)* nitelikleri de bulunur. Prithvi'nin "sürdürücü" lakapları şöyle sıralanabilir; *Dhara*, "Ayakta tutan/Muhafaza eden", *Drdha*, "Sabit/Sağlam olan", *Ksama,* "Sabırlı olan", *Sthavara,* "Değişmez olan", *Vishdava,* "Herşeyi koruyan", *Vishvadharini,* "Herşeyi destekleyen" ve *Vishvamhara,* "Herşeye katlanan". Buradan hareketle, bir başka postmodern dönem popüler kavramına yol almak mümkün gözükür, 1970'lerden itibaren artan bir yaygınlık sonunda *sustainability,* yani "sürdürülebilirlik", bugün sadece mimarlıkta ya da ekolojik düzlemde değil, ekonomik sistemlerden sosyopolitik zeminlere kadar hemen her kulvarda ön plana çıkmış vaziyettedir. Sürdürülebilirlik (*Nachhaltigkeit*), ilk kez 18.yüzyılda Alman bilimadamı Hans Carl von Carlowitz tarafından kullanılmış olsa da, bugünkü anlamını postmodern evrede elde etmeye başlayan genç bir kavram olarak kabul edilebilir. Kelimenin etimolojik kökü, Latince'de *sub-tenere*'den gelme [235], yani "Ayakta tutma", "Muhafaza etme", "Destekleme", "Koruma", "Katlanma" gibi Prithvi lakaplarını kapsayan bir anlam kümesine sahiptir. Dolayısıyla "gelecek kuşakların kendi ihtiyaçlarını karşılamalarını önlemeyecek şekilde gelişmek", "desteklenen ekosistemlerin taşıma kapasitesiyle yaşayarak insan hayatını iyileştirmek" ya da "doğaya, evrensel insan haklarına, ekonomik adalete ve barış kültürüne saygı üzerine temellenmek" gibi uçsuz bucaksız tanımlamalar etrafında öne sürülen "sürdürülebilirlik" kavramı, *Nostaljik Ekoloji* temelinde, antikiteden bu yana el üstünde

tutulan ilahi "sürdürücü" vasıfların, sabitlik, korumacılık, değişmezlik, katlanma, sabır, sağlamlık vb. niteliklerin restorasyonundan başka bir şey değildir. Bu yüzdendir ki;

"Doğa'nın bu yeni dengesizliğinin karşılığı olarak, bir Alman ekoloji bilimadamı 1970'lerde şunu önerir: Doğa durmadan değiştiğinden ve birkaç asır içerisinde dünya üzerindeki koşullar insanlığın yaşamını sürdürmesini imkânsız hâle getireceğinden dolayı, insanlığın kolektif amacı kendisini doğaya adapte etmekten öte, dünyanın ekolojisine daha büyük bir güçle müdahele etmek ve dünyanın değişimini dondurmak olmalıdır, böylece dünyanın ekolojisi temelde aynı kalacak ve bu da insanlığın hayatta kalmasını sağlayacaktır." [236].

Aşırı tutuculukla yıkanmış bu öneri, *Nostaljik Ekoloji*'nin gerçeğini su yüzüne çıkarır. *Nostaljik Ekoloji*'nin Yeşiller'i, yeni bir dinin rahipleridir. Postmodern evrenin çoğu inanç füzyonunda olduğu üzere, bilimsel bilgi düzlemi üzerinde şekillenir; küresel ısınma, türlerin nesillerinin tükenmesi, biyolojik çeşitliliğin yitirilmesi ve benzeri argümanları, *Doğa Ana* mistifikasyonuna bulayıp, kaybedildiği varsayılan geleneksel dünya tevhitini doğa kültü üzerinden geri çağırır durur. Asıl amaç Parmenides'çi tevhite, "doğrunun yolu"na, değişimin imkânsız, mevcudiyetin zamansız olduğu, bütünleşik, kaçınılmaz ve ölümsüz olana, yani Tanrı'ya doğru yol almaktır. *Nostaljik Ekoloji'*nin yolu, kutsal Tanrı'nın yoludur.

Mimarlık düzlemi üzerinde *Nostaljik Ekoloji* anlayışı, modernitenin erken evrelerinden itibaren inşa hâlindedir. 20.yüzyıl dönümünde Ebenezer Howard'ın ormanlar içinde izole fanuslar şeklinde hayal ettiği *Bahçe Kentleri,* 20.yüzyılın ilk yarısında Frank Lloyd Wright'ın teknokratik kırsal düşü *Broadacre City*, Modernist Ürbanizm'in değişim ve kentsellikten korkan, sabitlik ve düzen peşinde koşan frijit örnekleri, Anti-kentsel Şehir *(Disurbanist City)* benzeri Sovyet kentçilikleri, postmodern evrenin güvenlik paranoyalarıyla doruk noktasına çıkan burjuva yaşantısının kent periferilerindeki kırsal banliyö rüyaları ve kendine yetebileceğini varsayan tüm otarşik kurgular *Nostaljik Ekoloji'*yle şu veya bu şekilde göbekten bağlıdırlar. Pastoral geleneğin tarihi üzerinde, daha önceki bölümlerde durulduğundan dolayı, burada yalnızca bu geleneğin yakın dönemde geldiği son noktalardan birkaçına değinilecek ki böylece güncel soslara bulanmış olsa dahi, arananın hâlâ aynı ilahi damar olduğu kolayca farkedilebilsin.

Mimarlığı Anti-makine Çağında Sürdürülebilir Kılmak (Sustaining Architecture in the Anti-Machine Age) adlı 2001 yılında yayınlanan ve RIBA destekli bir İngiliz konferansı için onsekiz farklı profesyonelin onsekiz farklı metinle ekolojik sorunsala mimarlık düzlemi üzerinden çözümler getirmeye çalıştıkları kitap, bir kısmının Norman Foster tarafından finanse edilmesi ve çeşitli Foster projelerinin promosyonunu yapmasıyla *Market Ekolojisi*'ne de göz kırpmasının yanında, daha içerdiği makale başlıklarıyla dahi bir şey söylemeye çalışır gibidir; Bölüm 2: Zen ve hayat döngüsü bakım sanatı (Austin Williams), Bölüm 12: Kasaba ve kırsala bütün olarak bakmak (James Heartfield), Bölüm 13: 21.yüzyılın kum yığını ürbanizmi (Martin Pawely) ya da Bölüm 15: Küçükkasaba (Sean Stanwick). Bunların arasından, 1970'lerden beri ekokritik düzleminde aktif bir çalışma hayatı olan Martin Pawely'nin önerisi, neo-kırsalcı damarın sözcülüğünü yapması dolayısıyla biraz daha hayati gözükür;

"Eğer tüm problemler kentsel problemlerse, neden cevapların da kentsel olması gerektiğini düşünelim?" [237].

Pawely'ye göre, cep telefonları ve internet zaten virtüel kenti çoktan gerçek kılmıştır, kent merkezleri antikalaşmış ulaşım sistemleriyle ve çağdaş ihtiyaçlara cevap veremeyen kentsel mekânlarıyla can çekişiyordur, yapılması gereken basitçe kentleri terketmek ve minimum 0.4 hektarlık alanlar üzerine inşa edilmesi önerilen "özel kırsal yerleşimler"e geçmektir. Frank Lloyd Wright'ın *Broadacre City*'sine açıkça referans vermese dahi, aynı yemeğin tekrar pişirilerek önümüze konduğu şuradan anlaşılır ki, Pawely'ye göre buradaki yeni çalışma biçimleri internet ağı üzerinden bilişim dallarıyla yapılacak, hidrojenle çalışan, çevreyi kirletmeyen araçlar kullanılacak ve bu teknokratik kırsallıkla 21.yüzyılın kentsel problemleri—kırsal üzerinden—çözülecektir.

Öte yandan, Peter Hall ve Colin Ward *Toplumcu Kentler: Ebenezer Howard'ın Mirası (Sociable Cities: The Legacy of Ebenezer Howard)* adlı 1998 tarihli kitaplarında sürdürülebilir ürbanizmin ideal hâli olarak *Bahçe Kentler*'e geri dönmeyi önerirler. Kitabın ilk yarısı, Letchworth (1903) ve Welwyn'de (1920) inşa edilen *Bahçe Kent* örneklerinin dönemin yerel planlama politikalarında ne denli etkili olduğunu açıklamaya koyulur. Howard'ın önermiş olduğu, 58.000 kişilik merkez kent periferisinde birbirlerine araç ağlarıyla bağlı 32.000 kişilik uydu kentlerin aralarına yeşiller

yerleştirilerek kurgulanan bu sistem, insanların *Doğa'*yı ve tarımsal çevreyi "bozmadan" yaşayabilecekleri 250.000 kişilik yerleşim alanlarını mümkün kılar. Bu sistemin savaş sonrası dönemde etkilediği Yeni Kasabalar *(New Towns)* hareketiyle yirmi sekiz yeni yerleşimde 2.254.300 kişi barındırarak, Londra'nın merkezindeki gelişimi rahatlattığını da sözlerine ekleyerek, yazarlar kitabın ilk yarısını bitirirler [238]. İkinci yarı, *Bahçe Kentler*'in diriltilmesi üzerine kuruludur. Arsaalanları *(Plotlands),* yazarların yeni banliyö alanlarındaki kentleşmeye verdikleri isim olur, "sürdürülebilir toplumsal kentler" üretmek adına oniki tane öneri ortaya atarlar, toplu taşıma koridorları ve hızlı bağlantılardan kurulu lineer sekanslarda yerleşimler önerirler ve alternatif tarımın mevcut ticari tarımın yerine geçerek kasabaların peyzajını oluşturmasını talep ederler. Kolayca farkına varılabileceği gibi, aslında yaptıkları 1898'deki Howard'ı, tam bir asır sonra, 1998'de yeniden pişirip önümüze koymaktan başka bir şey değildir. Aynı şekilde kentselliğin farklılıkları ve değişimlerinden korkan, pitoresk kırsallığı, naif kantitatif hesaplarla belirlenmiş hayali otarşiyi ve güvenli ulaşım aksları içerisindeki hapsedici izolasyonları savunan, bir başka *Nostaljik Ekoloji* anlatısıdır. Colin Ward'ın anarşist düşün zemininin önde gelen isimlerinden biri olması dolayısıyla sol çevrelerde ve anarşist teori içerisinde hâlâ güçlü bir damara sahip olan, komünal yaşantı hülyaları doğrultusunda kolayca düşülen geleneksel dünya köylerini arzulama tuzağıysa, meselenin tuzu biberidir. Bu bağlamda Negri'nin öz yönetimli bahçe yaşantılarıyla alay eden ve farklılık ile değişim jeneratörlüğü temelinde metropolü her daim savunan dili akıldan çıkarılmamalıdır;

"En yakın yoldaşlarım komünlerden, öz yönetimli bahçeler ve kent parsellerinden, (…) tüm ortak *Bildung* girişimlerinden alternatifler olarak bahsettiklerinde, neredeyse kahkaha atacak gibi oluyorum." [80].

Belki de 21.yüzyılda ekoloji üzerine anlamlı bir çift laf edebilmek için, öncelikle hayali bir geleneksel zaman *Doğa Ana*'sı peşinde koşmayı bırakmak, onu spiritüel Zen döngüleriyle allayıp pullayıp kırsal köycüklere hapsetmekten vazgeçmek ve bugünün en önemli "yaşamsal çeşitliliği"ni barındıran ekolojiyle, basitçe kentlerin ve metropollerin ekolojisiyle birlikte yeni baştan düşünmek gerekir.

6.1.2 Market Ekolojisi

> İlk büyük inşaat projem olması adına bunu seçmem kolay oldu, hem çevre dostu mimarlık değerlerimi vurgulayacak, hem de eğlence sektöründeki kariyerimi kucaklayacak.
> *Brad Pitt, Dubai için tasarladığı Eko-Oteli hakkında*

1960–80 aralığında, kapitalizmin tüm toplumsal, kültürel ve politik devrimci talepleri sivri uçlarını yumuşatarak içine aldığı ve böylece yıkılmak şöyle dursun, daha da güçlendiği yeni hâli kısaca, neoliberal kapitalizm, postmodern kapitalizm, ya da kültürel kapitalizm olarak adlandırılır. Temelde bu dönüşüm şu işe yarar; modern evrede kapitalizm felaketlere varan sonuçlarıyla aşırı istismarcı ve sömürücü hâllere bürünmüştür, artık toplumun üretici kapasitesinin kapitalist mobilizasyonu ancak, aynı zamanda ekolojik amaçlara, yoksullukla mücadeleye ve benzer toplumsal sorumluluk kulvarlarına hizmet edebildiği ölçüde gerçek kılınabilir. Dolayısıyla bu aynı zamanda, holistik bir tür post-materyalist spiritüel paradigmaya kayışın da habercisidir;

"Dünya üzerindeki tüm hayatların birlikteliği ve karşılaştığımız ortak tehlikelere karşı yükselen farkındalıkla birlikte, pazarın toplumsal sorumluluk karşısındaki muhalefetini ortadan kaldıran yeni bir yaklaşım ortaya çıkmaya başlar –artık bu ikili, ortak fayda için biraraya getirilebilir hâle gelmiştir. Çalışanlarla birlikte işbirliği yapma ve onları katılıma teşvik etme, müşterilerle diyalog kurma, doğaya karşı saygılı olma, iş anlaşmalarının şeffaf hâle gelmesi, bugünün başarı anahtarlarıdır. Kapitalistler sadece kâr üretmek adına makine hâline gelmemelidirler, çünkü artık hayatları daha derin bir anlama sahip olabilir. Yeni tercih ettikleri mottoları böylece sosyal sorumluluk ve şükran hâline gelir: Toplumun onlara karşı, yeteneklerini ortaya koymaları ve büyük mal varlıkları sahibi olmaları adına, inanılmaz derecede iyi davrandığını itiraf eden ilk onlar olurlar, dolayısıyla topluma birşeyleri geri vermek ve sıradan insanlara yardım etmek artık onların görevi hâline gelir. Sadece bu tarz şefkatli bir yaklaşım, artık işlerindeki başarıyı dişe dokunur hâle getirebilir…" [93].

Böylece modernitenin sert dikotomik ayrımı artık ortadan kalkmaya başlıyormuş gibi sunulur, tüketim ve anti-tüketim aynı paket içine girer, lüks tüketim ve fakirlere yardım aynı pakete sokulur, doğayı sömürmek ve ekolojik duyarlılık aynı anda yapılabilir hâle gelir. Zizek'in sık sık dikkat çektiği bir örneği hatırlatmak gerekirse, artık Starbucks'tan

bir bardak kahve tükettiğinizde, kendi deyimleriyle, "kahveden daha fazlasına, bir tür kahve etiğine rağbet ediyorsunuz"dur, kahveye daha fazla para vererek, aynı zamanda çiftçilere yardım edersiniz, kahve yetiştirme pratiklerini geliştirmeye katkıda bulunursunuz, yağmur ormanlarının yitirilmesini önlersiniz ve üzerinde rahatça oturacağınız kahverengi pofuduk koltuklarla size sunulan keyifli atmosferin bir parçası hâline gelirsiniz [239]. Dolayısıyla ekstradan ödediğiniz ücret, "etik" vergisidir, sosyal sorumluluğunuz, tüketimin içine başından itibaren dâhil edilir. Benzer bir şekilde, eğer "Ethos Su" satın alacak olursanız, 5 cent daha fazla ödeyerek Afrika, Asya ve Güney Amerika'daki insani yardım programlarındaki su dağıtımının sponsorluğunu yapmış olursunuz. Bu yaklaşımın doruk noktası sayılabilecek örnekteyse, 2006 yılında kurulmuş olan TOMS ayakkabıları, neoliberal kapitalizmin mantığını uçlara taşıyarak, firmasının poliçesini şöyle tarifler;

"Satın aldığınız her bir çift ayakkabıyla birlikte, TOMS yeni bir çift ayakkabıyı ihtiyacı olan bir çocuğa verecek. "Bire Bir". Bireylerin satın alma gücünü kullanarak, herkesin iyiliğine fayda sağlamak, bizim asıl amacımız. (…) Dünya üzerindeki 6 milyar insandan, 4 milyarı çoğumuz için tasavvur edilemez şartlarda yaşıyor. Haydi, hep birlikte daha iyi bir gelecek için bir adım atalım." [240].

Dolayısıyla "Bire Bir" mottosu, tam da neoliberal kapitalizmin oksimoron söyleminin karşılığıdır; egoist tüketimle fedakâr hayırseverlik üstüste biner, tüketimin günahı, gerçekten ihtiyacı olan birine yardım edilmek şartıyla—bir tür zekât olarak kabul edilerek—silinmiş varsayılır. Düğüm noktası buradadır; tüketim aktivitesine katılmanın kendisi, simultane olarak, zaten başta kapitalist tüketimin neden olduğu dertlere karşı yürütülen bir mücadeleye katılımın bir parçası olarak sunulur. Neoliberal kapitalizmin en büyük trüklerinden biri de, işte tam olarak budur; "etik" de, "sosyal sorumluluk" da artık meta hâline gelmiştir, belirli bir ekstra ücret karşılığında satın alınabilir.

Neoliberal kapitalizmin bu yeni trüğünün, "*Market Ekolojisi*" olarak mimarlık ortamında en çok, *Korporatif Jenerik Modern* mimarlık şemsiyesindeki dünyanın en çok kazanan 100 mimarlık ve inşaat şirketi arasında adlarına rastlamaya alışık olduğumuz HOK, SOM, Halcrow, Foster ve benzeri firmalar tarafından kullanıldığını söylemek, herhâlde şaşırtıcı olmayacaktır. Her biri mimarlıkta sürdürülebilirlik ve ekolojik duyarlılıklar adına

konferanslar ve sempozyumlar düzenlerler, kitaplar ve broşürler bastırırlar, yeni standartların oluşmasında—tabii ki şirket çıkarlarını gözeterek—katkıda bulunurlar ve kurumsal imajlarını doğayla barışık, toplumsal sorumluluk sahibi, "etik kapitalistler" olarak sunarlar.

HOK, SOM ve Foster'ın Korporatif Jenerik şemsiye altındaki benzer stratejileri üzerine konuşmak için, yeşil etiketin ticari değerinin farkına varan profesyonellerin başında gelen ve ABD'nin en büyük 10 tasarım firmasından biri olarak kabul edilen HOK'un piyasaya sürdüğü *The HOK Guidebook to Sustainable Design (Sürdürülebilir Tasarım için HOK Rehber Kitabı),* başlangıç olarak anlamlı bir kaynak kabul edilebilir [241]. Ofisin kendi promosyonunu yapmak adına, çeşitli işlerinin görselleriyle bol bol süslenmiş olan kitap "Yapabileceğiniz on basit şey" adında bir tür dekalogla işe başlar ve konstrüksiyon ya da malzemelerle ilgili çeşitli pragmatik öğütler verir. Ekokapitalizmin bürokratik fantezisinin gerçeğe dönüştüğünü muştulayan sürdürülebilirliğin bu "kutsal" kitabında, "eğer ki maliyeti ve performansı eşitse, yerel malzemeleri kullanmayı tercih edin" gibi politik doğrucu etiğin eşsiz örneklerine rastlamak mümkündür. Mesaj özetle şuna indirgenir; eğer ki maliyet kurtarıyorsa (yani kârı azaltmıyorsa), ekolojik duyarlılık iç rahatlığıyla sergilenebilir…

HOK kitabının, ya da SOM, Foster ve benzeri politik doğrucu ekolojistlerin stratejilerinin kolayca farkına varılabilecek en temel problemi, zaten soruna en başında neden olan pozitivist mantığın içerisinde, soruna çözüm bulmaya çalışmalarıdır –sanki bazı zararlı malzemeler ve pratiklerin kullanımı ortadan kaldırıldığında, sorun da beraberinde ortadan kalkacak, ekolojik "günahlar" birdenbire siliniverecektir. HOK'un bu bağlamdaki bir diğer radikal atılımı meseleyi daha da trajikomik hâle getirir; 1998'de biyolog Janine Benyus ve Dr. Dayna Baumeister'le birlikte "Biyo-taklit Loncası"nı *(Biomimicry Guild)* kurarlar. Amaç "*Doğa*'nın en iyi fikirleri üzerine çalışmak ve bu tasarımları taklit ederek insani sorunları çözmek"tir. HOK, resmi internet sitesinde yayınladığı bir broşürde bu ortaklığı şöyle açıklar;

"DOĞANIN PRENSİPLERİNİ KULLANMAK

Tasarım çözümleri, doğada milyarlarca yıl boyunca biçimlenmiş örüntüler ve süreçler tarafından bilgilendirilmelidir. Bu, ABD'deki bir ofis binasının iç mekân

renovasyonundan, Hindistan'daki yeni bir kentin planlamasına kadar, tüm ölçeklerde geçerlidir. Biyo-taklit Loncası'yla ortaklığıyla birlikte HOK, bina ölçeğinin ötesini düşünür ve doğayı modelleyerek büyük çaplı optimize ekosistemler geliştirir." [242].

Dolayısıyla "bina ölçeğinin ötesini düşünmek", *Market Ekolojisi* adına neoliberal kapitalist ağ içerisindeki şirketlerin kendi büyük çaplı projelerini, hatta artık ekosistemlerini geliştirmek adına, "doğayı modelleme"leri anlamına gelir. 21.yüzyıl mimarlıkları içerisinde yükselen bir trend hâline gelen topografik mimarlık tasarımının da bir kısmı yine bu mantık çerçevesinde çalışır; artık doğaya karşı gelinmiyordur, yeni bir "eko-sistem" tasarlanarak, doğanın bir parçası hâline geliniyordur. Bu mantık, yine bu dönemde mimarlık projelerinde, sunumlarında ve yarışmalarında artan bir hızla yeşilin kozmetik kullanımının radikal boyutlara taşınmasına paralel okunmalıdır. Artık her yer yeşildir, bahçedir, sebze yetiştirilir, kuşlar uçar, kırmızı balonlu ya da uçurtmalı çocuklar sevinçle yeşil çimenlerde yuvarlanır, sincaplar ve tavşanlarla birarada mutlu mesut yaşar… *Market Ekolojisi,* postmodern evreyle birlikte *Gesamtmarktwerk*'in*,* yani mimarlık ortamını ele geçiren Market tevhitinin, kendi kârını etkilemeyeceği ölçüde, ve hatta kârına kâr katacak reklam stratejileriyle, *Gesamtnaturwerk'*i de*,* yani *Doğa* Tevhitini de kendisine entegre etmesinden ve günah çıkartıcı bir zekât olarak kullanmasından başka bir şey değildir. Yakın dönemde örneğin, İstanbul-Kayabaşı'nda gerçekleşen bir toplu-konut yarışmasının kolokyumunda, yarışmacılardan birinin ayağa kalkıp antikiteden kalma yerleşim tipolojisine sahip kendi projesini, periferilerine yerleştiği yapı adasının ortasında elde ettiği devcileyin kırsal avlusunda, bir "eko-sistem" inşa ettiğini açıklayarak savunması ve böylece tilkilerin habitatından bahsedecek kadar ileri gitmesi, ancak bu mantık çerçevesinde açıklanabilir. Ya da yine yakın dönemde bir ekolojik mimarlık panelinde konuşmacılardan birinin, kendi "radikal" pozisyonunu, elinde olsa doğadaki köstebeklerin inşa ettikleri gibi, insanların da mimarlık yapmasını sağlamak ve kentselliği terkedip doğaya bu manada "geri dönmek" olarak açıklaması, artık pek şaşırtıcı sayılmamalıdır. 1944'te, Ankara valisi Nevzat Tandoğan'ın, yerel politikanın devletçi geleneğini bir kez daha dışa vurduğu o ünlü "Komünizm gelecekse, onu da biz getiririz." sözlerini, buraya biraz bükerek de olsa uyarlamak mümkün gözükür. Neoliberal kapitalizm ve en büyük kapitalist şirketler şöyle derler; "Ekoloji gelecekse, onu da biz getiririz." *Market Ekolojisi* kısaca budur.

Postmodern evrenin neoliberal dönüşümüyle birlikte, sürdürülebilirlik maskesi ardında kapitalist sistemin başat inşaat firmaları ve *Korporatif Jenerik* mimarlık üreticileri, belki de tüm modern tarih boyunca yapılan inşaattan daha fazlasını bugüne dek uzanan bu kısacık aralığa sıkıştırmışlarken, örneğin Körfez bölgesi ve Dubai örneklerinin hâlâ "sürdürülebilirlik" kavramı etrafında pazarlanması, *Market Ekolojisi* ikiyüzlülüğünün en bariz dışavurumlarından biridir. İngiliz firması Halcrow'un *The Sustainability Book (Sürdürülebilirlik Kitabı)* adlı broşüründeki ana mesajlar; "Sürdürülebilirlik önemlidir.", "Sürdürülebilirlik tek yoldur.", "Hepimiz bir farklılık yaratabiliriz" gibi basmakalıp sloganlardan öteye geçmez [243]. Oysaki Halcrow'un asıl farklılık yarattığı yer Körfez yarımadasıdır. Halcrow, Körfez'deki büyüme ve gelişmeyle neredeyse anlamdaş dahi sayılabilir, 1952'de Kuveyt'e ilk çağrılışları ardından firma "21.yüzyılın Körfezi"ni gerçekleştirmek için bölgede çalışmalarına zaman kaybetmeden başlamıştır [191]. İngiliz hükümetinin de buradaki jeopolitik rolünü arkasına alan şirket, 1950'lerden itibaren Körfez'in kentsel üretiminde eşi benzeri görülmemiş ölçeklerdeki pasta payını üzerine almasını bilir. Bugün ulaşım ağları, su ile enerji altyapıları ve hatta yeni şehirler inşa etme görevlerini üstlenen Halcrow, Dubai'deki Körfez limanında gerçekleştirdikleri ilk projelerle, Dubai'nin ani patlamasının da neredeyse sıfırdan ortaya çıkmasında önemli rol oynayan şirketlerin başında gelir. Öte yandan, bağlamsal vakum içerisinde gelişen *tabula rasa* tasarım anlayışları, bir anlamda Halcrow'un sadece modern altyapıyı değil, aynı zamanda modernist mantığın kendisini de buraya aşılaması demektir. Meseleyi daha derinlemesine anlamak adına, Rem Koolhaas'ın Halcrow'un Dubai'de yer alan ve Birleşik Arap Emirlikleri'ndeki masterplan, kentsel tasarım, ulaşım planlama ve çevresel değerlendirme işlerinin tümüne bakan *Consulting Business Group* (İş Danışma Grubu) bölümünün müdürüyle yaptığı bir röportajdaki şu diyalog hayatidir;

"RK — Dubai'nin şuandaki durumuyla ilgili ne düşünüyorsunuz? Yaklaşımınızın çerçevesi ve sonuçlarını artık görmeye başlıyor muyuz?

JS — Açıkçası, Florence Nightingale olmak istemeyi artık bırakmış bulunuyorum. Deneyimlerimin birçoğu, Birleşmiş Milletler, Dünya Bankası ve Uluslararası Çalışma Örgütü gibi yardım ajanslarıyla doğrudan çalışmak üzerine gerçekleşti. Eskiden yoksulluğu azaltmaya yardım etmenin, şahsi bir deneyim olduğunu düşünürdüm. Her sabah ayağa kalkmayı ancak böyle kafamda rasyonalize edebiliyordum. Fakat şöyle

söylemem gerekir ki, enstitüleri güçlendirmek bu yaklaşımın çok önemli bir parçasını oluşturuyor olsa da, genelde müşterinin en çok faydalandığı sizin nasıl işinizi yaptığınızı anlamaktı. Sonuç genel olarak müşterilerin raflarında kalırdı, çünkü bunları uygulama şartları oluşmamıştı. Sadece felsefenin kendisi, sonuçtan çok daha fazla, işin esasını oluşturuyordu.

Bunların birçoğu, Dubai gibi bir iklim için uygun değil. Buradaki farklı demokratik sistemlerle, zaman ve üretimin kalitesi, yani uygulamanın kendisi işin esasını oluşturuyor. Dubai benzeri görülmemiş bir kalkınma hızını deneyimliyor. Bu kaçınılmaz olarak, daha önce tahayyül edilmemiş seviyelerde altyapı gerektiren çok iddialı projeleri gerekli kılıyor. (…) Benim bunu rasyonalize etme yolum, yeni işler yarattığımız üzerine. Ben bir tasarımcı değilim, dolayısıyla muhteşem silüeti yarattığımı söyleyemem. Fakat hissediyorum ki, Dubai'nin gerçekliği budur. Ya suya girer ve yüzersiniz, ya da ayaklarınızı suya dahi sokmazsınız. Düşüncem odur ki, Halcrow doğru dengeyi tutturmuş vaziyettedir." [191].

Halcrow müdürünün açıklamaları ardındaki ipuçlarını okumak oldukça faydalı olacaktır. Öncelikle Florence Nightingale'cilik oynayarak, yoksullara yardım etmesini, kapitalist sömürüsünün karşısında her sabah güne başlayabilmek adına kendisini ayakta tutan tek şey olduğunu itiraf eder, ancak böyle "günahlarının" affedilişini kafasında rasyonalize edebiliyordur. Ancak sonra, mesele Dubai'ye taşındığında, artık bu manada bir taraftan yaralamak, öte taraftan yarabandı uzatmak gibi bir sahte "sürdürülebilirlik" dahi ortada kalmaz. Böylece ABD ya da Avrupa Birliği'nin sosyopolitik zemindeki demokratik sayıklamaları yanında, bir tarafta petrollerini sömürdükleri ve karşılığında bol bol silah teknolojisi sattıkları Suudi Arabistan gibi diktatöryen ülkeleri el üstünde tutmaları, diğer taraftaysa kontrol edemedikleri ve işlerine gelmeyen ülkeleri anti-demokratik "Şer Ekseni"ne dâhil etmelerine benzer bir ikiyüzlülükle, bu kez Dubai ve benzeri petrol sermayesi inşaatlarının sosyoekonomik, mimari ve kentsel bir düzlem üzerinde sömürülmesiyle karşı karşıya kalınır. Halcrow müdürü, bu yeni sömürünün üzerine sabah ayağa kalkamaz hâle tabii ki gelmeyecektir. Bu kez de başka bir bahaneyle vicdanını rahatlatır ve durumu kendi kafasında "rasyonalize" eder; Dubai'de en azından "iş yaratıyorlar"dır. Dolayısıyla kaset başa sarılır, "Dubai'nin gerçekliği" diye bahsedilen şey, bu mantığın "sürdürülemez" olmasına rağmen, Halcrow, Foster, SOM,

HOK gibi firmaların, kâr paylarını arttırmak için kapitalist pozisyonlarına göre yeterli "dengede" ayaklarını Körfez ve Dubai "sularına" sokmalarından başka bir şey değildir. Dolayısıyla *Sürdürülebilirlik*, ne insan yaşamının, ne tilkilerin, ne de *Doğa*'nın sürdürülebilirliğidir; onlar reklam broşürlerinde şirin gözüktükleri için kullanılırlar, *Sürdürülebilirlik* en başından itibaren sadece neoliberal kapitalist sömürünün sürdürülebilirliğidir.

Bölümü yakışıklı Brad Pitt'le sonlandırmak, öyle gözüküyor ki, isabet olacak. Hollywood'un yakın dönem önde gelen star aktörleri arasında sayılan ve star aktris Angelina Jolie'yle sansasyonel evliliğiyle şöhretine şöhret katan Brad Pitt, profesyonel aktörlük kariyerinin yanında, son dönemlerde amatör bir mimarlık tutkusu geliştirir. Amatör derken, Brad Pitt'in mimarlığın ve tasarımın okulunu okumadığı fakat Frank Gehry, Thom Mayne, Rem Koolhaas gibiler yanında "stajyer"likler yaptığı ve stüdyolarında vakit harcadığı, televizyonlarda "Sürdürülebilir Mimarlık" üzerine *Design e2* gibi programlar yürüttüğü ve Katrina fırtınası sonrası 2006'da New Orleans'ta *Make It Right Foundation'*ı kurarak, yerli halk için yeni barınaklar tasarladığı bir amatörlükten, yani bir tür "Star Amatörlüğü"nden bahsedildiği unutulmamalıdır. Brad Pitt'in tüm bu pratikler sonrası Mart 2009'da ABD başkanı Barack Obama'yla buluşarak, kendi konsepti olan "yeşil konutlar"ı ulusal bir model olarak sunması ve birlikte *Sürdürülebilir Mimarlığın* federal finansman olasılıklarını tartışmaları, *Market Ekolojisi'*ni özetlemek adına biçilmiş kaftandır [244].

Dolayısıyla *Market Ekolojisi* ve *Market Sürdürülebilirliği'*nin ete kemiğe bürünmüş hâli ve kamusal yüzü için Brad Pitt'ten daha uygunu düşünülemez. Bir tarafta Angelina Jolie'yle birlikte Afrika'daki çocuklara insani yardımda bulunurken poz verir, diğer tarafta Dubai'nin yüksek sosyete tüketim cenneti karakterine yüklü yatırımlarda bulunur ve o meşhur Dünya Adaları'ndan birini satın alır. Bir tarafta Katrina kasırgası sonrası New Orleans için bağışlardan topladığı parayla yeni barınak tasarımları yapar, diğer tarafta Gehry hocasından öğrendiği trüklerle Dubai'ye yeni bir "eko-gökdelen" dikmeye çalışır [245]. Postmodernitenin ve neoliberal Market Tevhitinin *Efendi-Köle* sistemi işte böyle işletilir; *Kölelerin* insani yardım sponsorluğunu yapan, sempatik gözükmeye çalışan *Efendinin* ta kendisidir.

Tüm bunlar karşılığında tek talep edilense düşünmeden, sorunun kaynağına yönelmeden, sorunu politikleştirmeden, sadece bir bardak kahve satın alarak, bir çift ayakkabı ya da para yardımı yollayarak, %15 enerji tasarruflu bir "eko-konut"ta oturarak, yani güzergâhları önceden belirlenmiş, evcilleştirilmiş ve hesaplanmış eylemlerde bulunarak, kurulmuş sisteme çomak sokmadan, vicdanınızı kısa yoldan rahat tutmanızdır. *Market Ekolojisi,* aynı Doğa Analı *Nostaljik Ekoloji*'de olduğu üzere, anlamlı bir ekolojik eleştiri ve eylemin baş düşmanıdır. Belki de 21.yüzyılda ekoloji ve sürdürülebilirlik üzerine anlamlı bir çift laf edebilmek için, öncelikle doğaya ve sürdürülemeyen sosyoekonomik örüntülere sadaka ve zekat vermekten vazgeçmek, Market sömürüsünden kurtulmak ve daha eşitlikçi bir ekolojik/ekonomik düzlemin inşaatını tartışmaya başlamak gerekir.

6.1.3 Realist Ekoloji

> Binalar enerji tüketiminin %40'ı ve CO2 emiliminin %36'sından sorumlular. Binaların enerji performansları, İklim ve Enerji hedeflerine ulaşmanın kilit noktasıdır.
>
> *AMO & AB, 2050 Yol Haritası*

Realist Ekoloji, problemin temelde Endüstri Devrimi sonrasında gelişen dünya teknolojisinin ve ekonomisinin, yakın dönemde tükenme tehlikesiyle karşı karşıya olan fosil yakıtlardan elde edilen enerjiye bağımlı hâle gelmesinde ve hızla artan dünya nüfusunun ihtiyaçlarını karşılamak adına ortaya konulan geniş çaplı politik ve ekonomik kararlarda yattığının farkındadır. Bu gelişmelere ve beraberinde getirdikleri sıkıntılara bağlı olarak oluşan çevre kirliliği, küresel ısınma, iklim değişikliği, biyolojik çeşitliliğin azalması vb. sorunlar karşısında, küresel, kıtasal, ulusal, yerel, mesleki ve hatta bireysel ölçeklerde ne türlü önlemlerin alınabileceğine ve ne şekilde hareket edilebileceğine dair, nostaljik *Doğa Ana* tabloları çizmeden ve bu problemleri ticari sömürü nesnelerine dönüştürmeden, teorik ve pratik düzlemlerde eylemde bulunmanın yollarını arar. Bu anlamda, ekolojinin teorik ve pratik düzlemleri üzerindeki en "namuslu" aktivitenin bu şemsiye altında gerçekleştiği dahi savlanabilir. Fosil yakıtlardan yenilenebilir enerji kaynaklarına hangi senaryolar dâhilinde geçilebileceği, küresel ısınmanın hangi seviyelerde tutulmasının gerçekçi olduğu, karbon salınım seviyelerindeki düşüş için neler yapılması gerektiği, küresel ve yerel, siyasi ve ekonomik

düzleme hangi argümanlarla baskı uygulanabileceği, eşitlikçi bir "enerji adaleti"nin nasıl sağlanabileceği, doğal çevre-yapılı çevre dengesinin hangi politikalar ve aktif tartışma platformlarıyla gözetilebileceği ve en önemlisi, toplumsal farkındalığın ve büyük çaplı kolektif işbirliklerinin ne şekilde kurgulanabileceği gibi meseleler, *Realist Ekoloji*'nin ilgi ve çalışma alanına girer, ya da girmelidir.

Bu doğrultuda küresel ölçekte, son yıllarda önemli gelişmeler vuku bulmaya başlamıştır. Sao Paolo'da 1992 yılında BM öncülüğünde imzalanan ve 1994'te yürürlüğe giren Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi (BM-İDÇS), küresel ısınmaya yönelik hükümetlerarası ilk çevre sözleşmesidir. Sözleşme; insan kaynaklı çevresel kirliliklerin iklim üzerinde tehlikeli etkileri olduğunu kabul ederek atmosferdeki sera gazı oranlarını düşürmeyi ve bu gazların olumsuz etkilerini en aza indirerek belli bir seviyede tutmayı amaçlar ve bu doğrultuda genel ilkeler, eylem stratejileri ve ülkelerin yükümlülüklerini düzenler. Sözleşme; 191 ülkenin ve Avrupa Birliği'nin katılımıyla birlikte hükümetlerarası düzeyde iklim değişikliğine yönelik ilk çevre mutabakatı olmasıyla önem arz etse de yaptırım gücü zayıftır, taraf ülkeler başlangıç olarak sadece iyi niyet düzeyinde sözleşmeyi desteklemişlerdir.

Emekleme dönemi sonrası en ciddi gelişme, 1997'de imzalanan ve ancak 2005'te küresel ısınma ve iklim değişikliği konusunda mücadeleyi sağlamaya yönelik olarak yürürlüğe giren uluslararası Kyoto Protokolü'yle gerçekleşir. Protokol, yine Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi içinde imzalanmıştır. Bu protokolü imzalayan ülkeler, sera gazlarının salınımını azaltmaya veya bunu yapamıyorlarsa salınım ticareti yoluyla haklarını arttırmaya söz verirler. Dolayısıyla amaç, atmosferdeki sera gazı yoğunluğunun, iklime tehlikeli etki yapmayacak seviyelerde dengede kalmasını sağlamaktır. Kyoto Protokolü amaca ulaşmak için erken ve önemli adımlardan biri hâline gelir ancak, ABD ve Avustralya gibi gelişmiş ülkelerin, Çin ve Hindistan gibi gelişmekte olan ülkelerin sınıflandırılmalarındaki bazı sorunları bahane ederek protokolü uygulamaması, yeni arayışları beraberinde getirmek durumunda kalır.

2009 yılında gerçekleştirilen Kopenhag Zirvesi, Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi'nin on beşinci konferansı olmakla birlikte, Kyoto Protokolü sonrası

ABD, Brezilya, Çin, Hindistan ve Güney Afrika'nın hazırladığı "Kopenhag Mutabakatı"nın konferansın son gününde ve yoğun tartışmalar etrafında kabulüyle bir diğer ciddi eşik olarak kabul edilebilir. Böylelikle genel hedeflerin başında, iklim değişikliğiyle ilgili temel sorunlardan biri olan küresel sıcaklık artışının 2°C'nin altında tutulması gelmeye başlar. Fakat antlaşmanın ülkelerin karbon gazı salınımlarını azaltmalarına dair bir karar içermemesi, karbon gazı salınımlarını kota uygulamasıyla sınırlandırmayı sağlayacak olan karbon piyasası ile ilgili ayrıntılı açıklamalara yer vermemesi ve anlaşmanın ülkelerce yasal bir bağlayıcılığının bulunmaması, daha sonra *Wikileaks* belgelerinden öğrenildiği üzere, ABD ve Çin'in, yani en çok karbon gazı salınımına sahip olan ülkelerin, aralarındaki gizli işbirliğinin sonucu olarak—casusluklar, tehditler ve rüşvetlerle—tüm bu yöndeki teklifleri engellemelerinden dolayı ortaya çıkan hazin bir tablodur [246]. Bu aslında basitçe şu anlama gelir; *Realist Ekoloji* ne denli analitik veriler ve çözüm önerilerini masaya koyarsa koysun, postmodern evrenin neoliberal kapitalist Market tevhiti, bu gerçekleri ve çözüm senaryolarını kendi "kâr payı"nı azalatacak ve çıkarlarına karşı gelecek şekillerde asla kabul etmeyecektir. Dolayısıyla bırakın ekolojik problemleri Market'in o ünlü gizli eline bırakıp çözülmesini beklemeyi, *realist* çözümler üretilip masaya konulsa dahi, bu gizli el—Kopenhag'ta görüldüğü üzere—devreye girecek ve kendi çıkarları adına çözümsüzlüğü ya da sahte çözümleri dayatacaktır. Bu durum, akla şu tehlikeli soruyu getirir: Ya ekolojik sorunsal, neoliberal kapitalist Market tevhitinin postmodern formasyonunun dışında ve çözülebilir bir sorun olmak yerine, bu formasyonun içinde, bu formasyonun bir semptomu olarak varolan ve bu formasyondan, bu formasyonu yıkmadan ya da radikal olarak değiştirmeden koparılamayacak bir iç bileşeni olarak yer almaktaysa, o vakit ne yapmak lazım gelir? Dünyanın sonunun her geçen gün daha kolay hayal edilebildiği, apokaliptik kültürün ve literatürün günbegün geliştiği ve normalleştiği, fakat bunun karşısında artık kapitalizmin yıkılabileceğinin ya da radikal dönüşümlere uğrayabileceğinin hayal dahi edilemediği ve kapitalizmin solunulan hava kadar doğal addedildiği günümüzde, korkulması gerekir ki, ikili arasında yapılacak bir tercih, *realist* olmak yerine, yıkıma gitmek pahasına dahi olsa, yine *Market*'in tarafını tutacak, ya da daha doğrusu tutturulacaktır.

Küresel ölçekteki *realist* incelemelerden devam etmek gerekirse, Uluslararası Enerji Ajansı'nın her yıl yaptığı araştırmalarla yenilediği *Dünya Enerji Görünümü (World Energy Outlook)* raporu, enerji-ekonomi-ekoloji üçlüsünün, yani 3E'nin mevcut hâllerinin ve 2035'e kadarki gelecek öngörülerinin detaylı analizlerini ortaya koyar ve alternatifli öneriler sunar. Amaç; *(1)* Kopenhag Mutabakatı'nda kabul edilen başat karar olan küresel sıcaklık artışının 2°C'de tutulması için nelerin yapılması ve ne kadar harcama yapılması gerektiğini analiz etmek, *(2)* Çin ve Hindistan'ın başı çektiği yükselen ekonomilerin küresel enerji zeminini nasıl şekillendireceklerini ortaya koymak, *(3)* Yenilenebilir enerjinin temiz ve güvenli bir enerji geleceği için nasıl bir rol oynayabileceğini tariflemek, *(4)* Fosil yakıtların sübvansiyonlarının kaldırılmasının enerji pazarları, iklim değişikliği ve ulusal bütçeler açısından ne anlama geleceğini öngörmek ve *(5)* Tüm küresel nüfusa modern enerji hizmetlerinin ne şekilde sağlanabileceğine dair öneriler sunmak olarak özetlenebilir [247]. Bu enerji yoğunluklu rapora, Dünya Doğayı Koruma Vakfı'nın (WWF), 2011'de çıkardığı *Enerji Raporu: 2050'de 100% Yenilenebilir Enerji* adlı raporunun ekolojik eğilimi de eklendiğinde, karşımıza siyasi ve ekonomik düzlemde bağlayıcılığı bulunmasa dahi, *Realist Ekoloji* şemsiyesi altında toplanabilecek anlamlı bir analizler ve öneriler kümesi çıkar. WWF raporuna göre;

"1.4 milyar insan şuanda elektriksiz yaşamaktadır. (…) Sonlu ve giderek pahalılaşan fosil yakıtlar artık gelişmekte olan ülkeler için cevap olmaktan çıkmıştır. (…) Eğer ki herkes ortalama ABD vatandaşı kadar enerji harcarsa, dünyanın petrol rezervleri 9 sene içerisinde tükenir. (…) Uluslararası Enerji Ajansı'na göre, petrol ve doğalgaz rezervlerinden elde edilecek enerji üretimi 2030 yılına kadar %40–60 aralığında düşüş yaşayacaktır. (…) İklim değişikliğinin tetiklediği felaketler her yıl 150,000 kişinin ölümüne sebep olmaktadır. (…) 2050'ye yönelik küresel ısınma tahminlerinin ortalamasına göre, bu aralıkta tehlikede olan türlerin %15–37 aralığındaki bir kesiminin nesli tükenecektir. (…)

Tüm bu tehlikelerin üstesinden gelmek adına, 2050 yılına dek %100 yenilenebilir enerjiye geçmek hâlâ mümkündür." [248].

Uluslararası Enerji Ajansı'nın raporunda da detaylıca tariflendiği üzere, Dünya Doğayı Koruma Vakfı (WWF), bu tanışma faslı sonrası yenilenebilir enerji karışımlarını

açıklamaya girişir. 2010 yılı itibariyle, küresel enerjinin %80'i fosil yakıtlardan (petrol, doğal gaz ve kömür) elde edilmekte, geri kalanı da nükleer ve verimsiz kullanılan yenilenebilir enerji kaynaklarından elde edilmektedir. Küresel çapta atılımın yapılması gereken başat alanlar ve bu alanlardan 2050 yılında elde edilebilecek olası potansiyel enerjiler şöyle sıralanmıştır; *(1)* Su enerjisi; Hidrogüç ve Dalga & Gelgit gücü: ~25 EJ/a üretilebilir potansiyel enerji, *(2)* Rüzgâr enerjisi; Karada ve Denizde Rüzgâr gücü: ~260 EJ/a üretilebilir potansiyel enerji, *(3)* Güneş enerjisi; Fotovoltaik (PV), Yoğunlaştırıcı güneş kollektörü (CSP) ve Yoğunlaştırıcı yüksek endüstriyel ısı kollektörü (CSH) gücü: ~1950 EJ/a üretilebilir potansiyel enerji, *(4)* Jeotermal enerji; Düşük dereceli (Low T), Yüksek dereceli (High T) ve Elektrikli güç: ~55 EJ/a üretilebilir potansiyel enerji [248]. Bu listeye gelişmekte olan biyoenerji sektörü ve yosun çiftlikleri, çığır açıcı yeni potansiyel teknolojiler olarak üzerilerinde araştırmalar yapılan nükleer füzyon gücü, okyanuslardan elde edilmesi planlanan akıntı enerjileri ve hatta olası kullanımları araştırılan insan vücut ısısı da katıldığında, yenilenebilir enerji kaynaklarındaki çeşitlilik kavranmış olur. Bu bağlamda WWF'ye göre, "Sahra Çölü'nün sadece %0.3'ü Yoğunlaştırılmış bir Güneş Enerjisi Santrali olarak çalıştırılsa, tüm Avrupa kıtasının enerji ihtiyacı karşılanabilir." [248].

Küresel ölçekten, kıtasal ölçeğe geçerek devam etmek gerekirse, ekolojik bağlamda, Çin ve ABD karşısında daha *realist* bir çizgi tutturmuş olan Avrupa Birliği'nin, 2010 yılında kıtasal enerji politikalarını ve ekolojik eylem planlarını ortaya koyan *2050 Yol Haritası: Müreffeh, düşük karbonlu Avrupa için pratik bir rehber (Roadmap 2050: A practical guide to a prosperous, low-carbon Europe)* adlı araştırması anlamlı bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Özellikle Koolhaas'ın ofisinin araştırma kolu olan AMO'nun projenin üçüncü aşamasındaki görsel ve kavramsal katkısıyla birlikte Avrupa enerji gridinin mekânsal örgütlenmesindeki yaratıcı işbirliği, sosyopolitik, ekonomik ve ekolojik düzlemler üzerine yoğunlaşan bu sorunsalın mimarlık düzleminde de salt yeşilin ticari promosyonuna ve sömürüsüne hapsolunmadan düşünülebileceğinin sinyallerini vermektedir. Kitapçık şu bilgiyi vererek başlar;

"Genel bilimsel konsensüse göre, son 2000 yıl içerisinde dünya sıcaklığı yalnızca 1°C inip çıkma yapmıştır. Fakat eğer küresel karbon salınımlarında kayda değer azaltmalara gidilmesse, yalnızca bu yüzyılın sonunda dünyanın sıcaklığı 6°C artabilir. (…) Kopenhag

ısı artışını 2 derecenin altında tutmak gerektiğinin farkına vardı, ancak liderleri lekeli itibarlara sürükleyerek ve şüphenin küresel ısınma tartışmalarında egemen hâle gelmesine ışık tutarak, bunu sağlayacak bağlayıcı anlaşmayı üretmeyi başaramadı…" [249].

Dolayısıyla Avrupa Birliği'nin *realist* amacı, küresel ölçekte önüne koyulan engellerle gerçekleştirilemeyeni, kıtasal ölçekte gerçekleştirmektir. Bu yolda 30 Ekim 2009 tarihinde Avrupalı liderler, 2050 yılına kadar CO2 salınımında %80-95'lere varan kısıtlamalara gidileceğine dair olan kıtasal hedeflerini teyit ederler [249]. CO2 salınımında ulaşılması planlanan %80 kısıtlamanın, sektörlere göre ayrımındaysa şöyle bir tablo sunulur; *(1)* Enerji sektörü içerisinde %95 azalma, *(2)* Kara Ulaşım sektörü içerisinde %20, elektrikli, biyoyakıtlı araçlarla birlikte yakıt değişimleriyle ekstradan %75 ve toplamda %95 azalma, *(3)* Hava ve Deniz Ulaşım sektörü içerisinde %30, biyoyakıtla birlikte yakıt değişimiyle ekstradan %20 ve toplamda %50 azalma, *(4)* Endüstri sektörü içerisinde %35, ısı pompalarındaki yakıt değişimiyle ekstradan %5 ve toplamda %40 azalma *(5)* Yapı sektörü içerisinde %45, ısı pompalarındaki yakıt değişimiyle ekstradan %50 ve toplamda %95 azalma, *(6)* Atık sektörü içerisinde %100 azalma ve *(7)* Tarım sektörü içerisinde %20 azalma hedeflenmektedir [249]. Dolayısıyla Avrupa Birliği, yakıt ve ısı pompalarındaki değişim bir tarafa, mimarlık düzleminde yeni fiziksel çevre yapılanmasının ekolojik standartlarını ve efektif kullanımını, karbon salınımlarının azaltılması bölümünden başlayarak ortaya koymaya girişir. Bu bağlamda farkına varılmalıdır ki mimarlık, ne tek başına dünya ekolojisini kurtarabilecek bir iktidar pozisyonuna sahiptir, ne de salt piyasa koşullarının gizli düzenleyici ellerine terkedilebilecek oranda önemsiz bir bileşendir. Hatta analizlere göre, Avrupa Birliği'nin CO2 salınımlarının %36'sından ve enerji tüketiminin %40'ından binalar sorumludur ve dolayısıyla yapıların enerji performansları ve enerji verimlilikleri üzerine bir dizi standartın ortaya konulması elzemdir [249].

AB'nin enerji sorununa makro ölçekte getirdiği çözüm önerisi, zamanında Amerikalı mimar Buckminster Fuller (1895–1983) tarafından ortaya atılan küresel enerji gridinin teorik altyapısından beslenir ve AMO'nun da yaratıcı desteğiyle Avrupa Enerji Gridi başlığı altında sunulur. Amaç, kıtasal ölçekte enerji üretim tesislerini birbirine bağlayarak, enerji verimliliğini maksimuma çıkarmak ve böylece, her bölgenin coğrafi

ve iklimsel farklılıklarından faydalanarak, ortak bir enerji havuzu oluşturmaktır. İberya, Britanya, Fransa, Benelüks ile Almanya, Orta Avrupa, İtalya, Güneydoğu Avrupa, Polonya ile Baltık ülkeleri ve İskandinavya odakları arasında öngörülen bu gridin sağlayacağı entegrasyon, mevsimsel iniş-çıkışları da kendi içerisine dâhil eder ve örneğin bir taraftan Kuzey yakasının rüzgar enerjisinden, diğer taraftansa Güney yakasının güneş enerjisinden faydalanabilir [249]. Enerji gridinin esnekliği üzerine geliştirilen alternatif genişleme politikaları da ilgi çekicidir. Tüm kıtasal potansiyellerin birleştirilmesine rağmen yenilenebilir enerjinin 2050 hedefinde ancak %80'i karşılayabildiği analizler sonucunda, Avrupa Birliği, Kuzey Afrika'nın jeotermal ve güneş enerjileri bakımından elverişli coğrafyasını işaret ederek, Avrupa Enerji Gridi'ne Kuzey Afrika'yı da dâhil etmeyi önerir. Böylelikle Avrupa'nın 27 ülkesi, Kuzey Afrika ülkelerine İberya, İtalya ve Yunanistan odakları üzerinden entegre olabilecektir. Bu alışverişin karşılığında Avrupa kıtası, enerji ihtiyacının %20'sini karşılayabileceği karbon salınımı olmayan yenilenebilir enerji kaynaklarına ulaşmış olur, Afrika'ysa, gridin enerji sisteminden faydalanır, Avrupa'dan elde edeceği teknoloji ve altyapı yardımlarıyla tuzundan arındırılmış deniz suyuyla ve güneş enerjisiyle çalışan bir tarımsal üretim modelini benimser, fazla depolanan enerjisini satarak sonu gelmez bir gelirin sahibi olur ve bu sayede ortaya çıkacak yeni istihdamla, işsizlik sorununun belli bir bölümünü ortadan kaldırır [249]. Bu öneri, Kuzey Afrika ülkelerindeki diktatöryel yönetimlerin bu alışverişi kendi klanlarıyla paylaşarak toplumsal düzlemlerine yansıtmadıkları mevcut sosyopolitik düzeneğin dönüşümüyle paralel hareket edebilirse, *Realist Ekoloji* anlayışı adına oldukça olgun bir proje olduğu ve Fuller'in zamanında ütopik addedilen küresel enerji gridi üzerinde, daha fazla zaman harcamak gerektiği ortaya çıkar. Tüm enerji kaynaklarının—ekvatora yakın bölgelerde güneş enerjisi üzerine, esintili iklimlerde rüzgar enerjisi üzerine yoğunlaşılması gibi—en optimum düzeyde faydalanılabildiği küresel bir enerji havuzu üretmek ve tüm aktörlerin fayda sağlayabileceği bir konsensüs içerisinde paylaşımını sağlamak, ne kadar güç gözükse de, Avrupa Birliği'nin 2050 hedefinden de anlaşılabileceği üzere, artık imkânsız ve ütopik olmaktan uzaktır.

Yenilenebilir enerji işletiminin en çok eleştiri aldığı noktaların başında gelen ekonomik düzleme bakıldığındaysa, bu eleştirilerin kuruluş maliyetlerinin yüksekliği dışında pek de haklı oldukları söylenemez. Bu dönüşümün maliyeti, Avrupa Birliği için hane başına

yıllık 140 Euro, yani toplamda yıllık 220 milyar Euro'ya denk gelmektedir [249]. AMO'nun bu bağlamda toplam maliyeti, ABD'nin Irak Savaşı'ndaki 2 yıllık maliyetiyle, hane maliyetiniyse bir jipin tek seferlik deposunun doldurulmasıyla karşılaştırmasıysa—neoliberal Market tevhitinin küresel sömürüleri ve mikro tüketim kurgularına ithafen—ayrıca manidardır. Üstelik en kolay düşülen tuzaklardan biri de şudur ki, bu dönüşüm, fosil yakıtların bu yüzyıl içerisinde tükenme yolunda oldukları düşünülecek olursa, keyfi değil, zorunludur. Dolayısıyla seçim, dönüşümü uygulamak ya da uygulamamak arasında değil, dönüşümü şimdi ya da daha sonra uygulamak arasındadır. Ki, burada da Avrupa Birliği analizleri, tüm ekolojik ve toplumsal boyutlar Market tarafından halı altına süpürülse ve salt ekonomik boyut üzerinden düşünülse dahi, dönüşümün geç gerçekleşmesinin daha zararlı olacağını ortaya koyar; hemen eyleme geçmek yerine, 10 yıllık bir bekleyiş sonrası harekete geçmek dahi, salt Avrupa kıtasında ve 2050 yılına kadar hesaplanan bu projede örneklendiği üzere, yatırımların 74 milyar Euro'dan, 90 milyar Euro'ya çıkması anlamına gelir [249]. Bu da bir anlamda, küresel Market tevhitinin gizli elinin miyopluğunu bir kez daha belgelemiş olur. Bu doğrultuda araştırma dâhilinde Oxford profesörlerinden Kalypso Nicolaidis'le yapılan söyleşi de benzer bir damarı işaret eder niteliktedir;

"İlk petrol krizinden bu yana, neredeyse 30 yıldan beri, sera gazı salınımlarındaki artışı biliyoruz, fakat bu konuda hiçbirşey yapılmadı. (…) Yatırımcı bunu market ekonomisine bırakmak istiyor, fakat enerji verimliliği, marketlerin pek de iyi düzenlediği bir şey değil. (…) Yapmayı düşündüğümüz, politik dünyayı ve endüstri içindeki karar verici mercileri harekete geçirmektir." [249].

Dolayısıyla mesele, bir yandan Market tevhitinin gizli ellerine bırakılmak bir tarafa, Market tevhitinin manipülasyonlarından korunmayı gerektirir, öte yandansa postmodern evre neoliberal düzlemi üzerinde Market tevhiti dışında bir dünya kalmadığından, yine siyasi, ekonomik ve endüstriyel karar verici mekanizmaların ikna edilmesi ve bu aktörlerin oyuna dâhil edilmesi şartını beraberinde getirir. Yeşil Haç Enternasyonal'in önde gelen isimlerinden Alexander Likhotal, bu düğümün çözümünü şöyle öngörür;

“Market çarpıtmasının üstesinden gelmek için sadece iki yol var: Birincisi karbonun ücretlendirilmesi ve ikincisiyse sivil toplum. Birincisi böylece iş piyasasının tutumunu değiştirmeye zorlayacak ve farklı şekillerde düşünmesini sağlayacaktır. İkincisindeyse, sivil topluma iklim değişikliğine dair kıyamet hikâyeleri anlatmak yerine, bir arabanın deposunu kaç paraya doldurduklarını hatırlatmak ve pazarı dönüştürmek adına ödenecek sübvansiyonlar üzerinden topluma ulaşmak gerekecektir.” [249].

Likhotal’ın önerisi kısaca şöyle özetlenebilir; “büyük sermaye için karbon kullanımını pahalı hâle getirin, son kullanıcı içinse yenilenebilir enerjiye geçişi cazip kılın.” Öneri, tamamen ekonomik manipülasyonlar üzerine kurulu olsa dahi, Uluslararası Enerji Ajansı’nın da fosil yakıtlardaki sübvansiyonları ortadan kaldırma önerisinin paralelliği düşünüldüğünde, bu bir tarafa sopa, diğer tarafa havuç denklemi başlangıç için anlamlı sayılabilir.

Kıtasal ölçekten, bu kez ulusal ve mesleki ölçeklere doğru yol almak gerekirse, mimarlık düzleminde, *Realist Ekoloji* şemsiyesi altında bu problemlerle yüzleşmek, bir taraftan basitçe mesleki sorumlulukların ve standartların salt kapitalist ekonomik düzeneklere teslim edilmeden düzenlenmesi yoluyla, öte taraftansa yeni araştırmaların, analizlerin ve buluşların mümkün olduğunca görünür kılınacak ve katılımı teşvik edilecek şekilde toplumsal düzlemde tartışılması yoluyla elde edilebilir. Bu bağlamda, Avustralya’nın ulusal poliçesi *Green Star* ve Fransa’nın ulusal poliçesi HQE gibi benzerleri yanında, 1998’de ABD’de geliştirilen ve küresel çapta hızla yaygınlaşmaya başlayan LEED *(Leadership in Energy and Environmental Design)* standartları üzerine konuşmak açıklayıcı olabilir. Yeşil yapı sertifikası mantığında çalışan ve enerji tasarrufu, CO2 salınımı azaltılması ve kaynakların idareli kullanımı gibi olguları teşvik eden LEED standartları, uzun vadede kâra geçirecek dahi olsa başlangıçta daha yüksek maliyet gerektirmesi, uygulamasının şimdilik konvansiyonel yöntemlerden daha uzun sürmesi, iklimlere göre spesifik hâle getirilmemiş olması ve sertifikalarının kolayca *Market Ekolojisi* anlayışında sergilenebilecek sahte pazarlama taktiklerine dönüşebilecek olması ve benzeri olumsuzluklarına rağmen, ulusal ve mesleki ölçeklerde anlamlı bir başlangıç girişimi olarak değerlendirilmelidir.

Kentsel ölçekteyse, 2009'da İstanbul'u da ziyaret edip bir dizi *realist* analiz gerçekleştiren "kentlerin geleceğine dair dünya çapında bir inceleme" olarak sunulan *Urban Age*'in kitapçığında, Philipp Rode'un şu sözleri anlamlı gözükür;

"Şehirleşmeye aşırı tüketim, enerji yoğunluklu yiyecek tedâriki ve sürekli artan bir mal ve insan akışı eşlik ediyor. 1950 ile 2005 yılları arasında, kent nüfusu oranı dünya ölçeğinde %29'dan %49'a yükselirken, küresel karbon gazı salınımı miktarı 1630 milyon tondan 7985 milyon tona fırladı. Tüm karbon gazı salınımının yaklaşık %75'ine şehirlerin neden olduğu, bugünlerde sıklıkla dile getiriliyor. Hatta kimi şehirler o denli karbon gazı salıyor ki küresel karbon gazı salınımı listesinde 25. sırada bulunan Şanghay gibi kentler, ülkelerin arasından sıyrılıyor. (...)

Şehir düzeyinde ise, verimli enerji sistemleri olmak gibi şehirlerin doğasında olan ve onlara mukayeseli üstünlük getiren özelliklerden faydalanan uzun soluklu stratejiler, şehrin biçimi ve etkinlik konsantrasyonu, faydaları ve işlevleri üzerinde odaklanmak zorunda. Şehirlerin mekânsal yapıları, piyasayı belirleyen güçlerin vergiler, düzenleme ve altyapı ile olan karmaşık etkileşiminin bir sonucu: Bu üçü için ileriye dönük bir müdahale kâğıt üzerinde mümkün görünse de, yaratılmak istenen etki için, böylesi bir müdahale şehir çapındaki stratejiler ile yönetimin her kademesinde bütünleşmeye ihtiyaç duyacak. Herhangi bir destek, sadece ulaşım altyapısını büyütmektense, şehir yapısı tipolojilerinin ve yakınlık, taşınabilirlik ve bağlanırlığa dayanan erişilebilir olmanın önemini hesaba katmak durumundadır. (…)

Yakın dönemde ulaşıma dair yeniliklerin listesi bir hayli aydınlatıcı: Trafik Yoğunluğu Ücreti *[Congestion Charging]* (Londra, Stockholm, Milan), şehirde bisiklet kullanımı (Kopenhag, Bogota, Paris), "BRT (*Bus Rapid Transit*) sistemi" [metrobüs] (Curitiba, Bogota, İstanbul) ve işlek caddelerin geçici olarak sadece yayalar tarafından kullanımı (Rio de Janeiro, New York, Tokyo) gibi stratejiler dünya çapında uygulamalara yön veriyor. Daha şimdiden sera gazı salınımında düşüşe yol açtılar: Her yıl, Calgary'deki yeni hafif tren yaklaşık 590.000 ton, Londra'daki Trafik Yoğunluğu Ücreti uygulaması *[Congestion Charging]* 120.000 ton ve Paris'teki Velib bisiklet paylaşımı planı 18.000 ton tasarruf sağlıyor. Bu öğretici örnekler, iklim politikası çerçevesinde, kentlerin

toplumsal ve ekonomik hedefleriyle uyumlu bir siyasetin ne denli büyük bir potansiyeli olduğunu gösteriyor. (...)

Eğer bir şehir, kaynak paylaşımı, kamusal hizmetlerin daha geniş ölçekte kullanımı ve son olarak toplumsal fırsatlara eklenmiş bir enerji verimliliğine öncelik verirse, şehir planlaması küresel çevre krizine çözüm sağlamak konusunda yardımcı olabilir." [250].

Dolayısıyla ekolojik düzlemde yapılması gerekenlerin başında, küresel ölçekten kıtasal ölçeğe, çok-uluslu kapital ölçeğinden ulusal ölçeğe, kentsel ölçekten mesleki ve yapısal ölçeğe dek birbirleriyle iletişim hâlinde olan, zaman zaman birbirleriyle çarpışan ancak kritik kararlarda esnek uzlaşma noktalarına erişen makro *Realist Ekoloji* stratejilerini ve taktiklerini geliştirmek ve uygulamak gelmelidir. Bununla birlikte, her an tipolojik standartlarla statükocu eğilimlere kayabilecek, *Market Ekolojisi'*yle farklı istikametlerde işbirliği yapabilecek ve tepeden inme baskıcı düzenlemelere dönüşebilecek bu makro arayışların, mesleki örgütlenmeler, sivil toplum kuruluşları, toplumsal kolektifler ve bireysel duyarlılıklar gibi mikro mekanizmalarla birlikte melezlenerek demokratikleştirilmeleri gerekir. Ancak bu şekilde ortaya konan düzenlemeler sabit sistemlerden çıkıp periyodik güncellemeler üzerinde temellenen esnek formasyonlara dönüşebilir ve ancak bu şekilde *Realist Ekoloji* analizleri küresel ölçekten bireysel ölçeğe, politik zeminden ekonomik zemine ve ekolojik düzlemden enerji düzlemine dek geniş bir yelpazede anlamlı öneriler üretebilir ve uygulayabilir. Basitçe, kademeli dönüşümün önünü tıkamamak, eşitlikçi adaletin karşısında konumlanan ve ayrıksı avantajlar peşinde koşan "gizli eller"in manipülasyonlarına kapılmamak, bireysel ölçekten küresel ölçeğe dek araştırma ve tartışma zeminleriyle *realist* karar verme mekanizmalarını devingen bir ağ şeklinde örmek ve bu altyapının inşaatını küçük hesaplar peşine düşüp ertelememek, başlangıç için yeterli olacaktır.

6.1.4 Yapay Ekoloji

Doğa insanın inorganik bedenidir.
Karl Marx, 1844 El Yazmaları

Yapay Ekoloji, ilk iş olarak doğanın aşkın bir boyuta taşınarak ya da "doğallaştırılarak", *Nostaljik Ekoloji* anlayışı içerisinde yeni spiritüelciliğin ve yeni muhafazakârlığın *Doğa Ana* üzerinden işleme sokulmasını reddeder ve bu bağları ilelebet koparmayı dener.

Marx'ın "Doğa insanın inorganik bedenidir." [251] sözü, bu bağlamda önemli bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Aynı zamanda Darwinist düşünce, bu doğrultuda—tüm eksik yönlerine rağmen—önemli bir alet kutusu sunar. Doğa varsayıldığı üzere mevsimlerin, üremelerin ve değişimlerin o dengeli ve uyumlu bedeni değildir, aksine doğanın bedeni, üzerinde bitimsiz çıkar çatışmalarının yaşandığı ve sonuçları belirsiz muazzam deneylerin yapıldığı bir lehim gibi çalışır. Bu lehimin her köşesindeyse, büyük kayıplara ve felaketlere yol açan "*doğa*"çlamalar yapılır, dolayısıyla doğa ne dengelidir, ne de uyumludur, 20.yüzyılın en nüfuzlu evrim biyologlarından Stephen Jay Gould'un da defalarca dile getirdiği gibi, progresif evrim diye bir şey dahi yoktur; felaketler, her an yıkılan ve yeniden inşa edilen kaideler, doğal tarihin en önemli parçalarıdır. Öyleyse şöyle öngörülebilir; geçmişte defalarca kez, "doğal" hayat bambaşka yönlere savrulabilirdi. Bu yönde hareket etmiş olması, ne bu yönün seçenekler arasında en iyisi ya da en doğrusu olduğunu, ne de *Zeitgeist*'çı bir zaman tininin bu doğrultuyu zorunlu kıldığını ortaya koyar. Bu gerçekleşme, çeşitli faktörlerin biraraya gelmesiyle, sadece bir dizi deneyin, bir dizi diğer deney yerine kuvveden fiile geçme fırsatı bulduğunu açığa vurur, o kadar. Dolayısıyla insanevladının, dengeli ve uyumlu bir *Doğa Ana'*yı icat ettikten sonra, bu kez kendisini bu uyumu ve dengeyi bozan veya huzursuz eden bir ajan olarak sahnelemesi, olsa olsa insanmerkezli düşünme anlayışının yeni bir fantezisi olarak kabul edilebilir. Ayrıca bu insanlığın doğanın bütünlüklü uyumunu bozduğu üzerine uydurulan hikâyeler, kaybedildiği varsayılan bu anaç tevhitin restorasyonuna girişmek adına da esaslı bir bahane işlevi görür. Yoksa daha insanın dünyada varolmadığı zamanlarda meydana gelmiş, buzul çağlarından meteor yağmurlarına, yanardağ patlamalarından kıta hareketlerine, sellerden fırtınalara, türlerin nesillerinin tükenmesinden türlerin birbirlerinin nesillerini tüketmesine kadar sayısız felaketin varlığından elbette ki insanın da haberi vardır. Ancak insanevladı bunları görmek istemez, daha çok doğayı bozanın da, doğayı restore edecek olanın da kendisi olmasını ister. Dolayısıyla doğanın doğallığını bozanın insanın yapaylığı olduğunu iddia edenler, hâlâ en başta karşı çıktıları üzere, insanın doğa karşısında üstün olduğunu varsayarak konuştuklarının farkında dahi olmazlar.

Oysaki yapılması gereken öncelikle, doğanın doğallığı karşısındaki insan üretiminin yapaylığı olarak özetlenebilecek argümanı bir kenara bırakmak ve doğanın da zaten

“yapay” olduğunu kabul ederek işe başlamaktır. Nasıl ki, dünya üzerindeki hayat “düzen” üzerine değil, öncelikle farklılıklar ve çeşitlilikler üzerine kuruluysa ve bunlar üzerinde ikincil olarak yine durmadan farklılaşan ve çeşitlenen periyodik “düzen” arayışları uygulanıyorsa, doğanın kendisi de bu anlamda “ikincil doğa”dır, yani doğanın dengesi de, düzeni de ikincildir. Doğa denilen şey, büyüklü küçüklü felaket kesintileri sonrasında kısa vadeli itiyatlar üzerinde yapılan uzlaşmalardan başka bir şey değildir. Bu manada doğa, dönem dönem kırılgan dengeler içerisinde zaptedilen bir dizi felaketler serisinin ta kendisidir. Bugünkü bilimsel kabulüyle, tüm evrenin doğuşu dahi, büyük bir patlama sonucu meydana gelmemiş midir? Bu bağlamda doğanın kendisi doğal değildir, fakat doğa, ideolojik olarak doğallaştırılmıştır.

Mimarlık düzlemine uzanmak gerekirse, son zamanlarda bu doğrultuda ortaya çıkan damarların başında, doğanın dengeli, bütünlüklü ve uyumlu olduğu varsayılan dünyasının içerisinde erime arzusu taşıyan “Topografik Mimarlık” şemsiyesi gelir. Amaç bu varsayılan denge ve düzeni bozmak değil, insan üretiminin ve tasarımının biyomimetik mantık içerisinde bu denge ve düzene benzeyerek en azından hâlâ varolma denemesi hiç değil, fakat bu düzene doğrudan karışmak, insan üretimi ve tasarımı olmaktan çıkmak, olabildiğince doğanın kutsal tevhitine ve dengeli üretimine topyekûn dâhil olmak, dolayısıyla doğa içinde eriyerek yok olmaktır. Bu bağlamda *Yüzüklerin Efendisi* serisindeki Tolkien’in hayali Hobbit ırkının yaşama alanı olan Shire organik köyünün, bu postmodern evre neo-muhafazakârlarının en önemli fantezilerinden birini oluşturabileceği kolayca savlanabilir. Hobbitler, yeşil tepeciklerin içleri oyularak oluşturulmuş, tepeleri çimin devamı olan, topografik hanelerde yaşarlar. Bu anlatı kümesinde alışık olunduğu üzere, bu mekânsal kompozisyonda da öncelikle kırsalın üstünlüğü vurgulanır. Hobbitler de zaten kitapta üretilmiş tüm ırklar arasındaki fiziksel boyutlarıyla “en küçük”, mental boyutlarıylaysa “en mütevazı” topluluk olarak sunulurlar, dolayısıyla doğalmış gibi gözüken bir çevre içerisindeki evcilleştirilmiş ve sterilleştirilmiş ütopik köylü arketipleridir. Aynı zamanda, bu tavşan çukuruna benzeyen yuvalarındaki uyumlu yaşamları içerisinde, küresel politikanın etkilerinin de dışında konumlanırlar, dolayısıyla Tolkien’in Shire’ı, “Topografik Mimarlık” üreticilerinin de başat ütopyası olmalıdır. Bir kez *Doğa Ana’*nın kutsallığı, uyumluluğu ve bütünselliğinden emin olundu mu, yapılacak tek şey tabii ki bu kutsallığı “bozmamak”

ve bu kusursuz bedenin kendi oyuklarına yerleşmek dışında üzerinde yeni oyuklar dahi açmamak oluverir. Tam da bu yüzden "Topografik Mimarlık" tavşan delikleri gibi mekânların peşine düşmeye başlar, *Doğa Ana*'yı delecek olan, yine ancak *Doğa Ana*'nın kendisi olmalıdır, yapılabilecek tek şey, tavşan olmak, köstebek olmak, ağaç olmak, yani kısaca doğaya göbekten bağlı bir başka organik uzuv olmaktır. Terkedilmesi gereken ilk anlayışlardan biri, işte tam olarak budur.

Doğanın içinde erimek fikrinin yanında, bir de doğayı bir kaide üzerine oturtup onu uzaktan uzağa hayranlıkla izlemek şeklinde bir kutsallıkla yoğurma anlayışı vardır. Sadistçe bir hayranlığı ve paradoksal bir tutumu dışa vurur ki doğanın bu aşkın boyuta taşınma denemelerine de şiddetle karşı çıkılmalıdır. Doğa bu anlayış doğrultusunda, toplumun yeni afyonu hâline getirilmeye çalışılır. Dinden umulan nasıl ki sorgulanamayacak ve tüm yaşamı tek başına anlamlandıracak bir yüksek otorite arayışıysa, bugünkü *Nostaljik Ekoloji* anlayışı ve arayışı da, giderek artan bir seviyede bu muhafazakâr ideolojinin rolünü üzerine almaya çalışır. Artık bir koyun kopyalandığında ilk itiraz eden Papa değil, *Nostaljik Ekoloji* müritleridir, çünkü mademki *Doğa Ana* kusursuzdur, kutsaldır, bütünlüklüdür, uyumludur, dengelidir, o zaman insanevladının ona şirk koşmaya hakkı yoktur. Terkedilmesi gereken ilk anlayışlardan biri de, işte tam olarak budur.

Öyleyse ilkin yapılması gereken, kerameti kendinden menkul olan bu anlayışları terketmek ve doğanın muntazam ritmleriyle denge ve düzenin nihai referans noktası hâline gelme durumunu ortadan kaldırmaktır;

"Bu insanlığın kaçacak hiçbir yeri olmadığını söylemek anlamına gelir; hem *"big Other"* (Anlamın nihai garantisi olarak kendinden menkul bir sembolik düzen) diye bir şey yoktur; hem de dengesiz insan müdaheleleriyle özdengesi rahatsız edilen ve rotadan saptırılan, dengeli bir düzene sahip ve kendi kendine üreyen bir Doğa mevcut değildir." [86].

Dolayısıyla ihtiyacımız olan Doğa'sız, doğal olmayan bir ekoloji, yani *Yapay Ekoloji*'dir: Doğayı korumaktaki en büyük engel, bu spiritüel ve muhafazakâr manalarıyla bel bağlanan nostaljik "*Doğa Ana*" mefhumunun ta kendisidir.

Yapay Ekoloji, aynı zamanda, doğanın salt ticari promosyonlar adına Market tevhitinin bir başka metası hâline gelerek, sosyopolitik düzlemini yitirmesini ve tüketim kültürü içerisinde edilgen konuma itilmesini, yani *Market Ekolojisi*'ni reddeder ve bu edilgen bağları ilelebet koparmayı dener. Bu bağlamda bir örnek üzerinden hareketle, SITE'ın (*Sculpture in the Environment*) kurucusu James Wines'ın "Yeşil Mimarlık"tan ne anladığı üzerine somut verilerle konuşmak, meselenin doğa sevgisi kılıfı altındaki ticari sömürü yönünü gözler önüne serecektir. *Yeşil Mimarlık,* aynı zamanda Wines'ın 2000'de çıkan kitabının da ismidir, Wines kitapta *ego-merkezciliğin* yerini, *eko-merkezciliğin* alması gerektiği gibi başvuru kitaplarından alışık olunan, bir tür akılda kalıcı basmakalıp tabirler kullanma trüğüyle işe başlar [252]. Wines kitap boyunca teknik meselelere ya da analitik yaklaşımlara dair pek söz söylemez fakat daha çok yeşil mimarlığı modernist tevhit sonrası postmodern mimarlık düzlemini bütünleyebilecek yeni bir stil olarak sunmayı tercih eder. Tarihöncesi dönemlere yoğunlaşan uzun bir tarihsel bölüm sonrası, Wines ekolojik hırpalanmaya insanmerkezciliğin neden olduğunu, çözüm sunacak olanınsa Zen felsefesi olacağını söyleyerek meselenin sahte-spiritüel altlığını ihmal etmediğini de gözler önüne serer. Kitap aslına bakılacak olursa, içerisinde yer alan bir sürü üzeri çimlerle kaplı topografik yeraltı binası, kendi ekibi olan SITE'ın işleri, Wines'ın arkadaşlarının projeleri ve Jean Nouvel, Renzo Piano gibi az da olsa bazı Starkitekt ikonlarının işleriyle, evlerin sehpalarının üzerine yerleştirilen, bol resimli, görsel anlamda iç açıcı ve misafirperver "Sehpa kitabı" *(coffee-table book)* yayınlarından biridir. Dolayısıyla hiçbir yerde bu binaların enerji verimliliklerinden ya da yeşil görünümlü çatıları dışında çevreye karşı ne şekilde duyarlılık gösterdiklerinden bahsedilmez. Hatta Nouvel'in Paris'teki Cartier Foundation binasının termal açıdan sorunlu olduğu aşikâr tamamen camla kaplı cephesi, rüzgârı önlediği gibi kendi ağzından çıkma argümanlarla savunularak basitçe geçilir. Wines'ın hayalindeki "yeşil", bu bağlamda bir tür pazarlama rengi olarak Dolar'ın ($) yeşilidir. *Market Ekolojisi'*nin yaptığı da bundan başka bir şey değildir; amaç, ardında bir tarafta derin Zen felsefeleri gibi spiritüel anlatılar olduğu, diğer taraftaysa doğaya karşı duyarlılıklar beslendiği tahayyül edilen—fakat aslında salt bir estetik promosyon seçimi olarak tercih edilen—"yeşil"i sehpa kitaplarındaki gibi kullanmaktır. Dolayısıyla *Market Ekolojisi'*nin yaptığı, yeşilin sempatik estetiğinden faydalanan, geleneksel anlayış için kırsallığı, sahte-

modern anlayış içinse ekolojiyi pazarlayan bir tür "Sehpa Mimarlığı" üretmektir. Terkedilmesi gereken anlayışlardan bir diğeri de, işte tam olarak budur.

Yapay Ekoloji, ardından doğanın sorunlarını analitik bir düzlemde inceleyen, ekonomik, politik ve toplumsal düzlemleri, ekolojik sorunsal üzerinde uzlaşılmış yeni öneriler ve çözümler getirmek adına birarada düşünen bir formasyonu, yani *Realist Ekoloji*'yi destekler ve bu etkileşimli bağları ilelebet güçlendirmeyi dener. Amaç makro ölçekte, küresel organizasyonlardan kıtasal ortaklıklara, çok-uluslu şirket ağlarından ulusal iktidar mekanizmalarıyla kentsel mercilere dek yayılan bir tür "makro ekolojik formasyon" oluşturmak, mikro ölçekteyse, mesleki iktidar odaklarından sivil toplum örgütlerine, toplumsal işbirliklerinden bireysel insiyatiflere dek yayılan bir "mikro ekolojik formasyon" inşa etmek ve bu formasyonları birbirleri üzerine bindirerek çift-sarmallı bir *realist* ekolojik formasyon elde etmektir. Ancak bu şekilde *Nostaljik* ve *Market* perspektiflerinin tuzaklarına kapılmadan, analitik düzlemde ve sürekli güncellenen açık sistemlerde, yaptırım gücü olan yaygın makro ve mikro iktidar ağlarını oyuna dâhil ederek doğanın ekolojik sorunlarına tartışma ve uzlaşılarla belirlenen çözüm önerileri sunmak ve bulmak mümkün hâle gelir.

Bu doğrultu, kolayca farkına varılabileceği gibi, salt ekolojik düzlem üzerinden konuşmayı imkânsız hâle getirir ve ekolojik sorunsalı sosyopolitik ve sosyoekonomik düzlemlere taşır. Bu düzlemleri görmezden gelerek ekolojik sorunsal üzerine anlamlı bir çift laf etmenin, zaten daha en başından itibaren imkânsız olduğu bilinmelidir. Dolayısıyla, ekolojik sorunsal üzerine *Realist Ekoloji'*nin diliyle konuşmak bir anlamda, mevcut neoliberal Market tevhitinin hüküm sürdüğü bu düzlemlerde rahatça at koşturan gizli ve aleni ellere ve yeni tahakküm mekanizmalarına karşı ciddi bir direniş ve kaçış çizgisini de beraberinde ortaya çıkarma potansiyelini taşır. Negri ve Hardt'ın dilini ödünç almak gerekirse, herkesin ortak paydası (*common*) olan doğanın kullanımı üzerine eşitlikçi bir adalet talep etmek demek, örneğin kişi başına enerji tüketiminin ya da karbon dioksit salınımının küresel normlarının herkese eşit uygulanmasını ya da *realist* analizler karşılığında belirli üst sınırların belirlenmesini talep etmek anlamına gelebilir ki bu da gelişmiş ülkelerin çevreyi istedikleri gibi zehirlemelerine ve karşı çıkıldığındaysa gelişmekte olan ülkeleri ya da Üçüncü Dünya ülkelerini işaret ederek sorumluluktan kaçmalarına engel olmak anlamına gelebilir. Bununla birlikte, gönüllü

toplumsal işbirlikleri meydana getirmek ve geniş çaplı kolektif tartışmacı, uzlaşmacı ve karar verici mekanizmalar kurmak, Market tevhitinin spontane ve pragmatik karar veriyormuşçasına etrafta dolaştığına inanılan "gizli elleri" karşısında dengeleyici bir unsura dönüşebilir. Bu yönde hayal edilebilecek daha bir dizi eylem ve kuram, ekolojik anlatıyı koruyucu bir tür restorasyon retoriğinden çıkarmayı ve ekolojik anlatıya devrimci bir nitelik kazandırmayı sağlayabilir. Desteklenmesi gereken temel anlayışların başında ise, işte tam olarak da bu gelir.

Yapay Ekoloji, son olarak doğanın doğallaştırılmasının dekonstrüksiyonuyla birlikte, gerçek anlamıyla yapay ekolojilerin peşine düşer ve ekolojiyle yapaylığın bağlarını yeni örüntüler içerisinde kurmayı dener. Bu yönelim, temelde insanın da toprak olacağı, dolayısıyla doğanın "doğal" bir parçası olduğu konvansiyonel altmetni üzerinden kurulmaktan çok, insanın da doğa gibi "yapay" olduğu ve doğayla insanın paralelliğinin, ancak "üreten ürün" olmaları dolayısıyla, yani prodüksiyon düzlemi üzerinde gerçekleşebileceği üzerine kurulur. Şöyle ki;

"Biz insanla doğa arasında bir ayrım yapmıyoruz: Doğanın insani özü ya da insanın doğal özü, doğa içerisinde prodüksiyon veya endüstriyel formlar içerisinde ve de bir tür olarak insan hayatının içerisinde prodüksiyon, birdir. Endüstri bu bağlamda, işe yararlılığın dışsal bir bakış açısı olarak kabul edilmez, fakat daha çok insanın üretimi olarak doğa ve insan tarafından üretilen doğa manalarıyla temel kimliğinin bakış açısı üzerinden değerlendirilir. İnsan, yaratımın kralı olmasıyla değil, fakat daha çok tüm varlıkların engin hayat biçimleri ve tipleriyle yakın bir ilişkisi olmasıyla, yıldızlardan ve hatta hayvanların hayatından dahi sorumlu olmasıyla ve hiç durmaksızın bir organ-makinasını bir enerji-makinasına takmasıyla, bir ağacı vücuduna, bir göğsü ağzına, güneşi kabaetine takmasıyla: Evrenin makinalarının ebedi sorumlusu olmasıyla değerlendirilir. Bu terimi kullanırken, bu sürecin ikinci anlamı da beliriverir: İnsan ve doğa birbirlerine karşı koyan iki zıt kavram değillerdir –nedensellik, idealizasyon ya da temsiliyet ilişkileri içerisinde oluşturulmuş çift kutuplu zıtlıklar manasında dahi değillerdir (sebep ve sonuç, özne ve nesne vs.); daha çok, aynı temel gerçekliklerdir, yani üreten ürünlerdir." [38].

Dolayısıyla, ancak doğa ve insanın "üretim kabiliyeti" üzerinden bir uzlaşma mümkündür ve bu uzlaşı da, ancak yapay üretim endüstrisi üzerinde gerçekleşebilir. Bu doğrultuda, bugünün başat yaşam örüntülerinin ve ekolojilerinin metropoller olmaya başladığını savlamak doğru olmaz mı? Yapılması gereken öyleyse, kırlarda ve tavşan deliklerinde yaşamaya geri dönmek değil, bu yeni yapay ekolojilerin sorunlarına yeni çözümler getirmek adına fikir üretmek, tartışmak ve çözüm bulmak yolunda uzlaşılar sağlamaktır. Rem Koolhaas'ın, Çöpmekân (*Junkspace*) adlı makalesinde modernitenin mekânsal ve fiziksel mirası üzerine yaptığı değerlendirmeler bu doğrultuda önemli bir başlangıç noktası sayılabilir;

"Eğer ki evrene saçılan insan atıkları uzay-çöpüyse [*space-junk*], çöp-mekân [*junk-space*] da insanlığın bu gezegene bıraktığı kalıntıdır. (…) Çöpmekân, modernizasyon normal seyrini izledikten sonra arda kalan ya da daha kesini, modernizasyon işlem hâlindeyken daha da pıhtılaşan serpintidir. Modernizasyon rasyonel bir programa sahipti: Evrensel olarak bilimin lütuflarını paylaşmak. Çöpmekân, bunun ilahlaştırılması ya da erimesidir… (…) Yeni bir çirkinlik müjdesine göre, 21.yüzyılda şimdiden, 20.yüzyılda ayakta kalandan daha çok Çöpmekân inşaat hâlindedir… 20.yüzyıl için modern mimarlığı icat etmek bir hataydı. 20.yüzyılda mimarlık kayboldu; mikroskop altında bir romana dönüşeceğini umarak bir dipnotu okumaktayız. (…)

Çöpmekân bir sapkınlık gibi gözükebilir, fakat özdür, aslolandır… (…) Çöpmekân bizim cezamızdır. (…) Daha çok ve daha çok, çok çoktur [*more is more*]. (…) Çöpmekân milyonlarca en iyi dostunuzla aralıksız bir jakuziye mahkûm edilmeye benzer… Bulanıklığın kuş tüyünden bir imparatorluk olarak, ilelebet kopmuş olanlar için kesintisiz bir örüntü önermek adına yüksek ve alçağı, kamusal ve özeli, doğrusal ve çarpığı, tokluktan şişirileni ve açlıktan öleni kaynaştırır. (…) Çöpmekân'ın ikonografisi %13 Roma, %8 Bauhaus, %7 Disney, %3 Art Nouveau ve hemen ardından takip eden Maya stillerinden oluşur… (…) Kavranamadığından dolayı, Çöpmekân hatırlanmaz. Göze çarpar fakat anılmaya değmez, ekran koruyucusu gibidir; donmayı reddedişi anlık bellek kaybını garanti eder. (…) Çöpmekân'daki markalar, evrendeki kara deliklerle aynı görevi üstlenirler: Anlam onların içinden geçtiğinde kaybolur… (…) Şeffaflık, iştirak edemeyeceğiniz herşeyi görünür kılmaya yarar. (…)

Çöpmekân tasarım üzerinde gelişir, fakat tasarım Çöpmekân içinde ölür." [253].

Koolhaas'ın bu pişmanlık dolu dili, bize ne anlatır? Modern mimarlığı icat etmemeliydik, mimarlık yok oldu, kala kala elimizde, çöpmekânlar kaldı gibi cümleler ne anlama gelir? Açıktır ki, Koolhaas bir taraftan *Modernist Mimarlığın* steril, kutsal ve toplum mühendisliğine öykünen tevhitini eleştirir, öte taraftansa *Modernist Mimarlığın* çözülüşü sonrası tüm küreyi ele geçiren Market tevhitinin bir tarafta jenerikleşme öte tarafta aşırı bireyselleşme arasında seyreden ve pazara hizmet etmek dışında hiçbir rolü kalmayan çift sarmallı frijit formasyonundan yakınır. Gözlemleri oldukça manidardır, şeffaflığın yalnızca iştirak edemeyeceğimiz herşeyi görünür kılması gibi, postmodern evrede, herşeyin farklılaştığı ve çeşitlendiği sanrısı da arkasında, aslında herşeyin aynı kalması adına sahte-çeşitlenme orjilerinin üretilmesini tarifler;

"Tam da tekrar ve düzeni baskıcı oldukları nedeniyle kültürümüzün geride bıraktığı anda, yapı malzemeleri gittikçe daha çok modüler, üniter ve standart hâle geldi; madde artık önceden dijitalleşmişti… Modül gittikçe daha da küçülürken, statüsü artık bir tür kripto-piksele dönüştü. Muazzam zorluklarla—bütçe, tartışma, uzlaşma, deformasyon—kuraldışılık ve eşsizlik özdeş elemanlardan inşa edildi. Kaostan düzeni zorla elde etme denemeleri yerine, homojenleştirilmişten pitoresk ve standartlaştırılmıştan münferit zorla elde edilmeye başlandı…" [253].

Koolhaas postmodernitenin bu yeni mekânsal kurgusunu "diktatörsüz faşizm" ya da "müellifsiz otoriterlik" olarak anlatmayı uzunca bir süre sürdürür. "Çöpmekân çoğunlukla akışların mekânı olarak tariflenir, fakat bu yanlış bir adlandırmadır; akışlar disipline edilmiş hareketlere bağlıdırlar." ya da "Kamusal yaşam yerine Kamusal Mekân^{TM}: Öngörülemez olanın ortadan kaldırılması sonrası kentten geriye kalandır." gibi derinlikli analizlerinde Koolhaas, oldukça da haklıdır, postmodern evrede neoliberal Market tevhiti altında mimarlık düzleminin büyük bir bölümü acınası ve edilgen pazar aparatlarına dönüşmüştür ancak, bu Çöpmekân'ın içerisinde kaçış çizgilerinin varolmadığı anlamına gelmez. Negri, Koolhaas üzerine yazdığı yazıda, bu umutsuzlukla örülü mekânsal örtüntülerin yani postmodern evre mimarlık ortamının dahi kaçış çizgilerine sahip olduğuna dair hatırlatmasını şöyle yapar;

“Çöpmekânın dışarıdan görünüşü budur: Metropolün belirsiz mekânında çoğalmış bir dengesizlik ve parçalanma. Fakat bu aynı zamanda engellerin, sınırların, kırılma çizgilerinin ve duvarların artık iktidar tarafından basitçe yeryüzüne bırakıldığı bloklar olarak (…) algılanmasının önüne geçer: Bunlar ilişkileri kutuplaştıran arayüzlerdir. Arayüz iki farklı dünyanın ve iki farklı yaşam nabzının ritminin altında atan bir membrandır. Arayüz giriş ve çıkış mekânıdır, dilin dönüşme ve tercüme mekânıdır, giren ve çıkanın dönüşme mekânıdır. Postmodern metropolde, her zaman nabız atışlarının ve hakların çatlakları olabilecek, üretici güçlerin hem blokajı, hem de iktidarı olabilecek bir dekalaj vardır. (…)

Tüm bunlar önümüze serili vaziyette. Biyoiktidar karşısında bilimlerin kentsel boyun eğişi… Artık yeter. Bu durum daha fazla devam edemez: Bunu alaşağı etmeliyiz. Eminim ki yaşam biçimleri hiçbir zaman gerçekten kapitalist buyruktan geri çekilmedi ve yüzeysel bir bakışla, giderek artan seviyelerde kapitalist buyruk altına girmeyi sürdürüyorlar. Bu bakış açısından, metropol dehşet vericidir. (…)

Fakat kentler ve metropoller ne denli çok üretimin mekânı hâline gelirlerse, aynı zamanda, işte o denli direniş mekânlarına dönüşürler.” [80].

Dolayısıyla Çöpmekân “dehşet vericidir”, fakat Yeats’in İrlandalılar’ın kurtuluş mücadelesinin başlangıcına atfettiği 1916 Paskalya şiirindeki o can alıcı mısraya benzer bir şekilde, bu Çöpmekân’la birlikte, aynı zamanda; “Dehşet verici bir güzellik doğuyor”dur. Bu bağlamda sistemle dışarıdan değil, Truva atı misali, yine içeriden mücadele edilecektir. Bu potansiyel, Koolhaas’ın metninde pek üstünde durmadığı ve hızla geçtiği bir paragraftan da, hayal meyal seçilebilir;

“Gençler sezgisel olarak Çöpmekân’ın yaşça büyük olanlarını mahkûm ettiği bu Danteci manipülasyonlardan ve konteynırlardan kaçınırlar. Çöpmekân’ın büyük oyun alanında, daha küçük oyun alanları da yer alır, çocuklar için Çöpmekân (genelde en az arzulanan metrekarelerde): Ani minyatürleşmelerin bölgeleri—genelde merdiven altlarında, her zaman çıkmaz sokakların yakınında—küçük boyutlarda üretilmiş plastik strüktür meclisleri—kaydıraklar, tahtıravalliler, salıncaklar—kendileri için yapılan izleyicileri—çocuklar—tarafından sakınılmıştır ve yaşlılar, kaybolanlar, unutulmuşlar ve deliler için çöp nişleri hâline gelirler… Bu insanlığın son hıçkırığıdır…” [253].

Bu pasaj, Koolhaas tam olarak farkına varmasa dahi, metropolitan ekoloji sızıntılarının erken bir habercisi olarak kabul edilebilir. Gençler ve çocukların sezgisel olarak sakındıkları bu sahte mekânları dolduran "yaşlılar, kaybolanlar, unutulmuşlar ve deliler"in işgal ettiği bu *"Çöp-Nişleri"*, öngörülemez olanın ortadan hâlâ kaldırılamadığına dalalet eden, yeni bir "öteki" rejiminin *Yapay Çöp Ekolojileri* değiller midir? Ayrıca sakınan gençler nereye gitmişlerdir, tuzakların farkında olan bu yeni "çokluk", bu metropol içerisinde kendi mekânlarını üretmeye, çevrede buldukları *Çöp-Nişlerini*—metropolün son çığlığı—öngörülmeyen işlevlerle kullanmaya, yani kaçış ve direniş çizgilerini kurgulamaya muktedir değiller midir? *Yapay Ekoloji'*nin yapması gereken son şey de, dolayısıyla budur, *Yapay Çöp-Nişleri* bulmak, *Yapay Çöp-Nişleri* üretmek, *Yapay Çöp Ekolojileri* kurgulamak ve üretimin kendisini disipline edilmiş ve denetime sokulmuş düzlemlerden olabildiğince kaçırarak özgür kılmak… Bu bağlamda, İstanbul'un en önemli *Yapay Çöp-Nişlerinden* biri olarak, Gümüşsuyu'ndaki Park Otel'in alternatif kullanımları düşünülemez mi? Yeni ekoloji ve enerji politikalarıyla birlikte, kullanımları sona erecek kömür santralleri, termik santraller ya da desantralize edilmesi düşünülen endüstriyel sahalar steril müzelere dönüştürülerek zaman içerisinde dondurulmak ve kısıtlı bir orta-üst sınıf müşteri yelpazesine sunulmak yerine, bu anlayış çerçevesinde kamusal olarak yeni *Çöp-Nişleri* olarak kullanılamazlar mı? İstanbul Haliç Tersanesi, kullanımının sonuna gelmiş mevcut hâliyle, tam da zengin potansiyellere gebe bir endüstriyel peyzaj alanını, endüstriyel ekolojiyi ve engin bir *Yapay Çöp-Nişini* betimlemez mi? Örnekler kolayca farkına varılabileceği gibi, tüm metropollere uyarlanabilir ve çoğaltılabilir, yeter ki ekolojik düşünce, salt sahte-yeşil kırsal sanrılar ardına hapsedilip ketlenmesin. Endüstri ve ekoloji tam da üreten-ürün olmaları dolayısıyla, metropol üzerinden, bir arada ve yeni baştan düşünülmelidir.

Bu bağlamda *Yapay Ekoloji'*yi sadece mikro ölçekli *Çöp-Nişlerle* sınırlandırmak da anlamsız olur, metropollerin Sınır-Mekânları olan gecekondular da, makro ölçekli *yapay ekolojiler* olarak üzerinde düşünülmeye, analiz edilmeye ve problemlerine çözüm önerileri getirilmeye ihtiyaç duyan postmodern evrenin en elzem sorunsallarının başında gelmezler mi? Metropolitan mekân, Deleuzeyen bir tabirle, zaten "ayrıştırıcı bir dâhil etme" mekânını tarifler, dolayısıyla metropolitan mekânın kendi idealinin dışındakileri de içerisine almasıyla oluşan gecekondu mekânlarını, temizlemek,

ehlileştirmek, mutenalaştırmak, kısaca yok etmek üzerine harcanan vakit ve emek, aksine onların bu *Yapay Ekolojileri* ile metropolitan yaşamı nasıl birarada "sürdürmek" gerektiği üzerine harcansa, daha anlamlı sonuçlar elde edilemez mi? Bu bağlamda, metropolitan yaşam da belki, gecekondu mekânlarında hazır malzemelerle kurgulanan brikolaj örüntülerinden, çöplerin ve atıkların geniş bir yelpazeye yayılan yapay geri dönüşüm anlayışını bir nebze olsun öğrenme fırsatı bulabilir. Walter Benjamin'in Paris'teki Arkad projesiyle yapmaya çalıştığı da, bir bakıma bu değil midir? Yeşiller içerisinde dolaşan köstebekler ve tavşancıklar kadar, "*flaneur"*lerin "doğal" habitatı olan bu kentsel örüntüler de, üzerinde hassasiyet gösterilmeyi hak eden "yapay" metropolitan ekolojinin temel ögelerinden sayılmalıdır.

Yapay Ekoloji, öyleyse, "doğal" addedilen çevrenin yapay ve teknolojik manipülasyonlarından korkmaz, aksine *Sınır-Mekânları* ve *Çöp-Nişleri* ekolojik düzlemin üzerine yerleştirirek üretici kapasitelerinden faydalanmanın ve ortaya çıkan sorunlarıyla mücadele etmenin yollarını arar. Dolayısıyla bu anlayış, "atık" kavramını da bir anlamda, geri dönüştürülerek steril ortamlarda yeniden kullanmak yöntemiyle değil, fakat özgül değerleriyle birlikte kullanmanın ve üzerinde düşünmenin yolunu da açmış olur. Bu bağlamda "cüruf" kelimesinin etimolojik kökeni anlamlı bir açılım sağlar; cüruf, Arapça'da curf ve carafa'yla ilişkilenir, "akıntıyla sürüklenen şey" ve "maden posası" anlamlarına gelir [254]. Tamamiyle saf olmayan metallerin eritildiği zaman, yoğunluk farkı nedeniyle yüzeyde biriken daha hafif metal posasına verilen bu isim, "artık" mekânları *"Cüruf Mekân"* olarak adlandırmak için oldukça uygun bir altlığı beraberinde getirir. Bir taraftan endüstriyel bir *üretim* arkaplanı vardır, diğer taraftansa sabitliği reddeden *akışkan* bir yapısı, bir taraftan *saf* olmayanı tarifler, diğer taraftansa neredeyse kimyasal reaksiyonlar sonucu oluşmuş istenmeyen bir *Yan-Etkiye* benzer. *Sınır-mekânların*, *Çöp-Nişlerinin* ve gecekonduların bugünkü genel algılanış biçimleri, tam da bu metropolitan *üretim* sırasında oluşmuş, *saf* olmayan, *akışkan* ve kaotik yapısıyla tariflenemeyen ve tabii ki istenmeyen *Yan-Etkiler* oldukları yönünde değil midir? Öyleyse *Cüruf Mekân*, *Yapay Ekoloji'*nin "doğal" habitatıdır. *Cüruf Mekân*'ın potansiyeli, saflık arayışını terketmiş melez toplumların, sabitlik arayışını terketmiş akışkan mekânların, doğallık kavramını yapaylık ve endüstriyel üretimle barıştırmış ekolojik anlayışların ve hiyerarşik düzenlerin Baş-Etkilerinden kopmuş, sadece *Yan-*

Etkiler etrafında heterarşik bir düzlemde şekillenmiş yeni bir kentsel kurgunun potansiyelidir. *Yapay Ekoloji'*nin desteklenmesi gereken son temel anlayışı da, işte tam olarak budur.

Andrei Tarkovsky'nin çoğu filmi, örneğin başyapıtlarından biri olan *Stalker (1979),* böyle bir *Yapay Ekoloji* üzerinde konumlanır. Post-endüstriyel bir *Cüruf Mekân*, vahşi bitki örtüleriyle terkedilmiş fabrikaları, beton tünellerle sular ve yeşillikler tarafından yarı yarıya yutulmuş demir yollarını, etrafta dolaşan köpeklerle bu mekânı oldukça "doğal" karşılayan bir dizi insanı bir araya getirmeye yarar. Tarkovsky, *Cüruf Mekân*'ın akışının ve üretiminin kesilmesi sonrasındaki hüzünlü çürüyüşü sergiler, doğa ve endüstrinin buradaki paralelliği, başat olarak birlikte üretmelerinde değil, fakat birlikte çürümelerinde yatar. Dolayısıyla Tarkovsky'nin *Cüruf Mekân*'ı, yedi yıl sonra o topraklarda gerçekleşeceğini adeta sezmiş gibi, Çernobil felaketinin bir öngörüsüne dönüşür. Öyleyse farkına varılmalıdır ki, *Cüruf Mekân*'a içkin olan bu akışkanlık ve üretkenlik hâli hayatidir, bu bağ ortadan kaldırıldığı anda, yani üretimin akışları kesildiği anda, ekolojik paylaşım ancak çürümeyle sınırlı kalacaktır.

Bu bağlantıyı çok daha radikal biçimde kuran bir başka kült filmi, yine sosyopolitik zeminiyle oldukça bağlantılı bir şekilde, Japonya'da bulmak mümkündür. *Tetsuo (1989)* yani *Demir Adam,* terkedilmiş bir fabrika içerisinde yaşayan ve endüstriyel atıkları, metalleri, boruları, vidaları toplayarak buradaki kulübesine taşıyan bir adamın hikâyesiyle başlar. Adam, bu *Çöp-Nişinin* bir köşesinde, bacağını kesmek yoluyla devcileyin bir metal vidayı bacağına sokararak, kendi bedenini bir *Cüruf Mekân*'a dönüştürmenin yollarını arar. Film ilerledikçe çığrından çıkan bu dönüşüm, filmin sonunda tüm bu endüstriyel atıkların, boruların, vidaların adamın bedeni üzerinde başka insan bedenlerini de içine katarak toplanmasıyla Donna Harraway'vari bir siborglaşma mantığı içerisinde son bulur. Ancak bu son, Robocop gibi steril bir melez bedeni değil, bir yığını, son şekli belirsiz, akışkan ve üretken bir cüruf kümesini, "dehşet verici bir güzelliği" tarifler. Bu *"Cüruf Beden"* içerisindeki adamlardan birinin, yine içeridekilerden bir diğerine yönelttiği filmin şu son repliği de, bu bağlamda oldukça manidardır;

" –Tüm dünyayı bir metal yığınına dönüştürmeye ne dersin?"

Özetlemek gerekirse *Yapay Ekoloji, (1)* romantik bir dille kaybolduğunu iddia ettiği dengeli, uyumlu ve bütünlüklü bir Doğa Ana'yı spiritüel bir taban üzerinde restore etmenin peşinde koşan neo-muhafazakâr *Nostaljik Ekoloji* anlayışının terkidir.

Yapay Ekoloji, (2) sürdürülebilirlik ve ekoloji gibi kavramların popüler ve sempatik yüzünü, ticari sömürü ve promosyon yolunda yeni meşruiyet ve tahakküm araçları olarak kullanan *Market Ekolojisi* anlayışının terkidir.

Yapay Ekoloji, (3) küresel ölçekten kıtasal ölçeğe, ulusal ölçekten kentsel ölçeğe, toplumsal ölçekten mesleki ve bireysel ölçeğe dek ekolojik düzlemin analitik ve devingen ağ formasyonları çerçevesinde tartışılmasının ve çeşitli ölçeklerde periyodik uzlaşı noktaları üretilmesinin peşinde koşan *Realist Ekoloji* anlayışının desteklenmesidir.

Yapay Ekoloji, (4) Sınır-Mekânların, *Çöp-Nişlerinin* ve *Cüruf Mekânların*, yani ayrımcılık yapmadan tüm parçalarıyla metropolitan ve kentsel habitatların ekolojik düzlem üzerine oturtulmasının ve kendi özgül koşullarıyla, kendi özgül potansiyelleri üzerinden saflaştırılmadan, sabitlenmeden ve üretim bağları koparılmadan değerlendirilmesinin desteklenmesidir.

Yapay Ekoloji kısaca, doğada erimeyen ve doğayı eritmeyen özgürleştirilmiş üretimin "sürdürülebilirliği"nden başka bir şey değildir.

6.2 Koruma & Restorasyon

Korumacılığın modern tarihi, temel olarak müdafaa etmek ile müdahele etmek arasındaki gerilim üzerine inşa edilir. Modern evreden başlamak üzere, bu inşaat süresince ortaya çıkan bir dizi kördüğüm, evrilerek dahi olsa 21.yüzyıla kadar taşınır. İlk iki altbaşlıkta (6.2.1), (6.2.2), korumacılığı tarihi belleğin biriktirilmesi olarak değil, hayali bir bütünlüğe sahip olduğu varsayılan nostaljik bir geçmişe geri dönüş olarak tariflemenin ve korumacılığı hiyerarşik iktidar mekanizmalarını kullanarak sömürmenin ve tahakküm politikalarına alet etmenin çıkmazlarından bahsedilecek. Son iki altbaşlıktaysa (6.2.3), (6.2.4), korumacılığın küresel ölçekten mahalli ölçeğe tüm aktörlerle iletişim kurarak, mümkün olduğunca eşitlikçi ve heterarşik bir düzlemde, hızla değişen ve dönüşen kentsel yaşam koşulları içerisinde katatoniye kapılmadan

nasıl yaşayabileceğine ve bu yolda hangi düğümleriyle yüzleşmesi gerektiğine dair bazı naif önerilerde bulunulacak.

6.2.1 Nostaljik Koruma

> Bu önemli meselede kendimizi kandırmayalım; bir zamanlar mimarlıkta güzel ya da muazzam olan herhangi birşeyi restore etmek, ölüleri diriltmek kadar imkânsızdır.
>
> *John Ruskin, The seven lamps of architecture*

Nostaljik Koruma, geleneksel evrenin bütünlüklü olduğu varsayılan dünyasına ve fiziksel çevrenin kutsal bir uyumlulukla bezendiği varsayılan kurgusuna duyulan özlemle, bugünün fiziksel çevresinin koruma sorunlarını çözme arayışıdır. Dolayısıyla anlayış temelde, modernitenin beraberinde getirdiği tüm kulvarlardaki anlık değişimlerin, yıkımların ve yeniden yapımların bir karşılığını, fiziksel çevrede de bizzat deneyimlemeye başlayan öznelerin, bu değişiklikler karşısında reaksiyoner bir tavır takınması ve fiziksel çevreyi zamandan koparark hiç değişmeyecek bir mekânsal vakuma nakletmesi ya da zamanda yolculuğa çıkararak, geçmişin mitolojik örüntüsüne nakletmesi hülyası etrafında gelişir;

“Hemen her yer kötüler tarafından bozulmakta, fiziksel çevre tahrip edilmekteyse, her değişimin olumsuz sayıldığı bir kötümserlik ortamının sonucu, kaçınılmaz olarak geçmişin özlenmesi, Nostaljidir. Ancak, öncelikle şunu vurgulamak gerekir: Nostalji nesnesi olmayan, ama öznesi bulunan bir özleme edimidir. (...) Nostalji sözkonusu olduğunda, özlenen bir nesne değil, özleyen biri vardır.” [32].

Nesnenin olmaması, geçmişte varsayılan mekânsal örüntüye giydirilen niteliklerin o nesneye içkin olmaması demektir, yani bu nitelikler bugünden geçmişe doğru bakan özne tarafından günümüz sorunsallarına bir tepki olarak geliştirilmiş ve nesnenin geçmişine enjekte edilmiştir, dolayısıyla nesne gerçekte geçmişte de yoktur, ortada sadece kendi ürettiği hülyasını özleyen bir özne vardır.

Nostaljik Koruma, bu girişten de anlaşılacağı üzere, geleneksel bir kavrayışı değil, modern bir anlayışı betimler. Modern ulus-devlet mitolojileri nasıl tarihin başlangıcına dek gevşetiliyorsa ya da *Nostaljik Ekoloji* mitolojileri nasıl Doğa Ana’ya ve Gaia’ya dek uzandırılıyorsa, *Nostaljik Koruma* mitolojileri de, geleneksel fiziksel çevreye referans

verir durur ancak bu çevrenin tarihsel gerçekliğine değil, bugünün sıkıntılarından bir kaçış olarak inşa edilen mitolojik kurgusuna referans verir. Bu bağlamda, koruma ve modernite birbirlerine karşıt kavramlar değillerdir. Sistine Şapeli'nin fresklerinin 1565'teki küçük çaplı restorasyonu düşünülecek olursa, koruma anlayışının tarihi Rönesans'a dek esnetilebilir ancak, modern tanımıyla koruma, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi arasındaki bir zaman diliminde, modern inovasyonların bir parçası olarak "icat edilmiştir". Fransız Devrimi'nin hemen ardından, 1790'da kurulan *Commission des Monuments,* Napolyon dönemine sarkacak ölçekte Fransa'nın anıtsal kataloğunu hazırlamaya girişmiş, Endüstri Devrimi'nin en yoğun döneminde, 1877'de kurulan *Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB)* ise, Koruma anlayışıyla birlikte gelişen Restorasyon pratiğinin *Müdaheleci* sorunlarına, devrimin doğum yeri olan İngiltere özelinde *Müdafacı* çözümler getirmeyi denemiştir. Restorasyon pratiğinin de bu doğrultuda, Viollet-le-Duc'le birlikte 19.yüzyılda ivme kazanması bir rastlantı değildir. Dolayısıyla, tarihi yapılara karşı ortaya koyulan bu duyarlılık, bu yapıların—modern anlayışla keşfedilen—varlıklarına karşı oluşan tehditlerle doğrudan ilintilidir. Ekonomik gelişimin yavaş olduğu ve yapı inşa etme baskısının az olduğu bir zaman aralığında, yani geleneksel evrede, tarihi yapılar varlıklarını sorgulanmadan sürdürebilmişlerdir. Modern evreyse bu barışçıl koşulu krize sokar, yeni yapılara karşı duyulan ihtiyaç, çoğu zaman eski yapıların yıkımını ima etmeye başlayınca, bu kez tarihi yapıların varlıklarını sürdürebilmesi adına yeni bir meşruiyet inşaatına ihtiyaç duyulur. Bu doğrultuda, ulusal ve küresel koruma politikaları, sivil toplum örgütleri, vakıflar, mesleki eğilimler ve hatta toplumsal duyarlılıklar moderniteyle birlikte doğar ve gelişir. Değişimin herşeyi buharlaştırmaya başladığı bir ortamda, fiziksel çevrede nelerin biriktirileceğini seçmek, böylece elzem hâle gelir.

20.yüzyıl, modern mimarlık üretimindeki artışa paralel olarak, Koruma ve Restorasyon anlayışlarında nicel ve nitel anlamda yoğun gelişmelere gebedir. 1931'deki Atina Tüzüğü'yle alınan kararlarla birlikte Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi'nin (ICOMOS) temelleri atılır. UNESCO, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren küresel ölçekte Dünya Mirasları'nı koruma listesi oluşturmaya başlar. 1964'teki Venedik Tüzüğü'nün kararlarını uygulamak adına bir yıl sonra Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS) resmi olarak kurulur. Avrupa ve Güney Amerika Birliği gibi kıtasal birlikler, kıtasal

koruma kararları almaya başlar ve tüm bu gelişmeler ulusal, kentsel ve mesleki düzlemlere de yansıyarak, koruma altına alınan fiziksel çevre ölçeğini gün geçtikçe genişletir.

Koruma ve Restorasyon pratiklerinin günümüze kadar çeşitli değişikliklerle dahi olsa varlığını sürdürmüş en önemli iki damarı, yine bu aralıkta, geç 19.yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bir tarafta, John Ruskin, William Morris ve Pugin gibi isimlerin düşünceleri, yazıları ve prensipleriyle modern koruma hareketinin temelini atan *Müdafacı* kanat yer alır, diğer taraftaysa, Viollet-le-Duc, James Wyatt, Lord Grimshaw gibi isimlerin, pratik uygulamaları, teorileri ve prensipleriyle modern restorasyon hareketinin temelini atan *Müdaheleci* kanat konumlanır. Ruskin'in başı çektiği *Müdafacı* kanat, geçmişin ve yaşanmışlığın otantikliğini ön plana çıkaran, pitoresk "harabe" estetiğini vurgulayan ve tamir etmek dışındaki her türlü yeni müdaheleden sakınan bir anlayışı savunurken, Viollet-le-Duc'ün başı çektiği *Müdaheleci* kanat, daha çok şimdi ve yarının geçiciliğine yüzünü dönen, eskiyi yeniyle harmanlayan ve yeri geldiğinde hiçbir zaman barındırmadığı nitelikleri tarihi yapıya enjekte etmekten çekinmeyen bir anlayışın arkasında durur. Bu ideolojilerin uzlaşmaları, çarpışmaları, hibritlenmeleri ve radikal uçlara çekilmeleri gibi etkileşimleriyle birlikte, modern Koruma ve Restorasyon düzlemi olgunluk çağına girmeye başlamıştır.

Ruskin'in *Müdafacı* kanadının bakışı, muhafazakâr, romantik ve nostaljiktir. Bu anlayış çerçevesinde tarihsel yapı, neredeyse bir tür kutsallık barındırırmışçasına muhafaza edilir, en ufak bir müdaheleye fırsat veren restorasyon dalâlettir, yapı üzerindeki el işçiliğinin hüneriyse, yapının kalitesinin en belirleyici elemanı olarak ve hatta yapının kimliği olarak sunulur. Kuşkusuz, Ruskin'in Gotik mimariye karşı beslediği tutku ve Ruskin ile Morris'in mekanikleşmiş endüstriyel üretim karşısında zanaatkârın tarafını tutan *Arts & Crafts* hareketinin temelini atan teorik eğilimleri gibi dipnotlar, bu anlatıyla paralel düşünülmelidir. Ruskin, 1849'da yayınladığı *The Seven Lamps of Architecture (Mimarlığın Yedi Lambası)* adlı kitabında, bu konulara şöyle değinir;

"Restorasyon kelimesinin gerçek anlamı, ne kamu tarafından, ne de kamusal anıtların bakımını üstlenenler tarafından tam olarak anlaşılmıştır. Restorasyon, bir yapının muzdarip olacağı topyekün yıkım anlamına gelir: Yokedilen şeyin yanlış tarifine eşlik

eden bir yıkımdır. Bu önemli meselede kendimizi kandırmayalım; bir zamanlar mimarlıkta güzel ya da muazzam olan herhangi birşeyi restore etmek, ölüleri diriltmek kadar imkânsızdır. (…) İşçinin sadece eli ve gözüyle verilebilecek olan o tin, hiçbir zaman geri çağrılamaz. (…) Eski olanda biraz olsun yaşam vardır, onun ne olmuş olabileceğine ve ne kaybetmiş olabileceğine dair gizemli öneriler vardır; güneşin ve yağmurun işlediği nazik çizgilerde biraz olsun hoşluk vardır. Yeni oymacılığın kaba sertliğinde bunlardan hiçbirisi olamaz." [255].

Ruskin'in iddiası, *Müdafacı* kanadın temel melankolisini dışa vurur: "Bellek" ve "Kimlik" anlayışlarının sabitliği ve değişmezliği bu kanatta önemli bir zemini işgal eder. Ruskin'e göre, yapılar geçmişin belirli bir mevcudiyetini ortaya çıkarabilmelidir ve bunu otantik olarak ancak, onlara hiçbirşey eklenmediğinde ya da hiçbir parçaları değiştirilmediğinde yapabilirler. Bu değişimi onlara ancak zamanın kendisi, "nazik çizgilerle" katabilir. *Nostaljik Koruma'*nın temeli de, bu tarihsel kutsallık üzerine kurulu erken anlatı üzerinden atılmaya başlar.

Viollet-le-Duc'ün *Müdaheleci* kanadının bakışıysa, yenilikçi, yaratıcı fakat zaman zaman Önder Mimar'ın öznel tahakkümünün güdümünde yıkıcıdır. Bu anlayış çerçevesinde tarihsel yapı, sadece tamir edilmekle kalmaz, aynı zamanda yeni eklentilerle güncellenir, yeni malzeme ve strüktürlerin kullanımı cesaretlendirilir, yapının son hâlinin "üniterliği" önem kazanır, değişimin olağanlığının kabulüyle birlikte çeşitli ölçeklerde farklılık üretimleri yapının bazı niteliklerini daha çok öne çıkarabilir fakat zaman zaman mimarın kendi öznel pozisyonunu yeni bir kutsallık boyutuna taşımasıyla, aşırı boyutlara varan müdahele cüreti, tarihsel yapının çeşitli niteliklerinin üzerini örtebilir ve çeşitli niteliklerini ortadan kaldırabilir ki en başta belirlenen bu tarihsel dokunun korunma nedenleri, restorasyon işlemi sonucu yitirilmiş hâle dahi gelebilir. Viollet-le-Duc 1855'te bu konuya şöyle değinir;

"Bir binayı restore etmek onu onarmak değildir, onu bakıma almak ya da aynen yeniden inşa etmek de değildir, fakat onu daha önce varolmadığı hâldeki nihai bir durumda yeniden tesis etmek demektir." [256].

Bu bağlamda, Viollet-le-Duc'ün iddiası, *Müdaheleci* kanadın tahakküm arayışını dışa vurur: *Gesamtkunstwerk* anlayışına paralel bir tevhit arayışı peşinde, yapının

geçmişinde varolmayan elemanları eklemek ve çeşitli parçalarını ve katmanlarını silmek ve yoketmek pahasına dahi olsa, Önder Mimar'ın eksiksiz olduğu varsayılan görüşü doğrultusunda, yapıyı "uyumlu" ve "bütünlüklü" yeni bir kimlik doğrultusunda "nihayete erdirmek", bu kanatta önemli bir zemini işgal eder.

Dolayısıyla bu çarpışan iki ideolojinin, temelde farklılaşmalarına ve zıt uçlara yönelmelerine rağmen, totaliter bir elmanın iki yarısını oluşturdukları söylenebilir. Bir tarafta *Müdafacı* kanat, biraz olsun uçlara çekildiğinde tarihi örüntülerin harabe formatında sabitlenmesini, hiçbir şekilde üzerinde taşıdıkları yağmurun, güneşin, insanın tarihi, tinsel ve kutsal kırışıklıklarına dokunulmamasını, bu mekânın fizikselliğinin ardına gizlenmiş ruhun, yani uyumlu ve bütünlüklü bir tarihsel mevcudiyeti simgeleyen *"aura"*nın zaman içerisinde dondurularak sabitlenmesini ve böylece bir tür totaliter katatoniyi savunur hâle gelir. Diğer tarafta *Müdaheleci* kanatsa, biraz olsun uçlara çekildiğinde tarihi örüntülerin kendilerince önem arz etmeyen katmanlarının ve elemanlarının yok edilmesini, geçmişte dahi olmadıkları düşünülen uyumlu ve bütünlüklü mevcudiyetlerine, Önder Mimar'ın eksiksiz vizyonu sayesinde çeşitli ekleme, çıkarma ve müdahelelerle kavuşturulabileceğini ve böylece Önder Mimar diktatörlüğündeki totaliter yıkımı ve Önder Mimar diktatörlüğündeki totaliter yeniden yapımı savunur hâle gelir. Yani uçlara çekildiğinde Ruskin önderliğindeki *Müdafacı* kanat, nostaljik bir tarihsel bütünlüğe öykünerek mevcut koruma edimini katatonik bir sabitleme refleksiyle sınırlar, Viollet-le-Duc temelli *Müdaheleci* kanatsa, diktatöryen bir önderlik elinden çıkma modernist bütünselliği ortaya koyarak mevcut koruma edimini yıkıcı ve kendi elleriyle yeniden yapıcı bir totaliterlik refleksi içine hapseder.

Bu bağlamda, Koruma ve Restorasyon düzleminin bu damarlar üzerinde gelişmesi ve çelişmesi, modernitenin temel yapısı düşünüldüğünde, pek şaşırtıcı sayılmamalıdır. Modernite, bilindiği üzere, içgüdüsel olarak çelişiktir. Bir tarafta sürekli gelişimi ve değişimi arar, diğer tarafta bu gelişim ve değişim dolayısıyla geri dönülmeksizin kaybolan mefhumlara karşı hüzün ve nostalji geliştirir. Bu da, makro ölçekten mikro ölçeğe, toplumsal ölçekten bireysel ölçeğe dek deneyimlenen bir modern duruma karşılık gelir;

“Modern olmak kendimizi, bize macerayı, gücü, eğlenceyi, büyümeyi, kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vadeden bir çevrede bulmaktır—ve aynı zamanda, sahip olduğumuz herşeyi, bildiğimiz herşeyi, olduğumuz herşeyi yok etmekle tehdit eden bir çevrede, kendimizi bulmaktır. (…) Paradoksal bir bütünlüktür, bütünsüzlüğün bütünlüğüdür: Bizi anlık çözülmenin ve yenilenmenin, mücadelenin ve çelişkinin, müphemliğin ve ızdırabın girdabı içerisine atar. Modern olmak, Marx’ın söylediği gibi “katı olan herşeyin buharlaştığı” bir kâinatın parçası olmak demektir.” [257].

Dolayısıyla modernitenin düzenbaz karakteri, bu farklı veçhelerin üstüste binmesiyle ortaya çıkar. Modern Koruma ve Restorasyon düzleminin bu bağlamda, bir taraftan bütünlüklü, uyumlu ve saf olduğuna inanılan tarihsel bir “kimlik” ve “bellek” etrafına yaklaşan her türlü müdaheleyi, bozucu bir nitelik çerçevesinde algılaması ve bu kimliği tüm bu değişim girdabı içerisinde, kutsal bir değişmezlik katatonisine sürükleme arayışı, modernitenin kaygan ve çözücü arkaplanı üzerinde daha kolay anlamlandırılabilir. Öyleyse, *Müdafacı* damarın temelini oluşturduğu *Nostaljik Koruma*’nın çıkmazı, öncelikle böyle bir kimliğin ve belleğin tarihi kutsallığının varolmaması, dolayısıyla icat edilmiş bir mitoloji olması ve ardındansa sabit bir katatonik kurgunun zaman-mekân üzerine kurulu bu dünyada mümkün olmaması, dolayısıyla değişim ve dönüşümün istense de istenmese de, denkleme dâhil edilme zorunluluğunun olmasıdır. Bu anlayış biraz daha uçlara çekilirse, Semper’in “doğalcı” bakışaçısını ödünç alan Speer’in Nazi mimarlığı ideolojilerinin başına yerleştirdiği “Harabe Değeri”ne (*Ruinenwert*) doğru yol almak dahi mümkün hâle gelir. Hatırlanacağı üzere Speer’in 1936 Yaz Olimpiyatları için fiziksel çevreyi hazırlarken ortaya koyduğu "Harabe Değeri Teorisi" (*Die Ruinenwerttheorie*), fiziksel çevreyi, yıkılıp harabeye döndüğü zaman ortaya çıkacak estetiğe ve bu estetiğin bakıma dahi ihtiyaç duymayan evrensel bir değere sahip olacağı öngörüsüne göre tasarlamayı öğütler. Dolayısıyla, harabenin kutsal estetiği karşısında felce uğramanın bir sonraki durağı pekâlâ, harabenin kutsal estetiğini inşa ederek toplum üzerinde felç edici bir tahakküm kurma yoluna kolaylıkla sapabilir.

Modern Koruma ve Restorasyon düzleminin diğer taraftan, değişim girdabı üzerinde sörf yaparken, değişimin tamamına hâkim olabileceğine inanan ve bu “kimlik” ve “bellek” kurgularını diktatöryen tavırlarla yıkarak, kendi görüşleri çerçevesinde yeni,

uyumlu ve saf bütünlükler (totaliteler) inşa etme arayışı içerisine giren *Müdaheleci* damar da böylelikle, modernitenin kaygan ve değişken arkaplanı üzerinde daha kolay anlamlandırılabilir. Bir bakıma bu damar, *Modernist Mimarlık* anlayışının da peşinde koştuğu bir tevhitin, Konstrüktör Mimar'ın, Önder Mimar'ın, Kutsal Mimar'ın tüm dünyanın karmaşıklığını ve değişim girdaplarını yokedip, yeni baştan ve tek elden, uyumlu ve üniter bir şekilde inşa etme denemelerinin bir benzerine karşılık gelir. Le Corbusier'in Paris'in bir bölümünü tamamen yokederek, kendi kutsal konut kulelerini dikmek istediği *Ville Radieuse* kentsel önerisi ya da Niemeyer'in *tabula rasa*'dan inşa ettiği Brasilia kenti, bu totaliter kurgularda yapıcı ya da yıkıp yeniden yapıcı damarların en kolay hatırlanabilecek örneklerinin başında gelirler. Sant'Elia ve Marinetti'nin 1914'te birlikte yazdıkları Fütürist Manifesto'ya, bu bağlamda tekrar göz atmak gerekebilir;

"Biz anıtsal olanın, ağır olanın, statik olanın algısını yitirdik; biz algımızı "hafifliğin, pratikliğin, geçiciliğin ve çevikliğin tadıyla" zenginleştirdik. Hissettiğimiz odur ki, biz artık katedrallerin, sarayların, meclis salonlarının insanları değiliz; fakat büyük otellerin, demiryolu istasyonlarının, muazzam yolların, devasa limanların, üstü kapalı pazarların, harika aydınlatılmış galerilerin, otoyolların, yıkım ve yeniden yapım şemalarının *[demolition and rebuilding schemes]* insanlarıyız." [258].

Öyleyse Viollet-le-Duc önderliğindeki *Müdaheleci* koruma kanadının insanı ya da Modernist tevhitin insanı uçlara çekildiğinde, "yıkım ve yeniden yapım şemalarının insanı"dır. Sant'Elia ve Marinetti bu şemayı şöyle tarifleyerek, manifestolarını bitirirler;

"Fütürist mimarlığın temel karakteristiği (…) geçicilik olacaktır. 'Evler bizden daha önce tükenecekler. Her nesil kendi şehrini yapmak zorunda kalacak.' " [258].

Her kuşağın, kendi şehrini inşa edebileceği dahi değil, her kuşağın kendi şehrini "yapmak zorunda kalacağı" *(will have to)* bir gelecek tahayyülü, müdaheleci kanadın radikal ucunu betimlemek adına hayati gözükür. Modern insanın, "yıkım ve yeniden yapım şemalarının insanı" olduğu aşikârdır, ancak tüm toplumsal ve fiziksel düzlemin üzerindeki kutsal bir önderlik pozisyonundaki "yıkım ve yeniden yapım şemasının insanı" değil, kendi kendisinin ve çevresiyle uzlaşabildiğince iktidar küresinin sınırları

kadar “yıkım ve yeniden yapım şemalarının insanı” olduğunu birilerinin ona hatırlatması gerekir.

Modern Koruma ve Restorasyon düzleminin uzun bir süre temel açmazı, *Nostaljik* ve *Müdafacı* damarın, tarihi harabenin kutsallık ürettiğine inanması, diktatöryen *Müdaheleci* damarınsa, kendi kişisel kutsallıklarının harabeler üretmeyi meşru kıldığını sanmasında yatar. Bu bağlamda, Modern Koruma ve Restorasyon düzleminin uzun bir süre temel açmazı, bu iki damarın hem dışına çıkılamamasında, hem de ikisi arasında anlamlı uzlaşılar kurulamamasında gizlidir. Dolayısıyla, ne harabe kutsal ve bütünlüklüdür, ne de varsayılan kutsallık ve bütünlük harap etmeyi gerektirir.

Modern Koruma ve Restorasyon düzlemi üzerinde anlamlı bir çift söz söylemenin öncelikli koşullarından biri, tarihselliği ya da tarihsel nesneyi aşkınlaştırmanın, özneyi ya da öznel karar mekanizmalarını mutlaklaştırmanın, yani *Nostaljik* ya da modernist bir kutsallık ve mutlak bütünlük arayışının, basitçe terkidir.

6.2.2 Market Koruması

> Beyoğlu'nun ışığı Tarlabaşı'nda parıldayacak. 500 milyon dolarlık dev proje ile Tarlabaşı’nı Paris’teki Champs Elysees’ye dönüştüreceğiz.
> *Beyoğlu Belediye Başkanı*

Market Koruması, koruma sorunsalını metalaştırır. Geç modernitenin kapitalist arkaplanı üzerinde her nesnenin—ve hatta kaçınılmaz olarak her öznenin—metalaşma sürecine dâhil edildiği düşünülecek olursa, bu durum pek şaşırılıcak bir durum da değildir. Ancak *Market Koruması’*nı problemli kılan durum, her türlü sömürü çeşidi gibi, *Market Koruması’*nın da bu sorunsalın kendisi ya da çözümü için teorik ya da pratik eylemlerde bulunmak yerine, salt kendi çıkarı doğrultusunda bu sorunsalın dinamiklerini manipüle etmesi ve dolayısıyla altın yumurtlayan tavuk misali, bu sorunsalın sahte çözümlerle devamlılığını ilelebet sürdürmenin peşine düşmesi olarak özetlenebilir. Dolayısıyla bir yandan mevcut koruma sorunlarını sömürür, diğer yandan kendisi yeni koruma sorunları icat edererek bir kez daha sömürür, öte yandansa koruma sorunlarına sahte çözüm önerileri getirerek son bir kez daha sömürür.

Bu başlıkta üzerinde durulacak *Market Koruması* sömürü mekanizmalarından ilki, yapısal ölçekten örneklendiğinde daha kolay anlaşılabilir. Moderniteyle birlikte tarihselliğin nesneye kattığı "*aura*" icat edildi mi, bu *aura* artık çeşitli düzeylerde yapıya meşruiyet kazandırmak için kullanılmaya başlamıştır. Üzerine ya da içerisine inşa edilecek yeni bir Market mimarisini gizlemek ya da örtbas etmek adına ve çoğu zaman gizlenemediğinden, basitçe bir tür zekât olarak sunulmak adına tarihsellik yüzeysel boyutuyla bir tür kozmetik olarak kullanılır. Koruma kanunlarının ya da kurullarının çeşitli nesnel ve öznel sorunlarını ve açıklarını yakalayan Market mekanizması, bu açıkları kullanarak, kendi gayrimenkul kâr yuvasını tarihi bir yapının arsasında inşa etmek adına, tarihi yapının tek başına ne kadar anlam ifade edeceği meçhul bir parçasını kendine kalkan ederek öne sürer ve böylece sadece bir katının salt bir cephesini tutarak yeni yapısını planladığı doğrultuda inşa etmeyi meşru kılar. Bu inşaat çift taraflı bir kazanımı beraberinde getirir, hem koruma kurulu, yerel yönetim ve mesleki odalar gibi karar verici mekanizmalar karşısında bu sahte-korumacı tavrıyla şirin gözükür ve kâr yuvasını meşrulaştırır, hem de tarihselliğin bu *aurasını* kullanarak, kâr yuvasına yeni bir değer katmanı daha ekler. Dolayısıyla burada korunan nedir diye sorulacak olursa, kuşkusuz korunan, *Market*'in çıkarlarından başka bir şey değildir. Tarihi yapı sadece korunuyor "-muş gibi" yapılmıştır, özgül değeri, yapısal elemanları arasındaki bağlantılar, kültürel arkaplanıyla ilişkisi, toplumsallık boyutu vb. birçok mesele görmezden gelinmiş ve basitçe bir ambalaj olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla aslında korunması ve restore edilmesi doğrultusunda metalaşmamıştır, aksine metalaşması doğrultusunda bir kısmı göstermelik olarak korunmuş ya da bir kısmı bu metalaşmayı meşru kılacak minimum düzeyde restore edilmiş gibi sunulmuştur. Bu mekanizma kısaca, *Sahte Market Koruması* olarak adlandırılabilir.

Bu mekanizmaya yerel bir örnek olarak, İstanbul'un en işlek caddesi olan İstiklal'in merkezinde, 2011'de açılan Demirören Alışveriş Merkezi'ni vermek mümkündür. 1980'lerde dönemin en ünlü ve geniş salonlarından biri olan Saray Sineması'nın da içinde bulunduğu Sin-Em Han'ın satın alınmasıyla başlayan süreç, 2004'te Koruma Kurulu'na yapılan başvuruyla yapısal ölçekte bir restorasyon talebine evrilir. Bu doğrultuda, İstanbul'un en görünür kentsel düzleminin merkezinde gerçekleşecek olan bu *Sahte Market Koruması*'nı meşru kılmak adına, çeşitli kulvarlarda zekât

performansları işleme koyulmaya başlanır. Bir taraftan "Beyoğlu Nereye Gidiyor" adında bir yarışma ve sergi açılarak bu mekânın fiziksel ve toplumsal geçmişiyle geleceği önemseniyormuş gibi yapılarak, bir tür politik doğrucu sosyal sorumluluk hamlesiyle konuyla ilgilenen mesleki grupların, entelektüellerin ve meraklı modern bireylerin ağzına bir parmak bal çalınır, diğer taraftan projenin başına yerel piyasanın Starkitektlerinden Han Tümertekin'in getirildiği duyrularak ekspertiz boyutunda tüm şikayetler ve eleştirilerin önüne set çekilir. Bu arada Koruma Kurulu yeni yapının saçağının yan parseldeki Cercle D'Orient Kulübü binasını geçmemesi koşuluyla yeni bir inşaata izin vermiştir ancak, *Market Koruması* bu engeli aşmanın yollarını da kısa sürede keşfedecektir. Han Tümertekin'in şöhret *aurasından* yeterince faydalandıktan sonra ve Tümertekin'in önerisi Koruma Kurulu'nun muhafazakâr ve *Nostaljik Koruma* anlayışıyla örtüşmediğinden inşaat süreci ertelemelerle uzamaya başlayınca, *Market* refleksi tekrar devreye girer ve proje Tümertekin'den alınarak, hâlâ kimliği açıklanmamış olan bir kukla mimara teslim edilir. 2011'de açılmaya giden yolda yapı, Cercle D'Orient Kulübü binasının gabarisini üç kat geçme trüğüyle zenginleştirilir, daha sonra farkına varılması ve yapılan itirazlar sonucu tek katı traşlanarak—iki katı hâlâ geçmiş vaziyette—konu örtbas edilir. Son çıkan ürünse Türkiye yerel mimarlık coğrafyasının, *Sahte Market Koruması* anlayışını bambaşka bir seviyeye taşıyacak niteliktedir. Demirören AVM yapısı parseli üzerinde yükseldiği tarihi yapıyı ne fiziksel anlamda korur, ne mekânsal anlamda restore eder, ne bir parçasını zekât olarak bırakır, ne de tarihi yapıya herhangi bir yerinde referans verir, sadece mini kubbeli cumbaları, grotesk köşe balkonları ve jenerik bir alışveriş merkezi iç mekânıyla oldukça niteliksiz bir historisist-eklektisist bina inşa eder. Yenileme Kurulu'ysa mimari konseptteki bu değişiklikleri "yapıyı Beyoğlu'na uyumlu hâle getirmek için" onayladığını duyurur. Dolayısıyla, tarihi yapının herhangi bir elemanı, artık sahte ve kozmetik olarak dahi olsa korunmaz, zekât olarak besbelli ki, bambaşka işlemler yürürlüğe sokulmuştur. Bu bağlamda *Nostaljik* ve *Market Korumaları'*nın uzun bir süreç sonunda ancak, "yapıyı Beyoğlu'yla uyumlu hâle getirmek" fikri üzerinde anlaşmaya varmaları ayrıca manidardır. Artık yapının ve mekânın kendi fiziksel, toplumsal, kentsel nitelikleri ve ilişkilerinden tamamen kopulmuştur, bu örüntüye dair hiçbirşey korunmasa ve restore edilmese dahi, sadece tarihselmiş gibi görünen yeni bir yapı inşa etmek ve sahte bir

tarihsellik *aura*sı üretmek yeterlidir. Yani artık ne özneye, ne de nesneye ihtiyaç kalmıştır, mutabakat sahte tarihsellik *aurasının* ta kendisi üzerinedir, dolayısıyla Baudrillard'ın simülasyonlarını akla getirecek bu trajikomik anlayış, *Sahte Market Koruması*'nın *Nostaljik Koruma* pratiği sömürüsünün en saf hâline örnek gösterilebilir; artık vaziyet öyle bir hâl almıştır ki, korumanın korumasına dahi gerek kalmamıştır…

Market Koruması sömürü mekanizmalarından ikincisi, kentsel ölçek üzerinden daha kolay okunabilir. *Turistik Market Koruması* olarak adlandırılabilecek bu damar, aşırı restorasyon ve aşırı korumayla kader birliği yapar ve *Nostaljik Koruma'*nın *Müdafacı* kanadının en temel arzularından birini, tarihi fiziksel çevreyi müdahelesiz ve otantik hâliyle korumayı en uçlarına götürerek, *Market* sömürüsü altında pazarlar. *Turistik Market Koruması'*nın el attığı tarihi kentsel çevreler öncelikle kentsellikten koparılıp, kendi içerisinde bütünlüklü bir tür tema parkı olarak kapatılarak sunulur. Ardından toplumsallık ve gündelik yaşantıdan koparılır, yerel kullanıcıları çeşitli nedenlerle burayı terk etmek zorunda bırakılır ve yeni kullanıcılar sadece bu simülasyonu kısa süreli tüketip geri dönmeleri planlanan turistler hâline gelir. Dolayısıyla tarihsel mekân kartondan bir iskelet hâline döner, kent ölçeğinde dondurulmuş bir tarihsel bütünlüğü temsil ettiği savlanır, delice arzulanan bu nostalji de karşılığını ıskalamaz ve *Market* tarafından sömürülür. Aslında tanıklık edilen tarihi bir mitin sergilenişidir, bir tür açık hava kent-hapishane-müzesidir ve hapis olan, fiziksel çevrenin ta kendisidir. Bu bağlamda Potemkin köyleri miti, bu anlatıya oldukça uygun bir altlık sunar. Mitolojiye göre, 1787 yılında Rus bakan Grigory Potyomkin'in direktifleriyle Kırım'a bir ziyaret düzenleyen Kraliçe II.Katerina'yı kandırmak için Dinyeper ırmağı boyunca sadece cephelerden oluşan ve hayal edilen görselliği—yani işgal edilen topraklar üzerindeki yerleşim birimlerini—sunan sahte köy temsilleri inşa edilmiştir. Dolayısıyla *Turistik Market Koruması* bir anlamda modern Potemkin köyleri kurmanın peşindedir; mesele salt yüzeysel veçhelerden oluşmuş bir tür Hollywood setinin ziyarete gelen turistlere Katerina'da olduğu gibi görmek istediklerini sunmasından başka bir şey değildir. Michael Sorkin'in yıllardır Manhattan'daki evinden çıkıp işyerine giderken geçirdiği 20 dakikalarda, kentin dönüşümünü birinci elden gözlemledikleri üzerine yazdığı kitabında belirttiği gibi;

“Estetik bir veri sözlüğü olmakla kısıtlanan koruma, kenti kendisi için bir depo olarak, bir müze olarak yeniden yaratır. (…) Estetik koruma, katı bir biçimde mimarlığa haklar atayarak gayrimenkul “değerlerini” arttırır. Böylece, koruma soylulaştırmanın açıkça ifade edildiği bir ferman hâline gelir.” [259].

Turizm üzerinden neoliberal ekonomiye kentsel ölçekte dâhil olma beklentisi, 21.yüzyılın neredeyse tüm kentsel ve ulusal bürokrasilerinin rüyalarını süslediğinden, *Turistik Market Koruması*’yla çeşitli seviye ve katmanlarda pek çok coğrafyada karşılaşmak mümkündür. En belirgin örnekleri olarak, Venedik ve Dubrovnik’in son durumları verilebilir. Tüm kent artık fiziksel anlamda dondurulmuştur, hatta tüm kent tarihi herhangi bir aralıkta olduğundan çok daha “tarihsel” bir hâle sokulmuştur. Tarihi kendi tarihselliğinde hapsetmek ve içinde yeni bir yaşam yeşermesine izin vermemek bu bağlamda *Nostaljik Koruma*’nın radikal uçlara çekildiğinde ortaya çıkan *Müdafacı* katatonisini kentsel ölçekte gerçek kılar. Artık bu kent yaşanmak için değil dikizlenmek için, üretmek için değil tüketmek için mevcuttur. Temsiliyetin tuzakları nostaljiyle, korumanın tuzakları marketle, bütünselliğin tuzakları katatoniyle buluşmuş, ortaya Debord’u bir kez daha haklı çıkaran bir Gösteri Toplumu anlatısı, bir tür “Gösteri Kenti” çıkmıştır. Bu bağlamda, yerel mimarlık ortamında İstanbul’un Tarihi Yarımadası’nın da benzer bir *Turistik Market Koruması*’na doğru çekilmek istendiği aşikâr değil midir? Bugün Tarihi Yarımada’da da yaşayan kimse kalmamıştır, kentsellik ve toplumsal yaşam can çekişmektedir ve belki de aradaki tek fark, bu bütünsel turistik tema parkı kurgusunun profesyonelce oturtulamamış olması, yani Market’in bu bölgeyi sömürmeye şimdilik yeterli yoğunlukta girişmemiş olmasıdır. *Turistik Market Koruması* özetle, tarihi dikizleme mekânları üretir. Dikizlenen gerçek tarih değil, turistin kendi dikiziyle icat ettiği “Kartpostal Tarihi” örüntüsüdür. Bu bağlamda, deneyimlenen de ne kenttir, ne de tarihtir, deneyimlenen zaten önceden belirlenmiş duraklarıyla bir rehberlik servisinin steril güzergâhıdır.

Market Koruması sömürü mekanizmalarından üçüncüsüyse, yine kentsel ölçek üzerinden daha kolay tariflenebilecek ve *Dönüştürücü Market Koruması* olarak adlandırılabilecek bir damardır. Bu damarın temelde dönüştürme amacı güttüğü şey bilindiği üzere, ne tarihi yapıların hasar görmüş fiziki durumları, ne bu çevredeki toplumsallığın ve kentselliğin kalitesi, ne de burada yaşayan, burayı günlük

hayatlarında kullanan aktörlerin yaşam standartlarıdır. *Dönüştürücü Market Koruması'*nın temelde dönüştürmeyi amaçladığı şey basitçe, bu mekânsal örüntünün ekonomik maddi karşılığı, yani dönüştürme işlemi sonucunda elde edeceği kendi kârıdır. Dolayısıyla bu yolda yapılan ilk iş, mekânın gerçek kullanıcılarının, yani genellikle alt-orta sınıfın toplumsal düzlemde çeşitli yaşantıların birikmesiyle oluşmuş heterojen dokusunun dönüştürülmesi, daha doğrusu üst-orta sınıfın buradaki örüntüye göre görece homojen olduğu savlanabilecek dokusuyla yer değiştirilmesidir. Bu işlemin, karmaşık toplumsal arz talep ilişkileri içerisinde kentsel mekânların kullanıcılarında gözlenen doğal değişikliklerle ya da kent merkezlerinin kullanıcılarının çeşitli zaman aralıklarında uğradığı doğal dönüşümlerle karıştırılmaması gerekir. *Dönüştürücü Market Koruması'*nda işlem planlıdır, dönüşüm kendiliğinden gerçekleşmez, fakat bir tür toplum mühendisliği türevi olarak tepeden inme yöntemlerle dayatılır. Bu alt-orta sınıfın sürgün işleminin pratik boyutu, *Market* aparatları olan kira ve ev bedellerindeki oynamalarla, kolaylıkla hâlledilir. Teorik anlamdaki meşruiyetiyse, bir taraftan bu kentsel örüntünün "ehliyet"i üzerine çok tehlikeli bir ötekileştirme politikası gütmek, diğer taraftansa tarihselliğin *aurasını* üst-orta sınıfa yakıştırmak ve pazarlamak yoluyla kurgulanır. Sadece bu pratiğin kentsel literatürdeki kavramlaştırılmaları, yani *Kentsel Ehlileştirme, Kentsel Canlandırma, Kentsel Soylulaştırma, Kentsel Mutenalaştırma* ve *Kentsel Nezihleştirme* gibi başlıklar yanyana düşünüldüğünde dahi, bu aşağılayıcı terimlerin ne denli tehlikeli arkaplanlara doğru açıldıkları kolayca kavranabilir. Mesajın şu olduğu aşikârdır; "Siz alt ve alt-orta sınıflar, sosyoekonomik tabanınızdan dolayı *Market* tarafından yeterince sömürülememenizin yanında, Siz bu mekânlarda oturmak için yeterince "ehil", yani kalifiye, yani buraya layık değilsiniz, Siz bu mekânlarda oturmak için yeterince "soylu", yani asil, yani kökleri ve kanı değerli değilsiniz, Siz bu bu mekânlarda oturmak için yeterince "mutena", yani itinali, yani özenli değilsiniz, Siz bu bu mekânlarda oturmak için yeterince "nezih", yani saf ve saygıdeğer değilsiniz ve hatta Siz bu bu mekânlarda oturmak için yeterince, kusura bakmayınız ama, "canlı" dahi değilsiniz". Bu utanç verici yaklaşım, yerel bürokrasilerin, *Market*'in, mimarlığın ve kentsel tasarımın, koruma pratiğinin ve toplumsal bilincin ortak ayıbı olarak kabul edilmelidir. Oysaki "Ehil"in kökü, bilindiği üzere Arapça'da "ahl"dan gelir, yani bir yere yerleşmiş, iskân etmiş "Ahali"yle aynı kökten türer. Bu gibi durumlarda yapılması

gereken belki de basitçe, “ehil” etmenin peşinde koşarak değil de, “ahali” olmuşun taleplerini göz önünde bulundurarak hareket etmektir.

*Dönüştürücü Market Koruması’*nın küresel ölçekteki Beyrut’tan Sidney’e, Londra’dan Cape Town’a dek uzanan örnekleri üzerinden konuşmak mümkündür ancak, yerel ve sıcak bir örnekten, İstanbul Tarlabaşı’nda süregelen Kentsel Dönüşüm projesinden bahsetmek daha isabetli olabilir. Türkiye’deki kentsel dönüşüm örneklerinin içerisinde en çok ön plana çıkan ve görünür olan, en fazla para harcanan, en çok eleştirilen, mütemadiyen politik doğrucu yeni meşruiyet damarları peşinde koşan ve dolayısıyla yerel mimarlık, kentsel planlama ve koruma pratiklerinin kesişim kümesinin en önemli pilot projesi olarak görülebilecek Tarlabaşı yenileme projesinde, kentsel mutenalaştırma politikalarının tüm tanıdık güzergâhlarının inşasına tanıklık edilir. Yerel kültürde bu güzergâhların başlangıcı, genelde bağlamından koparılmış dünyaca ünlü bir kentsel “varsıllık” örnek gösterilerek gerçekleştirilir. Bu projede de, bizzat Beyoğlu Belediye Başkanı tarafından, hiçbir kategori üzerinden ilişkisi kurulamayacak olsa dahi, salt bu ünlü hayal edilen varsıllığı ön plana çıkarılarak, Tarlabaşı’nın Paris’teki Champs Elysees’ye dönüştürüleceği ilan edilerek işe başlanır [260]. Sonrasında, projenin kapalı kapılar ardında yapılmadığı imajını oluşturmak adına, projenin süreci içerisindeki çeşitli güvenli zaman aralıklarında çeşitli bilgilendirmeler, sunumlar ve sergiler planlanır. Mesleki bilirkişiler dikkatle seçilir, tanınmış üniversitelerden raporlar alınır ve şöhretli mimarlarla anlaşılır, örneğin Han Tümertekin, Cem İlhan-Tülin Hadi ve Hasan Çalışlar-Kerem Erginoğlu gibi mimarlar tasarıma dâhil edilir. Kolayca farkedilebilecek unsurların başında, Demirören Alışveriş Merkezi’nde de görüldüğü üzere, artık bu işlemlerin birer meşruiyet aracı olarak politik doğrucu önkabuller şeklinde cereyan etmesi gelir. Bu kurgu postmodern evrenin Multi-Kültür tahakkümünün olmazsa olmazıdır. Bu projenin “Tarlabaşı Geleceğini Paylaşıyor” sergisi ya da Demirören projesinin "Beyoğlu Nereye Gidiyor" sergisi bu bağlamda, potemkin sergileri, kullanılan üniversite bilirkişileri, potemkin bilirkişileri, kullanılan şöhretli mimarlar, potemkin şöhretli mimarlardır. Hepsi, *Dönüştürücü Market Koruması’*nın bürokratik elitlerce benimsenmesi sonucu ortaya çıkan tepeden inme bir mutenelaştırma politikasının araçları, piyonları, kuklaları rolünü oynarlar. Proje için hazırlanan ve resmi sitelerinden elde edilebilecek “50 soruda Tarlabaşı Yenileme Projesi” adlı kitapçıkta, meselenin özü satır aralarına şöyle yansır;

“Bölgenin mevcut ekonomik ve sosyal dokusu gereği, sorun ne kadar bütünleşikse çözüm de o kadar bütünleşik olmak durumundadır. (…) Tarlabaşı'na "toplu ve bütünleşik çözüm" şarttı. (…) Proje alanında yaşayan mülk sahipleri Anadolu coğrafyasının mozağini oluşturmaktadır. (…) Proje alanında yaşayan mülk sahipleri, çoğunlukla katı atık toplayıcısı-seyyar satıcı-midyeci gibi düşük gelirli ve kalifiye olmayan işlerde çalışmaktadır. (…) Kimi aileler yeni bir ev tutarak kiraya çıkmayı tercih etmekte, kimileri başka semtlerdeki evlerine veya akrabalarının yanına taşınmaktadır.” [261].

Tarlabaşı’ndaki bu *Dönüştürücü Market Koruması* örneğinin tanıdık sonucunu şöyle belirtmek gerekir; burada oturan mülk sahibi alt-orta sınıfa sunulan, öncekinden çok daha az metrekarelere—genelde aile bireylerinin sayısı nedeniyle burada yaşamayı sürdüremeyecekleri boyuttaki hacimlere—razı olmaları, kira sahibi alt-orta sınıfa sunulansa evlerini terketmeleri ve Başbakanlık Toplukonut İdaresi Başlanlığı’nın (TOKİ) İstanbul’un periferisinde yeni inşaata açtığı Kayabaşı bölgesine dikmeye başladığı Sovyet bloklarını andıran toplukonutlarda kurasız bir satın alma önceliğiyle—ki genelde satın alma şansları pek yoktur—idare etmeleridir. Dolayısıyla yapıların ve tarihi dokunun eskimesiyle oluşan sorunların çözümü, burada çalışanlar, bu mekânı kullananlar, farklı hacimlerde konaklamayı arzulayanlar, burayı terk etmek istemeyenler ve benzeri birçok aktörün taleplerinin es geçilmesi ve bürokratik elitlerle, *Market* elitlerinin elele vermesiyle birlikte tüm bu aktörlerin buradan kovulmasıyla son bulur. *Dönüştürücü Market Koruması* özetle budur. Bu yaklaşımın Türkiye’nin yerel geleneğine pek ters düştüğü de söylenemez, önder niteliğinde olduklarını varsayan “elit kesim”, tepeden inme yöntemlerle astları olarak gördükleri halkı yeterince kalifiye bulmadıklarından, ötekileştirerek, uzaktaysa uzak tutarak, yakındaysa kovup uzaklaştırarak, mutenalaştırdığını ya da kısa vadede gelir eşitsizliği sorunsalından kurtulduğunu düşünür. Farkına varmadıkları, sorunun yöntemde olduğundan da çok, “mutenalaştırma” amacının kendisinde olduğudur. Daha eşitlikçi ve yatay bir düzlem öne sürerek, kentsel mekânın deneyiminin müşterek bir hak olduğunu savunarak, sınıfsal ve kültürel farklılıklara yönelik gizli ve aleni aşağılayıcı ve buyurgan yaklaşımları ifşa ederek ve karşı çıkarak, kentsel örüntülerin yenilenmesi ve dönüştürülmesi fiziki sorunlar nedeniyle elzemse, o örüntünün tüm kullanıcılarının o mekânların

dönüşümünde söz sahibi olacağı ve dönüşümleri sonrası da o mekânları kullanmayı sürdürecekleri bir çözümün getirilmesini talep ederek ve inşa ederek, elitist toplumsal mühendisliğin postmodern evrede yumuşayan bu *Market* güdümlü politik doğrucu uzantıları artık ortadan kaldırılmalıdır.

Modern Koruma ve Restorasyon düzlemi üzerinde anlamlı bir çift söz söylemenin öncelikli koşullarından biri de, kentselliği, tarihselliği ya da tarihsel nesneyi tek boyuta indirgeyerek metalaştırmanın, bürokrat ve *Market* öznesini ya da onların karar mekanizmalarını hayali bir hiyerarşik kodlamanın tepesine oturtmanın, yani salt *Market* güdümlü ya da elitist bir toplumsal hiyerarşi anlayışının, basitçe terkidir.

6.2.3 Realist Koruma

> Zaman durdurulamıyor, fakat korumacılığın cephaneliğinde zamanın etkilerinin nasıl idare edileceğine, 'korunanın' nasıl hayatta kalabileceğine ve aynı zamanda nasıl evrilebileceğine dair bir değerlendirme de bulunmuyor.
>
> *OMA: CRONOCAOS, Venedik Bienali 2010*

Realist Koruma, koruma sorunsalının temelde bir tür modernite sorunsalı olduğunun farkındadır ve hangi nesneyi, yapıyı ya da örüntüyü, hangi nedenlere dayandırarak ve hangi koşullarda biriktirmek gerektiğinin—toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik arkaplanlarını gözardı etmeden—gerçekçi çözümlerini arar. Bu arayış, fiziksel ve toplumsal çevrenin aktif yaşantısını ve devinimini sekteye uğratmayan çözümler peşindedir, dolayısıyla *Realist Koruma*, modern koruma anlayışını katatonik bir derin dondurucu olarak görmez. Nesne, yapı ya da örüntü, korunması düşünülen niteliklerini minimum düzeyde aşındırarak, öznelerle ve diğer nesnelerle maksimum düzeyde etkileşime girebilmelidir. *Realist Koruma* bir bakıma, koruma ve restorasyon tarihinin iki başat kanadının melezlenmesiyle meydana gelir, bir tarafta Ruskin temelli *Müdafacı* kanatın zaman zaman aşırı hassaslaşan mumyalama mantığına daha fazla müdahele, diğer tarafta Viollet-le-Duc temelli *Müdaheleci* kanatın zaman zaman aşırı hoyratlaşan doğaçlama mantığına daha fazla müdafaa enjekte etmek temellidir. Bu kanatlar arası yüzdelerin değişimini, her farklı koşula karşı homojen koruma pratikleri öneren bir kurallar bütünü üzerinden sabitlemektense, yapılması gereken ilk iş belki de, esnek bir

altyapı üzerinde makro ölçekten mikro ölçeğe tüm aktörlerin söz hakkına sahip olduğu bir tartışma ve uzlaşı düzlemi yaratmaktan başka bir şey değildir.

Bu doğrultuda küresel ölçekte, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren önemli gelişmeler vuku bulmuya başlar. Postmodern evreyle birlikte küreselleşme yolunda ilerleyen dünyanın koruma üzerine kurulan ilk organizasyonel ağları, II.Dünya Savaşı sonrasındaki kurulumuyla küresel ölçekteki en önemli karar verici mekanizmaların başında gelen Birleşmiş Milletler çatısındaki kültürel örgütler vasıtasıyla gerçekleşir. 1933 yılında Atina Tüzüğü'yle temelleri atılan Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS), Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü'nün (UNESCO) 1964'teki Venedik Tüzüğü sonrası Dünya Mirasları listesini oluşturabilmesi adına yardımcı bir uluslararası örgüt olarak 1965'te kurulur. 1948'de UNESCO'nun daha bilimsel bir tabana kavuşması adına oluşturulan Dünya Koruma Birliği (IUCN) ve 1959'da koruma ve kültürel varlıkların restorasyonu konuları hakkında kamu bilincini oluşturmak ve arttırmak yönünde kurulan Uluslararası Kültürel Varlıkların Restorasyonu ve Korunması Çalışmaları Merkezi (ICCROM) bu ağı yeni katmanlarla genişletir.

Dünya Mirası, UNESCO tarafından belirlenen ve küresel ölçekte kültürel ile doğal varlıkların gelecek nesillere aktarılması fikriyle oluşturulan bir listedir. UNESCO'nun 1972 yılındaki genel konferansında hazırlanan 38 maddelik Dünya Doğal ve Kültürel Mirası Koruma Antlaşması'nı imzalayan 175'ten fazla ülkenin korumayı garanti ettikleri anıt ve sit arasından Dünya Mirası kriterlerine uygun bulunanlar bu listede yer almaya hak kazanırlar. Dolayısıyla Dünya Miras Fonu tarafından desteklenen küresel bir koruma politikası, korunacak evrensel değerdeki eserlerin seçim kriterlerini ön plana çıkartır. Bu kriterler "Olağanüstü Evrensel Değer" (*Outstanding Universal Value*) olarak tanımlanan bir kavram üzerinden kurgulanır. UNESCO'ya göre, "Olağanüstü Evrensel Değer, öyle istisnai bir kültürel ve/veya doğal ehemmiyet anlamına gelir ki, ulusal sınırları aşar ve tüm insanlığın mevcut ve gelecek nesilleri için ortak bir önem teşkil eder." [262]. Olağanüstülük ve evrensellik gibi kavramlar kaygan bir zemini tanımlar, UNESCO bu zemini biraz daha tanımlı hâle getirebilmek için kültürel mirasların korunma kriterlerini şöyle açıklar;

"i: yaratıcı insan dehasının ürünü olması,

ii: belli bir zaman diliminde veya kültürel mekânda, mimarinin veya teknolojinin, anıtsal sanatların gelişiminde, şehirlerin planlanmasında veya peyzajların yaratılmasında, insani değerler arasındaki önemli etkileşimi göstermesi,

iii: kültürel bir gelenek veya yaşayan ya da kayıp bir uygarlığın tek veya en azından istisnai tanıklığını yapması,

iv: insanlık tarihinin bir veya birden fazla anlamlı dönemini temsil eden yapı tipinin ya da mimari veya teknolojik peyzaj topluluğunun değerli bir örneğini sunması,

v: bir veya daha fazla kültürü temsil eden geleneksel insan yerleşimine veya toprağın kullanımına ilişkin önemli bir örnek sunması ve özellikle bu örneğin, geri dönüşü olmayan değişimlerin etkisiyle dayanıklılığını yitirmesi,

vi: istisnai düzeyde evrensel bir anlam taşıyan olaylar veya yaşayan gelenekler, fikirler, inançlar veya sanatsal ve edebi eserlerle doğrudan veya maddeten bağlantılı olması." [262].

Bu listeden en az birine dâhil özgün bir örnek olmak, yerel ölçekten küresel ölçeğe dek uzanan çeşitli karar mekanizmalarının oluşturduğu Dünya Mirası listesine başvurmak için yeterli sayılır. Dolayısıyla "Olağanüstü Evrensel Değer" fikri, ulusal ve kentsel ölçeğin üzerinde fakat hâlâ bu ölçeklerle etkileşim hâlindeki küresel ölçekte yeni bir koruma pratiği tanımlar. Bu tanımın müphem, sorunlu ve eksik olduğu aşikârdır, ancak aynı zamanda anlamlı bir başlangıç ve esnek bir altyapı olarak düşünülmesi ve bu doğrultuda geliştirilmesi gerekir. Yoksa koruma kriterlerinin, "yaratıcı insan dehasının ürünü olması" gibi daha başlangıç maddesinde sorunlu ve mitolojik kavramlar üzerine temellenmesi, tek başına küresel düzlem üzerinde kurulacak bir koruma formasyonundan uzak durmayı tetiklememelidir. Yapılması gereken daha çok, bu esnek anayasanın tartışılması başta olmak üzere, mikro ölçekten makro ölçeğe dek kurgulanan karar mekanizmalarının daha fazla demokratikleşmesi ve toplumsal işbirliği tabanından, küresel organizasyon politikalarına dek yeni ilişkilerin kurulması güzergâhında, ölçekleri farklılaşan heterarşik ağlar üzerinde çalışılmasıdır.

1988 yılında Hollanda'da kurulan, "Modern mimarlık akımının kentsel ölçekli ya da tekil örneklerinin belgelenmesi ve korunması" açılımına sahip Docomomo (*DOcumentation and COnservation of buildings, sites and neighbourhoods of the MOdern MOvement*)

girişimi, benzer bir uluslararası ağı bu kez modern mimarlık coğrafyası üzerinden kurgular. Avrupa merkezli bir başlangıcı olan girişim, kısa sürede tüm dünyaya yayılır ve ulusal, bölgesel ve akademik çalışma gruplarıyla modern mimarlık ürünlerinin belgelenmesi, korunması, restorasyonu ve yeniden işlevlendirilmesi yolunda etkin bir tartışma ve uzlaşı ağına dönüşür. Dolayısıyla yapılması gereken bir tarafta "modern mimarlık mirası"nı kutsal addeden *Neo-Müdafacı* kanatla, diğer tarafta "modern mimarlık mirası"nı külfet addeden *Neo-Müdaheleci* kanat arasında yeni uzlaşı zeminleri bulmaktır. Koruma pratiğini bir sorunsala dönüştüren modern ikilem, başından beri vurgulandığı üzere, tam da bu konu üzerinedir; ne kadar korunmalı ve ne kadar müdahele edilmelidir?

Postmodern evrede, bu iki kanadın birbirleriyle uzlaşarak ortaya çıkardıkları anlamlı ürünlerden, bir tarafta *Müdafacı* kanadın müdaheleyle uzlaşısını betimleyen, diğer tarafta *Müdaheleci* kanadın müdafaayla uzlaşısını tarifleyen iki örnekten bahsedilebilir. Yapıların yeniden kullanımı, yeni işlevlere uyumlu hâle getirilmeleri, bu yolda mekânsal kurgularında çeşitli değişikliklerin yapılması, antikiteye dek izi sürülebilecek bir olgu olmakla birlikte, erken modern dönemden itibaren modern koruma içerisinde farklı bir anlayışla uygulanmaya başlar. Artık tarihi beden bir taraftan otantik karakteriyle onu sarmalayan yeni işlevlere sosyokültürel bir değer katar ve tarihsel dokunun devamlılığını ortaya koyarak yeni nesillere geçmişe dair kültürel ipucu artefaktları bırakır, diğer taraftansa bu tarihsellik niteliğine göre kazandığı estetik değeri çeşitli seviyelerde ekonomik değere dönüştürür. Peter Zumthor'un, *Müdafacı* kanadın müdaheleyle uzlaşısını betimleyen ürünü, Almanya'nın Cologne kentinde yer alan Neo-Gotik tarzdaki St.Kolumba kilisesinden kalan harabenin üzerine 2003-2007 yılları arasında inşa ettiği Kolumba Sanat Müzesi'nde görülebilir. Yapı, arkeolojik hafriyatla özgün bir ilişki kurar ve genelde zemin kata yayılan harabeyi yalnız bırakmak yerine onun boşluklarını doldurarak, bu kotun üzerine iki, üç kat boyunca tuğlanın modern kullanımıyla elde edilen sağır ile boşluklu yarı sağır cepheler ve kat ölçeğinde sade kontürlü ortogonal cam pencereler ilave eder. Zumthor'un tasarımı Venedik Tüzüğü'nün koruma pratiğinde malzeme kullanımına dair prensiplerin nitelikli bir örneği olarak kabul edilebilir. Tarihi kalıntılar dış ve iç yüzeylerindeki eskimeyle kazandıkları özgün patinaları yokedilip Türkiye'deki sefil örneklerde görüldüğü üzere

pırıl pırıl hâle getirilmeden, süngertaşları, bazalt taşları ve tuğlaları üzerindeki patinalarıyla birlikte korunmuş ve yeni yapının sıcak renge kaçan gri tuğlaları açık bir renk, boyut ve nitelik farkıyla bu malzemeden ayrışmıştır. Dolayısıyla karşı karşıya olunan durum, tarihi harabeyle yeni yapının teorik olarak birbiri içine kaynadığı bir melez, pratik olaraksa tarihi harabeyle yeni yapının birbirlerine yaslandığı, kendi tikelliklerini dışavurdukları ve bununla birlikte birarada yaşadıkları bir simbiyoz olarak tariflenebilir. Tschumi'nin Atina'daki Akropol Müzesi'ne benzer bir şekilde, Kolumba'nın da zemin katı arkeolojik kazıların etrafında yaya köprüleriyle gezilebildiği ve II. Dünya Savaşı'nda yıkılan kilise harabesinin deneyimlenebildiği bir merkezi hacme sahiptir. Üst katlar Katolik Başpiskoposluğu'nun bin yıla varan tarihinin eserlerine ev sahipliği yapan 16 ayrı sergi odasına açılırken, Zumthor yapının bir köşesinde yarattığı gizli bir bahçeyi andıran küçük avluda, harabenin estetiğiyle içiçe girmiş şahsına özgü olan o minimalist spiritüel deneyimlerinden bir yenisini sunar. Dolayısıyla Zumthor'un "Yaşayan Müze" olarak tanımladığı bu mekân kurgusu ve koruma anlayışı, *Realist Koruma* şemsiyesinde, *Müdafacı* kanadın müdaheleyle uzlaşısını betimleyen anlamlı bir örnek olarak konumlandırılabilir. Bu sayede, müdafaa edilen tarihi yapının, hem yeni hacim ve işlevlere kavuşması sağlanmıştır, hem farklı dönemlerde oluşmuş tarihi nitelikleri, katmanları ve aynı zamanda savaşın üzerinde bıraktığı izler korunmuştur, hem de yeni ve eski nesne, *Müdafaa* ve *Müdahele* anlayışları içiçe geçmiş şekilde ve kentsel yaşantı içerisinde yaşamaya, değişmeye ve dönüşmeye devam ederek duyarlı dokunuşlarla varlığını sürdürmüştür.

Rem Koolhaas'ın *Müdaheleci* kanadın müdafaayla uzlaşısını betimleyen ürünü, İtalya'nın Milano kentinde 1986 yılında gerçekleşen XVII.Trienal'de, Mies van der Rohe'nin Barselona Pavyonu'nu (1928–29), radikal bir biçimde Casa Palestra adı altında yeniden inşa etme denemesinde görülebilir. Koolhaas ve ofisi OMA, Barselona Pavyonu'nun sökülebilir ve yeniden inşa edilebilir yapısından etkilenerek, yapının ilk söküldüğü tarihten itibaren tüm elemanlarının nasıl bir tarihsel süreç içerisinde devindiklerini araştırıp ortaya koyar. Koolhaas'ın asıl radikal hamlesi, Trienal binasının kavisli eksedrasından dolayı, Barselona Pavyonu'nu dış bükey bir kavis almış şekilde, yani bükülmüş olarak burada yeni baştan inşa etmesidir. Ayrıca, modernist yapıların insan eli değmemiş kutsal bütünlükler olarak sunulduğu çerçeve de esnetilmeye

çalışılmış, tüm mekânlar televizyonlarla, dağılmış kıyafetlerle, insan sesleriyle, yani görsel ve işitsel insan izleriyle "kirletilerek" kutsallık yanılsamasından arındırılmış, günlük hayata entegre edilmiştir. Dolayısıyla morfolojik olarak karşı karşıya olunan, Barselona Pavyonu'ndan bambaşka bir yapı olsa da, yani Rem Koolhaas *müdahelesiyle* yapının ortogonal çizgilerini baştan aşağı gerçek anlamıyla eğip bükse de, *müdafaa* edilen Mies'yen mimarlığın temel unsurları arasındadır; yani mekânların bükülü pozisyonda olsalar dahi birbirleri içine akmayı sürdürmeleri, aynı plan ve hacmin sadece eğilmiş bir varyetesi olması ve hafifliği, esnekliği ve sökülüp tekrar inşa edilebilirliği bağlamında, Trienal ortamına ve yeni bir zaman aralığına kendini kolayca adapte edebilmesi, tam da Mies'yen akışkanlığın ve esnekliğin karşılığıdır. Koolhaas, bu doğrultuda, Mies'le ilişkisini 2004 yılında yazdığı *Miestakes* adlı bir makalede şu şekilde ortaya koyar;

"Mies'in kendi savunucularından korunmaya ihtiyacı var. (…) 1986'da Barselona Pavyonu yeniden inşa edildi. (…) 80'lerin ortasından itibaren market ekonomisinin yüceltilmesiyle aynı zamana denk geldi. Tesadüf müydü? Yoksa Mies kentsel pazarlama için mi kullanıyordu? Bellek ve saygı adı altında, hürmetten hakarete geçildi. Market ekonomisinde, kentsel düzlemi ayakta tutan alışveriştir. Pavyon'un büyük bir bölümü şuanda, hediyelik eşya dükkânıdır. (…)

Belki de dogmaların onları ihlal etmekte en meyilli olanlar tarafından tariflenmesi bir kuraldır. Mies'in işleri, gizli bir dinginlik kalkanı ardında bir biçimsizlik, amorfluk, hiçlik, sapkınlık ve endişe barındırırdı. En özlü kavramlar dışında kendisini hiç "ifade etmemesiyle", Mies hepimizi—özellikle de takipçilerini—gerekçelerini tahmin etmekle lanetlerdi. (…)

Ben Mies'e saygı duymuyorum, Mies'e aşığım. Ben Mies'i çalıştım, Mies'i hafrettim, Mies'i söküp yeniden kurdum. Hatta Mies'i temizledim. Mies'i kutsallaştırmadığımdan dolayı, hayranlarıyla anlaşmazlık içerisindeyim." [263].

Koolhaas'ın "modern miras"a karşı tavrı dolayısıyla, dondurulmuş bir kutsallık olarak korunmaları değil, müdahele edilerek, hafredilerek, sökülerek, bükülerek ve yeni baştan kurularak korunmaları. Bu önemli bir tartışmayı da beraberinde getirmeli; müdafaa edilmesi gereken yapının salt fiziksel nitelikleri midir, yoksa morfolojinin eğilip

bükülmesi uğruna, mekânsal ve soyut niteliklerin müdafaası makbul müdür? Koolhaas'ın Milan'da bükerek yeniden kurduğu Barselona Pavyonu'yla, *Market Koruması* anlayışıyla Barselona'da içi doldurulmuş av hayvanları gibi turistik bir hediyelik eşya dükkânına çevrilen Barselona Pavyonu birlikte düşünüldüğünde, Koolhaas'ın önerisinin pekâlâ makbul olabileceği, hatta tam da Mies'i yıkarak, Mies'i söküp yeniden takarak, Mies'e çok daha sadık kaldığı rahatlıkla görülebilir. Ancak bu uygulamanın ne bir ölçüsü, ne bir standardı, ne de bir yasası mümkündür. Dolayısıyla *Realist Koruma*'nın en başat özelliğinin anlamı da tam olarak burada ortaya çıkar. Yapılması gereken basitçe; bu kaygan zemin üzerinde mümkün olduğunca çok aktörü biraraya getirmek, mümkün olduğunca farklı ölçeklerdeki ağlar arasında yeni ilişkiler ve tartışmalar üretmek ve mümkün olduğunca *Müdafaa* ve *Müdahele* arasındaki mücadeleyi yeni kompozisyonlar içerisinde uzlaştırmaktan başka bir şey değildir.

6.2.4 Mukavim Koruma

> Ah benim ruhum, ebedi hayata heveslenme,
> fakat mümkün olanın sınırlarını zorla.
> *Pindaros, Pythian iii*

Modern tarihi boyunca koruma pratiğinin yakasına yapışan açmazların, belirsizliklerin ve çelişkilerin birçoğunun—evrilerek de olsa—21.yüzyılın kaygan postmodern zeminine taşındıklarından ve bir dizi kördüğüm oluşturduklarından söz etmek mümkündür. Bu süreçte, Ruskin ve Viollet-le-Duc'ün başı çektiği koruma anlayışı modellerinin daha en başından *Müdafacı* ve *Müdaheleci* kanatlar olarak yarılması, modern mimarlık pratiklerinin özellikle Modernist Mimarlık anlayışından başlayarak postmodern evreye kadar koruma pratiğini beyhude bir çaba olarak görmezden gelmesi, postmodern mimarlık pratiklerinin özellikle Postmodernist Mimarlık anlayışından başlayarak tarihsel nesneyle ilişkiyi keyfi bir stilizasyona indirgemesi gibi çeşitli eğilimler, koruma sorunsallarının sürekli artarak 21.yüzyıla "miras" kalmalarını tetikler. 21.yüzyılın başlangıcındaki mimarlık ortamıysa, bir tarafta daha önce tarihte görülmemiş boyuttaki radikal fiziksel çevre değişimiyle, diğer tarafta tarihte görülmemiş orandaki fiziksel çevre korumasının bir arada nasıl var olacağı sorusu karşısında, ne yapacağını bilmez ve dili tutulmuş bir hâlde kalakalmıştır. Bu doğrultuda, *Aşırı koruma, Sahte Market* ve *Bürokrasi koruması, Ayrıcalıklı koruma, Fiziksel* ve *Soyut koruma, Müdafaa* ve

Müdahele, Katatoni ve *Hayatiyet, Nostalji* ve *Bellek* gibi çelişik koruma kuramı ve pratiği örüntüleri üzerinde çok daha fazla konuşmak, tartışmak, üretmek ve dönem dönem uzlaşmak gerekliliği gün geçtikte artar. *Mukavim Koruma,* koruma düzleminin bu kördüğümleri karşısında, Sisifos'vari bir eylemi, dolayısıyla Camus'çu bir meydan okuyuşu tarifler. Amaç öncelikle koruma düzleminin bu kördüğümleri karşısında, mümkün olmayan nihai çözüm arayışlarına ulaşmak adına, çözenin Asya'nın hâkimi olacağına dair efsaneleri barındıran Gordion düğümünü Büyük İskender'in çözememesi üzerine kaba kuvvet kullanarak kesmesine benzer yollara sapmaktan, dolayısıyla nihai olduğu sanrısıyla uzun vadede geri tepecek totaliter çözüm önerilerine kapılmaktan sakınmaktır. Mitolojide Büyük İskender'in üzerine sinen lanet bilindiği üzere, düğümü çözmedeki sabırsızlığı dolayısıyla Asya'yı ele geçirmesine rağmen, sefasını süremeden genç yaşta zamansızca ölmesi üzerinden yorumlanır. Öte taraftaysa Antik Yunan mitolojisine göre hilekârlığının cezası olarak Sisifos, Tanrılar tarafından büyük bir kayayı dik bir tepenin doruğuna yuvarlamaya mahkûm edilmiştir. Sisifos tam tepenin doruğuna ulaştığında kaya her zaman elinden—ilahi bir dokunuşla—kaçmakta ve Sisifos her şeye tepenin dibinden yeni baştan başlamak durumunda kalır. *Mukavim Koruma'*nın önerisi de tam olarak budur; her tartışma süreci ve uzlaşı sonunda, uzlaşı düzleminin yakın zaman içerisinde tekrar çözüleceğinin farkında olarak, her defasında yeni baştan bu uzlaşı düzlemini inşa etmektir. Her defasında taşın tepeye ulaşmadan düşeceğini, dolayısıyla durumunun nihai çözümünün imkânsızlığını bilmesine rağmen, Sisifos'un o taşı aynı noktaya çıkarmayı denemeyi sürdürerek tanrıların cezasına her defasında yeni baştan meydan okuyuşu, tam da bu tür bir eylemdir.

Bu doğrultuda *Aşırı Koruma* kördüğümünden kasıt, tarihsel üretimin biriktirilmesine dair oluşan modern bilinç ve duyarlılık eşiğinin hızla aşılarak, obsesif-kompulsif bir aşırı biriktirme ve saklama davranış silsilesine doğru yol alınmasıdır. Bugün artık dünya yüzeyinin %4'ü UNESCO tarafından kültürel ve doğal başlıklar altında Dünya Mirası Listesi'ne dâhil edilerek, %12'siyse çeşitli ölçeklerdeki rejimler tarafından (küresel, ulusal, kentsel vs.) sabit kılınarak koruma altına alınmıştır [264]. Yeterince tartışılmamış ve uzlaşılmamış bedenine ve neredeyse ancak postmodern evreyle birlikte başlayan etkin kullanımına rağmen, koruma pratiğinin gün geçtikçe büyümeyi sürdüren bu devcileyin ölçeğine gelene kadar olan serüvenini, iki temel güzergâh üzerinden, bir

tarafta korumaya karar verilen zamanla, korunan nesne ve örüntünün inşa edildiği zaman arasındaki aralığın evrim güzergâhı, diğer taraftaysa korumaya karar verilen nesne ve örüntülerin değişen tipolojilerinin ve ölçeklerinin evrim güzergâhı üzerinden değerlendirmek anlamlı olacaktır.

Korunan nesnenin inşa edildiği zamanla, bu nesnenin korunmaya karar verildiği zaman arasındaki sürenin evrimi üzerinden başlamak gerekirse, 19.yüzyılda yaklaşık 2300 yıllık tarihi olan yapıların korunmasından başlayan sürecin, 20.yüzyılda koruma kriterlerinin değişmesiyle önce 200 yıla, ardından 30 yıla inmesine ve sonundaysa neredeyse yapının inşa edildiği anla korunmaya başladığı anın simultane olarak üstüste bindiği, yani prospektif hâle geldiği söylenebilir. Bu bağlamda, modernitenin önde gelen katalizörleri arasında yer alan ve Endüstri Devrimi'nin beşiği sayılan Britanya'nın bu süreçteki koruma politikaları takip edildiğinde, ilginç verilere rastlamak mümkündür;

"1882 – Sir John Lubbock tarafından öne sürülen "1882 Antik Anıtları Koruma Yasası" *[the Ancient Monuments Protection Act 1882],* devlet yönetimi tarafından tarihi anıtların korunmasına yönelik ihtiyacı onaylar ve çoğu iskân edilmemiş dolmenler, taş daireler, höyükler ve dikmeler gibi tarihöncesi strüktürlerden oluşan, 68 anıt korunmak adına listelenir.

(Korunan yapıların inşa tarihi en geç M.Ö.400 yılına uzanmalıdır, dolayısıyla koruma pratiği için zaman aralığı yaklaşık 2300 yıl olarak belirlenmiştir.)

1913 – "Antik Anıtlar Konsolidasyon ve Islah Kanunu" *[The Ancient Monuments Consolidation and Amendment Act]* anıtın tanımını "mimari ya da tarihi ilgiye vakıf, herhangi bir strüktür, inşaat ya da anıt" olarak genişletir. Yasa aynı zamanda, Roma-İngiliz ve Ortaçağ anıtlarının, Kraliyet Komisyonları'nın kurulması dolayısıyla, bu listeye dâhil edilmesine müsaade eder.

(Korunan yapıların inşa tarihi en geç 1712 yılına uzanmalıdır, dolayısıyla koruma pratiği için zaman aralığı yaklaşık 200 yıla çekilmiştir.)

1983 – "1983 Ulusal Miras Yasası" *[The National Heritage Act],* yapılı çevre üzerinde İngiliz Mirası adlı bir kabineyi hükümetin baş sözcülüğüne getirir. Çevre Departmanı daha sonra, 1939'da sabitlenen yapıların korunma tarihi kriterini ortadan kaldırır ve

“Otuz Yıl Kuralı”nı takdim eder, artık otuz yıldan daha yaşlı olan her yapı koruma listesi için önerilebilecektir.

(Dolayısıyla koruma pratiği için zaman aralığı 30 yıla çekilmiştir.)

2007 – “Tarihi Çevrenin Planlaması ve Politika Rehberliği”ne *[Planning and Policy Guidance of the Historic Environment]* 2007 yılında yapılan revizyon, herhangi bir zaman aralığını mutlak kılmayı terkeder. Otuz yıldan daha erken yaşa sahip yapılar da, olağanüstü niteliklere sahipse ve tehdit altındaysa, koruma listesine dâhil edilebilirler.

(Dolayısıyla koruma pratiği için zaman aralığı ortadan kaldırılmış, bir senelik yapının dahi korunabilmesinin önü açılmıştır.)

Prospektif? – Prospektif koruma bir yapının statüsünü anıt olarak önceden tanımlar, böylece yapının uzun ömrünü ve üretimini fiziksel olarak ortaya çıkmadan dahi garanti altına alır.” [265].

Dolayısıyla geç modern evreden başlamak üzere, koruma pratiğinin gittikçe niceliği artan emelleri doğrultusunda, yapıların inşa süreleriyle, koruma kararlarının alındığı süre arasındaki zaman aralığı iki bin yıldan neredeyse sıfıra iniverir. Bu retrospektif perspektifin hızla prospektif bir perspektife dönüşümü, hazırlıksız yakalanılacağı belli olan bir düzlem üzerinde, anlık koruma kararlarının alınmasını beraberinde getirecek ve zaten sorunlu olan koruma pratiğinin bu düğümü, bir kördüğüm olma yolunda hızla ilerleyecektir;

“İnanılmaz derecede heyecanlı ve biraz olsun absürd bir zamanda yaşıyoruz, öyle ki koruma bizi sollamaya başladı. Belki de biz, korumanın artık retroaktif bir aktivite olmaktan çıkıp, prospektif bir aktivite hâline gelişini ilk deneyimleyenler olacağız. (…) Aslına bakılacak olursa, bu absürd bir hipotez gibi görünüyor, ancak çoktan gerçekleşti bile, örneğin, bazı evlerin inşaatları daha biter bitmez korunmalarına karar verildi ve bu karar da ikamet edenleri oldukça karmaşık bir muammanın içerisine yerleştirdi.” [266].

Korumaya karar verilen nesnelerin ve örüntülerin değişen tipolojilerinin ve ölçeklerinin evrim güzergâhına geçildiğindeyse, 1811’den başlayarak ilk korunan yapı tipolojisinin antik anıtlar olduğu gözlemlenebilir. 1844’ten itibaren dini yapılar, konutlar, tarihi kent meydanları ve doğal çevre, 1913 kanunu sonrasındaysa fener kuleleri, mezarlıklar, ofis

yapıları ve hatta demiryolları korumaya dâhil edilmeye başlanır. 1970 sonrası dönemle birlikte, postmodern evreye girildiğindeyse artık lunaparklardan doğal adalara, kumarhanelerden alışveriş merkezlerine, kayak merkezlerinden muharabe meydanlarına, barajlardan otoyollara kadar sayısız tipoloji koruma pratiğine entegre edilir. Hatta dünya yetmemiş olacak ki, New Mexico Devlet Üniversitesi'nde antropolog olan Dr. Beth O'Leary tarafından, Ay'ın üzerine inilen zemininin dahi, "Dünya" Mirası olarak korunması teklif edilmiştir;

"Biz bu alanın [Apollo 11'in iniş alanı], ulusal bir simge olarak ya da Dünya Mirası alanı olarak korunması gerektiğini düşünüyoruz." [267].

Bununla birlikte koruma ölçeği de gittikçe büyür; 19.yüzyılın başında, bir anıtın yapısal ölçeği üzerinden başlayan koruma kurgusu, 21.yüzyıla gelindiğinde artık sahil şeritlerinden devcileyin adalara, doğal sit alanlarından kilometrelerce uzanan otoyollara kadar genişlemiştir. Bu radikal dönüşüm, en iyi İsviçre'deki Rhaetian Demiryolları'nın 2008 yılında UNESCO tarafından Dünya Mirasları listesine alınmasıyla örneklenebilir. Bahsi edilen koruma, 384 kilometrelik bir demiryolu üzerinde vuku bulmuş ve korunan demiryolu, tampon bölgesiyle birlikte 109,537 hektarlık bir alan kaplar hâle gelmiştir [268].

Dolayısıyla koruma pratiğinin sadece postmodern evre süresince fiziksel çevrede kapladığı alanın hızla genişlemesi göz önüne alındığında dahi, yakın dönemde daha da sık işitilecek bir başlık hâline gelecek *Aşırı Koruma* sorunsalının zıvanadan çıkmaması adına, küresel ölçekten mahalli ölçeğe dek uzanan etkileşim hâlindeki ağlar vasıtasıyla, yeni tartışma ve uzlaşı platformlarını kurgulamak elzem hâle gelir. Tartışılacak konular birbirinden farklı ve çeşitlidir, örneğin Çin Seddi, Hadrian Duvarı, İstanbul Surları gibi tarihi bariyerlerin korunmasıyla, Berlin Duvarı, Batı Şeria Duvarı ve günümüzde güvenlik paranoyası eşliğinde inşa hâlinde olan kilometrelerce uzunluktaki postmodern bariyerlerin korunması paralel olarak düşünülmeli midir? Küresel, ulusal, kentsel ya da mahallî ölçeklerden birinde ya da birkaçında, kaplanan yeryüzü alanı üzerinden koruma pratiğine esnek yüzdelerde periyodik sınırlamalar getirilebilir mi? 1979 yılında tescillenerek Dünya Mirası listesine alınan "Auschwitz-Birkenau Alman Nazi Toplama ve İmha Kampı (1940–1945)"nı emsal alan, tarihi ya da yeni katliam ve soykırımların doğal

ve kültürel bölgelerinin ya da mekânlarının Miras ve koruma listelerine önerilmesi durumunda, değerlendirmedeki kıstaslar ne şekilde düzenlenecektir? Örneğin katliama uğrayan insan sayısı istatistiki bir kıstas olarak sayılacak mıdır ya da bazı başvurular katliamın "yeterince" vahşi olmadığından ötürü geri çevrilebilecek midir? Brooklyn Köprüsü'nün ya da Long Island otoyolonun korunması altyapı tipolojisi içinde emsal olarak alınırsa, kanalizasyonlar, doğalgaz boru hatları, baz istasyonları ve hatta CCTV düzenekleri de korunmaya aday mıdır? Ya da kısaca, korumanın aşırıya kaçmaması ve tüm dünyayı yutmaması adına, ölçekteki ve nicelikteki bu fahiş patlama karşısında nasıl hareket etmek gerekir?

Bir başka kördüğüm, modern korumanın erken döneminden itibaren *Müdaheleci* ve *Müdafacı* kanat arasındaki çatışmanın nitelikli melezler ortaya koymak yerine, püriten radikal uçlara kayarak frijit ürünler vermeyi seçmeleri olarak özetlenebilir. Bu bağlamda, *Fiziksel* koruma ve *Soyut* mekânsal koruma teknikleri arasındaki gerilimin de, çoğu zaman fizikselin güvenlikli nişinden dışarı çıkmamak kaydıyla, görmezden gelindiği belirtilebilir. Doğrudan morfolojik ve strüktürel fizikselliği korumak yerine, mekânsal akışkanlığı, hacimler arası iletişimi, açık plan/cephe kurgusunu ya da yarı açık, açık ve kapalı mekân dengesini korumak fikrinden yola çıkan örneklere, ne koruma pratiğinde, ne de koruma kuramında pek rağbet edildiği söylenemez. Oysaki *Fiziksel* korumayla birlikte *Soyut* korumanın da—başta mimarın "soyut" vizyonundan türeyen yetkileri olmak üzere—ciddi eleştiriye ihtiyacı olduğu aşikârdır. Bu doğrultuda belki de, bu tuzaklara düşmesine pek alışık olunmayan mimarlardan Rem Koolhaas'ın, çeşitli konferanslarında Çin'de kültürel mirasın korunmasına dair yaptıkları araştırmaları anlatırken, Pekin'in kendine has avlulu tarihi yerleşkeleri olan *hutong* mahalleleri karşısında takındığı refleks üzerine bir çift söz söylemek gerekebilir. Koolhaas, kare avlulu planlı ve alçak katlı bu geleneksel konutların, modern kulelerin ele geçirmeye başladığı metropolitan örüntüde koruma pratiğinin kentsel ehlileştirme politikalarına yenik düşme potansiyeli taşıdığına dair uyarılarında son derece haklıdır. Ancak arkasına aldığı geniş bir aileyi bir *hutong* avlusunda, kucaklarında köpekleri, aile büyükleri küçüklerine sarılırken samimi pozlar içerisinde resmeden bir imajı işaret ederek, asıl korunması gerekenin, "modern çevrelerde artık yaşaması imkânsız olan bu atmosfer" olduğunu söylemesiyle [269], Koolhaas *Sahte Market Koruması* yağmurundan

kaçarken, *Nostaljik Koruma* dolusuna tutulma tuzağına düşüverir. Bu da *Nostalji* ve *Bellek* arasındaki bir diğer koruma düğümüyle ilintilidir. Koolhaas, korumacılığın yapının salt fizyolojisiyle ilgilenen katı bakışaçısını eleştirmekte haklı olduğu kadar, mekânın soyut niteliğini nostaljik bir geleneksel aile yaşantısının oluşturduğu bir *aura*'ya indirgemekte de bir o kadar haksızdır. Naif bir bakışaçısıyla, Koolhaas'ın tek söylediğinin mekânları onları kullanan insanlardan ayrı düşünmemek ve salt taş, tuğla, beton parçaları olarak görmemek ve insan faktörünü de işin içine dâhil etmek olduğu düşünülebilir. Ancak asıl tehlike tam da Koolhaas'ın deyimiyle bu "insani atmosferin" korunmasıdır. Asıl tehlike, bu modern hayatın yokettiği varsayılan konvansiyonel toplumsal ilişki biçimlerini, ya da çekirdek ailenin dahi çözülmeye yüz tuttuğu 21.yüzyılın eşiğinde geniş aile kavramının yitirilmek üzere olan bir samimiyeti beraberinde taşıdığına dair öngörülen nostaljiyi, Market, mimar ya da herhangi bir iktidarın, kent planlamasından (*plan de ville*), bir tür yaşam planlamasına (*plan de vie*), hatta *"Yaşam Koruması"*na geçmek adına bir tahakküm basamağı olarak kullanma olasılığıdır. Mimarların, kent planlamacılarının, belediyelerin ve hatta oturduğunuz muhitteki komşuların tekil ya da ortak kararlarıyla, bir gün kapınızı çalıp, o an için şirin buldukları *"Sosyal Atmosfer"*inizi koruma altına aldıklarını size bildirdiklerini düşünün. Kulağa Kafka'nın yıllar sonra su yüzüne çıkmış kayıp bir romanının arka sayfa özeti gibi gelmiyor mu? Mimarlar Odası ve Aile Bakanlığı'ndan ortaklaşa gelen bir belgeyle, korunan *"Sosyal Atmosfer"*i içerisindeki ailenin genç bireylerinden birinin, burayı terkedip başka bir yerde, örneğin o jenerik modern kulelerden birinde yaşamasına izin verilmediğini varsayın ya da ailenin yaşlı bireylerinden biri öldüğünde, yerine benzer atmosferi sağlayabilecek sempatiklikte bir başka yaşlı birey konularak buradaki sosyal atmosferin *"restore"* edildiğini düşünün. Bu distopik trajikomediyi daha fazla sürdürmenin âlemi yok. Mimarların koruma başlığı altında sadece yapıların fizyolojik gerçeklikleri üzerine konuşmak istememeleri ve toplumsal sorunlar üzerine eğilmeyi düşünmeleri elbette ki anlamlı karşılanmalıdır ancak, bu, içlerinde kolonyal ve modernist mimarlığın başat olduğu dönemlerden bu yana "korudukları" o toplum mühendisliği sevdalarını bir kenara bırakmak şartıyla kabul edilebilir. Mekânın *Soyut* korumasından bahsetmek dolayısıyla, ancak *Nostaljik Koruma*'nın spiritüel atmosfer takıntısını bir kenara bırakılmak şartıyla mümkün olabilir. Tüm bu kördüğümlerin en

can alıcı noktasınıysa, *Katatoni* ve *Hayatiyet* arasındaki bir başka kördüğüm tanımlar; nasıl olur da kentsellikten, canlılıktan ve farklılaşan yaşam tarzlarına adapte olabilme esnekliğinden ödün vermeden, korumak mümkün olabilir? Zamanın durmadığı, hayatın sürekli aktığı, hele ki postmodern evreyle birliktle, değişimin çok daha kolay hissedilebilecek şekilde anlık hâle gelmeye başladığı bu dönemde, korunan yapı veya örüntü nasıl olur da hayatta kalabilir ve belki daha da önemlisi, nasıl olur da hâlâ evrilmeye, değişmeye ve dönüşmeye açık olabilir? Mekânın korunmasından bahsetmek özetle, ancak mekânı canlı ve devingen kılmak koşuluyla anlam kazanabilir.

Ayrıcalıklı Koruma, hiyerarşik tahakküm mekanizmalarının mekânsal kurgular üzerine attığı düğümleri tarifler. Bu tahakküm mekanizmalarının modern koruma anlayışınn ortaya çıkmasından itibaren geçirdikleri değişikliklere göre, koruma düzleminde farklı aktörler farklı zamanlarda ön plana çıkmışlardır. Korumacılıkta, dini ve aristokratik otoritenin hâlâ tam anlamıyla çözülmemiş iktidar pozisyonları tanımlayabildikleri 19.yüzyılın başlarında sadece kutsal, anıtsal ve antik mekân tipolojileri korunabiliyorken, 20.yüzyılın başından itibaren orta sınıfın yükselişiyle birlikte alışveriş merkezleri, ofis yapıları ve eğlence parklarına kadar çeşitli tipolojilerin bu koruma hiyerarşisinde kendilerine yer bulmaya başlamaları, dolayısıyla bu sosyopolitik altlık üzerinden de okunabilir. 20.yüzyılın son çeyreğiyle birlikteyse, bilindiği üzere Market ekonomisi tüm düzlemleri yutacak güçte bir küresel iktidar tanımlamaya başlar ve çağdaş koruma düğümlerinden bir başkası da böylece bu Market hegemonyası içerisinde varolabilme mücadelesiyle doğmuş olur. Öyleyse nasıl olur da, mimarlığı ve kentleri hızla pazarlama aparatına çeviren bir Market tevhiti karşısında, yalnızca kapitalist kâr kaygısı etrafında şekillenmeyen bir koruma pratiği geliştirilebilir? Kentsel dönüşümün kentsel ehlileştirme politikalarıyla elele işleme sokulması da benzer hiyerarşik tahakküm mekanizmalarıyla tariflenmiştir. Dolayısıyla, nasıl olur da, kendisini "ehil" varsayan için değil de, korunması planlanan mekânların asıl "ahalisi" için mimarlık ve koruma hizmetleri sergilenebilir?

Ayrıcalıklı Koruma'da biat edilen hiyerarşiler içerisinde tariflenen bir başka ayrıcalıksa, tarihsel dönemler ve aktörler arasında yapılanıdır. Örneğin yerel mimarlık düzleminde ideolojik nedenlerle Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalma anıtlar ya da cami tipolojileri çok daha kolay koruma pratiğinden faydalanırken, Bizans İmparatorluğu'ndan kalma

anıtların ya da kilise tipolojilerinin koruma pratiğiyle ilişkisi çok daha sancılı olagelmiştir. Ya da tasarımsal ve niteliksel nedenler üzerinden naif ve doğal olduğu varsayılan ayrıcalıklarla, dünya nüfusunun yarısının içinde yaşadığı gecekondu örüntülerinden hiçbiri tarihsel hafızaya alınmak istenmez ama toplumsal düzlemin oldukça kısıtlı bir kesiminin faydalanabildiği şöhretli mimarların butik işleri daha inşa hâlindeyken dahi korunmaya aday gösterilir. Peki, koruma anlayışıyla tarih içerisindeki belirli zaman aralıklarını, belirli yapı tipolojilerini ve belirli mekân aktörlerini diğerlerinden daha ayrıcalıklı gören başat ideolojiler arasında kurulan ilişkinin daha eşitlikçi ve heterarşik kulvarlarda örgütlenen bir alternatifi düşünülemez mi? Bu bağlamda, en ayrıksı, otantik ve "insan dehası ürünü" olan *"olağanüstü"* örüntülerin korunmasıyla birlikte, kültürel ve toplumsal zemini oldukça etkileyen fakat görece *"olağan"* ve sıradan örüntülerin örneklerinin de korunması için düzenlemeler yapılamaz mı? Mekânın korunması özetle, sahte bürokratik, "ehil" ve Market korumalarından sakınıldığı ve hiyerarşik tahakküm mekanizmları yerine, mümkün olduğunca heterarşik düzlemlerde eşitlikçi platformlar üzerinde yeniden örgütlenildiği ölçüde toplumsal ve fiziksel zemin arasındaki ilişkiyi işler kılabilecek potansiyele sahiptir. Aksi hâlde koruma pratiğinin salt fizyolojik gerçekliğine tüm bu hiyerarşik kurguları sorgulamadan kafayı gömmek, sorunu her uygulamada yeni baştan üretmekten başka bir işe yaramayacaktır.

Mukavim Koruma adına, yaratılması gereken tüm bu yeni tartışma ve uzlaşı platformları için örnek gösterilebilecek ve başlangıç sayılabilecek bir başka Koolhaas-OMA projesiyle bu bölüm nihayete erdirilebilir. Koolhaas, 2003'te Pekin Koruması olarak tariflediği araştırma projesinde, bu kördüğümlerin birçoğuna geçici çözümler getirerek üstüste bindirmeyi ve provokatif önerisiyle, koruma düzleminde alışık olunmayan inovatif bir tartışma platformunu üretmeyi dener. Öncelikle öneriyi Koolhaas'ın kendi ağzından dinlemek gerekirse;

"Tabii ki, koruma üzerinde otantiklik, eskilik ve güzellik lobileri egemendir ancak bu korumanın çok kısıtlı kavrandığı anlamına gelir. Biz idrak ve tasavvur etmeye başladık ki, Pekin'in tüm kent merkezinde bir çeşit barkod düzenlenebilir ve bu barkodtaki şeritler sonsuza dek korunabilir ya da sistematik olarak sökülebilir. Böylece, herşeyi demokratik ve tarafsız bir şekilde koruduğunuzdan emin olabilirsiniz—otoyolları, Çin

anıtları, kötü şeyler, iyi şeyler, çirkin şeyler, vasat şeyler—ve böylelikle gerçekten de otantik bir durumu sürdürmüş olursunuz. Ayrıca, kenti fazlar hâlinde planlamaya da başlayabilirsiniz. Merkezlerinde neredeyse nefes almaya izin vermeyecek derecede kararlı ve periferilerinde endişe verici boyutlarda kararsız olan tüm kentlerde, yeni bir etaplama koşulu yaratarak, kentin her parçasının er ya da geç başka nesneler tarafından değiştirilmek üzere tasfiye edileceğini öne sürebilirsiniz. Böylelikle kentin her parçasının her zaman kendi zıttıyla birlikte birbirini tamamlayan bir vaziyette yüzleşmesini sağlayacak bir durum yaratarak, neredeyse binyıllık bir süreci planlayabilir bir hâle, yani proje hâline getirebilirsiniz." [266].

Koolhaas'ın kısaca özetlediği bu koruma modeli, *Rastlantısal Koruma* olarak adlandırılabilir. Projenin aslında sadece barkod önerilerinden oluşmadığını da belirtmekte fayda var, Koolhaas ve ekibi, odak noktalarından barkodlara, gridlerden ağlara, konilerden koridorlara kadar Pekin planı üzerinde çeşitli *Rastlantısal Koruma* örüntüleri önerirler ve hatta sonunda tüm bu önerileri de üstüste bindirerek yeni bir alaşım elde etmeyi denerler. Projenin önerilerini birebir Pekin özelinde irdelemekten çok, provokatif ve tartışmak için can atan yapısıyla, Koruma düzleminin makro ölçeğinde tartışmak daha faydalı olabilir. Öncelikle proje, *Ayrıcalıklı Koruma* ve *Sahte Market ve Bürokrasi Koruması* kördüğümleriyle mücadeleye girişir. Ne yapı tipolojileri arasında ayrımcılık yaparak, ne de bürokratik ya da Market hiyerarşisinin iktidar mekanizmalarının edilgen maşasına dönüşerek, proje Koolhaas'ın deyimiyle "demokratik ve tarafsız" bir koruma anlayışının peşine düşer. Ardından, bu koruma barkodlarının, gridlerinin ya da kısaca örüntülerinin, fazlar hâlinde değişebilir kılınması, kent merkezi ve periferisinin birbirleri içerisine geçmesi ve her daim karşıtlıkların birbirleriyle yüzleştirilmesi üzerine geliştirilen politikalarla, *Müdafaa* ve *Müdahele* ile *Katatoni* ve *Hayatiyet* düğümleriyle mücadeleye tutuşulur. Tüm kentsel düzleme farklı zaman dilimlerinde etaplamalar hâlinde *müdahele* edilerek, karşıtlıkların ve farklılıkların birarada yüzleşerek yaşaması *müdafaa* edilmek istenir. Korumanın radikal uçlarına çekildiğinde ortaya çıkan katatonik temeliyse, kentsel devinim ve canlılık uğruna bir tür tarla ekim nöbetine benzer fiziksel çevre rotasyonuyla feda edilerek kentin dönüşümü ve değişimi ayrıca vurgulanır.

Projenin kendi özelindeki sorunların—modernist mimarlığın kentsel ölçekteki totaliter geometrik regülasyonlarını andıran tepeden inme formüllerinden başlayarak—çözmeye çalıştığı düğümler kadar, hatta belki de düğümlerinden dahi daha çok olduğunu belirtmek, herhâlde pek şaşırtıcı olmayacaktır. Ancak *Rastlantısal Koruma* modelinin anlamı daha çok, koruma düzleminin çoktandır halı altına süpürdüğü birçok kördüğümüyle aynı anda yüzleşmeye cüret ederek önemli bir kapıyı aralamasında aranmalıdır. Bu bağlamda *Mukavim Koruma*'nın temel amacı da, koruma düzlemini *katatoniden hayatiyete*, *nostaljik* avuntudan *bellek* birikimine, *ayrıcalıklı hiyerarşik* mekanizmalardan *eşitlikçi heterarşik* mekanizmalara doğru kaydırarak, tüm koruma kördüğümleri üzerine mümkün olduğunca yeni kapılar açmak yolunda mukavemet etmekten ibarettir.

Taş tepeden aşağı yuvarlanır, Tanrılar çaresiz Sisifos'a tepeden bakarlar. Sisifos'un asıl isyanı, isyan etmesi hâlinde zayıflığını ve yenilgisini perçinleyeceği bu umutsuz ortamda, ortaya koyduğu vakur isyansızlığında aranmalıdır. Kimbilir kaçıncı kez, taşı yeni baştan sırtlar ve tepeye taşır.

Taş tepeden aşağı geri yuvarlanır.

Sisifos, taşı sırtlar.

Tepeye taşır.

BÖLÜM 7

KÜRESELLEŞME & GECEKONDULAŞMA

Postmodern evreyle birlikte, bir taraftan iletişim, ulaşım, etkileşim ve üretimin *küreselleşme* süreci olgunluk çağına girerken, diğer taraftan yoksulluk, aşırı-yoğunluk, marjinalleşme ve insanlık dışı koşullardaki yaşam biçimleri *gecekondulaşma* örüntülerini arkasına alarak kentsel nüfusu ele geçirmeye başlar.

İlk altbaşlıkta (7.1), *Küreselleşme*'nin neoliberal Market tevhitinin sömürü mekanizmaları tarafından evcilleştirilmiş bir aparata dönüştürülmesine karşı, nasıl heterarşik ve kolektif alternatif kullanımları olabileceği üzerine yoğunlaşılacaktır.

İkinci altbaşlıkta (7.2), *Gecekondulaşma*'nın tüm insanlık dışı ve sefil sosyoekonomik koşullarına rağmen, işbirlikçi, kendi kendini örgütleyen ve tüm olumsuzluklara rağmen yaşamı olumlayabilen yaratıcı niteliklerinden neler öğrenilebileceği üzerine gidilecektir.

Son altbaşlıktaysa (7.3), *Küreselleşme* ve *Gecekondulaşma*'dan eğilip bükülerek damıtılan potansiyellerle, tikellikler arasında kurulan ittifaklar yardımıyla mevcut tahakküm mekanizmaları karşısına Çokluk çıkartılacak ve *Asimetrikleşme* taktikleriyle nasıl özgürlükçü inşaatlar yapılabileceği üzerine naif kaçış çizgileri kurgulanacaktır.

7.1 Küreselleşme

Başka türlü bir küreselleşme mümkün.
Seattle'dan bir Alternatif Küreselleşme pankartı

Küreselleşme, bölgesel ekonomilerin, toplumların ve kültürlerin çok yönlü—politik, teknolojik, hukuki, sosyal, ekonomik, sanatsal, kültürel—etkileşimleriyle küresel bir

ağın örülme işleminin ve sürecinin karşılığıdır. Bu sürecin tarihinin anlatımına, insanevladının yerküre üzerindeki beş kıtaya birden dağılımını tamamladığı M.Ö. 12,000 yılı bir eşik olarak kabul edilerek başlanabilir. Kasedi biraz ileriye sarmak gerekirse, tarım toplumuna geçişin ardından bu kez, M.Ö. 3,500–2,500 yılları arasında tekerlek ve yazının icadı, uzak coğrafyalar arasında insanlarla birlikte malların ve bilginin dolaşımını sağlaması bakımından bir diğer önemli eşik aralığını tarifler. Bu aralıkta yerleşik toplulukların karmaşıklaşmaya başlayan sosyal örüntüleri ve kurulan büyüklü küçüklü şehirler, devletler ve imparatorluklar, Tütsü Yolu, İpek Yolu, Baharat Yolu, Kehribar Yolu ve benzeri kültürlerarası ticari ve toplumsal iletişimi sağlayan bağlantılarla birbirlerine eklemlenmeye başlarlar. Böylelikle bu geleneksel evrede kurulan, gittikçe üstüste binerek sıklaşan ve genişleyen kıtalararası ağ, kültürlerarası iletişimin artmasından, bölgesel teknolojilerin, ekonomik ve politik sistemlerin daha büyük ölçeklerde paylaşılmasına, dini inançların ve mitolojilerin kısa sürede yayılmasından, bulaşıcı hastalıkların insan neslini tehlikeye sokacak denli geniş topraklara sıçramasına kadar birçok olguyu beraberinde getirir. Erken modern evreye girildiğindeyse, Rönesans ve Reformasyonla yeni özgürlük kapılarının açılması, Amerika'nın keşfiyle kolonyalist politikaların hız kazanması, Aydınlanma Çağı'yla bilimin ön plana taşınması ve Vestfalya Barışı'yla ulus-devletlerin kurulmaya başlanması gibi yenilikler beraberinde, bu kıtalararası örüntünün artan bir hızla nicelden nitele uzanan bir sıçramayla küresel bir ağa doğru evrilmesine yol açar. İletişim ve ulaşım teknolojilerindeki radikal değişiklikler, kentleşme ve nüfusun hızla artışı, Fransız ve Amerikan Devrimleri gibi yeni sosyopolitik yenilikler, Endüstri Devrimi ve Sağ-Sol ideolojiler arasındaki mücadele, modern sanatın doğuşu, ulus-devletler arası egemenlik savaşları ve benzeri gelişmelerle birlikteyse artık, bu küresel ağ, 20.yüzyılda olgunluk çağına erişmiş olur. Marx ve Engels'in bu dönemi 19.yüzyıldaki gelişmeler ışığında öngörerek, burjuvazinin başat hâle geldiği sosyoekonomik bir çerçevede tanımladıkları üzere;

"Ürünleri için sürekli genişleyen bir pazar gereksinimi, burjuvaziyi yeryüzünün dört bir yanına kovalar. Böylece burjuva her yerde barınmak, her yere yerleşmek, her yerde bağlantılar kurmak durumunda kalır." [270].

Bugünkü tanımıyla *Küreselleşme* olgusunun dönüşümü ise, iki dünya savaşı sonrası oluşan yeni dünya düzeneği içerisinde tohumlanır, postmodern evreyle birlikte ana hatları belirlenir ve Soğuk Savaş dönemi sonrasındaki neoliberal sistemin başat hâle geldiği, dijital devrimin yaşandığı ve esnek kapitalizmin hüküm sürdüğü dünya düzeneğinde son hâline kavuşur.

Bu dönüşümün serüveni üzerinde biraz olsun durmak gerekirse, postmodern evrenin başlangıç yılları olan 1960'larda, ekonomik aktivite ciddi bir dönüşüm sürecine girmiştir. Amerika Birleşik Devletleri, Britanya ve kısa süre sonrasında Japonya'daki önemli endüstriyel merkezler hızla sökülmeye, hızlandırılmış endüstriyelleşme süreçleriyle birlikte Üçüncü Dünya ülkelerinde yeni baştan kurulmaya ve uluslararası etkileşimlerle finans endüstrileri küresel bir işlem ağına dönüştürülmeye başlanmıştır. Serüvenin başlangıcı, II.Dünya Savaşı sonrasındaki bipolar dünya düzeneği içerisinde, ABD'nin başrolü oynadığı *Merkez Şemsiye* ittifakının, 1945 Bretton Woods anlaşmasıyla kurgulanan ekonomik sistemi küresel ölçekte başat hâle getirme denemelerine dayandırılabilir. 1970'lerin başından itibarense, bu rejimi destekleyen şartlar çözülmeye ve ulus-devletlerin egemenliği, artık çok-uluslu şirketlerin eline geçmeye başlar. Bu süreçte ortaya çıkan özgürlükçü ve devrimci talepler, Üçüncü Dünya ülkelerinin borç krizleri ve petrol krizleri gibi "sistem arızaları", küresel ekonominin kompozisyonunu karmaşık bir ikiliğe iter: Artık mekânsal olarak saçılmış, fakat küresel olarak entegre hâle gelmiş bir ekonomik aktivitenin organizasyonu kurulmuştur [271].

Belki de "yer"in kimliğinin çözülmesi üzerinden bir örnekle küreselleşmeyi tariflemek anlamlı olabilir. Kimlik inşası bilindiği gibi, sabitleme mantığına paralel olarak soy, kan ve inanç üzerinden olduğu kadar toprak ve yer üzerinden de inşa edilir. Topraktan kasıt, kök salınan toprak, yani kimliğin doğum yeri üzerinden, ilk kez ortaya çıkılan, dünyaya gelinen ya da ait olunduğu varsayılan yer üzerinden kurulmasıdır. Bu bağlamda göçebe kültürden yerleşik hayata geçilmesinden itibaren geleneksel dünyada hareket sahası sınırlanmaya başlar. Hiyerarşik toplumsal yapılanmalar ve ekonomik üretim teknolojilerinin gereksinimleri bir tür yerliyurtluluk, bir yere aidiyet, bir mekânda doğma, orada işlevi olma ve hatta orada ölme üzerine kurulmuş bir sisteme dönüşür. Dolayısıyla geleneksel çevrenin bu yerleşik kültürü içerisindeki bir yerde doğan bir bebeğin, istisnai olarak askeri ve ticari meslek dallarında ayrıcalıklı

konumlara savrulmadığı sürece, kendi kimliğinin büyük bir bölümünü bu yerle ilişkisi üzerinden kuracağını ve yine bu aynı yerde öleceğini tahmin etmek—basit bir indirgeme dahi olsa—genellikle doğru kabul edilebilir. Kimliğin toprakla ilişkisinin izleri, modern ve postmodern evreye doğru sürüldüğündeyse, işlem farklılaşmaya başlar. Örneğin modern evrede, Endüstri Devrimi sonrası bir trende bir bebek dünyaya geldiğinde, çocuğun bir doğum yerine sahip olması adına, trenlerin durdurulmasına dair bir gelenek dahi gelişmiştir. Yerin önemi ve toprağa içkin kimlik, tüm toplumsal ve teknolojik değişikliklerin aksi yönde tezahür etmesine rağmen—trenin durdurulduğu yerin çocuğun doğum yeri olması hassasiyetiyle—hâlen korunmaya ve güçlü tutulmaya çalışılıyordur. Ancak postmodern evreyle birlikte kolayca tahmin edilebileceği üzere, uçakta bir bebek dünyaya geldiğinde, kimsenin uçağı durdurmaya ya da indirmeye kalkıştığı söylenemez. Bunun yerine bebeğe, üzerinden geçilen "yer", uçağın bağlı olduğu "yer", ya da anne babanın doğduğu "yer" arası karmaşık işlem ve kararlar sonucunda, melez bir kimlik sunulur. Böylece toprağa ve yere entegre kimlik, postmodern evrenin küreselleşme hızı ve yoğunluğu karşısında buharlaşmak zorunda kalmış gibi gözükür. Uçakta doğan o bebek büyüyüp, geleneksel anlamda "yer"el bir orijin peşine düştüğünde tek bulabileceği, her orta ölçekli kentte karşısına çıkacak olan jenerik havaalanlarından başka bir şey değildir. *Küreselleşmenin* postmodern evrede ulaştığı son düzlem de tam olarak bununla tariflenebilir, toprak orijinini arayan öznenin altından çekilir, yerin/yurdun merkeziyeti yerini, çoklu küresel odakların arasındaki bağlantıların ve etkileşimlerin üzerindeki göçebeliğe bırakmaya başlar.

Dolayısıyla *Küreselleşme*, yeni toplumsal ağların üretimini ve mevcut toplumsal ağ ve aktivitelerin—geleneksel politik, ekonomik, kültürel ve coğrafi sınırları aşan niteliklerle—çoğaltılmasını, toplumsal ilişkilerin, aktivitelerin ve bağlılıkların genişlemesini ve yayılmasını, toplumsal mübadele ve aktivitelerin hızlandırılmasını ve yoğunlaştırılmasını sağlar. Yani özetle küreselleşme, bir taraftan dünya çapındaki karşılıklı toplumsal bağlantıları ve mübadeleleri üreten, çoğaltan, genişleten ve yoğunlaştıran çok boyutlu bir dizi toplumsal işlemi tariflerken, diğer taraftan yerel ile küresel arasındaki iletişime dair gelişmiş bir bilinçliliğin üretilmesini sağlar. Böylece *tekil* ile *tümel*, *tikel* ile *evrensel* ve *yerel* ile *küresel* gibi ikilikler arasındaki gerilimler, küresel

kentlerden ulusaşırı topluluklara, zaman-mekân sıkışmalarından tikellikler ittifakına dek geniş bir melezlenme düzlemi üzerinden tartışılabilir hâle gelir.

Küreselleşmenin bu strüktürü, makro ölçekten mikro ölçeğe dek incelenirse, *(1)* Küresel Organizasyonlardan, *(2)* Çok-uluslu Şirketlere, *(3)* Uluslararası İşbirliklerinden, *(4)* Ulus-devletlere, *(5)* Küresel Kentlerden, *(6)* Yerel İnsiyatiflere dek birbirleriyle içiçe geçmiş ve geçmeyi sürdüren bir dizi katmanla karşılaşılır. Küresel Organizasyonların *(1)* ekonomik temeli, II.Dünya Savaşı sonunda, 1944 yılında gerçekleşen Bretton Woods Konferansı'na dayanır. Konferans ile birlikte, Uluslararası Para Fonu (IMF), uluslararası para sistemini yönetmek için, Uluslararası İmar ve Kalkınma Bankası (IBRD) ya da daha sonra kazandığı adıyla Dünya Bankası, Avrupa'nın savaş sonrasındaki yeniden kurulumuna kredi sağlamak ve gelişmekte olan ülkelerdeki endüstriyel projelere kaynak bulmak için, Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması (GATT) ya da daha sonra kazandığı adıyla Dünya Ticaret Örgütü'yse (WTO) çok taraflı ticari anlaşmaların tasarlanması ve uygulanması için kurulur. Bunun dışında, 1960'lardan itibaren küresel bir rol üstlenen Interpol, uluslararası polis örgütü olarak işlev görmeye başlar. Küresel organizasyonların merkezindeyse, küresel sosyopolitik istikrarı sağlamak, dünya barışını ve güvenliğini korumak, uluslararası ekonomik, toplumsal ve kültürel bir işbirliği oluşturmak, küresel bir tüzel iktidar kurgulamak ve yeni bir Dünya Savaşı'na fırsat vermemek için Milletler Cemiyeti'nin yerine 1945'te kurulan Birleşmiş Milletler'in (BM), Birleşmiş Milletler'in çeşitli alt organizasyonlarından yargı organı olan Uluslararası Adalet Divanı'nın (ICJ), sağlık organı olan Dünya Sağlık Örgütü'nün (WHO) ya da eğitim, bilim ve kültür organı olan Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü'nün (UNESCO) konumlandığı söylenebilir. Dolayısıyla bu organizasyonlar, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren küresel ölçekte işlev görmeye başlayarak, postmodern evrede kabuk değiştiren küreselleşmenin jeneratörü hâline gelirler. Postmodern evreye geçiş sürecinde sesi yükselen sivil toplum ise bu küresel örgütlere, Evrensel İnsan Hakları Bildirgesi ve diğer uluslararası standartlarca belirlenmiş her türlü insan hakkını savunmayı ve teşvik etmeyi amaç edinmiş Uluslararası Af Örgütü'nün 1961'de ve çevrenin korunması ile tahrip edilmemesini amaç edinmiş Greenpeace'in 1971'de kurulması gibi küresel ölçekte işlev gören sivil toplum kuruluşlarıyla dâhil olmaya başlar.

Çok-uluslu Şirketler *(2)*, postmodern evrenin neoliberal politikaları içerisinde, küreselleşmenin ekonomik altlığını en etkin şekilde kullanan aktörler olarak, bilindiği üzere ulus-devlet iktidarını zorlar hâle gelirler. Bu evrede küresel sistem başat olarak, Market iktidarının biyo-politik yapılandırmasıyla örgütlendiğinden ötürü bu iktidar kayması normal karşılanmalıdır;

"Dev ulus-üstü korporasyonlar bazı önemli açılardan biyo-politik dünyanın temel bağlantılı dokusunu kurarlar. Sermaye aslında her zaman bütün yerküreyi dikkate alan bir görüşle örgütlenmiştir, ancak sadece 20.yüzyılın ikinci yarısında çok-uluslu ve ulus-üstü endüstriyel ve mali korporasyonlar gerçekten küresel toprakları biyo-politik olarak yapılandırmaya başlamıştır. Bazılarına göre, bu korporasyonlar yalnızca kapitalist gelişmenin erken aşamalarında, 19.yüzyıl Avrupa emperyalizminden 20.yüzyıldaki Fordist gelişme aşamasına kadar, çeşitli ulusal kolonyalist ve emperyalist sistemlerin boşalttığı yeri doldurmaktadır. Bu kısmen doğrudur, ancak bu yerin kendisi kapitalizmin yeni gerçekliği tarafından köklü bir biçimde dönüşüme uğratılmıştır. Korporasyonların faaliyetleri artık soyut emirlerin dayatılması ve çıplak soygun ve eşitsiz mübadelenin örgütlenmesiyle tanımlanmıyor. Söz konusu faaliyetler daha çok toprak parçalarını ve insanları doğrudan yapılandırıyor ve eklemliyor. Korporasyonlar ulus-devletleri salt kendi harekete geçirdiği malların, paraların ve insanların akışının kaydını tutan araçlar hâline getirmek istiyor. Ulus-üstü korporasyonlar çeşitli piyasalar arasında emek gücünün doğrudan dağıtımını yapıyor, kaynakları işlevsel olarak bölüştürüyor: Dünya üretiminin çeşitli sektörlerini hiyerarşik olarak örgütlüyor. Yatırımları seçen, finansman ve para manevralarını yöneten bu karmaşık aygıt dünya piyasasının yeni coğrafyasını, aslında dünyanın yeni biyo-politik yapılaşmasını belirliyor. (…) Paraya bulanmış bu alan dışında hiçbir şey, hiçbir duruş noktası, hiçbir "çıplak hayat" kalmıyor: Hiçbir şey paradan kaçamıyor. (…)

Büyük endüstriyel ve finansal güçler böylelikle yalnızca metaları değil, öznellikleri de üretir hâle geliyor." [40].

Dolayısıyla çok-uluslu şirketler, modern evrede ulus-devletlere ait olan başat ekonomik ve biyo-politik iktidarı, postmodern evrede ele geçirmiş bulunurlar. 1976 yapımı *Network* adlı bir Hollywood filminde, kitleler üzerinde uyandırıcı bir etkiye sahip

olmaya başlayarak, Araplar ile Amerikalılar arasındaki tartışmalı bir ticari anlaşmanın feshine yol açan şehvetli televizyon sunucusu Howard Beale'in, medya patronu Arthur Jensen tarafından şu şekilde azarlanışı, Negri ve Hardt'ın açıklamalarındaki yeni dünya düzeneğinin—karikatürleştirilme tehlikesi dahi olsa—basitleştirilmiş bir hâli olarak sunulabilir;

"–Arthur Jensen: [bağırarak] Siz doğanın temel güçlerine burnunuzu soktunuz Bay Beale ve ben buna izin vermeyeceğim! Anlaşıldı mı? Siz sadece bir iş anlaşmasını durdurduğunuzu sanıyorsunuz. Fakat mesele bundan ibaret değil! Araplar bu ülkeden milyarlarca dolar aldılar ve şimdi yerine geri koymak zorundalar! Bu bir medcezir, gelgitsel yerçekimi! Bu ekolojik denge! Siz uluslar ve milletler üzerinden düşünen yaşlı bir adamsınız. Artık uluslar yok. Artık milletler yok. Artık Ruslar yok. Artık Araplar yok. Artık üçüncü dünya ülkeleri yok. Artık Batı yok. Sadece tek bir bütünselci sistemlerin sistemi var, sadece tek engin ve heryerde mevcut, içiçe geçmiş ve etkileşimli, çok değişkenli ve çok-uluslu dolarların hükümdarlığı var. Petrol-dolarları, elektro-dolarlar, multi-dolarlar, reichmarklar, rinler, rubleler, poundlar ve şekeller. Bu gezegen üzerindeki hayatın tevhitini belirleyen paranın uluslararası sistemi. Bugünkü olayların doğal düzeni bundan ibaret. Bugünkü olayların atomsal, parçacıksal, galaktik strüktürü bundan ibaret. Ve SİZ doğanın temel güçlerine burnunuzu soktunuz ve SİZ… BUNU… TELAFİ… EDECEKSİNİZ!

–Arthur Jensen: [bu kez sakince] Size ulaşabiliyor muyum, Bay Beale? Siz yirmi-bir inç ekranınıza doğru kalkıp Amerika ve demokrasi hakkında feryat ediyorsunuz. Artık Amerika yok. Artık demokrasi yok. Artık sadece IBM ve ITT ve AT&T ve DuPont, Dow, Union Carbide ve Exxon var. Bugünün dünyasının ulusları onlar. Devlet konseylerinde Ruslar'ın ne hakkında konuştuklarını zannediyorsunuz, Karl Marx hakkında mı? Lineer programlama çizelgelerini, istatistiki karar teorilerini, minimaks çözümlerini çıkarıyorlar ve yatırımlarıyla alışverişlerinin fiyat-maliyet olasılıklarını hesaplıyorlar, aynı bizim yaptığımız gibi. Artık ulusların ve ideolojilerin dünyasında yaşamıyoruz, Bay Beale. Dünya ticaretin değişmez yönetmelikleriyle merhametsizce yönetilen şirketlerin bir kolajı hâline geldi. Dünya bir ticarethane, Bay Beale. İnsan balçıktan sürünerek çıktığından beridir bu böyle. Ve çocuklarımız yaşayacak, Bay Beale, içinde savaşın ya da kıtlığın, baskının ya da şiddetin olmadığı kusursuz dünyayı görmek için yaşayacak. Tüm

insanların ortak bir kâra hizmet etmek için çalışacakları ve her birinin içinde kendi hissesinin olacağı tek bir engin ve ekümenlik holding şirketi… Tüm ihtiyaçların karşılandığı, tüm kaygıların yatıştırıldığı, tüm sıkıntıların eğlendirildiği…

Ve ben bu ilahi müjdeyi vaaz etmek için sizi seçtim, Bay Beale."

Jensen'in bu eşsiz monologunun kritik kısmı, postmodern evreyle birlikte görünür hâle gelen çok-uluslu şirketlerin başat aktörlüğündeki "ilahi" Market tevhitinin masaya yatırılmasının yanında, tam da karşılık olarak Howard Beale'in monologu yarı-diyaloğa çeviren yatıştırılmış ses tonuyla verdiği şu kısa tepkisinde yatar;

" –Howard Beale: [huzurlu bir ses tonuyla] Tanrının yüzünü gördüm."

Belki de modernitenin başat iktidar aktörleri olan ulus-devletlerin gayrısafî yurtiçi hâsılasını, postmodernitenin başat iktidar aktörleri hâline gelen çok-uluslu şirketlerin yıllık gelirleriyle karşılaştırarak, sayısal bir analize ulaşmak anlamlı olacak;

Çizelge 7.1 Çokuluslu şirketler ile ulusdevletlerin ekonomik mukayesesi (2010) [272-273]

Ülke	***GSYİH (milyon $)***	***Şirket***	***Yıllık Gelir (milyon $)***
Norveç	414,462	Wal-Mart Stores	408,214
Yunanistan	305,415	Royal Dutch Shell	285,129
Kolombiya	285,511	Exxon Mobil	284,650
Portekiz	229,336	BP	246,138
Nijerya	216,803	Toyota Motor	204,106
İsrail	213,147	Japan Post Holdings	202,196
Çek Cumhuriyeti	192,152	Sinopec	187,518
Filipinler	188,719	State Grid	184,496
Pakistan	174,866	AXA	175,257
Romanya	161,629	Chevron	163,527
Cezayir	160,270	ING Group	163,204
Peru	152,830	General Electric	156,779
Yeni Zelanda	140,434	ConocoPhillips	139,515

IMF ve Forbes'un verilerinden yararlanılarak hazırlanan bu çizelgede vasıtasıyla, çok-uluslu ve ulus-üstü şirketlerin yıllık gelirlerinin, G20'den hemen sonra gelen yaklaşık 160 ulus-devletin gayrısafî yurtiçi hâsılasına çoktan eriştiği görülebilir. Dolayısıyla

postmodern evrenin bu aralığı, Avrupa'daki Norveç'in Wal-Mart'la, Amerikalar'daki Kolombiya'nın Exxon'la, Afrika'daki Nijerya'nın Toyota'yla, Asya'daki Pakistan'ın AXA'yla, Avustralya'daki Yeni Zelanda'nın ConocoPhillips'le, yani her kıtanın ulus-devletlerinin, kendileriyle eşleşebilecek güçte küresel çok-uluslu şirketlerle birbirlerine eş değerdeki finansal kaynaklara sahip olduğu bir aralıktır. Postmodern evredeki, Market'in temelde ekonomik kanallar üzerine kurulu egemenliği, tam da sosyokültürel ve biyo-politik hayatı yeniden şekillendiren yeni küresel ağlar üzerinden gerçekleşir. Bu vesileyle küreselleşme aparatları neoliberal Market tevhitinin elinde, çözülen her düzeneğin (dekonstrüksiyon), kapitalist kâr politikalarıyla tekrar inşa edilmesi (rekonstrüksiyon) için kullanılır hâle geliverir.

Uluslararası İşbirlikleri *(3),* postmodern evreyle birlikte ulus-devletlerin çok-uluslu şirketlere cevabı olarak algılanabilir. Ulus-devletler bu aralıkta nüfuz alanları dâhilindeki coğrafyalarda ya da çeşitli yönlerden paralel gelişime sahip ülkelerle aralarında siyasi, militer, ekonomik, jeopolitik işbirliklerine girişirler. 1976'da kurulan G7'nin devamı olan G8, Soğuk Savaş döneminin sonlarına doğru postmodern evreyle birlikte ortaya çıkmaya başlayan bir dizi "Gelişmiş Ülke"nin çok kutuplu ve elitist yeni bir dünya düzeneği üzerine kafa yormaya başlamasını tarifler. Ardından, 1999'da kurulan G20, dünyanın en gelişmiş ekonomileriyle birlikte kurulmakta olan çok kutuplu dünya düzeneği için daha geniş katılımlı bir iktidar örüntüsünü tanımlamaya çalışır. 1948'de kurulan Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü (OECD), Avrupa'nın savaş sonrası yeniden kurulumu işlevini 1960'larda geride bırakarak küresel ölçekte sosyo-ekonomik gelişmeyi—neoliberal Market tevhitinin çıkarları doğrultusunda—desteklemeye başlar. 1949'da kurulan Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü (NATO), Soğuk Savaş döneminde ABD'nin başı çektiği *Merkezi Şemsiye* ideolojisi altında Varşova Paktı'na karşı kolektif bir savunma paktı olarak kurulur. Bunların yanına, özellikle 1980 sonrası iyice artan yoğunluktaki bölgesel ölçekte sosyopolitik istikrar ve ekonomik işbirliği temelleri üzerine kurulu Arap Birliği (1945), Bölgesel İşbirliği için Güney Asya Birliği (SAARC–1985), Asya Pasifik Ekonomik İşbirliği (APEC–1989), Orta Amerika Entegrasyon sistemi (SICA–1991), Bağımsız Devletler Topluluğu (CIS–1991), Karadeniz Ekonomik İşbirliği (BSEC–1992), Şanghay İşbirliği Örgütü (SCO–1996), Avrasya Ekonomi Topluluğu (EurAsEC–1999), Asya Dayanışma Birliği (ACD–2002), Akdeniz İçin Birlik

(UfM–2008), BRIC (2009) ve benzeri anlaşmalar eklendiğinde, ulus-devletlerin içiçe geçtiğinde küresel bir karakter kazanan bölgesel ağları daha kolay anlaşılır hâle gelir. Bunlarla birlikte, Avrupa Birliği'nin (EU–1952) başı çektiği yeni kıtasal birlikler, Afrika Birliği (AU–2002) ve Güney Amerika Uluslar Topluluğu (USAN–2004) denemeleriyle bu ağa katılım aşamasına girmişlerdir. Dolayısıyla postmodern evrede çok-uluslu şirketlerin tüm sınırları çözmeye çalışan dekonstrüksiyon ajanları, ulus-devletlerin ise tüm sınırları kapatarak statükoyu korumaya çalışan rekonstrüksiyon ajanları olarak tasvir edilmeleri gerçek dışıdır. Her iki şemsiye de, kendi iktidarlarını ve kârlarını pekiştirmek doğrultusunda, çeşitli düzenekleri çözer ve çeşitli düzeneklere eklemlenerek ulus-üstü ağlar örmeyi sürdürürler.

Ulus-devletin (4) öyleyse, sonunu ilan eden prematüre açıklamalardan kaçınmak, fakat aynı zamanda geleneksel bazı işlevlerini yerine getirmesinin artan zorluklarını ve postmodern dünya düzeneği içerisinde çok-uluslu şirketlere kaptırmaya başladığı başat iktidar pozisyonunu ortaya koymak gerekir;

"Bir tarafta elimizde, önceki yüzyıllarda görülmemiş boyutlarda ulus-devletlerin istisnai bölgesel otoritelerini güvence altına alan, son 100 yılda ek olarak geliştirilmiş oldukça girift bir tüzel zemin varken, öte tarafta, özellikle 1990'larda, ulus-üstü şirketlerin 'haklarının', sınır-ötesi mübadelelerin serbestleşmesinin ve yükselen nüfuz ve iktidarlarıyla çeşitli ulus-üstü organizasyonların kurumsallaşması var." [274].

Dolayısıyla çeşitli muhafazakâr ve milliyetçi düzlemlerin inanmak istediği üzere, ulus-devletler küreselleşme karşısında yerel ve tanımlı kimlikleri ayakta tutmaya çalışan son şövalyeler değiller, aksine bu yeni sistem içerisindeki iktidar pozisyonlarını korumak adına, kendi kendilerini lağvetmeden mümkün olduğunca küresel sisteme entegre olmayı denerler. Bu deneme süreci de, kolayca tahmin edilebileceği gibi, ulus-devletlerin kuruluş mitolojilerinin ve ana strüktürlerinin temel kurgu ve aparatlarıyla, yeni küresel sistemin sınır ve mitoloji tanımaz düzeneği arasında çözülmesi oldukça güç çelişkiler üretir durur.

Küresel Kentler *(5)* ise, bu çelişkilerin doğurduğu en karmaşık formasyonların başında gelir. Market ve şirketlerin faaliyetleri ne kadar küreselleşir ve dijitalleşirse, merkezi yönetimleri, özelleşmiş hizmet işlevleri, altyapıları ve fiziksel mekân ihtiyaçları (binaları,

kuleleri vs.) o kadar stratejik ve karmaşık hâle gelir ve yığınlar hâlinde işlem görmek ister. Bu yığın ekonomileri de genelde mekânsal yoğunluklar üzerinden çalışmak ve kentsel zemini kendisine mesken seçmek durumunda kalır;

"Uluslararası ticaret ve bankacılığın merkezi olarak sahip oldukları uzun geçmişin ötesinde, bu kentler dört farklı yolda işlemeye başlarlar: birincisi, dünya ekonomisinin organizasyonu içinde oldukça yoğunlaşmış komuta noktaları olarak; ikincisi, imalat sanayinin elinde bulunan başat ekonomik sektör pozisyonunun yerini almış olan finans ve özelleşmiş hizmet firmaları adına anahtar bölgeler olarak; üçüncüsü, bu başat endüstriler içinde, inovasyonların üretim alanı olarak ve dördüncüsü, üretilen ürünler ve inovasyonlar için pazarlar olarak. (…)

Dolayısıyla yeni bir kent tipi ortaya çıkmıştır. Bu da küresel kenttir." [271].

Bilindiği üzere, kentleri ilişkiler ağı olarak düşünmek Ferdinand Braudel'in Akdeniz ticareti çalışmalarıyla birlikte başlar. Emmanuel Wallerstein'ın Dünya-Sistemi analizi ve John Friedmann'ın Dünya Kenti hiyerarşik diyagramı bu düşünme biçimi üzerine inşa olur. Saskia Sassen ise Küresel Kent modelini, Castells'in Bilgi Kenti'yle harmanlar ve neoliberal Market tevhitinin küreselleşmeyle birlikte kavuştuğu, bir yandan âdem-i merkeziyetçiliğe kayan makro kurgusunun, öte yandan kentsel mekânlarda yoğunlaşan mikro kurgusuyla öpüşmesiyle ortaya çıkan ikircikli yapıyı tariflemek için kullanır. Böylece Sassen, ekonomik küreselleşmenin yeni mekânsal formlarını, ABD-Meksika sınırındaki *maquiladoralar* gibi serbest üretim bölgelerinde, Cayman Adaları ve Bahreyn gibi sınır-ötesi bankacılık merkezlerinde, Silikon Vadisi gibi ileri teknoloji çevrelerinde ve Tokyo, Londra, New York gibi Küresel Kentlerin ta kendilerinde bulur. Dolayısıyla Sassen'ın yaptığı basitçe, analizin temel birimini ulus-devletlerden alıp, küresel ağlarda önemli odak noktaları hâline gelen küresel kentlere nakletmek olarak tariflenebilir. Küreselleşme ve Dünya Kentleri Araştırma Ağı adlı bir İngiliz düşünce kuruluşu, 2000, 2004 ve 2008 yıllarında, küresel ağa entegrasyonları üzerinden sınıflandırdıkları başat (alfa) Küresel Kentleri şöyle sıralar;

Çizelge 7.2 Küresel Kentlerin sınıflandırılması (2000, 2004 ve 2008) [275]

	2000	***2004***	***2008***
ALFA ++	Londra New York	Londra New York	Londra New York
ALFA +	Hong Kong Paris Tokyo Singapur	Hong Kong Paris Tokyo Singapur	Hong Kong Paris Singapur Tokyo Sidney Milan Şanghay Pekin
ALFA	Şikago Milan Los Angeles Toronto Madrid Amsterdam Sidney Frankfurt Brüksel Sao Paulo San Francisco	Toronto Şikago Madrid Frankfurt Milan Amsterdam Brüksel Sao Paulo Los Angeles Zürih Sidney	Madrid Moskova Seul Toronto Brüksel Buenos Aires Bombay Kuala Lumpur Şikago
ALFA -	Mexico City Zürih Taipei Bombay Jakarta Buenos Aires Melbourne Miami Kuala Lumpur Stockholm Bangkok Prag Dublin Şanghay Barcelona Atlanta	Mexico City Kuala Lumpur Buenos Aires San Francisco Pekin Şanghay Seul Taipei Melbourne Bangkok Jakarta Dublin Münih Varşova Stockholm Bombay Miami Budapeşte	Varşova Sao Paulo Zürih Amsterdam Mexico City Jakarta Dublin Bangkok Taipei İstanbul Roma Lizbon Frankfurt Stockholm Prag Viyana Budapeşte Atina Caracas Los Angeles Auckland

Küresel Kentlerin coğrafi oryantasyonunun Doğu'ya doğru kaymakla birlikte, sayılarının gün geçtikçe arttığı ve çok-kutuplu dünya düzeneğine paralel bir şekilde odakların gün geçtikçe çeşitlendiği bu çizelgeden rahatlıkla okunabilir. Dolayısıyla Küresel Kentler postmodern evrede, çok-uluslu şirketlerle yarışan ulus-devletlerin yerini alıp, yeni dünya düzeneğinin temel birimleri hâline gelmeye başlamış gibi gözükürler.

Yerel İnsiyatifler *(6)* ise postmodern evreyle birlikte, küreselleşmenin salt makro ölçekte değil, aynı zamanda mikro ölçekte de işlem hâlinde olduğunu ortaya koymaları bakımından ayrıca değer taşırlar. Yerelin sosyal bilimlerdeki karşılığı genel olarak, fiziksel ve coğrafi yakınlık ve mekânsal olarak sınırlanmışlık ve kapanmışlık üzerine kuruludur. Alternatifleri ise yalnızca, içiçe geçmiş ölçeklerdeki hiyerarşiler üzerinden düşünülür. Oysaki postmodern evreyle birlikte, küreselleşme makrodan mikroya doğru çalışan tek taraflı bir kurgu olarak ortaya çıkmaz, aksine, her katmanın ve her ölçeğin çaprazlandığı esnek bağlantılar üzerinden işler. Dolayısıyla artık yeni bir yerel konsepti üzerinden konuşmak gerekir. Küreselleşmeyle birlikte artık, birçok Yerel İnsiyatif, yerel ölçekli pratiklerini küresel dinamiklere entegre etmeye, sınır-aşırı bağlantılarını arttırmaya, diğer yerelliklerle deneyimlerini paylaşmaya, dijital ortam üzerinden sanal ağlar oluşturmaya ve dolayısıyla yerellikler arasında yeni küresel ağlar inşa etmeye başlar hâle gelmiştir. Kısacası, yeni *Yerel*, deneyimsel bağlantılar üzerinden kurduğu kendine özgü örüntü şemalarıyla—başta anti-globalizasyon hareketleri olmak üzere—küresel ağın bir parçası hâline geliverir. Bu oksimoron, postmodern evreyle birlikte, Küba'nın kendi anti-kapitalistliğini, kapitalist dünyaya turistik anlamda pazarlamasına—bir tür nostaljik komünizm deneyiminin tinini vaadederek—benzer olarak okunabilir. Sonuç olarak Yerel İnsiyatifler, ölçeklerarası hiyerarşileri kırmış olurlar;

"Aktivistler, küresel bir meseleyi işaret eden siyasi çalışmaların ve stratejilerin bir parçası hâline gelebilecek yer-bazlı enformasyonun (çevre, konut ve siyasi meselelerle ilgili) dolaşımı için ağlar geliştirebilirler –çevre, dünya çapında yükselen fakirlik ve işsizlik, çok-uluslu şirketler arasındaki yükümlülük yoksunlukları, vs. Mesele daha çok, boyut, kapsama alanı ve eşzamanlılık düzenekleriyle ilgilidir: Mevcut küresel dijital bağlamı işaret eden teknolojiler, kurumlar ve fanteziler, yerel siyasi uygulamaya yeni anlamlar ve potansiyeller atfeder. Ayrıca, yerelin bu tip çoklu-skalar politikalarının önemli bir özelliği de, yerelden ulusala ve oradan da uluslararasına doğru hareket eden

içiçe geçmiş ölçek setleri içerisinde hapsolmayışında, fakat aynı ülkede ya da sınır-ötesinde olsun, diğer yerel aktörlerle doğrudan bağlantı kurabilmesinde yatar." [274].

Dolayısıyla yeni Yerel İnsiyatifler, küresel ve yerel arasındaki yeni etkileşimle ve de yerel iletişim ve bağlantıların küresel ağın bir parçası olarak çoğaltımıyla elde edilir. Meksika'daki Zapatista hareketi, Hindistan'daki Chipko hareketi ya da Haiti Başkanı Jean-Bertrand Aristide'nin Fakir İnsanlar hareketi bu yeni Yerel İnsiyatiflere örnek olarak gösterilebilir. Zapatista örneğini biraz açmak gerekirse, hatırlanacağı üzere NAFTA anlaşmasının yürürlüğe girdiği 1 Ocak 1994'te, kendilerine Zapatista Ulusal Kurtuluş Ordusu adını veren ve çoğunlukla Maya yerlilerinden oluşan küçük bir direnişçi grup, Meksika'nın güneydoğusundaki Chiapas bölgesinde dört kenti ele geçirir. Genel olarak şiddete başvurmayı tercih etmeseler de, ardından gelen yıllarda Meksika ordusu ve polisiyle çeşitli çatışmalara girmek zorunda kalan Zapatistalar, NAFTA uygulamasını, "güçlülerin işine yaramayan insanların Çokluğunu yokeden küresel ekonomi süreci" olarak yaftalayan liderleri Subcomandante Marcos'un önderliğinde protesto etmeyi sürdürürler. Anarşist, sosyalist ve liberter görüşleri Maya gelenekleriyle harmanlayan ve özetle yerel doğal kaynaklarını ve arazilerini kontrol etmeyi talep eden bu otonomist toplumsal hareket, dijital teknolojilerin de yardımıyla kısa sürede tüm dünya ve özellikle de diğer Yerel İnsiyatifler tarafından destek görmüş ve hatta "Zapatista İnsanlarının Dünya İnsanlarıyla Karşılaşması" adı altında yerel-küresel toplantılar düzenlemeye başlamıştır. Böylelikle hareketin sonunda bölge, San Andres Mutabakatı'yla devletin tam olarak uygulamaya yanaşmamasına karşın kendi insiyatifiyle otonomisini kazanmış, yerli hâlk çeşitli haklara kavuşmuş ve meşruiyeti tanınmıştır.

Özetlemek gerekirse postmodern evredeki *Küreselleşme*, Küresel Organizasyonlardan, Çok-uluslu Şirketlere, Uluslararası İşbirliklerinden, Ulus-devletlere, Küresel Kentlerden, Yerel İnsiyatiflere dek birbirleriyle içiçe geçmiş farklı ölçeklerdeki karmaşık bağlantıların, iletişimlerin ve üretimlerin ortak sürecinden başka bir şey değildir.

Anti-globalizasyon hareketleri temelde, küreselleşme olgusunun kendisine değil, fakat neo-liberal Market tevhitinin küresel formasyon üzerindeki mutlak egemenliğine karşı çıkar. Dolayısıyla reddedilen George Soros'un "Market fundamentalizmi", Benjamin

Barber'ınsa "McDünyası" addettiği neo-liberal Market tevhitinin tekelindeki globalizasyondur. Birbirinden farklı çeşitli fraksiyonlardan oluşsa da, anti-globalizasyon hareketlerinin temel özelliklerinin başında, neo-liberal Market tevhitine karşı çıkan aktivistlerin küresel ölçekteki ittifakı gelir. Böylelikle, anti-globalizasyon hareketleri, sisteme "öteki" olanların ördüğü alternatif bir küreselleşmenin potansiyelini barındırır. Bu hareketleri iki şemsiye üzerinden incelemek—belli ölçülerde konuyu basitleştirme tehlikesi taşısa da—anlamlı olacaktır.

Reaksiyoner Anti-globalizasyon (1) genel olarak, kendi ülke ya da bölgelerine etki eden ekonomik, siyasi ve kültürel "illetler" için küreselleşmeyi suçlayanlardan oluşur. Alışık oldukları toplumsal örüntülerin yavaş yavaş ayaklarının altından kaymasından rahatsız olan bu şemsiye, yaşam standartlarının düşmesi ve ahlakın dejenerasyonu gibi konular üzerinden neo-liberal politikaları küreselleşme aparatlarıyla ve hatta modernleşme süreciyle aynı sepete koyarak sorumlu tutar. Uluslarının kendi kaderlerini tayin etme hakkının kaybından ve kültürlerinin yok olmasından korkan reaksiyonerler, kendi geleneksel yaşam biçimlerini küreselleşmeyle topraklarına giren "yabancı mihraklardan" korumaya ant içerler. Dolayısıyla Reaksiyoner Anti-globalizasyon şemsiyesinin, uçlara çekildiğinde yabancı düşmanlığına varabilecek kadar muhafazakâr ve kimlikçi olduğundan ve küresel ölçekte daha eşitlikçi bir dayanışma alternatifi tahayyül etmekten çok, kendisinden addettiklerinin kimliklerini ve refahlarını müdafaa etme peşinde olduğundan söz edilebilir. Bu bağlamda, bir taraftan Amerikan-stili küreselleşmeye, diğer taraftan güneyli/doğulu göçmenlerin ülkelerini "işgal" etmelerine karşı çıkarak "Batılı" ve "ulusal" kimliklerini korumayı öneren yeni Avrupa muhafazakâr çevresi ile Batı-stili küreselleşmeye karşı çıkarak, "Doğulu" ve "dini" kimliklerini korumayı öneren yeni köktendinci fraksiyonlar, Reaksiyoner Anti-globalizasyon şemsiyesi altında—zıt kutuplardaki konumlarına rağmen—buluşuverirler.

Asimetrik Küreselleşme (2) ise, neo-liberal Market tevhitinin küreselleşmeyi ehlileştirilmiş bir ideolojik aygıta çevirerek alternatif öteki sesleri ortadan kaldırma uygulamalarına karşı çıkar. Bu şemsiyeden taraf olanlar bilirler ki, Enternasyonal toplantılarıyla birlikte başlangıcından itibaren özgürlükçü Sol politikanın yapmaya çalıştığı eşitlikçi ve dayanışmacı bir küresel ittifak kurmayı düşlemekten başka bir şey değildir. Dolayısıyla bu şemsiyedekiler, Kuzey ve Güney arasındaki uçurumun

kalkmasını, işsizliğin azaltılmasını, doğal çevrenin sömürü karşısında korunmasını, adaletli ticaret ve çalışma koşullarını, insan haklarını, kadın haklarını, öteki haklarını ve benzeri hakları savunarak, sistem madunlarının dayanışmasıyla neo-liberal küreselleşmeye alternatif oluşturabilecek yeni bir küreselleşme modelinin izini sürerler. Amaç iktidarın, refahın ve sosyal adaletin kimlikler üzerinden bölgesel müdafası değil, tüm bölgelerde ve bölgeler arasında, yani küresel ölçeğin tamamında daha eşitlikçi ve dayanışmacı bir tür paylaşımın ön plana çıkarılmasıdır. Kısacası *Asimetrik Küreselleşme*, tepeden inme küreselleşmeyi değil, tabandan çıkma küreselleşmeyi savunur.

"Kapitalizme karşı Karnaval" ya da kısaca J18, 1999'da Londra, Eugene ve Oregon'da eşzamanlı organize edilen en erken uluslararası *Asimetrik Küreselleşme* protestolarından birini tarifler. N30 ya da Seattle gösterileri, yine 1999'da, bu hareketin küresel ölçekte dikkatleri üzerine çekmesini sağlayan kıvılcımı yakar. Yaklaşık 50,000 kişi neo-liberal Market tevhitinin küresel sembollerinden biri hâline gelmiş olan Dünya Ticaret Örgütü'nün toplantısına girişleri, Jose Bove gibi aktivistler, Fransız çobanlar, Hint çiftçiler ve Filipinler Köylü Hareketi'nin liderlerinden oluşan heterojen bir "öteki" ittifakı tarafından, sivil itaatsizlik gösterileriyle engellenir. Tüketici ve işçi aktivistleri, ter atölyesinde çalışanlara karşı çıkan aktivistler, öğrenciler, çevreciler, hayvan hakları aktivistleri, Üçüncü Dünya ülkelerinin borçlarının silinmesini isteyen aktivistler, feministler, insan hakları savunucuları vb. 700'den fazla farklı fraksiyon, asimetrik bir alternatif küreselleşmenin mümkün olduğunu haykırmak için bu karşıt-düzlem üzerinde biraraya gelmişlerdir. Bu gösterilerde, küreselleşmenin en önemli destekleyici aparatlarından olan dijital ve iletişim teknolojisinin inovatif kullanımı ise, Deleuzeyen bir tabirle, Çokluğun bu denetim politikaları karşısında kendi "savaş makinelerini" icat etmeye başladığının apaçık göstergesidir.

2000 yılında Washington'daki ve Prag'taki IMF ve Dünya Bankası toplantılarında, 2001 yılında Davos'taki Dünya Ekonomik Forum'unda, Quebec'teki Amerikalar'ın Zirvesi'nde, Göteborg'taki Avrupa Birliği Zirvesi'nde, Genoa'daki G8 Zirvesi'nde bu protesto ve gösteriler tekrarlanır ve bu gelişmeler sayesinde Brezilya'nın Porto Alegre kentinde alternatif küreselleşme hareketinin dünyada yürütülecek kampanyalarını kurgulamak ve stratejilerini belirlemek için her yıl düzenlenmek üzere—Davos'taki Dünya Ekonomik Forumuna alternatif olarak—Dünya Sosyal Forumu inşa edilir. Bu toplantılar sonucu

2005 yılında ortaya çıkan Porto Alegre Manifesto'sunda, Güney ülkelerinin borçlarının silinmesinden, sınır-ötesi finans cennetlerinin dağıtılmasına, eğitim, sağlık, sosyal hizmetler ve kültürel hakların önemini ticari hakların üzerinde tutan adil ticaretin desteklenmesinden, yerel tarımı teşvik ederek tüm ülkelerin yiyecek güvenliğinin garanti altına alınmasına, insanlığın müştereklerinin özelleştirilmesinin ve bilginin patentlenmesinin yasaklanmasından, ayrımcılık, cinsiyetçilik, yabancı düşmanlığı, antisemitistlik ve ırkçılıkla savaşmak adına kamusal poliçelerin kullanılmasına, yerli halkların siyasi, kültürel ve ekonomik haklarının tanınmasından, ekolojik yıkımın önlenmesi için alternatif modellerin kullanılmasına, tüm harici askeri üslerin ve birliklerin boşaltılmasından, bilgiye ulaşma hakkının garanti altına alınmasına dek uzanan geniş çaplı alternatif öneriler ortaya konulur [276]. Birleşmiş Milletler'in tüm toplantılara aktif katılımı ve forumu toplumsal poliçelerin yenilenmesi adına önemli bir fırsat olarak değerlendirmek zorunda kalması, yeterli olmasa dahi *Asimetrik Küreselleşme* hareketinin kısa sürede katettiği yolu tarifler niteliktedir.

Dolayısıyla yapılması gerekenlerin başında, Reaksiyoner Anti-globalizasyon hareketinin muhafazakâr, kimlikçi ve öteki/yabancı düşmanlığını teşvik eden dilini terketmek ve *Asimetrik Küreselleşme* hareketinin de işaret ettiği üzere, neoliberal Market tevhitinin bir taraftan iktidarını ve kârını korumak ve arttırmak, öte taraftan rakip ve tehdit olarak gördüklerini çözülmeye zorlamak için, küreselleşmeyi evcilleştirilmiş ideolojik bir aparata dönüştürmesine karşı çıkmak gelir. Küreselleşme aparatları pekâlâ, peşine düşülecek eşitlikçi, dayanışmacı ve özgürlükçü bir ağın kurulması için, esnek bir jeneratör işlevi üstlenebilir.

Küreselleşmenin bu esnek yapısı, *tikel* ile *evrensel, homojen* ile *heterojen, dekonstrüksiyon* ile *rekonstrüksiyon* gibi kendi içlerinde mücadeleye tutuşmuş çift sarmallı düzenekler üzerinde kurulmuş olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla bu düzenekler arasında kurulacak bağlantılar ile ittifaklar ve ön plana çıkarılacak kavramlar ile uygulamalar, küreselleşmenin hangi yönde kullanılacağına dair ipuçları taşır. Roland Robertson küreselleşmenin dinamiğini "evrenselin tikelleştirilmesi ve tikelin evrenselleştirilmesinin çift sarmallı süreci" olarak tanımlar [277]. Küreselleşmenin, *tikel* ile *evrensel* arasındaki mücadele üzerinden tanımlanan bir düzlemi olduğu aşikârdır, ancak Robertson'ın tanımı, küreselleşmenin mevcut sosyopolitik, ekonomik ve kültürel

ortamlarda aldığı biçimlerden çok, olsa olsa ütopik bir globalite hayali olarak kabul edilebilir. Postmodern evrenin neoliberal Market tevhiti altında, sınırlı bir ayrıcalıklılar azınlığı dışında, ne tikellikler evrensel düzlemde—tüketim kültürünün önceden hazırlanmış evcil mekân tuzaklarına düşmeden—tatmin edici boyutlarda ve özgürce kendi farklılıklarını sergileyebilirler, ne de evrensel değerler—bir "tümel"in birbirlerine benzetilen "tekil"lerinden biri olmayı kabul etmedikleri sürece—tikel aktörlerin insiyatifine bırakılırlar. Dolayısıyla, neoliberalizmin dayattığı başat küreselleşme kullanımında, ticari bir dil tutturmak gerekirse, kâr politikalarına göre perakende satışın gerektiği düzlemlerde butik ve kozmetik kullanımlarıyla *"tikel"* meta ön plana çıkarılırken, toptan satışın gerektiği düzlemlerde jenerik kullanımlarıyla *"tümel"* seri üretimden yararlanılır.

Buna karşılık Negri ve Hardt, küreselleşmenin çift sarmallı yapısını *tikel* ile *evrensel* arasında aramak yerine, *homojen* ile *heterojen* ve *dekonstrüksiyon* ile *rekonstrüksiyon* üzerinden okumak gerektiğini düşünür;

"Bugün bu yerelci pozisyon, bazı taraftarlarının gayretine saygı ve hayranlık duysak da, öyle düşünüyoruz ki hem yanlış, hem de zarar vericidir. Öncelikle yanlıştır çünkü sorun yetersizce ortaya konmuştur. Çoğu tanımlamada, sorun küresel ile yerel arasındaki hatalı bir dikotomi üzerine kurulur, farzedilir ki küresel homojenleşmeye ve farklılaşmamış kimliğe neden olurken yerel heterojenliği ve farklılığı muhafaza eder. Bu çıkarımlarda çoğunlukla, yerelin farklılıklarının bir anlamda doğal olduğu ya da en azından orijinlerinin tartışılmaz nitelikte olduğu ima edilir. Yerel farklılıklar mevcut sahne öncesinde zaten vardırlar ve küreselleşmenin işgali karşısında korunmalıdırlar. Bu varsayımlardan dolayı şaşırtıcı gelmemelidir ki, yerelin çoğu savunusu geleneksel ekoloji terminolojisini ödünç alır veya bu "yerel" siyasi projeyi doğanın ve hatta doğal çeşitliliğin korunması olarak tanımlar. Bu bakış açışı kolaylıkla, toplumsal ilişkileri ve kimlikleri romantikleştiren bir tür primordializme intikal edebilir. (…)

Yerelliğin farklılıkları ne önceden mevcuttur, ne de doğaldır fakat daha çok bir üretim rejiminin etkileridir. Globalite benzer bir şekilde, kültürel, politik ya da ekonomik homojenleştirme olarak algılanmamalıdır. Küreselleşme, yerelleşme gibi, bunun yerine bir tür kimlik ve farklılık ya da homojenleştirme ve heterojenleştirme üretimi rejimi

olarak anlaşılmalıdır. Öyleyse küresel ile yerel arasındaki ayrımı belirlemek için daha iyi bir çerçeve, yerel an ve perspektifin bariyerlerin ve engellerin yeniden yerliyurtlulaşmasına öncelik vermesiyle ve küresel anın akışların yersizyurtsuzlaşan hareketliliğine ayrıcalık tanımasıyla tariflenen akışların ve engellerin farklı ağlarına işaret eder." [40].

Jameson'ın küreselleşmede gördüğü çift sarmallı düzenek ise, daha çok ekonomik standardizasyon (homojenlik) ve kültürel farklılaşma (heterojenlik) üzerine kuruludur;

"Eğer ki bu yeni iletişimsel formun kültürel içeriğine yoğunlaşırsanız, düşüncem odur ki, yavaşça farklılığın ve farklılaşmanın postmodern kutlamasına kavuşursunuz: Birdenbire dünya etrafındaki bütün kültürler, hoş karşılamamanın çok zor olacağı şekilde, engin bir kültürel çoğulculukla, birbirleriyle hoşgörülü bir irtibatın içine girerler. Bunun ötesinde, kültürel farklılıkların ağaran kutlamasının ötesinde ve sıklıkla buna çok yakından bağlantılı olarak, yeni ortaya çıkan engin çeşitlilikteki grupların, ırkların, cinsiyetlerin, etnisitelerin kamusal alanda dile gelmesi kutlanır; nüfusun büyük parçalarının tamamını sessizliğe ve madunluğa lanetleyen o strüktürler dağılır; dünya çapında popüler demokratikleşme genişler—neden olmasın?—ki bunun da medyanın evrimiyle ilişkisi varmış gibi gözükür ve bu da yeni dünya düzleminde anında, yeni bir zenginlik ve kültürlerin çeşitliliğiyle ifade edilir.

Fakat diğer taraftan, düşünceleriniz ekonomik tarafa döndüğünde ve küreselleşmenin konsepti o kodlar ve anlamların rengini almaya başladığında, düşüncem odur ki konseptin kararmaya ve matlaşmaya başladığını farkedeceksiniz. Artık ön plana çıkan (farklılık yerine) yoğunlaşan bir kimlik hâline gelir: Otonom ulusal pazarların ve üretici düzlemlerin tek bir pota içine doğru hızla asimilasyonu, ulusal geçinme düzleminin (örneğin yiyeceklerde) kayboluşu, dünyadaki tüm ülkelerin yeni küresel işbölümüne zorunlu entegrasyonu. Burada, küreselleşme düşüncemize aşılanmaya başlayan şey, eşi benzeri görülmemiş bir ölçekte gerçekleşen bir standardizasyon tasviri; aynı zamanda, "içinden ayrılmanın" imkânsız, düşünülemez ve hayal edilemez olduğu bir dünya-sistemine zorla entegrasyondur. Şu açıktır ki, önceki heterojenliğin ve farklılığın neşeli vizyonundan çok daha tehditkâr bir manzaradır bu, ancak bu görüşlerin mantık olarak

çelişkili olduklarından pek emin değilim; aslında, görünen o ki, bunlar bir şekilde, en azından çözülemez bir surette, diyalektik olarak ilişkilidirler." [278].

Dolayısıyla *Küreselleşme*, postmodern evrede neoliberal Market tevhitinin egemenliği altında yoğun bir şekilde suistimal edilse de, bu çift sarmallı düzeneklerin oluşturduğu ağlar etrafında şekillenir. Agamben, Foucault'nun son yıllarında analizlerini, Batı Devlet geleneğinin aynı merkezi işaret eden ve çoğu zaman kesişen, çift sarmallı bir düzeneği üzerinde yoğunlaştırdığını ifade eder: Modern iktidar, sübjektif bireyselleştirme tekniklerini, objektif bütünselleştirme *(totalization)* prosedürleriyle benzeri görülmemiş bir düzeyde entegre eder ve böylece eşzamanlı bir bireyselleştirme ve bütünselleştirmeden oluşan gerçek bir çift sarmallı politik düzenek meydana getirir [279]. Mimarlık düzleminin küreselleşmeyle temel olarak ilişkisinin de, benzer bir çift sarmallı düzenek üzerinden şekillendiği söylenebilir: Yapılar bir taraftan—neoliberal Market öznelleştirmesiyle—butik ölçekte ve kozmetik farklılıklarla "bireyselleştirilirler", eş zamanlı olarak kentler ve mekânsal örüntüler diğer taraftan—neoliberal Market jenerikleştirmesiyle—akıl almaz bir hızda "bütünselleştirilirler". Biraz daha açmak gerekirse, mimarlık düzlemindeki küreselleşmenin çift sarmallı düzeneğinin bir yakası, neoliberal Market egemenliği altında, kâr amacını her daim ön planda tutan korporatif mimarlık pratikleri ve gayrimenkul mühendislikleri sayesinde tüm kentlerin jenerikleşmesine ve homojenleşmesine neden olur. Postmodern evreyle birlikte Singapur, Tokyo, Londra ve New York birbirlerine en az kendi ülkelerindeki diğer kentler kadar ve hatta belki onlardan da çok benzemeye başlamışlardır. Çift sarmallı düzeneğin diğer yakasındaysa, panoptik mahkûmların en şöhretlilerinin, yani Starkitektlerin içselleştirdikleri Market disiplinini butik farklılaşma noktaları aracılığıyla dışa vurma uygulaması yer alır. Böylece Market tevhiti içerisinde üretilmiş öznellikler (Starkitektler), farklılaşmanın ve heterojenleşmenin kendisini de ehlileştirip, evcilleştirerek, yeni nesil için rolmodeller olarak sunulurlar. Market tevhiti böylece, farklılık üretiminin kendisini de denetim altına almış olur ve hatta bu üretimin evcil "tikelliğini" de metalaştırarak afiyetle pazarlar. Bu bağlamda Dubai'nin kentsel dokusu dünyanın hiçbir kentinde olmadığı kadar çok Starkitekt'in elinden çıkma güya farklılaşmış mekân örüntüsü barındırmasına rağmen tüm bu inşaat toplamda, jenerik kentlerden dahi daha ehlileştirilmiş, homojenleştirilmiş ve tikelliklerinden ayıklanmış

frijit bir kentsel düzlem üretmekten başka birşeye yaramaz. Körfez bölgesi için hazırladıkları bir kitapçıkta, Koolhaas ve araştırma ofisi AMO, farklılık üretimi adı altındaki bu sahte gösteriyi şöyle tanımlar:

"Yeni bir ikon yaratmak için geriye icat edilmeyen ne kaldı? Bugüne dek 21.yüzyıl—bir binayı diğer binadan ayırt etmek uğruna umutsuz bir gayretle—abartılı şekillerin manik üretimiyle nitelendi. Paradoksal olarak, 'farklılık' uğruna yapılan her denemenin hemen o anda, anlamsız bir mimarlık jestleri denizinde nötrlendiği ve şaşırtıcı derecede tekdüze bir kentsel maddeye dönüşüverdiği bir sonuca ulaşıldı." [191].

Dolayısıyla postmodern evrede mimarlık zemini, *tikel* ölçekte de, *tümel* ölçekte de, *homojen* düzlemde de, *heterojen* düzlemde de, *dekonstrüksiyon* kurgularında da, *rekonstrüksiyon* kurgularında da, neoliberal Market tevhitinin küreselleşme stratejilerinin dışında nefes alacak hacimler bulmakta oldukça zorlanır. Market tevhitinin küreselleşme stratejilerinin en yoğun hissedildiği ve *tabula rasa* pozisyonundan dolayı 21.yüzyılın mimari ve kentsel üretiminin tam da şuanını yansıttığı bir tür mikrokozmosu sayılabilecek Körfez örneği üzerinden devam etmek gerekirse, buradaki çift sarmallı düzeneğin, tüm dünyada işlemde olan tümel jenerikleştirme ve tikel sözde-farklılaştırma prosedürleriyle birebir örtüştüğü farkedilir. Bilindiği üzere bu coğrafyanın bir tarafında tümel ölçekte adı sanı duyulmamış mimarların eşi benzeri görülmemiş hızlarda gayrimenkul ortaklıklarına pazarladıkları jenerik üretimler konumlanırken, diğer tarafındaysa sahte-tikel ölçekte Starkitektlerin *pseudo*-heterojen üretimleri en uzak köşelere dek saçılmaktadır. AMO bu çift sarmallı yapıyı jenerik üretimli damarı önplana çıkararak şöyle tariflemeyi seçer;

"Batı mimarlığı kendi tikelliğine kendisini ikna etmeye yoğunlaşmış ve bir sonraki ilginç biçimin izini sürmeye başlamışken, daha zeki bir sistem onun sözümona sanatını mükemmelleştirerek bir algoritmaya dönüştürdü. Yapı endüstrisi—mühendis, mimar ve hatta gayrimenkul müteahhidinin bir kez daha tek bir mevcudiyet altında birleşmesiyle—marka adı ve daha etkili olan, jenerik bir alternatifi arasındaki farklılığı nötrleştirmeyi başardı. (…) 'Bilinmeyen Virtüel', marka bir mimarın on iki ayda dahi üretemeyeceği heyecanı, üç hafta içerisinde üretebilir hâle geldi. (…)

Daha yumuşak hatlı bir jenerik—Batı'nın tekniğini ve dilini ödünç alarak, fakat onu daha hızlı ve kararlı bir akla enjekte ederek—baş göstermeye başladı. Kapitalizmin ivmesini yakalayan fakat huysuzluğunu geride bırakan, müelliflik obsesyonuna karşı koyan bir ikon hâline geldi…" [191].

Koolhaas'ın ortağı olan ve ofisin araştırma kolu olan AMO'nun başında yer alan Rainer de Graaf ise, bu çift sarmallı düzeneğin, tikel ölçekteki Starkitektlerin *pseudo*-heterojen üretimlerini kapsayan damarını, kendilerine Körfez bölgesinde Şeyhler önünde önerilen projeyle ilişkileri üzerinden şöyle tarifler:

"Proje geri beslenimi: Lütfen New York gridinden yapın, fakat dairesel olsun… Kare fikrini seviyoruz, fakat daha az kare olmasını tercih ederiz… Gelişim alanındaki en yüksek kulenin yakın çevresinde, çok sayıda başka yüksek yapılar yapılmalı… En yüksek yapıdan her yöne vistalar olmalı… Ayrıca, organik olan geometrik formlar ve temelde heryerde bolca su bulunsun istiyoruz…

Anlaşılmaz formüllerin sonucunda ortaya çıkan sayılar eşliğinde, ters çevrilen masa üzerinde Hausmann'cı örüntüler ortaya çıkmaya başladı. Öyle görünüyor ki biz (onlar) oldukça zenginleşeceğiz.

İştirak etmeye hevesliyiz, fakat hangi tavsiyeleri izlememiz gerektiğine dair şüphelerimiz var." [191].

Bu bağlamda yapılması gerekenlerin başında, neoliberal Market tevhitinin stratejileri içerisinde, hem isimsiz jenerik mimarlar olarak, hem de şöhretli Starkitektler olarak, bu edilgen maşalık pozisyonundan sıyrılmak gelir. Hemen ardındansa farkına varılması gereken, bu yeni küresel ağın bir dışının zaten olmadığıdır, ne yapılması gerekliyse, bu ağın kendi aparatlarını—başta küreselleşme olmak üzere—kullanarak ve çerçeveyi içeriden esneterek yapmak gerekir. Bu bağlamda küreselleşmenin dekonstrüksiyonlarının mimarlık düzlemindeki karşılığı olarak Koolhaas, postmodern evrenin "Jenerik Kenti"ni, sabit kimlik ve merkeziyetçilik arayışlarının çözüldüğü zemin olarak tarifler:

"Jenerik Kent merkezin esaretinden ve kimliğin tutsaklığından azat edilmiş kenttir. Jenerik Kent bağımlılığın bu yıkıcı döngüsünden sıyrılır: Mevcut ihtiyaç ve mevcut kabiliyetin yansımasından başka bir şey değildir. Tarihi olmayan kenttir. Herkes için

yeterince büyüktür. Kolaydır. Bakım gerektirmez. Fazla küçülürse basitçe genişler. Eskirse kendi kendini imha eder ve yeniler. Heryerde eşit derecede heyecanlıdır –ya da heyecansızdır. Yüzeyseldir –bir Hollywood film stüdyosu gibi, her Pazartesi sabahı yeni bir kimlik üretebilir.” [83].

Fakat merkeziyet ve kimlik bağımlılığından kurtulduktan sonra, toplumsal farklılıkların ve heterojenliğin özgür üretim merkezi hâline gelmek yerine, Koolhaas o sarkastik vokabüleriyle, Jenerik Kent'in monotonluğun, aynılığın ve homojenliğin distopik çehresine dönüşümünü vurgular:

"Jenerik Kent Amerika’da mı başlamıştır? Ancak ithal edilecek kadar orijinallikten yoksun mudur? Her nasılsa, Jenerik Kent artık Asya’da, Avrupa’da, Avustralya’da ve Afrika’dadır. (...)

Jenerik Kent fraktaldır, aynı basit strüktürel modülün bitimsiz tekrarını içerir; onu en küçük elemandan dahi tekrar inşa etmek mümkündür, bir masaüstü bilgisayardan, hatta belki bir disketten. (...)

Jenerik Kent’in durgunluğu kamusal alanın tahliyesiyle elde edilir, bir tür acil durum yangın tatbikatı gibi. Kentsel zemin artık sadece elzem hareketlere ve temel olarak da araç hareketine yer temin ediyordur. (...)

Sokak ölüdür. (...)

Ötekilikten geriye tek kalan golf sahalarıdır. (...)

Jenerik Kent çöpçatanlık ajansı gibidir: Efektif olarak arz ve talebi eşleştirir. (...)

İşler –hepsi bu. (...)

Kentin hikâyesi budur. Kent bundan böyle yoktur. Artık salonu terkedebiliriz…” [83].

Küreselleşmenin çift sarmallı yapısındaki *"jeneriklik* ve *homojenlik"* düzlemi karşısındaki *"farklılık* ve *heterojenlik"* ittifakının, iletişim ve üretimini arttırma tarafını seçmek için eşit derecede özgür olunduğu, neoliberal Market tevhitinin başat hâle geldiği postmodern evrede pek gerçekçi olmasa da, farklılıkları ve heterojenlikleri ön planda tutarak daha eşitlikçi ve özgürlükçü bir düzlem kurgulama yolundaki bu seçim uğruna mücadele etmek bir başlangıç sayılabilir. Dolayısıyla küreselleşmeyle yoğrulan

postmodern evrenin sorunu, kimlik ve merkeziyetin ya da yerelliğin ve ulusallığın çözülmesi (dekonstrüksiyonu) değil, bu çözülmeler sonrası özgürlükler, eşitlikler, farklılıkların ve heterojenliklerin üretilmesi yerine, daha çok yeni denetimlerin, hiyerarşilerin, jenerikliklerin ve homojenliklerin yeni baştan inşa edilmesidir (rekonstrüksiyon). Yapılması gereken bu kimlik ve merkeziyet politikalarını geri kazanmak isteyen nostaljiler üretmek değil, fakat küreselleşmenin bir taraftan geleneksel örüntüler üzerindeki çözücü, diğer taraftansa farklılıklar arasındaki uzlaştırıcı ve çaprazlayıcı potansiyelinden yararlanmak ve böylece *tikellikler* arasında her aktörün kendi farklılığını muhafaza ve ifade edebileceği yeni *ittifaklar* kurmaktır. Bu *İttifaklar* da böylelikle, homojen toplumsal ve mekânsal formasyonları değil, heterojen formasyonları, tektipleştirici ve totalize edici aşkın bir tevhiti değil, dünyevi bir içkinlik düzlemini, şöhretli ilahlar tarafından üretilen sahte farklılık yanılsamalarını değil, herkesin olabildiğince eşitlikçi şartlar altında üretime katkıda bulunduğu gerçek farklılık örüntülerini tarifler hâle gelebilir;

“Küreselleşmenin iki yüzü olduğu söylenebilir. Bir yüzde İmparatorluk [küresel tahakküm ağı] yeni kontrol mekanizmaları ve kesintisiz çatışma aracılığıyla kendi hiyerarşi ve bölünmeler ağını küresel düzeyde yayıyor. Ancak küreselleşme aynı zamanda, ülkeler ve kıtalar boyunca uzanan ve sınırsız sayıda etkileşime olanak tanıyan yeni işbirliği ve ortaklık şebekelerinin üretilmesi anlamına da geliyor. Küreselleşmenin bu ikinci yüzü dünyadaki herkesin aynılaşmasını değil; farklarımızı korurken iletişim kurup ortak hareket etmemizi sağlayan müşterekleri keşfetme imkânını yaratıyor. O hâlde çokluk da bir ağ olarak kavranabilir: Tüm farkların özgürce ve eşitçe ifade edilebileceği açık ve genişleyici bir ağ, ortak çalışmamız ve yaşamamız için gereken ilişkilerime imkânlarını yaratan bir ağ.” [198].

Özetle küreselleşmeyi, ona tek başına yön vermek isteyen neoliberal Market tevhitinin tahakkümü altından kurtarmak ve küreselleşmeyi, en başta bu tahakküm mekanizmalarının kendilerinin çözülmesi yolunda kullanmak, anlamlı bir başlangıç sayılabilir.

7.2 Gecekondulaşma

Biz yoksullarız!
Güney Afrika'daki çeşitli ezilen grupların ortak protesto sloganı

Gecekondulaşma, başta sosyoekonomik ve mekânsal olarak, postmodern evrenin neoliberal Market tevhitinin karanlık yüzünü temsil eder. Tarihsel süreci küreselleşmeyle benzer niteliklere sahiptir; modern evreyle ve endüstri devrimiyle birlikte görünürlüğü artar ancak asıl patlamayı postmodern evreyle birlikte, 1960 sonrasında yapmaya başlar. Dolayısıyla gecekondulaşma üzerine konuşmak, bir tarafta kentleşme ve küreselleşme süreçleri, öte tarafta fakirlik ve marjinallik örüntüleri arasında mekik dokumak anlamına gelir. Gecekondular herşeyden önce, metalaşmaya ve kozmetikleşmeye zorlanan kentlerin küresel semptomları olarak kabul edilmelidir.

Dünya üzerindeki kentleşme oranı, 2009 yılında %50 eşiğini aştığından beri, insanevladı tarihte ilk kez, kentsel nüfusun kırsal nüfusu geride bıraktığı yeni bir evrede yaşamaya başlamıştır. 2010 yılıyla birlikteyse artık, dünya nüfusunun %50,5'inin (yaklaşık 3,5 milyar insanın) kentlerde konumlandığı bilinir [280]. Dolayısıyla 21.yüzyılın ilk çeyreğiyle birlikte öyle denebilir ki, *Homo sapiens* artık *Homo sapiens urbanus*'a dönüşmüştür.

Bu fenomenin uzun vadedeki etkilerini nüfus artışı üzerinden incelemek gerekirse, 2009 yılından 2050 yılına dek, dünya nüfusunun 2,3 milyar artacağı ve 6,8 milyardan, *9,1 milyara* ulaşacağı öngörülürken, bu sırada kentsel nüfusun ise, 2,9 milyar artacağı ve 3,4 milyardan, *6,3 milyara* ulaşacağı savlanır. Dolayısıyla 2050 yılına dek, dünyanın kentsel alanları, dünyada meydana gelecek nüfus artışlarının tamamını kendine katmakla kalmayacak, ayrıca kırsal nüfustan çalmayı da sürdürecektir. Bununla birlikte, kentsel alanlardaki bu nüfus artışlarının çoğu, az gelişmiş bölgelerde yoğunlaşacak, Asya'nın kentsel nüfusu 1,7 milyar, Afrika'nın 0,8 milyar ve Latin Amerika ile Karayipler'in ise 0,2 milyar artacaktır [280]. Bu veriler göstermektedir ki, nüfus artışı artık ekseriyetle gelişmekte olan dünyanın kentsel zemini üzerinden tartışılacak hâle gelmiştir. Bu fenomenin uzun vadedeki etkilerini, bu kez genel nüfusun kentsel nüfusla ilişkisi üzerinden incelemek gerekirse, 2050 yılına gelindiğinde, gelişmiş ülkelerdeki kentsel nüfus, genel nüfusun %86'sını, az gelişmiş ülkelerdeki kentsel nüfus ise genel

nüfusu %66'sını oluşturacaktır. Sonuç olarak 2050 yılında, dünya nüfusunun %69'unun kentsel hâle gelmesi beklenmektedir [280].

Bugün, dünya üzerindeki 3,4 milyar kent sakininin farklı boyutlardaki kentsel yerleşkelere dağılmış hâlde yaşadıkları söylenebilir. Bir kısmı 10 milyon nüfusu geçen megakentlere dağılmışken, kentsel nüfusun yarısından fazlası yarım milyon nüfusun altındaki küçük kentsel merkezlerde yaşamayı sürdürürler. Bu doğrultuda kentleşme tartışılırken, çoğu ülkenin dahi nüfusunun üzerine çıkmaya başlamış olan büyük kentler, genelde odak noktası hâline gelir. Nüfusları 10 milyonu geçen megakentlerin, 1950–2025 tarihleri arasındaki artışlarını ve evrimlerini bir tablo üzerinde sayısal olarak özetlemek gerekirse;

Çizelge 7.3 Megakentlerin nüfus verilerinin evrimi (1950, 1975, 2009 ve 2025) [280]

1950			***1975***	
no	***Kentsel Yerleşke***	***Nüfus****	***no***	***Kentsel Yerleşke***	***Nüfus****
1	New York, ABD	12.3	1	Tokyo, Japonya	26.6
2	Tokyo, Japonya	11.3	2	New York, ABD	15.9
			3	Mexico City, Meksika	10.7

2009			***2025***	
no	***Kentsel Yerleşke***	***Nüfus****	***no***	***Kentsel Yerleşke***	***Nüfus****
1	Tokyo, Japonya	36.5	1	Tokyo, Japonya	37.1
2	Delhi, Hindistan	21.7	2	Delhi, Hindistan	28.6
3	Sao Paulo, Brezilya	20.0	3	Bombay, Hindistan	25.8
4	Bombay, Hindistan	19.7	4	Sao Paulo, Brezilya	21.7
5	Mexico City, Meksika	19.3	5	Dhaka, Bangladeş	20.9
6	New York, ABD	19.3	6	Mexico City, Meksika	20.7
7	Şanghay, Çin	16.3	7	New York, ABD	20.6
8	Kalküta, Hindistan	15.3	8	Kalküta, Hindistan	20.1
9	Dhaka, Bangladeş	14.3	9	Şanghay, Çin	20.0
10	Buenos Aires, Arjantin	13.0	10	Karaçi, Pakistan	18.7
11	Karaçi, Pakistan	12.8	11	Lagos, Nijerya	15.8
12	Los Angeles, ABD	12.7	12	Kinshasa, D. Kongo Cum.	15.0
13	Pekin, Çin	12.2	13	Pekin, Çin	15.0
14	Rio de Janeiro, Brezilya	11.8	14	Manila, Filipinler	14.9
15	Manila, Filipinler	11.4	15	Buenos Aires, Arjantin	13.7
16	Osaka-Kobe, Japonya	11.3	16	Los Angeles, ABD	13.7
17	Kahire, Mısır	10.9	17	Kahire, Mısır	13.5
18	Moskova, Rusya	10.5	18	Rio de Janeiro, Brezilya	12.7
19	Paris, Fransa	10.4	19	İstanbul, Türkiye	12.1
20	İstanbul, Türkiye	10.4	20	Osaka-Kobe, Japonya	11.4
21	Lagos, Nijerya	10.2	21	Shenzhen, Çin	11.1
			22	Chongqing, Çin	11.1
			23	Guangzhou, Çin	11.0
			24	Paris, Fransa	10.9
			25	Jakarta, Endonezya	10.8
			26	Moskova, Rusya	10.7
			27	Bogota, Bolivya	10.5
			28	Lima, Peru	10.5
			29	Lahore, Pakistan	10.3

****Milyon kişi***

Bu çizelgeden de anlaşılacağı üzere, 20.yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, 21.yüzyılın ilk çeyreğine kadar öngörülen nüfuslarıyla megakentlerin hem ölçeği, hem de niceliği

radikal artışlar gösterir. 1950 yılında sadece gelişmiş ülkelerde varolan ve sayıları 2'yi zor bulan (New York, Tokyo) 10 milyonu aşkın kentsel nüfuslu megakentler, 1975'te Mexico City'nin katılımıyla sayılarını ancak 3'e çıkabilirler. Ardından postmodern dönemin küreselleşmeyi de arkasına alan hızlı gelişimiyle birlikte, 2009 yılında bu kez çoğunu gelişmekte olan Asya ve Güney Amerika ülkelerinin oluşturduğu 21 megakent, dünya kentsel nüfusunun %9,4'ünü oluşturur ve dolayısıyla dünya üzerindeki her yirmi kişiden biri, megakentlerde yaşar hâle gelir. Coğrafi sınıflandırma üzerinden düşünmek gerekirse, bu 21 megakent içerisinde Avrupa'dan yalnızca 1, Kuzey Amerika'dan 2, Latin Amerika'dan 4, Afrika'dan 2 ve Asya'dan tam 12 yerleşke yer alır. Sosyoekonomik sınıflandırma üzerinden düşünmek gerekirse, bu 21 megakent içerisinde gelişmiş ülkelerden yalnızca 5, gelişmekte olan ülkelerden ise tam 16 yerleşke kendisine yer bulur. Bu megakentlerin sayılarının, 2025 yılında 29'a çıkacağı, yeni katılan tüm megakentlerin Afrika, Asya ve Güney Amerika'daki gelişmekte olan ülkelerden oluşacağı ve dünya kentsel nüfusunun %10,3'ünü oluşturacağı düşünüldüğünde, nüfus artışlarından kentleşmeye, kentleşmeden ise bir tarafta küreselleşmeye ve öte taraftaysa gecekondulaşmaya doğru çaprazlanan düzlemlerler arası geçişler daha belirgin hâle gelmeye başlar. 21.yüzyılda öyle gözükür ki, yeni kentleşme, gecekondulaşmanın küreselleşmesiyle tariflenecektir.

Gecekondu (*slum, favela, barrio, ghetto, elendsviertel, trushchobi, mabanda, chalis* vs.), Birleşmiş Milletler tarafından, düşük nitelikli konutlaşma, sefalet ve bakımsızlık ile nitelenir ve mülkiyet hakkı ile güvenliğinin eksikliğini çeken kentin köhne bölgeleri olarak tanımlanır. Karakteristikleri coğrafi bölgelere ve bu bölgelerin sosyoekonomik durumlarına göre sıklıkla değişse de, genel olarak gecekonduların fakir, toplumsal olarak dezavantajlı ve marjinal kesimleri tarafından kullanıldıkları bilinir. Dolayısıyla gecekondular, yalnızca coğrafi olarak sınırlara itildiklerinden dolayı değil, fakat daha çok—coğrafi olarak merkezde yer bulsalar dahi—toplumsal olarak sınırlar üzerine inşa edildiklerinden dolayı, sistemin ötekilerini, yani *Sınır-nüfuslarını* barındıran *Sınır-mekânlar* olarak tariflenebilir. Gecekondu yerleşkelerinde yaşayan *Sınır-nüfuslar*, dünya üzerinde 2007 itibariyle *1 milyar* kişiden meydana gelir ve Birleşmiş Milletler raporlarına göre, 2030 yılında bu nüfusun *2 milyar* kişiye çıkacağı tahmin edilmektedir [85]. Dolayısıyla bahsi geçen *Sınır-nüfuslar*, göz ardı edilmeye alışılmış bir azınlık

olmaktan hızla çıkmaya, dünya üzerindeki her dört kişiden birinden ve kentsel nüfus içerisindeyse her iki kişiden birinden oluşan yeni bir yükselen sınıf hâline gelmeye başlamışlardır.

Gecekondulaşmanın olumsuz yüzü öncelikle, kullanım hakkının güvensizliği; özellikle temiz su ve kanalizasyon gibi temel hizmetlerin eksikliği; yetersiz ve bazen güvenli olmayan yapı strüktürleri; aşırı kalabalıklaşma ve riskli zemin üzerinde konumlanma gibi dayanılması güç kentsel konaklama koşullarıyla tariflenir. Bununla birlikte, parçalanmış aileleri ve sosyal bağları, işsizliği, ekonomik, fiziksel ve toplumsal dışlanmayı içeren fakirlik ve sosyoekonomik yoksunluk yine bu gecekondu coğrafyalarında, yani *Sınır-mekânlarda* yoğunlaşır hâldedir. Bu coğrafyanın asıl sakinleri olan *Sınır-nüfuslarsa,* damgalanma, ayrımcılık ve coğrafi izolasyon gibi nedenlerden dolayı, yasal iş pazarına sınırlı erişime sahiplerdir. Bu *Sınır-nüfuslar,* devlet kontrolü dışında gelişmekte olan, yaşadıkları hayatın büyük bir bölümünün yasaların dışında cereyan ettiği ve kendi minimal otonom organizasyonlarına karşı güçlü gereksinimleri olan yeni bir kentli sınıfı tariflerler. Sayıları hızla artmakta, nüfuz alanlarıysa hızla genişlemektedir. Marjinal emek işçilerinden sivil hizmetçilere, eski çiftçilerden mafya yapılanmalarına dek beyaz ve mavi yakalıların dışında kurulmuş yeni bir formasyondan oluşan bu *Sınır-nüfus*, çokça içine düşülen bir tuzağı işaret etmek gerekirse, küresel ekonomik sistemin dışında ya da küresel ekonomik sistemden kopuk yaşamaz, onlar gayriresmi maaşlı işçiler ya da kendi kendilerini işe koyan müteşebbisler olarak sağlık ve sosyal sigortalara sahip olmadan çalışmayı ve bu sisteme daima arka kapılarından entegre olmayı sürdürürler. Dolayısıyla insanlık dışı koşullarda yaşamaları yetmiyormuş gibi—sınır üzerindeki pozisyonlarından dolayı, yeri geldiğinde içeride, yeri geldiğinde dışarıda sayılarak—sistem tarafından en çok sömürülen sınıfların da başında gelirler.

Yer seçimi olarak *Sınır-nüfusların* erişebildiği alanlar çoğunlukla, tehlikeli, terkedilmiş veya kırılgan mekânları tarifler, yani ancak sisteme dâhil olan hiçbir sınıfın mevcut hâliyle istemediği ve tercih etmediği alanlara yerleşebilirler. Bu bağlamda gecekondular, çoğu zaman endüstriyel artıklar, zehirli atıklar ve çöpler gibi kentin müsibetlerine de maruz bırakılırlar. Dolayısıyla, gecekondu alanlarında yaşayan *Sınır-nüfuslarda*—başta kadınlarda ve çocuklarda olmak üzere—tifo ve kolera gibi suyla taşınan hastalıklara ve HIV/AIDS gibi fırsatçı enfeksiyonlara aşırı oranlarda rastlanır.

Ayrıca, bu gecekondu bölgelerinin ötekileştirilmesi ve "temizlenmesi" sürecinde temelde öne sürülen güvenlik argümanı da çoğu zaman—tahakküm mekanizmalarının toplum mühendisliği ve kentsel dönüşüm projelerine altlık oluşturacak şekilde—asılsız bir paranoyadan ibarettir. Bu *Sınır-mekânların* yüksek suç oranlarına sahip olduğuna yönelik genel inanışın evrensel bir doğruluğu yoktur, Birleşmiş Milletler raporlarına göre, güçlü toplumsal denetim sistemlerine sahip gecekondu bölgelerinin genel olarak düşük suç oranlarına sahip oldukları dahi söylenebilir [281].

Gecekondulaşmanın temkinli yaklaşılması gerekse dahi, bir boşluğu doldurması bakımından olumlu kabul edilebilecek yüzü ise, *Sınır-mekânların*, göçmenlerin kentsel topluma dâhil olması öncesi düşük maliyetli—belki de tek karşılanabilir bedele sahip—yaşam alanlarını tariflemesi üzerinden okunabilir. Geç modern evrenin ve Modernist Mimarlığın, yine tüm defolarına rağmen, üzerine sıklıkla eğildikleri "sosyal konut" projeleri, postmodern evrenin Market tevhiti altındaki neoliberal kurgusuyla—kâr getirmeyen fakat sosyal işleyiş için elzem olan çoğu toplumsal hizmet ve insiyatif gibi—hızla rafa kaldırılmış gibi gözükür. Dolayısıyla, kendisine temel yaşam standartları ve hizmetleri sağlanmayan ve bu standarları ve hizmetleri satın almaya da gücü yetmeyen nüfus, kırsal ile kentsel arasında, fakir ile varsıl arasında, yasal ile yasadışı arasında, merkez ile periferi arasında yeni bir arakesit inşa ederek, sisteme sınırından dâhil olmak durumunda kalır. *Sınır-mekânlar* bu bağlamda, araf benzeri bir düzlemde kente dâhil olmayı bekleyen bir nüfusun beklentilerine, Kafkaesk oyunlarla verilecek olumlu ya da olumsuz herhangi bir cevabın ilelebet tecil edilmesi üzerine inşa edilir. Dolayısıyla *Sınır-nüfusların* bu giriş bileti kuyruklarındaymışçasına içeri alınmamak üzere konumlandırılmaları, 21.yüzyılla birlikte *Sınır-mekân* izdihamlarına yol açma yolunda ilerler. Böylece gecekondulaşma, artık kendine has özelliklere sahip, arafları, ara-kesitleri ve sınırları kendi yurdu belleyen, milyonların birarada yaşadığı yeni mega-gecekondu örüntüleri üretmeye başlamıştır bile;

Çizelge 7.4 Mega-gecekonduların demografik ve coğrafi dağılımı (2005) [84]

Gecekondu Bölgesi	***Coğrafi Konum***		***Nüfus****
Neza / Chalco / Izta	Mexico City – Meksika	(L.Amerika)	4,0
Libertador	Caracas – Venezüela	(L.Amerika)	2,2
El Sur / Ciudad Bolivar	Bogoya – Kolombiya	(L.Amerika)	2,0
San Juan de Luringancho	Lima – Peru	(L.Amerika)	1,5
Cono Sur	Lima – Peru	(L.Amerika)	1,5
Ajegunle	Lagos – Nijerya	(Afrika)	1,5
Sadr Kenti	Bağdat – Irak	(Ortadoğu)	1,5
Soweto	Gauteng – G.Afrika	(Afrika)	1,5
Gazze	Filistin	(Ortadoğu)	1,3
Orangi Township	Karaçi – Pakistan	(Asya)	1,2
Cape Flats	Le Cap – Güney Afrika	(Afrika)	1,2
Pikine	Dakar – Senegal	(Afrika)	1,2
İmbaba	Kahire – Mısır	(Ortadoğu)	1,0
Ezbet el-Haggana	Kahire – Mısır	(Ortadoğu)	1,0
Cazenga	Luanda – Angola	(Afrika)	0,8
Dharavi	Bombay – Hindistan	(Asya)	0,8
Kibera	Nairobi – Kenya	(Afrika)	0,8
El Alto	La Paz – Bolivya	(L.Amerika)	0,8
Ölüler Şehri	Kahire – Mısır	(Ortadoğu)	0,8
Sucre	Caracas – Venezüela	(L.Amerika)	0,6
İslamşehr	Tahran – İran	(Ortadoğu)	0,6
Tlalpan	Mexico City – Meksika	(L.Amerika)	0,6
Inanda INK	Durban – G.Afrika	(Afrika)	0,5
Manshiyat Naser (Çöp Kent)	Kahire – Mısır	(Ortadoğu)	0,5
Altındağ	Ankara – Türkiye	(Ortadoğu)	0,5
Mathare	Nairobi – Kenya	(Afrika)	0,5
Agua Blanca	Cali – Kolombiya	(L.Amerika)	0,5
Agege	Lagos – Nijerya	(Afrika)	0,5
Site Soley (Güneş Kent)	Port-au-Prince – Haiti	(L.Amerika)	0,5
Masina	Kinshasa – D. Kongo C.	(Afrika)	0,5

****Milyon kişi***

Mike Davis'in *Gecekondu Gezegeni* (*Planet of Slums*) adlı eserinde, 500.000'in üzerinde nüfusu olan 30 adet mega-gecekonduyu biraraya getirerek oluşturduğu bu liste, mega-kentlerin gölgesine itilerek görünmez kılınmak istenen bu *Sınır-mekânlar* düzleminde, 21.yüzyılla birlikte artık mızrağın çuvala sığmamaya başladığını betimler niteliktedir. Demografik olarak, listenin başlarında yer alan mega-gecekondu alanları, çoğu ulus-devletin başkentinden ve hatta bazı ulus-devletlerin kendi nüfuslarından dahi daha

kalabalık bir toplumsal formasyonu işaret eder. Coğrafi olaraksa, Latin Amerika (10), Afrika (10) ve Ortadoğu ile Asya (10) arasında eşit olarak paylaşılan bu mega-gecekondular, 20.yüzyıl politikaları çerçevesinde gelişmekte olan fakat gelişmiş ülkeler tarafından mümkün olduğunca sınırda tutulmak istenen *Sınır-coğrafyaları* tariflemeleri bakımından ayrıca manidardır. Özellikle Ortadoğu ve Afrika, siyasi ve ekonomik olarak sınırlı bağımsızlıklar kazanmış olmalarına rağmen, 21.yüzyılın başlangıcında dahi, neoliberal Market tevhitinin ve küresel siyasi ölçekte nüfuz sahibi olan ulus-devletlerin *Sınır-coğrafyaları* olmaktan kendilerini kurtaramamış görünürler. Ancak 20.yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, kuruluş aşamalarını yavaş yavaş tamamlama yolunda ilerleyen, Meksika, Brezilya ve Latin Amerika, Amerika Birleşik Devletleri'nin *Sınır-coğrafyası* olmaktan, Hindistan, Çin ve Asya ise Avrupa'nın *Sınır-coğrafyası* olmaktan 21.yüzyıl itibariyle çıkmaya başlamışlardır. Dolayısıyla, *Sınır-coğrafyalar, Sınır-mekânlar* ve *Sınır-nüfuslar* üzerine konuşurken, bir tarafta Latin Amerika ve Asya'nın başı çektiği, 21.yüzyıla siyasi ve ekonomik olarak damgasını vuracak oluşumlardan bahsedildiği, öte taraftansa Afrika ve Ortadoğu'nun başı çektiği, 21.yüzyılda hâlâ ekonomik ve toplumsal dengesizliğin ve eşitsizliğin yüzü olacak düzeneklerden söz edildiği unutulmamalıdır.

Postmodern evrenin neoliberal Market tevhitiyle birlikte, artık kentleşmeye uzunca bir süre göbekten bağlı olduğu varsayılan endüstriyelleşme ve gelişme arasındaki bağ kopmaya başlar. Bu gelişim ve endüstriyelleşmeden sıyrılmış çıplak kentleşme, post-endüstriyel kapitalist düzeneğin üretim artışını istihdam artışından ayrıştırmasına paralel okunabilir;

"Sahra altı Afrika'da, Latin Amerika'da, Ortadoğu'da ve Asya'nın bazı bölgelerinde, gelişme-olmaksızın-kentleşme, gelişen teknolojinin demir yasası olmaktan çok, besbelli ki küresel siyasi bir konjonktürün mirasıdır –1970'lerin borç krizi ve 1980'lerde takip eden IMF'nin Üçüncü Dünya ekonomilerini yeniden düzenlemesi. Üçüncü Dünya'nın kentleşmesi üstelik 1980'lerin ve erken 1990'ların sancılı yıllarında düşen maaşlar, yükselen fiyatlar ve tavan yapan kentsel işsizliğe rağmen, aşırı süratini (1960–93 yılları arasında yıllık ortalama %3,8 büyüme) sürdürmüştür.

Bu 'sapkın' kentsel patlama, kentsel durgunluğun olumsuz geri besleniminin, kırsaldan gelen göçü yavaşlatacağını ve hatta terse çevireceğini öngören ortodoks ekonomik

modellerle çelişir. Bu bağlamda Afrika vakası özellikle paradoksaldır. Nasıl olur da Fildişi Sahilleri, Tanzanya, Gabon ve benzeri—ekonomileri her yıl %2-5 civarında küçülen—ülkelerin kentleri, hâlâ yıllık ortalama %5-8 arası nüfus artışını sürdürebilirler? Bu gizemin bir parçası tabii ki, IMF'nin (ve şuan WTO'nun) dayattığı tarımsal serbestleşmeyle 'çiftçiliğin çözülmesi'yle ve şehirlerin iş üretme makinalığından çıktıkları hâlde, kırsal emek fazlasının kentsel gecekondulara sürgünüyle açıklanabilir. Durgun veya negatif kentsel ekonomik büyümeye rağmen kentsel nüfusun artışı, bazı araştırmacıların adını koyduğu üzere 'aşırı-kentleşme'nin uçlardaki yüzüdür. Bu güzergâh, neoliberal dünya düzeneğinin bin yıllık kentleşmeyi, beklenmedik rotalardan birine doğru makas değiştirerek yönlendirmesiyle tariflenebilir. (…)

Küresel güçlerin insanları kırsaldan 'itmesi'—Java ve Hindistan'daki mekanizasyon, Meksika, Haiti ve Kenya'daki yiyecek ithalatları, Afrika'daki iç savaş ve kıtlık ve heryerdeki küçük holdinglerin büyüklere doğru konsolidasyonu ve endüstriyel ölçekteki tarımsal işletmenin rekabeti—şehrin 'çekim' gücü borç ve durgunlukla oldukça zayıflasa dahi, kentleşmeyi sürdürebilir kılıyor gibi gözükür. Aynı zamanda, yapısal uyum programları, paranın develüasyonu ve devlet tasarrufları paralelindeki hızlı kentsel büyüme, gecekondu alanlarının seri üretimi için kaçınılmaz bir reçete hâline gelir.

Kentsel dünyanın büyük bir bölümü, böylece, hızla Dickens'in çağına doğru hücum etmeye koyuluverir." [282].

Dolayısıyla *Aşırı-Kentleşme*, ekonomik eşitsizlik ortamında yoksul kalan/bırakılan büyük bir nüfusun, karşılığında ekonomik ve toplumsal olarak hiçbir şey vadetmemesine rağmen, sistemin defoları nedeniyle çaresizce kentlere çekilerek *Sınır-nüfuslara* dönüştürülmesi ve kentlerde minimum yaşam koşullarında ve hatta insanlık dışı şartlarda dahi olsa, yaşamlarını sürdürebilmeleri adına kendi *Sınır-mekânlarını* inşa etmeleri sürecine verilen addır. Bu mekânların bir geçiş aralığını tariflediği, neoliberal Market tevhiti altında herkesin burjuva konforuna kavuşacağı, kısa bir süre içerisinde tüm *Sınır-nüfusların* kentli orta-sınıflara dönüşeceği ve sabredilmesi gerektiğine benzer naif açıklamalar ise, tabii ki koca bir safsatadan ibarettir;

“Teoride, 1990’lar tabii ki, 1980’lerin hatalarını düzeltmeli, Üçüncü Dünya şehirlerine kaybettikleri zeminleri geri kazandırmalı ve yapısal uyum programları (SAP) tarafından yaratılmış uçurumları kapatmalıydı. Uyumun sancıları, küreselleşmenin ağrı kesicileriyle sonlandırılmalıydı. Sahiden de 1990’lar, (…) küresel kentsel gelişimin, neoklasik serbest pazarın neredeyse ütopik parametreleri içinde gerçekleştiği ilk on yıllık süreydi. (…)

Fakat, kentsel yoksulluk sonu gelmeyen yığılmasını sürdürdü ve son 20 yılda olduğu üzere, zengin ile fakir ülkeler arasındaki uçurum genişledi, ve çoğu ülkede gelir eşitsizliği arttı veya, en iyi durumda, aynı kaldı. Küresel eşitsizlik, Dünya Bankası ekonomistlerinin ölçümlerine göre, yüzyılın sonunda inanılmaz bir seviye olan 0.67 Gini katsayısına ulaştı. Bu matematiksel olarak, dünyanın üçte ikisini oluşturan yoksul halkın neredeyse sıfır gelire; en tepedeki üçte birinin ise neredeyse herşeye sahip olduğu bir durumu tarifler hâle geldi.” [282].

Sorun, dolayısıyla, bugüne dek ele alınan naif çerçeveler içerisinde çözülemez; gecekondu bölgelerinin iyileştirilmesi, bu bölgelere temel ölçekte bazı hizmetlerin sunulması, bu bölgelerin tapulanarak yasal sınırlara çekilmeye çalışılması, bu bölgelerin dönüştürülerek orta sınıfa hediye edilmesi ya da bu bölgelerin basitçe yıkılması, kendi başlarına, sorunu ortadan kaldırmak için yeterli değildir. Gecekondu alanlarının temel sorunu, ekonomik olarak fakirliğe, toplumsal olaraksa ötekiliğe itilen *Sınır-nüfusları* oluşturan temel dinamiğin*,* mevcut sistemin ta kendisi oluşudur. *Sınır-nüfus, Sınır-mekân* ve *Sınır-coğrafyalar,* bu bağlamda yeni yeni aydınlatılmaya başlanan, Ay’ın karanlık yüzüdür. *Mega-gecekondular*; dünyanın tüm aktivitelerine ev sahipliği yaptıklarını zanneden *megakentlerin*, *Sınır-nüfuslar*; dünyayı refaha erdirdiğine inanan orta ve üst sınıfların, *Sınır-mekânlar;* dünyayı kâr payı üzerinden modelleyen Market tevhiti altındaki mimarlık ve gayrimenkul düzlemlerinin, *Sınır-coğrafyalar* ise; küresel sistemi avuçları içerisinde tuttuklarına inanan sömürgeci güçlerin, kendi hücrelerinden doğan fakat artık denetlenemez hâle gelen yeni kanserleridir;

“Gelişmekte olan dünyanın birçok büyük kentini zapt eden gecekonduların donuk vistaları, çok odaklı gayriresmi pazarlar ve derme çatma ticari beton binalar, ışığın ve uyumun ‘bahçekentler’ini tasarlamayı amaçlamış veya ultra-çok-katlı fütüristik siberkentler üzerine spekülasyon üretmiş olan modernist kent plancılarının

rüyalarından epey uzakta konumlanır. Dünya üzerindeki birçok kentte, bazıları için yükselen varsıllık, diğer birçoğu için onur kırıcı yoksulluğu beraberinde getirir; sakinlerinin hayatını rahat ve keyifli kılacak tüm letafete ve konfora sahip güvenli siteler artık alışıldık olgulardır ancak aynı zamanda insanların en temel ihtiyaçlarını dahi karşılayamayan, tehlikeli atıkların ve diğer istenilmeyen toplumsal dışsallıkların döküm alanı hâline gelen ve temiz suyla yeterli kanalizasyon hizmetine sahip olmadıklarından dolayı hayatı tehdit eden önemli sağlık riskleri yaratan durumlara gebe gecekondu alanları da gün geçtikçe yaygınlaşmaktadır." [281].

Dünya Bankası'nın fakirlik tanımlarına göre, bugün dünyanın yarısı—yaklaşık olarak 3 milyar insan—günlük 2 Amerikan dolarının (aylık yaklaşık 90 TL) altında bir gelirle yaşamaktadır. Yaklaşık 1.2 milyar insan ise aşırı fakirlikle, yani günlük 1 Amerikan dolarının (aylık yaklaşık 45 TL) altında bir gelirle yaşamak zorundadır. Dolayısıyla, hızla kırsal nüfusun kentsel nüfusa dönüştüğü bu yüzyılda, gecekondulaşma, sistem içindeki kentsel fakirliğin ve kentiçi eşitsizliğin fiziksel ve mekânsal tezahürü olarak okunabilir. Ve bu akıl almaz sayı ve nüfuslarıyla, kentlerin merkezlerinden periferilerine, en yoğun bölgelerinden en seyrek alanlarına dek her tarafında kolayca rastlanabilmelerine rağmen, hâlâ görünmez kılınmaya ve görmezden gelinmeye çalışılmaları oldukça manidardır;

"Bu ayrımı en iyi tarifleyen şehir, kent merkezindeki 250 helikopter pistiyle övünen Lula'nın Brezilya'sındaki Sao Paulo'dur. Kendilerini sıradan insanlarla içiçe geçme tehlikesinden tecrit etmek için, Sao Paulo'nun zenginleri helikopter kullanmayı tercih ederler, böylece, şehrin ufkuna bakıldığında, insan gerçekten de kendisini *Blade Runner* ya da *The Fifth Element* gibi filmlerde sahnelenen fütüristik bir megalopolisin içinde hisseder, sıradan insanlar aşağıdaki tehlikeli sokaklarda kümelenmişler, zenginler ise daha yüksek bir seviyede, havada gezinir hâle gelmişlerdir." [93].

Bu yapılanmanın sadece Asya, Güney Amerika ve Afrika gibi gelişmekte olan ülkelerde rastlandığı, gelişmiş ülkelerin bu sorunun üstesinden çoktan geldiği gibi bir yanılsamaya kapılmanın ise hiç anlamı yoktur. Olsa olsa, gelişmiş ülkelerdeki ötekileştirme ve görmezden gelme tavırlarının daha "gelişmiş" olduğu söylenebilir, o kadar;

“26 Ağustos 2005’in erken saatlerinde, Paris’in merkezinde yoğunlukla Afrikalı göçmenlerin yaşadığı yıkık dökük bir apartmanda yangın çıktı. 17 ölünün içerisinde, 14’ü çocuktu. Nisan 2005’te benzer bir yangın, yine çoğunluğu fakir göçmenler olan 24 kişinin daha canını aldı. Bu insanların yaşadığı binalar, insani bir ikamet için elverişsizdi: Çatlamış duvarlar, kurşun boyalar, tehlikeli kablolar ve haşarat istilaları. 2004’te Paris’te, 100,000 insan sosyal konut arayışındaydı, 10 yıl öncesine göre bariz bir artıştı bu, fakat onlara sadece 12,000 konut tahsis edildi.” [283].

Gecekondulaşma, 20.yüzyılda modernist mimarlığın konut ölçeğinden başlamak üzere mekânsal olarak, Sol ve Sağ ideolojilerin ise eşitsiz ve ayrımcı politikalarla sosyoekonomik ve siyasal olarak çözemedikleri bir sorunsalın, postmodern evreye mirasıdır. Tam da bu yüzden, postmodern evreyle birlikte, güvenlik paranoyaları, bariyer inşaatları ve “gelişmiş ülkeler”deki göçmen karşıtı Sağ politikaların yükselişine tanıklık edilmeye başlanır.

Böylelikle, Marksist literatürde proletarya olarak tanımlanmış olan sömürülen sınıfın, postmodern evreyle birlikte; bir tarafta entelektüel cenahın akademik nişlere hapsolmuş liberal multikültüralizmi ve diğer taraftaysa geleneksel işçi sınıfının arkaik tutuculuğuyla tariflenen farklı ideolojik fraksiyonlarına, son olarak enformel *Sınır-nüfuslar,* marjinal ötekilikleri ve fakirlikleriyle dâhil olurlar. Dolayısıyla, belki de yapılması gereken, bu üç fraksiyonun birbirine düşürülmesi yoluyla, eşitlikçi bir toplumsal formasyon hayal etmenin önüne geçmeye çalışan mevcut düzeneğe, başlangıç olarak bu fraksiyonları aynı düzlem üzerine yerleştirebilecek yeni bir ittifak arayışıyla cevap vermektir. Arap Baharı adı altında yaşanmaya başlanan, Ortadoğu’nun ve Kuzey Afrika’nın *Sınır-coğrafya* olma pozisyonundan kurtulma denemeleri, bu doğrultuda ortaya çıkardığı potansiyeller (eş zamanlı olarak, entelektüellerin sokağa inmesi, *Sınır-nüfusların* meydanları işgal etmesi ve işçi sınıfının grevlere başlaması vs.) bu ittifak yolculuğunun ilk adımları olarak pekâlâ değerlendirilebilir.

Öte yandan, bu gecekondu alanlarında modernizmle birlikte buharlaştığı varsayılan dini ideolojilerin, yeni bir umut olarak geri dönüşü de yeni bir fenomendir. Postmodern evreyle birlikte Sol politikanın neoliberal Market tevhiti karşısında çözülmesi ve neoliberal Market tevhitinin bu enformel düzleme dolaylı olarak entegre olması

sonucu, “popülist İslam ve Hristiyanlık (ve Bombay’da Shivaji kültü), erken 20.yüzyılda sosyalizm ve anarşizmin elinde bulundurduğuna benzer bir toplumsal mekânı işgal etmiş” durumdadır;

“Bir zamanlar monarşi tarafından sürgüne gönderilmiş olan sosyalist lider, başbakan Abderrahmane Youssoufi yakın zamanda Ignacio Ramonet’e itiraf etti ki, ‘Biz [Solcular] burjuvalaştık. Kendimizi insanlardan kopardık. Popüler alanları yeniden ele geçirmeliyiz. İslamcılar bizim doğal seçmen kitlemizin aklını çeldiler. Onlara dünya üzerinde cenneti vaadettiler.’ İslamcı bir lider ise, öte tarafta, Ramonet’e şöyle açıkladı: ‘Devletin gafletiyle karşı karşıya kaldıklarında ve günlük hayatın gaddarlığıyla yüzleştiklerinde, insanlar bizlerin sayesinde, dayanışma, imece ve kardeşliği farkediyor. Anlıyorlar ki, İslam hümanizmdir.’” [282].

Ortadoğu, Afrika ve Asya’nın bazı bölümlerinde daha sık görülen bu İslam’ın postmodern evrede yeniden yükselişi, Latin Amerika ve Sahara altı Afrika’da yerini Pentekostalist Hristiyanlık’a bırakıyor. Pentekostalist Hristiyanlık da “aynı gecekondu alanlarındaki İslam gibi, kendisini enformel işçi sınıfının hayatta kalma ihtiyaçlarıyla bağdaştırıyor, fakir kadınlar için imece ağları organize ediyor; sağlık için inançtan gelen şifayı teklif ediyor; alkol ve uyuşturucu bağımlığından kurtuluşu vadediyor; çocukları baştan çıkarıcı sokaklardan izole ediyor vs.” [282]. Dolayısıyla, postmodern evreyle birlikte *Sınır-mekânlar* üzerinde yeni bir ideolojik iktidar mücadelesi sergilenmeye başlıyor; bir tarafta başta Güney Amerika’da Lula, Chavez ve benzeri liderler eşliğinde olmak üzere Sol’un bu popüler zemini yeniden ele geçirme denemeleri, diğer tarafta dinin yoksulluğun temelinden kendisine yeni bir yükseliş noktası arayışı, öte tarafta neoliberal Market tevhitinin kendi semptomlarını kendisine daha kârlı yollardan entegre etme uğraşı ve son olarak Arap Baharı vb. devrimci ayaklanmalarda tanık olunduğu üzere, *Sınır-nüfusların* tüm ideolojik aygıtların yetersiz kaldığı bir ortamda, yepyeni bir heterarşik örüntünün tohumlarını atma kararlılıkları… *Gecekondulaşmanın* geleceğini, bu iktidar mücadelesi tanımlayacak gibi gözüküyor.

Birleşmiş Milletler’in küresel ölçeğin farklı coğrafyalarında yaptığı gecekondu yerleşkelerine dair vaka çalışmalarında ortaya çıkan bazı bulgular üzerinden—özetler şeklinde dahi olsa—konuşmak gerekirse [281], başlangıç olarak Kolküta’daki

gecekondulaşmanın tarihsel bir sürekliliğe sahip olduğu ve bu kördüğümün gittikçe "normalleşme" yolunda ilerlediği gözlemlenebilir;

"Tarihi zamanlardan beri, Kolküta şehrindeki endüstriyelleşme, kırsal alandan ucuz iş gücünü kendisine çekmiş ve bu yeni aktörler de gecekondu alanlarındaki düşük maliyetli yerleşkelere yerleşmişlerdir. İnceleme öyle gösteriyor ki, buradaki hane halkının %41'den fazlası, gecekondu alanlarında 30 yılı aşkın bir süredir, %70'den fazlasıysa, bu gecekondu alanlarında 15 yılı aşkın bir süredir yaşamaktadır." [281].

Beyrut'taki gecekondulaşmadan, marjinal aktörler ve marjinal sektörler arasındaki ilişki kolaylıkla okunabilir;

"Bu gecekondu sakinlerinin büyük bir çoğunluğunu, dört grup (kırsal göçmenler, yurtsuz kişiler, mülteciler ve yabancı işçiler) oluşturur ki genel olarak hepsi bilhassa belirsiz şartlar altında yaşar (örneğin günlük/istikrarsız işler, yasadışı belgeler, vs.)." [281].

Corazon de Jesus'daki gecekondulaşmadan, *Sınır-nüfusun* herhangi bir çekirdek ailesinin işletim modeli öğrenilebilir;

"Mahalleden bir kadın (35 yaşında), Quito'nun merkezi bölgesinde doğmuş, 12 yıllık evli (11, 9 ve 6 yaşlarında 3 çocuk sahibi) ve Corazon de Jesus'da 10 yıldır yaşamaktadır. Evlendiğinden beri işsiz olan bu kadının, günlük ev işleri tüm vaktini tüketir. Kocası inşaat alanlarında doğramacı olarak çalıştığından dolayı, evden bazı günler ve hatta haftalar boyu uzak kalır ve kadın bu aralıkta evi çekip çevirmek ve aile bütçesini ayarlamak zorundadır. Bu kadın, ortaokulun sadece üçüncü sınıfına kadar gitmiş ve okulu bitirme olasılığını çoktan gözden çıkarmıştır." [281].

Mexico City'deki gecekondulaşmadan, kentleri yutmaya başlayan mega-gecekonduların yerleşim birimlerine dair bir fikir edinilebilir;

"Mexico City'nin yaklaşık üçte ikisi, çeşitli konsolidasyon süreçlerindeki usulsüz yerleşkelerde sahibince kullanılan veya kiralanan konutlarda, geleneksel *vecindadelerde,* fakirleştirilen sosyal konut projelerinde ya da çatılarda kurulan azınlık yerleşimlerinde veya unutulmuş şu ve bu alanlardaki barakalarda, yani gecekondu mahallesi denebilecek alanlarda yaşar." [281].

Nairobi'deki gecekondulaşmadan, *Sınır-nüfusların* mesleki skalasına dair bir fikir sahibi olunabilir;

"Nairobi'deki gecekondular, kısıtlı imkânlara ve düşük gelire sahip kent sakinlerine ev sahipliği yapar. Geçim kaynakları; garsonluk, barmenlik, sürücülük, gözcülük, mağazalarda yardımcılık, fabrikalarda ve inşaat alanlarında gündelik işçilik, esnaflık, küçük işyeri sahipliği, aktarlık, hamallık ve göstericilik gibi işleri kapsayan farklı biçimlerdeki ekonomik aktiviteler yoluyla kazanılır." [281].

Santiago de Chile'deki gecekondulaşmadan, *Sınır-nüfusların* umutsuzluğu koklanabilir;

"Poblacion La Hondonada, Santiago de Chile'den 36 yaşındaki Walter Cordoba der ki: 'İnsanlar kendilerini bu alanla tanımlıyorlar ve kendilerini buraya adıyorlar fakat nefes alamıyorlar, çocuklara daha farklı bir yaşayış seçeneğinin olduğunu göstermenin hiçbir yolu yok. Çevre alanlardaki yerleşimler ise en kötüsü, onlar da fakirler ve bunun da çocuklarımız üzerinde önemli bir etkisi oluyor, çünkü dünyayı bu yerleşkeler gibi görmeye başlıyorlar, agresif, aşırı kalabalık, uyuşturucuyla dolu ve böyle şeylere benzer bir dünya.' " [281].

Sao Paulo'daki gecekondulaşmadan, neoliberal Market tevhitinin ekonomik gelişme diye sunduğu düzeneğin, aslında daha çok ekonomik eşitsizlik uçurumlarına sebep olduğu gözlenebilir;

"Sao Paulo'daki *favelalar*, Rio de Janeiro'dakilerin aksine, taze bir fenomendir, 50 yıldan daha kısa bir süredir buradalar ve şuanki keskin büyümelerinin tarihinin 1980'lere dayandığı söylenebilir ki bu aralıkta genel nüfustaki oranları %5,2'den, %19,8'e çıkmış durumdadır. Ortaya çıkışları, periferilerde konumlanan örüntülere sahip işçi sınıfı kentleşmeleriyle ve 1950'den beri süren kesintisiz ekonomik büyümenin sona ermesi sonucu oluşan yoksullaşmayla ilişkilendirilebilir. Buradaki yaklaşık olarak %60 nüfus artışı, Sao Paulo'nun *favelaları* tarafından yutulmaktadır." [281].

Ahmedabad'taki gecekondulaşmadan, *Sınır-nüfusların* kanalizasyon ve temiz su altyapısı gibi temel hizmetlerden yararlanamaması bir yana, aynı zamanda endüstriyel atıklarla zehirlendikleri öğrenilebilir;

“Ahmedabad’taki gecekonduların aşırı kalabalıklaşması yüksek oranda atıklara sebep olur ve bu alanları çevre kirliliğine oldukça eğilimli hâle getirir. Ayrıca, yeterli düzeydeki bir kanalizasyon ağının bulunmayışı, kanalizasyon atıklarının açık alanlarda birikmesini sağlar. Bu durum muson sezonu geldiğinde iyice tehlike hâle gelir. Nüfusun %30’undan fazlasının atıkların tasfiyesi için yeraltı kanalizasyonlarına erişimi yoktur. Hatta çoğu zaman içme suyu tesisleri drenaj alanlarından pek uzakta yer almaz. Bu, gecekonduların endüstriyel alanların ve onların çevreyi kirletici birimlerinin yakınında konumlanışıyla birlikte düşünüldüğünde, gecekondu sakinlerinin yüzleştiği sağlık tehditlerini oldukça arttırır. Böylece gecekondu alanlarında kirli hava veya kirli suyun sebep olduğu hastalıklar dizini hızla artmaya ve çeşitlenmeye başlar. Tüm bunlar hesaba katıldığında, yerel çevrenin kalitesinin oldukça sefilleştiği ve nüfusun sıtma ve tifo gibi suyla taşınan veya bulaşıcı olan hastalıklara karşı kolay bir hedef hâline geldiği kolayca söylenebilir.” [281].

Manshiet Nasser’daki gecekondulaşmadan, *Sınır-nüfusların* insanlık dışı koşullardaki yaşamları gözlemlenebilir;

“Manshiet Nasser’deki yeni evini ilk görüşü, Um İshak için şok ediciydi. Evin iki kattan, iki tane yatak odasından, bir tane salondan, mutfaktan ve banyodan oluşan 50 $m^{2,}$lik toplam zemin alanı vardı fakat bir kez evden dışarı çıktığında, dört tarafını çöpler tarafından sarılmış hâlde buldu. Eve bitişik tüm sokaklar geri dönüştürülemez atıklar ve plastik, kâğıt, metal ve cam atık çuvallarıyla örtülür ve tüm bunlar evlerin duvarlarına dek istiflenirdi. Keçiler, tavuklar ve kediler bu çöplerin arasında yemek arayışına çıkarlardı. Bu evlerin konumlandığı yer, Kahire’nin çöp toplayıcılarının yaşadığı Zabaleen alanıydı. ‘En büyük problem çöplerle birlikte gelen fareler ve yılanlar. Onlardan kurtulamıyorsunuz’, dedi Um İshak, ‘fakat ne yapabiliriz ki, bir yerde yaşamak zorundayız ve başka bir yerde ev almaya gücümüz yetmedi.’ ” [281].

Bangkok’taki gecekondulaşmadan ise, *Sınır-nüfusların* temel ihtiyaçları karşılanmasa dahi, neoliberal kurgu tarafından nasıl sömürüldüklerine tanık olunabilir;

“Bunlar ilgi çekici bulgular. Bangkok’taki tüm gecekondu hanelerinde renkli televizyon bulunuyor. Hane başına ortalama televizyon sayısı 1.6. Araştırmalarda sadece bir hanede bozulmuş ve iyi göstermeyen bir televizyonla karşılaşıldı. Neredeyse hepsinde

buzdolabı bulunuyor. Hanelerin üçte ikisinin CD oynatıcısı, çamaşır makinesi ve ortalama 1.5 cep telefonu var. Yarısının ev telefonu, video oynatıcısı ve motosikleti bulunuyor. (…) Fakat sadece %15'inin banyosunda temiz sıcak su var. Dikkat edilmesi gerekir ki, buralarda televizyon ve buzdolabı günlük hayat için temel ihtiyaçlar olarak kabul ediliyor." [281].

Gecekondulara ve *Sınır-mekânlara* dair bu özet bilgilerden dahi, postmodern evrenin Market tevhiti altındaki neoliberal politikasının, ekonomisinin ve kültürünün temel eşitsizliklerini, kör noktalarını, kördüğümlerini ve sömürülerini okumak mümkün hâle gelir. Farkına varılacak olursa, en yoksul *Sınır-nüfuslar* dahi "Gösteri Toplumu"nun temel afyonu olan televizyona ve "Tüketim Toplumu"nun temel meta konteynırı olan buzdolabına sahiptir. Ancak temel gereksinimleri olan temiz suya, sıhhi tesisata, sağlıklı bir yaşama çevresine, güvenli çalışma şartları altındaki güvenceli işler gibi makul bir geçim kaynağını kazanma araçlarına, makul maliyetlerdeki elverişli ve teminatlı konutlara, geniş kapsamlı toplumsal örüntülerle iletişim kurmaya ve bu düzlemlerde ortaya çıkan fırsatlara ulaşabilmeye ve hassas, dürüst yönetim, adalet ve güvenlik formasyonlarına sahip değillerdir. Neoliberal Market tevhiti altındaki postmodern küresel düzenek, belki de bundan daha iyi özetlenemez; çöpler içinde yaşasanız, kanalizasyon suları ve endüstriyel atıklar içinde yıkansanız, evinizin, işinizin, aşınızın bugünü ve yarını belirsizlik içinde kıvransa bile, televizyon karşısında uyuşturulma ve buzdolabına anlamsız tüketim metalarını doldurma hakkınız bakidir, bu "özgürlükleri" elinizden, emin olun ki, kimse kolay kolay alamaz…

Bu bağlamda Hong Kong'daki Kowloon Surlu Kenti'ni (*Walled City*) biraz daha yakından incelemek anlamlı olabilir. Yakın zamana kadar, hem İngiliz hem de Çin hükümetlerinin kendi yetki alanları olarak ilan ettiği, fakat aktif olarak her ikisinin de bir türlü idare edemediği bu bölgede, çeşitli marjinal topluluklar hüküm sürer. Karanlık ve pasaklı dar geçitlerden oluşan labirentlerin üzerinde ve açık kanalizasyon olukları arasında birbiri içine geçmiş çürük yüksek katlı apartmanlar, Hong Kong yapı yönetmeliklerine ne bir atıfta, ne de en ufak bir saygı gösterisinde bulunarak inşa edilmişlerdir. Uyuşturucu tablacıları, bağımlılar, kadın tüccarları, hayat kadınları ve suçlular için favori gizlenme yerlerinden biri hâline gelen bu alanda, marjinal sektör açıkça faaliyet göstermekten çekinmez. Küçük ölçekli sanayi kuruluşları, fabrika ve hijyen müfettişlerinden uzakta,

çevreye ve bu alana yemek sağlar. Alanın uzun yıllar boyunca su şebekesine erişimi olmamıştır. Kendilerini Hong Kong sağlık sektörüne kaydettiremeyen doktorlar ve dişçiler, buradaki yoksul *Sınır-nüfusa* hizmet ederek geçimlerini sağlarlar. Yabancılar hemen farkedilir ve mahalle kültüründen alışık olunduğu üzere, şüpheyle takip edilir. Kowloon'un Surlu Kenti, aslında başlı başına yepyeni bir dünyayı tariflemektedir;

"Burada, hayat kadınları kendilerini sokağın bir tarafına yerleştirirken, diğer tarafında bir rahip vaaz verir ve yoksullara süt tozu dağıtır; sosyal işçiler rehberliğe girişirken, uyuşturucu bağımlıları merdiven altlarında çömelmiş kafayı çeker; gündüzleri çocukların oyun merkezleri olan alanlar, geceleri striptiz şovlarının mahali hâline geliverirler. Karmaşık bir mekândır, genelleştirmesi zordur, korkutucu görünen bir yerdir fakat çoğu insan normal hayatlarını yaşamayı sürdürür." [284].

Kowloon Surlu Kenti'nin tarihi, 19.yüzyılda buraya küçük bir kalenin dikilmesiyle başlar. İngilizler'in Hong Kong'u 1841'de işgal ettiği tarihe kadar idari, ekonomik ve stratejik olarak pozisyonu ehemmiyetsiz duran bölge, bu eşik sonrası, 1847 yılında bazı askeri kışlaların buraya taşınması ve etrafı surlarla çevrili korunaklı bir mekân olarak kurgulanması kararlarıyla, Çin İmparatorluğu'nun bir sınır karakolu mantığında çalışan bu Surlu Kent'e dönüştürülür. Böylece İngilizler'in oryantalist ve sömürgeci ideolojilerinden sakınmak isteyen Hong Kong yönetimi, kendi halkını bu yeni "öteki"ye karşı korumak ve yeniden biçimlendirmek için disiplinci toplum mühendisliği projelerine meylederek bu alanı, bir tür Panoptikon garnizonu hâline çevirmiş olur. Dolayısıyla amaç salt fiziksel bir kapatma veya basit çerçevesiyle bir sahil koruma kalesi dikme eylemi değil, disiplin toplumlarına özgü bir şekilde—başta Batı dünyasına karşı olmak üzere—ahlaki ve toplumsal kapatmaları da beraberinde inşa etmektir. Tam da bu amaçlar doğrultusunda, Foucault'nun kulaklarını çınlatacak şekilde, buradaki halkı "Batı'nın dejenerasyonu ve materyalizmine karşı" korumak ve eğitmek için, askeri kışlaların inşaatıyla aynı zamanda, bir okul da inşa edilir [285]. Granit bir zemin üzerine, mavi pişmiş tuğladan yapılma okul, iki ana toplanma salonu ve iki avlusuyla saraylardan bile daha "yüce" bir hacme kavuşturulmak istenmiş gibidir. Amaç makro ölçekte, yerel Konfuçyüsçu geleneğin bu karakolunda yeni Batı öğretileri karşısında hâlâ ayakta durduğunu ilan etmek, mikro ölçekteyse bu dileği toplumu sıkı bir disiplin altında tutarak yerine getirmektir.

İlerleyen yıllarda, Hong Kong'ta kumarhanelerin yasaklanmasıyla, Kowloon Surlu Kenti marjinal bir kaçış alanı hâline gelmeye başlar. Bu yasadışı sektör öyle hızla büyür ki, Hong Kong hükümeti Kowloon'un kumarhane "cehennemleri"ni—İngilizler tekrar geri açana dek—belli bir süre kapatmak zorunda kalır [285]. 19.yüzyılın sonlarına doğru, Çin tarafının kendi himaye ve otoritesini yerel halka hatırlatmak için zaman zaman yaptığı, İmparatorluk bayrağını dalgalandırmak gibi provokasyon ve propagandalar ile İngiliz tarafının buranın bir direniş garnizonuna dönüşmemesi için zaman zaman yaptığı, burayı işgal etme ve yönetimi eline alma denemeleri, 20.yüzyılın eşiğinde bölgenin üzerinde iki tarafın da hak iddia ettiği, fakat iki tarafın da birbirlerini kızdırmamak ve gerilimi yükseltmemek için yavaş yavaş bölgeden elini ayağını çektiği bir otorite boşluğuna doğru evrilir. Fakat Surlu Kent'in kötü alışkanlıkların kuşatılmış toprakları hâline dönüşeceği dönem, II.Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, Hong Kong'un genelevleri ve esrarı yasaklamasından önce gerçekleşmeyecektir.

Bu süreç boyunca Surlu Kent çürümeye terkedilir. Güney duvarları ufalanmaya başlamış, alanın en görkemli binası olan Amiral ofisi bile, bir dönem bulaşıcı hastalıklara karşı hastane olarak kullanıldıktan sonra artık tamamen harabeye dönmüştür. Daha 1930'larda, yaklaşık 500 kişinin yaşadığı bölgedeki yaklaşık 60 bina yıkıntı hâline gelmiş, "kent" domuz çiftlikleri ve sebze bahçelerinin kırsal atmosferiyle sarılmış ve bölge üzerinde gecekondulaşma sürecinin ilk sinyalleri okunmaya başlamıştır [285]. Ancak tam olarak bu aralıkta, 1933 yılında İngiliz hükümeti buradaki evleri hijyenik nedenlerle yıkma ve bölgeyi "popüler bir dinlenme" mekânına dönüştürme kararı alır. Çin otoritelerinin ve yerel halkın tüm itirazlarına rağman, 1940'larda birkaç ev ve Okul yapısı dışındaki tüm yapılar yıkılır. Bu aralıkta II.Dünya Savaşı'yla birlikte Japonya'nın bölgeyi ele geçirmesine rağmen, planlarda bir değişiklik yapılmaz ve yıkım hız kesmeden sürdürülür.

Dünya savaşları sonrasında, Surlu Kent savaştan kaçan mültecilerin sığınak yeri hâline gelir ve nüfusu 2000'e çıkar. Hong Kong hükümetinin onları dışarı atma denemesi yeniden diplomatik sorunlara yol açmasına rağmen, bu kez eyleme dönüşmez [285]. Böylece kent kendi hâline bırakılır, bu kendine has tarihi sonrası Kowloon Surlu Kenti, distopik bir *Sınır-mekâna* dönüşmeye başlar. 1960'lardan itibaren küçük gecekondu evleri yerlerini, tüm inşaat düzenlemelerini yerle bir eden yüksek katlı apartman

kurgularına bırakır. Drenaj erişimi neredeyse yok sayılacak kadar azdır. Apartmanlar arasında hiç boşluk ve açık alan kalmayıncaya kadar birbirlerine yaklaştırılır ve tavşan yuvaları gibi birbirlerine dar geçitlerle bağlanırlar. Gündüzleri dahi günışığının bölgeye girememesinden dolayı, gün boyunca florasan ışıkları altında aydınlatılmış iç geçitlere rastlamak olağandır. Böylece bu bölge bir taraftan büyük yangın ve sağlık risklerini beraberlerinde taşımaya başlarken, öte taraftan mafyanın (*Triadlar*) ve suçluların eşsiz saklanma mekânlarına dönüşür. Toplamda 210 metreye 120 metrelik bir zemin alanı (6,5 hektar) üzerine oturan, kısa sürede 35,000 kişiye çıkan *Sınır-nüfusuyla*, dünyanın en yoğun *Sınır-mekânlarından* biri hâline gelen ve 1993'te hükümet tarafından yıkılarak bir park alanına dönüştürülen Surlu Kent'in radikal boyutlardaki gecekondulaşma serüveninin tarihi, kısaca böyle özetlenebilir.

Kowloon Surlu Kenti'nin bu kısa sürede kendiliğinden türemiş çeşitli sektörleri; *noodle* üreticiliğinden dişçiliğe, müzik kulüpçülüğünden aktarlığa, elektrikçilikten dokuma sanayisine, marketçilikten kafe işletmeciliğine, pişmiş et fabrikalarından lastik fabrikalarına, kek yapımcılığından balık mantıcılığına, cetvel üreticiliğinden postacılığa, kreşlerden şeker fabrikalarına, misyonerlikten golf topu üreticiliğine, güvercin yetiştiriciliğinden doktorluğa, hayat kadınlığından mafyaya kadar geniş bir yelpazeye yayılır. Üstelik bu çeşitlilik mesleki sektörlerle de sınırlı kalmaz, birçok planlı programlı kentsel düzlemde karşılaşılamayacak çeşitlilikte ve farklılıkta kullanıcı profilleri ve bu aktörlerin birbirleriyle ve çevrelerindeki mekânlarla etkileşim şekilleri, Kowloon Surlu Kenti'ni hem toplumsal hem de fiziksel alan üzerinden incelenmesi elzem bir *Sınır-mekân* örneği hâline getirir. Bu bölgenin yokluk içinde üretilmiş yaratıcı çözümleriyle ve insanlıkdışı koşullarla üstüste binmiş yeni dayanışma örüntüleriyle, kendine özgü o karanlık fakat cezbedeci atmosferi adeta, egzotik fakat tehlikeli bir kentsel deneyimi muştular;

"Surlu Kent sizi yutuverir. Karanlık ve inanılmaz derecede rutubetlidir. Dik durmak imkânsızdır, çünkü geçitin tavanı çoğu su akıtan plastik boruların karmaşasıyla şekillenir. İçeri girer girmez, kötü kokuların senfonisiyle karşılaşılır; herşeyin içine sinmiş olarak, öncelikle rutubetin kokusu; sonra, biraz ilerleyince, evlerin dışarılarında yakılmış tütsü veya kömür kokuları, kokuşmuş domuz bağırsağı kokusu, tatlı-ekşi yemeklerin pişme kokusu, çiğ ve büyük ihtimalle çürüyen balık kokusu, bir fabrikadan

gelen yanmış plastik kokusu, bir çeşit cila kokusu, tekrar tütsü kokusu ve küf kokusu. (...)

Bloklar, farklı yüksekliklerle, farklı malzemelerle ve farklı zamanlarda inşa edilmiştir. Bazıları oldukça sofistikedir: En büyüklerinden biri, örneğin, erken dönem Hong Kong belediye toplukonut bloklarından birinin kopyasını andırır. (…)

Her öğlen dar sokaklar mikado taşlarının tıkırtılarıyla canlanır. Çatılarda, kentin bazı evlerinden daha küçük olmayan kafeslerde yarış güvercinleri cıvıldar. Yarı-zamanlı bir Çin orkestrası haftada iki kere biraraya gelir ve eski enstrümanların melankolik ve kıvrımlı notaları geçitlerde ileri geri süzülür. (…)

Alışageldiğimiz denetimlerin hepsinden muaf olan, tüm bu rastlantısal insan aktivitelerinin ve gayretlerinin, zaaflarının ve üretimlerinin yoğunluğu, ancak tropik bir yağmur ormanının kalbinde karşılaşılacak derecede zengin bir çeşitliliğe sahip ve duyusal anlamda şehvetli bir çevreyi meydana çıkarır niteliktedir. Tek çekince ormanın besbelli ki, toksik olma hâlidir." [286].

Kowloon Surlu Kenti'nin bu kendine has dokusu popüler kültür içerisinde birçok filme, bilgisayar oyununa, romana ve çizgiromana konu olur. Surlu Kent, *Street Fighter* adlı kült atari oyunlarından birinde yeraltı kültürüyle yoğrulmuş bir dövüş arenası olarak geçer, *Call of Duty* ve *Hitman* serilerinin bazı bölümleri kentin distopik dokusunu arkaplanı olarak kullanır, *Bloodsport, Batman Begins* ve *Baraka* gibi filmlerde bazı sahneler bu mekânda kurgulanır, bir dizi manganın içine sızar, Robert Ludlum'un *The Bourne Supremacy* romanındaki olay yerlerinden biridir ve William Gibson'ın *Bridge* trilojisindeki "siyasi ve yaratıcı özgürlüğün vahası"na benzer niteliklere sahip sanal gerçeklik ortamının ilham kaynakları arasında yer alır. Dolayısıyla tüm sosyoekonomik sefilliğine rağmen, cürufun orta yerinde hâlâ akışkan hâldeki bu toplumsal örüntü, planlı programlı ve kapalı-kapılı sitelerin ortaya koyamadığı bir şekilde, her an çeşitlilik ve farklılık üretmeyi sürdürür;

"Surlu Kent'in büyüleyici tarafı şudur ki; tüm korkunç noksanlarına rağmen, inşacıları ve sakinleri modern mimarların tüm uzmanlıkları ve maddi kaynaklarıyla beceremedikleri birşeyi, yani ömrü boyunca rijid kalan bir kent yerine, kullanıcılarının değişen ihtiyaçlarına karşı sürekli tepki veren, su ihtiyacından inanç ihtiyacına kadar tüm

ihtiyaçlarını karşılayan ve aynı zamanda dev bir hane halkının sıcaklığını ve samimiyetini tedarik eden kentin 'organik megastrüktürü'nü inşa etmeyi başarmıştır.” [286].

Bu bağlamda Surlu Kent, bir taraftan olumlu anlamıyla denetim rejimlerine yüz vermeyen gelişimi, esnek, interaktif ve kümülatif üretimi, kendi kendini örgütleyen düzenekleri ve yaşam mücadelesiyle ortaya çıkan yeni dayanışma ve işbirliği örüntüleriyle *Sınır-mekânların* görmezden gelinen potansiyellerini öne çıkarırken, diğer taraftan insanın biyolojik ve hijyenik açıdan sağlığına zararlı üretimleri ve hizmetleri, sosyoekonomik açıdan minimum yaşam koşullarına dahi ulaşamayan temelleri ve hukuki açıdansa mevcut sistem içinde marjinal kalan düzenekleriyle *Sınır-mekânların* sık sık toplumun gözüne sokulan sorunsallarını yeniden gündeme getirir. Dolayısıyla bu sorunları görmezden gelerek, *Sınır-mekânları* özgürlüğün yeni mesih-düzlemleri veya “organik megastrüktürleri” olarak sunmak ne denli naif bir bakışaçısı olursa, bu potansiyelleri görmezden gelerek, *Sınır-mekânları* suç yuvaları olarak yaftalayıp, çürümüşlüğün deccal-düzlemleri olarak sunmak da o denli safdillilik olur. Yapılması gereken, en azından başlangıç olarak, tüm yukarıdan bakan elitist gözlüklerin çıkarılması ve *Sınır-nüfuslar* ile *Sınır-mekânlardan* toplumsal, siyasal ve mekânsal olarak neler öğrenilebileceğinin keşfedilmesi olabilir.

Sonuç olarak gecekondu alanları “başarısız poliçelerin, kötü yönetimlerin, yolsuzluğun, uygunsuz düzenlemelerin, işlemez hâle gelen arazi pazarlarının, tepki vermez hâle gelen finans sistemlerinin ve en temelde siyasi irade eksikliğinin ürünleridir.” [281]. Dolayısıyla sorun politik olduğu kadar ekonomik, toplumsal olduğu kadar da mekânsaldır. Sorun eşitsizlik, yoksulluk, ayrımcılık ve hiyerarşik refah, iktidar, sermaye kurguları sorunudur. Bu bağlamda 2005’te Fransa’nın başkenti Paris’te yaşadıkları insanlık dışı koşullara daha fazla dayanamayan ve *Sınır-mekânlarından* kentin merkezine inen *Sınır-nüfusların* başkaldırıları ve benzeri tüm toplumsal karşı-duruşlar, bu sömürü meşruiyetini uzun vadede sürdürmenin mümkün olmadığını ortaya koyar niteliktedir. Kısaca sorun sisteme içkin ve sistematiktir, sistemin hiyerarşilerine heterarşilerle, ayrımcılıklarına tikel ve ötekiler arası ittifaklarla, eşitsizlikleri ve yoksulluklarına paylaşımcılık ve işbirlikleriyle karşılık verilmezse, postmodern evrede gecekondulaşma süreciyle birlikte, nasıl ki ekolojik sorunsalda doğal çevre büyük bir felaket tehdidiyle karşı karşıyaysa, bu kez fiziksel ve daha da önemlisi toplumsal çevre

de benzer bir felaket senaryosuyla karşı karşıya kalma tehlikesi taşır. Bu bağlamda *Sınır-nüfusların*, Hardt ve Negri'nin dünyayı daha eşitlikçi, paylaşımcı ve heterarşik hâle getirme potansiyeli taşıdığını öngördükleri "tehlikeli" devrimci sınıfları *Çokluk*'un önemli bir parçasını oluşturmasının, pek şaşılacak bir durum olmadığını belirtmek gerekir;

"Onlar bariyerleri aşıyor, duvarların altını oyan bağlantı tünelleri kazıyor. Dahası söz konusu tehlikeli sınıflar İmparatorluğun ontolojik kuruluşunu sürekli kesintiye uğratıyor: Yaratıcılık çizgilerinin ya da kaçış çizgilerinin her kesişiminde, toplumsal öznellikler daha melez, karışık, alaca hâle geliyor, kontrolün tektipleştirici gücünden daha da uzaklaşıyor. Özdeşlikler olmaktan çıkıp tikellikler hâline geliyorlar. Yoksulluk cehenneminde ve göç *odysseia*sında, Çokluğun bazı ana hatlarının belirdiğini görmeye başlamıştık. Etkileşip karışan diller tek ve birleşik bir dil değil, artık bir tikellikler Çokluğunun bağrında ortak bir iletişim ve işbirliği gücü yaratıyor." [198].

Harmony Korine'in 24 yaşındayken, Amerika'da kendi büyüdüğü Nashville, Tennessee'de çektiği *Gummo* (1997) adlı filmde, lineer bir anlatı yerine başta birbirleriyle bağlantısız gibi gözüken bir dizi bölümün ardarda montajlanmasıyla, kentin umutsuz *Sınır-mekân* karakteri ve yoksul *Sınır-nüfusu,* parçalar hâlinde resmedilir. Dolayısıyla amaç bir bakıma, Amerikan Rüyasının veya neoliberal Market tevhitinin mutlu-mesut dünya propagandasının dekonstrüksiyonudur. Bir iki profesyonel aktör dışında bu *Sınır-mekânın* gerçek *Sınır-nüfusunu* yerinde betimleyen ve yarı-belgesel bir gerçekçilik atmosferine sahip olan film, zaman geçirmek ve para kazanmak için kedileri öldüren ve arka sokak kasaplarına satan gençlerden, endüstriyel çöplükler içinde kovboyculuk oynayan çocuklara, yokluktan down sendromlu kızkardeşini pazarlayan bir ağabeyden, yıkık dökük bir ev içinde yatan katatonik anneannesine bakmak zorunda olan bir gey delikanlıya kadar provokatif bölümler içerir. *Sınır-mekânların* bu görmezden gelinen insanlık dışı karakterleri üzerine söyleyeceği oldukça çok sözü olan filmin, belki de en güçlü sahnelerinden birinde, içi sağa sola dağılmış eşyalar ve çöplerle dolu bir evde, dibi gözükmeyen koyu gri bir suyla dolu bir küvetin içinde, ergenlik öncesi çağdaki bir erkek çocuk, annesi tarafından yıkanır hâlde resmedilir. Anne, çocuğa bir tepside domatesli makarna ve yanında bir bardak süt getirir ve çocuk bir taraftan oyunlar eşliğinde yıkanırken, diğer taraftan yemeğini yemeye koyulur. Rahatsız

edici mesele, etrafın kir pas içindeki hâlinden çok, anne ve çocuğun bu durumu bu denli doğal karşılamalarının burjuva kültürü için yaratması muhtemel ham dehşettir. Bu sahnenin *Sınır-mekânların* insanlık dışı koşullarına ve bu koşulların *Sınır-nüfuslar* tarafından çaresizce doğallaştırılmasına dair söylediği sözlerin yanında, çocuğun sol yanında, küvetin biraz yukarısına doğru yapıştırılmış olan bir duvar süsü, bir başka önemli ayrıntıyı içinde saklamaya niyetlenir; bu *Sınır-mekânın* prestij nesnesi, duvara selobantla yapıştırılmış bir adet ince pastırmadan ibarettir. Yangın anında çekiçle camı kırılıp, içindeki düğmeye basılan alarmlar gibi, belki de aşırı açlık anında, selobant aralanıp, pastırma çekip alınarak yenebilir…

Küvetteki çocuğun içsesiyle sunulan şu sözlerse, tüm bu elverişsiz yaşam koşullarına ve umutsuz *Sınır-mekân* düzeneklerine rağmen, tüm meselenin özünü, kayıp bir umuda sarılı hâlde ve nihilist kaçışların karşısında, herşeye rağmen hayatı olumlar şekilde, sergiler niteliktedir:

“Hayat leziz. Çünkü o olmadan, ölüverirdiniz.”

(Life is great. Without it, you'd be dead.)

7.3 Asimetrikleşme

Asimetrikleşme, postmodern evreye en çok etki eden mefhumlardan olan gecekondulaşma ve küreselleşmenin çift sarmallı yapısının potansiyellerini, mevcut tahakküm mekanizmalarına karşı değerlendirmek üzere kurgulanan bir dizi taktikten oluşur. İlk altbaşlıkta (7.3.1), asimetrikleşmenin başat aktörleri olarak tikelliklerin kendi farklılıklarını budamadan biraraya gelmesiyle oluşan ve herkesin herkes tarafından yönetimini talep eden *Asimetrik Çokluk* nüfusları değerlendirilir. İkinci altbaşlıkta (7.3.2), bu tikellikler, çokluklar ve mekânlar arasındaki iletişimi ve etkileşimi sağlayacak olan *Asimetrik İttifak* bedenlerinden bahsedilir. Üçüncü altbaşlıktaysa (7.3.3), bu tikellikler, çokluklar, ittifaklar ve mekânların biraraya gelmesi sonucu oluşan, *Asimetrik İnşaat* faaliyetlerinin başkaldırıcı, çözücü ve aynı zamanda kurucu nitelikleri masaya yatırılarak, bölüm nihayete erdirilir.

7.3.1 Asimetrik Çokluk

Non Serviam; Boyun Eğmem!
Şeytan'ın Tanrı tarafından sürgün edilmeden önceki son sözleri

İngiltere'nin alt sınıf sokak kültürü içerisinde yetişen ve sistem karşıtı grafitileriyle tanınan Banksy adında bir sokak sanatçısı, gecekondulaşmanın başat mağdurları ve madunları olan *Sınır-nüfuslar* için rolmodel olarak, ilginç bir öneri getirir;

"İzin almadan varolurlar. Nefret edilirler, avlanılırlar ve eziyet edilirler. Pisliğin ortasında sessiz bir çaresizlik içinde yaşarlar. Fakat koskoca medeniyetleri dize getirebilirler.

Eğer kirlilerden, önemsizlerden ve sevilmeyenlerdenseniz, o zaman en üst düzey rol modeliniz, farelerdir." [89].

Postmodern evrenin tahakküm mekanizmalarına karşı mücadele edecek yeni nüfus, büyük bir çoğunluğunun bu *Sınır-nüfustan* oluşması muhtemel olan, *Asimetrik Çokluk* olarak tariflenebilir. *Asimetrik Çokluk*; toplumsal, siyasal ve mekânsal çevrede, doğrudan demokrasi ve heterarşi düzlemlerini inşa etme amacı taşıyan, dolayımsız, devrimsel, içkin ve kolektif nüfustan başka bir şey değildir.

Çokluk kavramı ilk kez, Makyavel'in *Discorsi'*sinde ortaya atılsa da, kavram Thomas Hobbes'un *De Cive'*sinde Halk (*People*) ve Çokluk (*Multitude*) arasında yaptığı ayrımla zenginleşir ve Spinoza'nın bu kavramı (*Multitudo*) kolektif ve özgürlükçü siyasetinin temeline yerleştirmesiyle modern kullanımına kavuşur;

"Spinoza için *Multitudo*, Tek'e doğru birleşmeden, merkezcil bir hareket biçimi içinde buharlaşmadan, *kamusal sahnedeki* kolektif hareketinde ve komünal hadiselerin idaresinde *ısrar eden bir çoğulluğu* işaret eder. (…)

Hobbes, (…) Çokluktan tiksinir; Çokluğa karşı nefret besler. Çok olanın, çok görüldüğü hâliyle toplumsal ve politik varoluşunda, sentetik bir tevhit içinde erimeyen çoğulluğunda, Devlet'in siyasi karar-verici tekeline karşı, muazzam bir "üstün imparatorluk" tehlikesi görür. (…) Hobbes için, belirleyici politik çarpışma, Çokluk ve Halk arasında gerçekleşendir. (…) Halk konsepti, Hobbes'a göre, Devlet'in varoluşuyla doğrudan bağlantılıdır; hatta bir tür Devlet'in aksetmesi, Devlet'in yansımasıdır: Eğer

bir Devlet varsa, o zaman Halk da vardır. Devlet'in yokluğunda, Halk da ortadan kalkar. Çokluğun dehşetini uzun uzadıya ifşa ettiği *De Cive*'de, Hobbes şöyle der: 'Halk bir bakıma tek olandır, tek bir iradesi vardır ve ona sadece tek bir amel atfedilebilir.' " [287].

Spinoza ve Hobbes'un Çokluğu analiz edişleri kolayca farkına varılabileceği üzere, Spinoza en olumlu, Hobbes ise en olumsuz uçta kavramı değerlendirse de, birbirlerine oldukça yakın tarifler içerir. Halk, jenerikliğin, homojenliğin, hiyerarşinin ve tevhitin nüfusuyken; Çokluk, farklılığın, heterojenliğin, kolektifliğin ve çoğulculuğun nüfusu olarak betimlenir;

"Hobbes için Çokluk, "doğanın vaziyeti"nin özünde vardır; dolayısıyla, "beden politikası"ndan önce gelir. Fakat uzak tarih, "bastırılmış bir deneyim" gibi kendisini gerçekleştirmek için geri gelebilir ve bazen Devlet egemenliğini sarsan krizlere neden olabilir. Devletten önce, çoklar vardı; Devlet'in kurulmasından sonra, artık tek bir iradenin bahşedildiği Tek-Halk var. Çokluk, Hobbes'a göre, siyasi tevhitten sakınır, otoriteye direnir, kalıcı anlaşmalara girmez, hiçbir zaman tüzel kişiliğe bürünmez çünkü kendi doğal haklarını hiçbir zaman egemen iktidara devretmez. Çokluk bu "aktarımı" kendi oluşuyla (çoğul karakteri yoluyla) ve davranış biçimiyle engeller. Hobbes, (…) Çokluğun karşı-Devlet oluşunu ve tam da bu nedenle, karşı-Halk oluşunu şöyle vurgular: (…) 'Halka karşı Çokluk.' " [287].

Postmodern evrenin kördüğümlerinden biri olan gecekondulaşma sorunsalının ürettiği ve Banksy'nin rolmodelleri olarak fareleri önerdiği *Sınır-nüfuslar*, tam da Hobbes'un "siyasi tevhitten sakınan, otoriteye direnen, kalıcı anlaşmalara girmeyen, hiçbir zaman tüzel kişiliğe bürünmeyen, kendi haklarını egemen iktidara devretmeyen" ve Vatandaşların/Halkın karşıt yüzüne dönüşen Çokluk kavramıyla örtüşmez mi? Gecekondulaşmayı, tahakküm mekanizmalarının toplumsal örüntülerin sınırına iterek marjinalleştirdiği sefil bir bataklık damgası üzerinden okumak yerine; *Sınır-nüfusların* birbirleriyle kolektif dayanışmasını, kendi kendilerini örgütlemelerini, siyasi otonomilerini ve toplumsal güvenliklerini sağlamalarını, tüm insanlık dışı yaşam koşullarına, yoksulluklarına ve olumsuzluklarına rağmen hayatı ve hayat için mücadeleyi olumlamalarını, binbir çeşit tikellikleri, madunlukları ve ötekilikleri

birbirlerinin farklılıklarını budamadan aynı düzlem üzerinde birarada uzlaştırabilmelerini, ellerindeki kısıtlı aparatlar ve malzemelerle *bricoleur* edasındaki esnek ve yaratıcı kurgularını, denetim altına alınma ve disipline edilmeye karşı her daim direnmelerini ve tahakküm düzenekleri içerisinde bitimsiz kaçış çizgileri (fare delikleri) inşa etmelerini, tüzellikler yerine marjinalliklere meyletmelerini, sistemin talebi ve rızası olmaksızın üretime katılımlarını, yani kısaca sefil sosyoekonomik koşullarına rağmen, bu *Sınır-nüfusların*, postmodern evrede Çokluğun yeni tabanının geniş yaylalarından önemli bir bölümünü oluşturduklarını ortaya koymak gerekmez mi? Bu doğrultuda Zapatistalar, direnişlerinin en çetin zamanlarında bile kendilerini naif bir şekilde şöyle tanımlamıştırlar; "Biz gayet alelade kadınlar ve erkekleriz, çocuklar ve yaşlılarız, asiler ve ayak-uydurmayanlarız, uyumsuzlar ve hayalperestleriz".

Asimetrik Çokluk, tarih boyunca süregelen bu eşitlikçi, özgürlükçü ve kolektif yaşam düzlemlerinin inşası adına mücadele eden nüfusların, postmodern evreye denk düşeni olarak tariflenebilir. Negri ve Hardt erken modern evrede üretilen Çokluk mefhumunu, 21.yüzyılın başından itibaren yeniden tartışmaya açarak, postmodern evreye şu şekilde taşır;

"Bugün, dönüşüm ve kurtuluşa giden siyasal eylem sadece Çokluk temelinde gerçekleştirilebilir. Çokluk kavramının anlamını, en genel ve soyut düzeyde anlamak için onu ilk önce halk kavramıyla karşılaştıralım. Halk birdir. Nüfus, elbette sayısız farklı birey ve sınıf içerir, ama Halk bu toplumsal farkları bir özdeşliğe indirger, bir sentez yaratır. Çokluksa, aksine, birleşik değildir ve çoğulluğunu korur. Hâkim siyaset felsefesi geleneğine göre Halkın bir egemen iktidar olarak yönetmesi mümkünken Çokluk için bunun mümkün olmamasının nedeni de budur. Çokluk bir dizi *tikellikten* oluşur. Burada tikellik sözüyle, farkları bir özdeşliğe indirgenemeyecek, farklılığı baki kalan bir toplumsal özneyi kastediyoruz. Halkın bileşenleriyse birliğin içinde farksızlaşır; farklarını bir kenara koyarak ya da yok ederek bir özdeşlik olurlar. Dolayısıyla Çokluğun çoğul tikellikleri, Halkın farksız birliğine zıttır. (…)

Çokluğun bu ilk kavramsal tanımı bütün egemenlik geleneğine, açık bir meydan okuyuştur. (…) Bu bir monark, parti, halk ya da birey olabilir. (…) Her egemen iktidar, zorunlu olarak, komuta veren bir baştan, itaat eden uzuvlardan ve yöneticiyi

destekleyen organlardan oluşan bir *siyasal bedendir*. Çokluk kavramıysa, egemenlik konusundaki bu yerleşik doğruya meydan okur. (...) İçinde komuta eden ve itaat eden parçaların olduğu bir siyasal beden değil, kendi kendini yöneten bir *canlı ettir*. (...) Çokluk demokrasiyi, yani herkesin herkes tarafından yönetimini, gerçekleştirebilecek yegâne toplumsal öznedir. Başka bir deyişle bu bir ölüm kalım meselesidir." [198].

Gecekondu sakinlerinden oluşan *Sınır-nüfuslar*, bilişim, entelektüel ve gayri-maddi üretim sektörüne katkı sağlayan Kognitarya, post-endüstriyel düzenekler içinde dönüşüme uğrayan yeni İşçi sınıfı, kent/kır arasında hızla melezleşen yeni Çiftçi ve Köylü sınıfları, yersizyurtsuz Göçmenler, dünya nüfusunun yarısını oluşturan Yoksullar, mevcut düzenin sefaleti karşısında fırsat buldukça kıpırdanmaya çalışan Öğrenciler ve Gençler, sistemin tüm Madunları; Azınlıklar, çoğunluk oldukları hâlde Azınlık addedilenler, çoğunluk olmak yerine Çoğulluk olmayı tercih edenler, tüm Ötekiler ve kendilerinin, diğer herkes gibi, Öteki olduğunun farkında olanlar, bu *Asimetrik Çokluk* nüfusunun—çoğu çoktan aktüel pozisyona geçmiş hâldeki—virtüel aktörleri olarak pekâlâ işaretlenebilir. Rimbaud Çokluğun bu marjinal madunluğunu, kendi Çokluğu üzerinden—kimlik politikalarının tuzaklarına düşmeksizin—şöyle ifade eder;

"Ben her zaman madun bir ırktan oldum. (…) İşte orada, Breton sahilindeyim. (…) Ben uzak bir ırktanım: Atalarım İskandinav'dır. (…) Ben zenci bir köleyim, bir canavarım. (…) Ben ilelebet madun bir ırktan olacağım." [288].

Dolayısıyla *Asimetrik Çokluk* birbirlerinin farklılıklarını budamadan kendi kendilerini yönetebilecekleri düzlemlerin inşaatı yolunda, başat iktidar mekanizmaları karşısında madun hâldeki bir dizi tikelliğin birlikteliğidir. Bu farkındalık bir kez elde edildi mi, yapılacak şeylerin başında, tahakküm düzeneklerinin ağır taaruzları karşısında, bu sistemin bir parçası olmayı basitçe reddetmek gelir. Sistemin bir dışı olmadığından dolayı, bu red, sistem içindeki kendi kaçış düzleminin yolunu açan ve uzun vadede sistemi içeriden esnetmenin yollarını arayacak olan, devrimsel bir tür başkaldırının başlangıcıdır;

"Başlangıçta çığlık vardır. Çığlık atarız. Yazdığımızda veya okuduğumuzda, başlangıcın söz değil çığlık olduğunu unutmak kolaylaşır. İnsan hayatlarının kapitalizm tarafından

sakatlanmasıyla karşı karşıya kaldığımızdaysa, bir üzüntü çığlığı, bir korku çığlığı, bir hiddet çığlığı, bir red çığlığı: HAYIR. (...)

Başlangıç noktamız budur: Yanlış olduğunu hissettiğimiz bir dünyanın reddi, olumsuz olduğunu hissettiğimiz bir dünyanın olumsuzlanması. Tutunmamız gereken bundan ibarettir." [289].

Evrenin tarihindeki ilk başkaldırı mitosu, John Milton'ın semavi dinlerden özellikle Hristiyanlık düzlemi üzerinden inşa ettiği *Kayıp Cennet* (1667) adlı epik eserinde derinlemesine işlendiği üzere, Şeytan'ın başkaldırısı olarak tariflenir. James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* (1916) adlı eserinde, Peder Arnall, Şeytan'ın başkaldırısı sonucu Cehennem'e sürgün edilişini, O'nun bir anlığına söylediği şu sözlerine bağlar; "*Non Serviam*; Boyun eğmem." [290]. Hikâyenin devamında ana karakter Stephen Dedalus ise, Şeytan'ın tercihini hatırlatacak şekilde, kendi başkaldırısını yan karakterlerden Cranly'e şöyle açıklar;

"Bana ne yapacak olduğumu ve ne yapmayacak olduğumu sordun. Bense sana, ne yapacağımı ve ne yapmayacağımı söyleyeceğim. Artık inanmadığım hiçbir şeye boyun eğmeyeceğim, o kendisini evim olarak, vatanım olarak veya kilisem olarak tariflese bile, onlara hizmet etmeyeceğim: Ve kendimi bir tür hayat biçimi veya sanat biçimi içerisinde mümkün olduğunca özgürce ve mümkün olduğunca bütünüyle ifade etmeye çalışacağım." [290].

Asimetrik Çokluğun kendi farkındalığını eline aldıktan sonra yapacağı öncelikli eylem öyleyse, tahakküm ve sömürü mekanizmalarına boyun eğmeyi ve hizmet etmeyi reddetmek ve böylece kendisini "mümkün olduğunca özgürce ve bütünüyle ifade etmek" olacaktır. Dolayısıyla bu eylemin öncelikle reddedişten, sonrasındaysa yeni bir olumlamadan oluşan bir tür öncüllü-ardıllı eylem çiftinin birbirini takip etmesinden oluştuğunu varsaymak, beraberinde salt reddediş veya salt olumlama içerisine hapsolma tehlikesini getirir. Oysaki tahakkümü *reddedişin* kendisi, özgür hayatı *olumlamayla* içiçe geçmeli ve simultane olarak gerçekleşmelidir. Bilindiği üzere, bu salt *reddediş* içinde hapsolmanın en saf hâli, Herman Melville'in *Kâtip Bartleby* (1853) adlı eserinde bulunabilir. Bartleby, basitçe *yapmamayı tercih eder*. Patronu ondan kâtiplik görevlerini yerine getirmesini istediğinde, Bartleby sakin bir biçimde durmaksızın

"*yapmamayı tercih ederim*" diye tekrarlar ve hiçbir istenileni yapmaz. Bartleby'nin reddi, şu veya bu işe itiraz etmek anlamına gelmez, işi reddetmek için herhangi bir gerekçe sunmaz. İşi yapmamayı tercih edişleri sonunda işinden kovulduğunda, işyerini terketmemeyi tercih eder. İşyerinden dışarı atıldığında, atıldığı apartman boşluğunu terketmemeyi tercih eder. Buradan da şikâyetler sonucu hapishaneye tıkıldığında, avukatlar aracılığıyla çıkarılmak teklif edildiğinde dahi, bu kez de hapishaneyi terketmemeyi tercih eder [291]. Bartleby'nin tutumu, kısmen son derece sakin ve huzurlu olduğundan; ama daha çok reddi en saf hâliyle ifade ettiğinden ve onu mutlak kıldığından, karşısındakileri çaresiz bırakır. Dolayısıyla Bartleby'nin sorunu basitçe diğerleri gibi boyun eğmeyi ve hizmet etmeyi öğrenmeyişinde ve hiyerarşilere uyum sağlamayışında değil, fakat bu boyun eğmeyi tercih etmeyen reddedişine aynı zamanda hayatı olumlamayı eklemlemeyişindedir. Bartleby *yapmamayı* tercih ettiklerinde haklıdır, tek eksiği, *yapmayı* tercih ettiklerinin de, *yapmamayı* tercih etmek üzerinden kuruluşudur. Dolayısıyla yapılması gereken, reddin ötesinde ve onunla birlikte, yeni bir toplumsal bedenin üretimidir. İnşa edilen kaçış çizgileri çözücü oldukları kadar, kurucu da olmalıdır.

Asimetrik Çokluk bu bağlamda, farklı *Tikelliklerin* biraraya gelmesiyle oluşur, öncelikle kendi asimetrik pozisyonunun farkındalığına ihtiyaç duyar, ardından üzerine dayatılan tahakküm mekanizmalarını reddederek onlara karşı başkaldırır ve nihai hedefi, ucu açık, eşitlikçi, kolektif, heterojen, farklılıkların budanmadığı, iktidarın yatay ağlar şeklinde herkes tarafından paylaşıldığı düzlemler yaratmaktır;

"Çokluk açık ve kapsayıcı bir kavramdır. Küresel ekonomideki yeni değişimlerin önemini yakalamak çabasındadır: (…) bugün üretimin sadece ekonomik değil daha geniş anlamda, yani sadece maddi malların değil iletişimin, ilişkilerin ve yaşam biçimlerinin de üretimi olarak, toplumsal üretim olarak anlaşılması gerekiyor. Böylelikle Çokluk, potansiyel olarak, toplumsal üretime katılan tüm figürlerden oluşur. Bir kez daha, internet gibi yaygın bir ağ çokluk için iyi bir ilk imge ya da model sunar; çünkü, farklı düğümler farklarını korudukları hâlde *web* üzerinde bağlantılıdırlar ve bunun yanı sıra ağın dış çeperleri açık olduğundan yeni düğümlerin ve yeni ilişkilerin eklenmesi mümkündür." [198].

Öyleyse *Asimetrik Çokluk* için varolan öncelikli sorunlar, bazı *Tikelliklerin* kendi potansiyellerinin farkında olmayışları, bazı *Tikellikler* arasındaki iletişimin ve etkileşimin eksikliği ve bazı *Tikelliklerin* başkaldıran reddedişlerinin olumlayıcı kurulumlarla üstüste binmeyişinin ortaya çıkardığı cılız karşıt-hareketler olarak kalmalarıyla özetlenebilir. Bu doğrultuda yapılabileceklerin başındaysa, *Asimetrik Tikellikler* ve *Asimetrik Çokluklar* arasındaki iletişim ve etkileşimin üretimini sağlayacak yeni işbirliği ve ittifak bedenlerinin örülmesi gelir. Ancak bu şekilde, Banksy'nin bu kez çeşitli grafitilerde matkaplı, testereli, kalemli, hoparlörlü, telsizli ve penseli olarak resmettiği farelerin altına yazdığı şu ütopyası, gerçek hâle gelebilir;

"Çoğu insan gibi benim de tüm o minik ve güçsüz kaybedenlerin biraraya gelmesi üzerine kurduğum bir fantezi var. Tüm haşaratların iyi ekipmanlara sahip olduğu ve ardından yeraltının yerüstüne çıkarak bu kentin altını üstüne getirdiği bir fantezi bu." [292].

7.3.2 Asimetrik İttifak

> Benlikler olarak ölmeliyiz, ayrı ayrı ve kendi kendimizi hipnoz altında tutarak değil, bireysel ve aynı zamanda ilintili olarak, sürü içinde tekrar doğmalıyız.
>
> *Henry Miller, Sexus*

Neoliberal Market tevhitinin çeşitli tahakküm ve sömürü mekanizmalarını kullanarak, postmodern evrenin potansiyeli en yüksek aparatlarından biri hâline gelen küreselleşmeyi kendi tekeline almak ve ona yön vermek istemesi oldukça tehlikeli bir olgudur. Salt bu doğrultuda işleme koyulacak bir küreselleşme süreci; yerel insiyatifleri—turistik olarak pazarlandıkları durumlar haricinde—tamamen buharlaştırmaya, kuzey-güney veya zengin-fakir eşitsizliğini daha da dramatikleştirmeye, işbirliği kavramının kullanımını toplumsal dayanışmanın düzleminden şirketlerin/ulusların çıkar alışverişleri düzlemine kaydırmaya, kısaca yatay bir düzlem üzerindeki toplumsal çoğunluğun refahını değil, düşey bir piramidal yapının tepesindeki azınlığın rahatını sağlamaya yarar hâle gelecektir. Oysaki tahakküm mekanizmaları tarafından küreselleşmenin yeni bir sömürü ve denetim aparatı olarak tekelleştirilme denemeleri karşısında, küreselleşmenin; yeni iletişim devreleri üreten, yeni sosyal işbirliği biçimleri türeten, yeni etkileşim kanalları açan ve *Tikellikler* arasında

anlık geçici/kalıcı çapraz bağlar kuran potansiyelleri pekâlâ değerlendirilebilir. Küreselleşme aparatı bu sayede, tahakküm politikaları karşısındaki direniş düzlemlerinin ve aktörlerinin birbirleri arasında, mikrodan makroya tüm ölçeklerde yeni bağlar kurmaya, yani *Tikellikler* arasında yeni ağ formasyonları örgütleyerek, *Tikelliklerden* yeni *Çokluklar* üretmeye yarar hâle gelebilir. Dolayısıyla küreselleşmenin farklılıklar arasındaki uzlaştırıcı ve çaprazlayıcı potansiyelleri iyi değerlendirilirse, *Tikellikler* arasındaki her aktörün kendi farklılığını bir taraftan muhafaza, diğer taraftansa ifade edebileceği yeni *İttifaklar* kurularak, *Tikellikler İttifakı* olarak adlandırılabilecek yeni kolektif düzlemlerin icadı gerçekleştirebilir;

"Bugün artık kısmi nesnelerin (…) ve artıkların çağında yaşıyoruz. (…) Bundan böyle, başlangıçtan beri var olan bir totaliteye veya gelecek bir tarihte bizi bekleyen nihai bir totaliteye inanmıyoruz. (…) Eğer ki çeşitli ayrık parçalar arasında bir bütünlüğe rastlarsak, bu, tüm bu tikel parçaların bütünlüğüdür, fakat onları totalize etmez; bu, tüm bu tikel parçaların ittifakıdır, fakat onları birleştirmez; daha çok, onlara ayrıca üretilmiş yeni bir parça olarak dâhil olur. (...)

Bütünün kendisi (…) öteki parçaları ne birleştirir ne de totalize eder, fakat birbirleriyle iletişim sağlayamayan vasıtalar arasında istisnai iletişim yolları kurar, tüm farklılıklarını kendi tikel sınırları içerisinde muhafaza eden elemanlar arasındaki ittifakları çaprazlar." [38].

Bu doğrultuda inşa edilecek *Asimetrik İttifak* bedenleri, dikey hiyerarşili homojen toplumsal ve mekânsal formasyonları değil, yatay heterojen formasyonları, tektipleştirici ve totalize edici aşkın bir tevhiti değil, dünyevi bir içkinlik düzlemini, şöhretli starlar tarafından üretilen sahte farklılık yanılsamalarını değil, herkesin olabildiğince eşitlikçi şartlar altında üretimde bulunduğu gerçek farklılık örüntülerini tarifler hâle gelebilir. Dolayısıyla ihtiyacı duyulan şey, ne tikelliklerin birbirlerinden kopuk ve iletişimsiz hâlde bir sağa bir sola koşuşturuşu, ne de bürokratik hiyerarşiler altında tikelliklerini yitirişidir;

"Bir devrimin bir savaş makinesine ihtiyacı olacağı besbelli ve bu bir Devlet aparatı olmayacaktır, ayrıca kesin olan bir şey daha var ki, bu bir tür analiz biçimi gerektirir, kitlelerin arzularının analizi, fakat bu sentezin dışında kalan bir aparat olarak değil.

Özgürleştirilmiş arzu hususi fantezilerin kördüğümünden kaçmış olan arzu demektir: Mesele onu adapte etmek, toplumsal kılmak, disipline etmek değildir, fakat onu öyle bir şekilde eklemlemektir ki işlemi toplumsal beden içerisinde kesintiye uğramasın ve ifadesi kolektif olsun. Önemli olan otoriter birleştirme değildir, fakat daha çok sınırsız yayılımdır: Okullardaki, fabrikalardaki, çevre mahallelerdeki, hemşire okullarındaki, hapishaneler vb. yerlerdeki arzular. Mesele yönetmek, totalize etmek değildir, fakat aynı salınım dalgasına ulaşmaktır. Anarşinin yetersiz spontanlığı ve parti organizasyonlarının bürokratik ve hiyerarşik kodlaması arasında gidip gelindiği sürece, arzunun özgürleşmesi gerçekleşemez." [293].

Bu bağlamda, postmodern evrenin tahakküm mekanizmaları karşısında inşa edilecek bu direniş düzlemlerinin kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki iletişimin ve etkileşimin sağlanması yolunda, küreselleşme aparatının konstrüktif kullanımının, tahakküm politikalarının ta kendisi karşısındaysa, küreselleşme aparatının dekonstrüktif kullanımının, hayati öneme sahip olduğu aşikârdır. Böylelikle nasıl ki *Sınır-nüfuslar Asimetrik Çokluğun* tabanını oluşturmaları doğrultusunda *Gecekondulaşmanın* eğilmesiyle elde edilebilirlerse, aynı şekilde *Küreselleşmenin* bükülmesiyle de *Asimetrik İttifak,* yeni iletişim ve etkileşim ağlarının kurulması yoluyla gerçekleştirilebilir. *Asimetrik İttifakın* kurulum amacı basitçe, bir taraftan tahakküm mekanizmalarının iletişim ve etkileşim ağlarını mümkün olduğunca çözmek iken, diğer taraftan *Asimetrik Çokluğun* iletişim ve etkileşim ağlarını ise mümkün olduğunca çaprazlamaktan ibarettir;

"İşbirliği ve iletişim öznelliği yaratır ve öznellik de dönüp yeni işbirliği ve iletişim biçimleri yaratır ve bu böyle sürüp gider. Bu spiralde, öznelliğin üretiminden ortak paydanın üretimine doğru giden her hareketin taşıdığı yenilikle birlikte daha zengin bir gerçeklik oluşur. Belki de bu başkalaşım ve kuruluş sürecinde gördüğümüz şey, Çokluğun bedeninin, yani tamamen yeni bir tür bedenin, ortak bir bedenin, demokratik bir bedenin oluşumudur. Spinoza bu bedenin anatomisinin neye benzeyeceğine dair bize bir ilk fikir veriyor. Spinoza'nın ifadesiyle, "insan bedeni, her biri kendi başına karmaşık bir bileşim olan birbirinden farklı bireylerin bir bileşimidir." ve buna rağmen bu Çokluklar Çokluğu tek bir beden olarak ortak hareket edebilir. Çokluk bir beden teşkil etse de, her hâlükârda, mutlaka hep açık ve çoğul bir bileşim olarak kalacak ve asla hiyerarşik organlara bölünmüş birleşik bir bütün olmayacaktır." [198].

Dolayısıyla *Asimetrik İttifak* postmodern evrede küreselleşmenin yoğun kullanımıyla olgunluk çağına giren ağ formasyonlarının kullanımını ödünç alır. Bu ağ formasyonları sayesinde, bir taraftan yeni direniş ve kaçış yarıkları açılırken, diğer taraftansa demokratik ve özgürlükçü yeni düzlemlerin inşaatıyla uğraşılır. Böylelikle, *Asimetrik İttifakın* dağınık ağ formasyonları, hem hâkim ekonomik ve toplumsal üretim biçimlerine tekabül eden hem de hâkim iktidar yapısına karşı en güçlü silah olan, tamamen demokratik bir örgütlenme modeli hâline geliverir;

"Postfordist üretimin temel eksenlerini teşkil eden enformasyon, iletişim ve işbirliği ağları yeni asimetrik hareketleri şekillendirmeye başlar. Hareketler, internet gibi teknolojileri sadece örgütlenme aracı olarak kullanmakla kalmaz, giderek bu teknolojileri kendi örgütsel yapılarının modeli olarak benimser. (...) Buna karşın, ağ örgütlenmesi, bileşenlerinin ve iletişim ağlarının kesintisiz çoğulluğuna dayanır; öyle ki, merkezi ve birleşik bir komuta yapısına indirgenmesi imkânsızdır. Dolayısıyla, asimetrik modelin çok merkezli biçimi bir ağ biçimine evrilir; artık bir merkez yoktur, birbiriyle iletişim hâlinde olan düğümlerin indirgenemez çoğulluğu vardır." [198].

Asimetrik İttifak ucu açık ve yatay bir heterarşik kurgudur. Tikel odaklarının yer değiştirmeleri, farklı doğrultulara yönelmeleri, ağı terketmeleri veya yenilerinin ağa katılmaları esnek formasyonun temel dinamiğidir. Dolayısıyla *Asimetrik İttifakın* ağ formasyonu sabit değil, devingendir. Odaklar inşa edilir, melezlenir, birleşir, çözülür, tekrar kurulur; *Asimetrik İttifakın* rolmodeli internettir;

"[Ağ mücadelesinin] asli değerleri yaratıcılık, iletişim ve de öz-örgütlülük temelinde işbirliğidir." [198].

Bu bağlamda *Asimetrik İttifak,* ekonomik, toplumsal ve politik anlamlarda neoliberal Market tevhitinin tahakküm ağına karşılık, özgürlükçü ve otonomist bir alternatif ağ oluşumudur. *Asimetrik İttifak* kolayca düşülebilecek tuzaklardan biri olan, mevcut tahakküm ağlarının dışarısındaki korunaklı vahaları aramaya koyulmaz, aksine, mevcut tahakküm ağının o herşeyi çözerek kendi bünyesine katan kurgusunu, kendi kendisinin üzerine çevirmeyi dener;

"Peki, çözüm ne? Devrimci güzergâh hangisi? (…) Böyle bir güzergâh sahiden de var mı? –Samir Amin'in Üçüncü Dünya ülkelerine öğütlediği gibi, dünya marketinden geri

çekilerek, faşist "ekonomik çözümün" yeniden diriltilmesi mi? Ya da tam tersi istikamete doğru mu yol almak gerekir? Öyle ki, marketin hareketi içerisindeki çözülmelerin ve yersizyurtsuzlaştırmaların daha da ilerisine giderek? Çünkü bir hayli şizofrenik bir karakterin teorik ve pratik bakış açısından, belki de akışlar hâlâ yeterince yersizyurtsuzlaştırılamadı, yeterince çözülemedi. Süreçten çekilmekten çok, daha da ileri gitmeli, "süreci hızlandırmalı", Nietzsche'nin söylediği üzere: Bu bağlamda, gerçek hâlâ karşılaşmadığımızdır." [38].

Dolayısıyla yapılması gereken, *tekil* tarafından kurgulanan *tümel* veya *tümel* tarafından kurgulanan *tekil* yerine, *tikelliklerin* birarada tartışarak, paylaşarak, fikir ayrılıklarına düşerek fakat esnek ve periyodik düzlemlerde uzlaşarak şekillendirdikleri *ittifakların* ve *çoklukların* peşine düşmek ve her aktörün üretkenliğini/etkileşimini pekiştiren bir ağı, yani her an yapımların/sökümlerin, akışların/kopuşların, kenetlenmelerin/çözülmelerin üstüste bindiği, hiyerarşik kodlamalarından arınmış—üretimin bitimsizce farklılaştığı ve özgürleştiği—bir içkinlik düzlemini inşa etmektir.

Yapılması gereken basitçe, *Asimetrik Çokluklar* arasında kurulan *Asimetrik İttifaklar* yoluyla, *Asimetrik İnşaatların* temelini atmaktır.

7.3.3 Asimetrik İnşaat

> Her ne kadar, terimin yaygın kullanımı bunun zıddını, yani direnişin bir tepki ya da yanıt olduğunu düşündürse de, direniş iktidara nazaran aslidir.
>
> *Antonio Negri & Michael Hardt, Çokluk*

Asimetrik İnşaat herşeyden önce bir tür zaman-mekân üretimidir. Herhangi bir *Asimetrik Tikellik* veya *Asimetrik İttifak* yoluyla biraraya gelmiş *Asimetrik Çokluk,* çevresiyle etkileşime geçtiğinde ve tahakküm mekanizmalarının dişlilerinden sıyrılarak üretimde bulunduğunda, açılan/inşa edilen yeni boyut *Asimetrik Mekânın* boyutu hâline gelir. Asimetrikleşme sonucu üretilen bu boyut, sanal ortamdan reel ortama, sosyopolitik düzlemden sosyoekonomik düzleme, mimari çevreden doğal çevreye dek bin bir çeşit mekâna açılabilir. Dolayısıyla *Asimetrik İnşaat* basit anlamıyla, *Asimetrik Çokluğun* mekânlarını üretir ve şu soruları sorar;

“Direniş ve isyanın yeni örgütsel biçimleri, modern mücadelelerin soykütüğünde ortaya çıkan demokrasi arzusunu nihayet tatmin edebilir mi? Çokluğun, demokrasi, eşitlik ve özgürlük temeline dayalı yeni bir toplum kurma mücadelesinde zor kullanmasını, herhangi bir aşkın otoriteye gönderme yapmadan meşrulaştıracak içkin bir mekanizma var mıdır?” [198].

Asimetrik İnşaat, doğrudan demokrasinin, eşitliğin, özgürlüğün içkin mekanizmasını üretir, kurucudur. *Asimetrik İnşaat,* direnişin, kaçışın, bozuşun mekânlarını üretir, çözücüdür. Amaç ne düzene dokunmadan basit iktidar değişiklikleriyle yetinmektir, ne de düzeni her yerde aynı anda yoketme ütopyasının peşine düşmektir. *Asimetrik İnşaat* üreti(li)rken çözer, çözerken de üreti(li)r. Zaman zaman yereldir, zaman zaman uzak yereller arası bir ittifaka bürünür, zaman zamansa küreseldir. Bu çözücü, üretici, ağ örücü ve kurucu nitelikleri, *Asimetrik İnşaatı* postmodern evrenin başat çözücüsü, üreticisi ve ağ kurucusu olan neoliberal Market tevhitinin tahakküm mekanizmalarıyla mücadele içine sokuverir. *Asimetrik İnşaatın* amacı, çözülmenin, üretimin ve ağ kurgularının durdurulmasında değil, aksine tüm bu eylemlerin özgürleşeceği hıza ulaşana dek onları ivmelendirmesiyle şekillenir. Bilindiği üzere, neoliberal Market tevhitine bağlı mekanizmaların temel amacı, her çözülen ile her üretilenin metalaşmasıdır. *Asimetrik İnşaat* bu bağlamda, özel mülkiyetten çok, müşterek olanın üretimiyle ilgilenir. *Asimetrik Mekân* komünalliğini yitirdiği anda simetrikleşir.

Genel mekân inşaatlarının aksine, *Asimetrik Mekân,* kalıcılık üzerine değil, geçicilik üzerine inşa edilir. Bu bir bölgeyi işgal etmeyeceği, iskân etmeyeceği veya zaptetmeyeceği anlamına gelmez. Sadece esnek olduğu anlamına gelir. *Asimetrik Mekânın* en makbulü bir gece ansızın kurulabilenidir. Öteki gece sökülebilir, yandaki düzleme kurulabilir, çoğal(tıl)abilir, azal(tıl)abilir. *Asimetrik Mekânın* üreticisi bu bağlamda, en saf hâliyle Deleuzeyen göçebedir;

“Göçebe, kendisini pürüzsüz mekâna dağıtır; bu mekânı işgal eder, iskân eder ve zapteder; onun bölgesel prensibi bundan ibarettir. Dolayısıyla göçebeyi hareket üzerinden tanımlamak yanlıştır. Toynbee, göçebeyi aksine hareket etmeyen olarak tanımladığında, son derece haklıdır. Göçmen arkasında biçimsiz veya hasmane hâle gelmiş bir muhit bırakırken, göçebe hiçbir zaman terketmeyendir. (…)

Eğer ki göçebe, en saf hâliyle Yersizyurtsuzlaşan olarak tanımlanabilirse, bunun nedeni tam da göçmen gibi arkasından yeni bir yerliyurtlulaşmaya şahit olmamasındandır. (…)

Göçebeyle birlikte, yeryüzüyle kurulan bağı, aksine artık yersizyurtsuzlaşma tesis eder, öyle bir dereceye kadar olur ki bu, göçebe yersizyurtsuzlaşanın kendisi üzerinde yerliyurtlulaşır. Yersizyurtsuzlaşan yeryüzünün kendisidir, öyle ki, göçebeye bu yolla bir alan temin eder. Yer, yer olmayı geride bırakır, basitçe zemin veya destek olmaya dönüşür. (…)

Onlar yersizyurtsuzlaşma vektörleridir. Oryantasyonları ve yönelimleri bitimsizce çeşitlenen bir dizi yerel operasyonla birlikte, çöle çöl, bozkıra bozkır katarlar.” [46].

Bu bağlamda mimarlık düzlemine uğramak ve fiziksel çevre üzerinden düşünmek gerekirse, yapılması gerekenlerin başında, belki de *Asimetrik Göçebeye* dönüşmek, ansızın bir kentsel düzleme, kapalı ve sabitleyici değil, açık ve çözücü bir mekân hediye etmek, bir başka düzlemi "yer"liğinden sökmek ve bir "zemin"e dönüştürmek, öte tarafta bir bariyeri delmek ve yeni akış potansiyelleri üretmek, kısaca "oryantasyonları ve yönelimleri bitimsizce çeşitlenen" yersizyurtsuzlaşma vektörleri yaratmak gelir. *Asimetrik İnşaatın* temel amaçlarından bir diğeri de öyleyse bu olmalıdır; metaya/mekâna kâr eklemek değil, çöle çöl, bozkıra bozkır, kente kent, ete et eklemek…

Hakim Bey’in *Geçici Otonom Bölge* (1985) adlı eserinde, kısaca TAZ (*Temporary Autonomous Zone*) olarak sunduğu bölgeler, bu bağlamda *Asimetrik Mekânlarla* örtüşür niteliktelerdedir. Hakim Bey’e göre, nihai ve topyekûn bir devrimin gerçekleşmesini beklerken tüm atomize hâle gelmiş direnişleri görmezden gelmek anlamsızdır. Aksine tüm bu atomize otonomi arayışlarıyla, aralıklarda gezen ve geçici yurtlar kuran bir göçebelik hâlinin inşaatı yapılması gerekenlerin başında gelir. Hemen şuanda, “özgür kurtarılmış topraklar”, “geçici otonom bölgeler” veya “başkaldırı anları” inşa edilebilir;

“TAZ, doğrudan Devletle çarpışmaya girmeyen bir başkaldırıya benzer, bir bölgeyi (yeri, zamanı, hayali) özgürlüğüne kavuşturan asimetrik bir operasyondur ve sonra kendisini feshederek bir başka yerde, bir başka zamanda yeniden biçimler. (…) TAZ, asimetrik ontolojistlerin karargâhıdır: Vur kaç. (…) "Göçebe savaş makinesi" farkına varılmaksızın

fetheder ve harita hizaya sokulmadan yoluna devam eder. (…) TAZ'da, sanatın metalaşması basitçe imkânsız hâle gelir; onun yerine sanat, hayatın bir koşuluna dönüşür." [294].

Bu bağlamda *Asimetrik İnşaat* salt fiziksel bir mekânın üretiminden çok, toplumsal bir mekânın üretimi olarak kavranmalıdır. *Asimetrik İnşaat* virtüel anlamda herşeyi doğurmaya gebedir. *Asimetrik Mekânın* ucu bucağı, *Asimetrik Göçebeler, Tikellikler* ve *Çokluklar* tarafından tanımlanması, genişletilmesi, daraltılması, parçalanması ve biraraya getirilmesi için özellikle açık bırakılmıştır. *Asimetrik Mekân*, Ivan Illich'in ve Mikhail Bakhtin'in kulaklarını çınlatacak şekilde "şenlikli" ve "karnavalesk" olmak üzere üretilir;

"Ziyafet hâlihazırda "eski kabuğun içinde vücut bulan yeni bir toplumun tohumu"dur. 60'lar tarzında "kabile buluşması", eko-sabotajcıların orman meclisi, neopaganların kır Beltane'ı, anarşist konferanslar, eşcinsel peri çemberleri… 20'lerin kiralık Harlem cümbüşleri, gece kulüpleri, şölenler, eski moda özgürlükçü piknikler –tüm bunların bir şekilde zaten "kurtarılmış bölgeler" veya hiç değilse olası TAZ'lar olduğunu kavramalıyız. İster bir akşam yemeği gibi üç beş dosta, ister bir Nümayiş gibi binlerce kutlamacıya açık olsun, cümbüş her daim "açık" olur çünkü "ısmarlama" değildir." [295].

Asimetrik İnşaat, biraz olsun postmodern evrenin başat üretim düzlemi hâline gelen kent ölçeğine çekildiğinde, çeşitli kültürel zeminlerden zengin bir mirasla karşılaşması muhtemeldir. *Müziğin (1)*, bu bağlamda kente dağınık hâlde yayılan asimetrikleşme noktalarının varlığından az çok bahsedilebilir. Salt eğlence ve biraradalık için veya komünal bir eğlence karşılığında günlerini/gecelerini kazanmak için, kentlerde sokak müzisyenlerine ve çalgıcılarına rastlamak mümkündür. *Resmin (2)*, kente dağınık hâlde yayılan asimetrikleşme noktalarının varlığından da az çok bahsedilebilir. Yine salt keyif için, hayatlarını kazanmak için veya tam anlamıyla toplumsal ve kentsel düzlemi asimetrikleşmek için, sokak ressamlarına, sokak çizerlerine ve sokak grafiticilerine rastlamak da mümkündür. Sokak performansları, kukla oyunları, pandomimleri, *flash mob*ları ve *happening*leriyle birlikte *Tiyatronun (3)*; sokak dansları, *breakdance* ve modern danslarıyla birlikte *Dansın (4)*; kaykay, *stickball* ve sokak futbolu gibi kendi

kültürünü icat eden aktiviteleriyle birlikte *Sporun (5)*; çevre heykelleri, kinetik sokak heykelleri ve buzdan/kumdan/sesten anıtlarıyla *Heykelin (6)*; LED sanatı, sokak enstalasyonları, vandalist sanat ve daha pek çoğuyla birlikte genel anlamıyla *Sanatın (7)* kente dağınık hâlde yayılan asimetrikleşme noktalarının varlığından da az çok bahsedilebilir. Fakat *Mimarlığın* asimetrikleşmesinden bir türlü bahsedilemez…

Mimarlık kurulumundan bu yana simetrik bir mantık üzerinden çalışır. Sokağa, dışarıya en başından beri karşıdır, her daim içeriyi tanımlamak ister. Hareketin, esnekliğin, geçiciliğin en başından beri karşısındadır, her daim sabitliği ve kalıcılığı tariflemek ister. Açıklığı, katılımı, işbirliğini, etkileşimi, spontanlığı, otonomluğu en başından beri yadsır, her daim hiyerarşik kurgular içindeki determinist fonksiyonelliği benimsemek ister. Dolayısıyla Mimarlığın asimetrikleş(tiril)me vakti çoktan gelmiştir. Mümkün müdür diye sorulacak olursa, anonim bir Mayıs 68 grafitisinde yazıldığı üzere; "mümkün değil fakat zaruri"dir. *Asimetrik İnşaatın* ilk işi, metropolü, kenti, fiziksel çevreyi ve Mimarlığı asimetrikleştirmek olmalıdır;

"Kent bir cangıldır. Kent gerillası araziyi kılcal damarlarına kadar tanır, öyle ki isteyince birleşip saldırır, hemen ardından da çevrede kaybolabilir. Ancak mücadelenin odak noktası, giderek hâkim güçlere saldırmaktan kentin kendisini dönüştürmeye doğru kayar. Metropoldeki mücadelede, itaatsizlik ve direniş, sabotaj ve terk [*desertion*], karşı-iktidar ve kurucu projeler arasındaki ilişki giderek yoğunlaşır." [198].

Sokak grafitilerine benzer, sokak performanslarına benzer, sokak danslarına, sokak müziklerine, sokak sporlarına benzer bir mimarlık üretilemez mi? *Asimetrik İnşaatın* yapması gerekenlerin başında, özgür olmayı hayal eden *Asimetrik Çokluğun* salt metalaştırma politikaları ve kâr güdüleri üzerinden işlemeyen özgür *Asimetrik Mekânlarının* üretimi gelir. Banksy bu sokak sanatçılarını lanetleyen düzenin ajanları için, hikâyeyi tersten okumayı salık verir;

"Çarpık küçük insanlar hergün dışarı çıkıyor ve bu muazzam şehri tahrif ediyor. Küçük ahmak karalamalarını geride bırakıyorlar, toplulukları işgal ediyorlar ve insanları kirlenmiş ve kullanılmış hissettiriyorlar. Sadece alıyorlar, alıyorlar, alıyorlar ve yerine hiçbir şey koymuyorlar. Cimri ve benciller ve dünyayı çirkin bir yer hâline getiriyorlar.

Biz onları reklam ajansları ve kent plancıları diye adlandırıyoruz." [292].

Bu bağlamda *Asimetrik Mimarlığın* üretimi için, Mayıs 68'de altın çağını yaşayan duvar yazıları ve graffitiler gibi sokak sanatlarının üretim serüvenleri dikkatle incelenmelidir. Duvarları kendine mesken seçen bu *Asimetrik İnşaatların,* üçüncü boyuta aktarılmaması ve mekânlaştırılmaması için ortada hiçbir neden yoktur. Öğrenilmesi gereken şeylerin başında, öncelikle bu üretime herhangi bir kâr güdüsüyle yaklaşılmaması gelir, herhangi bir gecede ve herhangi bir duvara bu grafitiler enjekte edilebildiği gibi, herhangi bir bölgeye herhangi bir mekân da kolaylıkla enjekte edilebilir. Ayrıca mülkiyet kaygısı da, müelliflik kaygısı da, güvenlik kaygısı da terkedilmiştir, graffiti veya *Asimetrik Mekân* üretildiği andan itibaren müşterektir, silinebilir/yıkılabilir, korunabilir, çevresine enjekte edilecek başka grafitileri/mekânları tetikleyebilir. Banksy'nin de ifade etmeye çalıştığı üzere, amaç ne Market tevhitine biat etmektir, ne de "kutsal" sanat camiasının korunaklı müzelerinin kapısında sıraya girmektir;

"Birçok konuda hüsrana uğradığım oluyor fakat sanat dünyası tarafından kabul edilmeye çalışmak bunlardan biri değil. Bu bazı insanlar için anlaması zor bir durum gibi gözüküyor –grafitiyi beyhude bir umutla, birgün koca şişman bir muhafazakâr parti üyesi sizi keşfedecek ve resimlerinizi duvarına asacak diye yapmazsınız. Eğer kamusal alanda duvarlar üzerine resim yapıyorsanız, zaten daha yüksek bir seviyede çalışıyorsunuz demektir. İşin ironisi şudur ki, geceleri elinde renkli kalemleri olan bir Karındeşen Jack gibi hızlı hızlı bir sağa bir sola yürümeniz gerekse de, grafiti yapmak bir sanatçı olmanın en dürüst hâllerinden biridir. Yapmak için para gerekmez, anlamak için eğitime ihtiyacınız yoktur, giriş ücreti yoktur ve otobüs duraklarında resimlerin bulunması, müzelerde olmasından çok daha ilginç ve anlamlıdır." [295].

Öyleyse *Asimetrik Mimarlığı* yapmak da—gönüllü Robin Hood'çuluklar dışında—pahalıya patlamamalıdır ki bu doğrultuda gecekondu sakinlerinin *bricoleur'*lüklerinden esinlenilebilir. Market önlerinde unutulmuş ahşap kasalar, teneke kutular ve plastik kartonlar, kapalı-kapılı sitelerin duvarlarından ödünç alınacak tuğlalar, yıkık yapılardan bulunacak temel malzemeler, kırık kent mobilyaları, çöpe atılmış eşyalar, tekerlekler, makine parçacıkları, teneke kutular, metaller, teller, ipler… *Asimetrik Mimarlık* böylelikle artık-mekânlardan başlayarak, kente enjekte edilebilir. Herkesin kullanımına

açık komünal mekânlar, etkileşime girilmeye davet eden kolektif mekânlar, itilmeye çekilmeye fırsat tanıyan mobil mekânlar…

Asimetrik Mimarlıktan bahsetmek bu hâliyle, biraz olsun 1973'te Gordon Matta-Clark'ın başı çektiği ve aralarında Suzanne Harris, Tina Girourard, Laurie Anderson, Richard Nonas, Caroline Goodden gibi isimlerin bulunduğu bir grup New York'lu sanatçının mimarlık söylem ve pratiğini sorgulayan eylemler gerçekleştirmek üzere kurdukları asimetrik grubu, "Anarkitektür"ü (*Anarchitecture*) anımsatır. Grup mimariyi, mimarinin dışına itilmiş, kullanım-dışı olarak tanımlanmış artık-mekânları, mekânın siyasi konumunu ve özel mülkiyeti tartışmış ve bu konulara ilişkin bol bol proje üretmiştir [296]. Bu bağlamda kentsel dokuya ve toplumsal hayata dair olan herşey grubun aktivitelerinin meselesi olmuş, mimarlık bina özelinden çıkarılıp her türlü "yapı"ya ilişkin bir olgu olarak ele alınmıştır. Matta-Clark grubun amacını şöyle anlatır;

"Biz daha çok metaforik boşluklar, aralıklar, artık-mekânlar ve daha henüz değerlendirilmemiş alanlarla ilgileniyorduk... Örneğin, ayakkabı bağcıklarınızı bağlamak üzere durduğnuz yerler, günlük hareketlerinizin kesintiye uğradığı yerler. Böylesi yerler aslında her zaman için anlamlı olur çünkü hareket alanına işaret ederler. Anarkitektür, mimarinin yerleşmiş dağarcığının dışına, formel bir tartışmaya saplanmamaya çalışarak, çıkmakla ilgilidir." [297].

Anarkitektür bu bağlamda*, Asimetrik Mimarlığın* kardeşi sayılabilir. *Asimetrik İnşaatın* başat amacı direniş mekânları inşa etmek kadar, Matta-Clark'ın söylediği gibi, "boşlukları, aralıkları, artık-mekânları" ve "henüz değerlendirilmemiş mekânlar"ın komünal kullanımlarını inşa etmektir. Kentlerin, sokakların ve mekânların kullanım hakkını kolektif olarak geri almak ve kolektif olarak bu mekânların kullanımı üzerinde uzlaşmak ve yeni mekânlar üretmek, dolayısıyla *Asimetrik Mimarlığı*, *Asimetrik Kentleşmeye* doğru sürüklemek, üzerine eğilinmesi gereken bir başka konuyu su yüzüne çıkarır;

"Etrafta dolaşan konseptlerin büyük bir bölümü, hegemonik liberal ve neoliberal market mantığına veya devlet ameline ve yasallığın dominant biçimlerine temelden meydan okumuyor. Biz, neticede, özel mülkiyetin ve kâr oranının diğer tüm hakları

gölgede bıraktığı bir dünyada yaşıyoruz. Ben burada başka tür bir insan hakkı olan kent hakkını incelemek istiyorum. (…)

Ne tür bir kent istediğimiz sorusu ne tür toplumsal bağlar, doğa ile ilişki, yaşam biçimleri, teknolojiler ve güzel duyu değerleri arzuladığımız sorusundan ayrılamaz. Kent hakkı kent kaynaklarına ulaşma bireysel özgürlüğünden çok öte bir şeydir: Kenti değiştirerek kendimizi değiştirme hakkıdır. Ayrıca bireyselden çok müşterek bir haktır çünkü bu dönüşüm kaçınılmaz olarak kentleşme süreçlerini yeniden şekillendirmek üzere ortaklaşa bir gücün kullanımına dayanır. Kentlerimizi ve kendimizi yapma/yeniden yapma özgürlüğünün en değerli ama aynı zamanda en çok ilgisiz kalınmış insan haklarımızdan biri olduğunu ileri sürmek isterim." [298].

Asimetrik İnşaat dolayısıyla herşeyden önce, kentin kentli tarafından inşaatını savunur. Neoliberal Market tevhitinin, bürokratik Devlet mekanizmalarının kentleri kendi çıkarları doğrultusunda değiştirmek üzere kendilerinde meşru gördükleri haklar, tüm değişim aktörlerinden önce, kentlinin kendisine iade edilmelidir, ya da başlangıç olarak kentliyle paylaşılmalıdır. Bu bağlamda *Asimetrik İnşaat* bir taraftan kent içinde yeni demokratik mekânlar üretir, diğer taraftansa kentin mevcut dokusunu mümkün olduğunca demokratikleştirir;

"Eğer olası göründüğü üzere malî güçlükler artar ve bugüne dek başarılı olan kentleşme sayesinde kapitalist sermaye-emiliminin yeni-liberal, post-modernist ve tüketimci aşaması son bulur ve daha genel bir kriz doğurursa, o durumda şu soru ortaya çıkar: Bizim 68'imiz ya da daha dramatik söylersek, bizim Komün yorumumuz nerede? Malî düzende olduğu gibi yanıt çok daha karmaşık olmak zorundadır çünkü kentsel sürecin ufku artık küreseldir. İsyan işaretleri her yerde: Çin ve Hindistan'daki huzursuzluk kroniktir, Afrika'da iç savaşlar hiddetleniyor, Güney Amerika karışıklık içindedir. Bu ayaklanmalardan herhangi biri bulaşıcı hâle gelebilir. Ancak malî düzenin aksine dünyada çokça olan kentli ya da yarı-kentli toplumsal muhalefet hareketleri sıkıca bağlı değil; aslında çoğunun birbiriyle hiç bağlantısı yok. Ola ki bir şekilde [örneğin Asimetrik İttifaklarla] bir araya geldiler, ne talep etmeliler?

Son soruya yanıt ilkesel olarak yeterince basittir: Artı-üretim ve kullanımı üzerinde daha büyük demokratik denetim. Kentsel süreç artık kullanımının önemli bir yolu

olduğundan, onun kentsel yayılması üzerinde demokratik yönetim kurmak kent hakkını oluşturur. (…)

Lefebvre devrimin en geniş anlamıyla kentli olması, aksi hâlde hiçbir şey olmaması konusundaki ısrarında haklıydı." [298].

Asimetrikleşmek aynı zamanda kamusal mekânı ele geçirip, kaybettiği müşterek, kolektif, komünal, demokratik niteliğini ona geri kazandırmak demektir. Bu doğrultuda—içlerinde sanatçılar, avukatlar, öğretmenler, sosyologlar ve galeri sahipleri bulunan—4 takımdan oluşan 16 asimetrik ajan, 28 Şubat 2011'in sabahında, saat 5:30'a doğru tüm Madrid kenti uykudayken, "Madrid Sokak Reklamlarının Ele Geçirilmesi" (MaSAT) adlı sivil itaatsizlik projelerini hayata geçirerek, 53 ayrı bölgedeki tam 106 tane otobüs durağı reklamını—internet üzerinden küratörlüğü yapılan 106 kişinin projelerine göre—sokak sanatı ve sloganlarıyla değiştirmişlerdir [299]. İnsanlar günlük hayatlarına başlamak için otobüs duraklarına akın etmeye başladıklarında, karşılarında güzellik kremi satmaya çalışan metalaştırılmış kozmetik kadın yüzleri bulmak yerine, şöyle sloganlarla karşılaşırlar;

"Kamusal mekân "Kamusal" tabiatını kaybetti. Özel şirketler binalara, pencerelere, duvarlara, otobüs duraklarına, telefon kulübelerine sahip oldular. Toplum her gün reklam mesajlarının bombardımanına tutulur hâle geldi. Bu mekânlardan bazılarını geri alın; güzellik için, sanat için, mizah için, düşünce için, merak için, sorgulama için, renk, doku, etkileşim ve eğlence için. (...)

Deriva

Drift

Derive

(...)

Güvendiğimiz Aşktır. *[In Love We Trust]*" [299].

Bu tür eylemleri belki de, yerel lugattaki Çarpık Kentleşme kavramına da saygı duruşunda bulunarak, *Asimetrik Kentleşme* olarak değerlendirmek gerekir. Kent bilindiği üzere, Market ve Bürokrasi arasındaki regülatif mekanizmalar aracılığıyla inşa edilir, ehlileştirilir, yıkılır, yeniden yapılır, dönüşüme uğratılır ancak, çoktan anlamını

yitirmiş olan kamusal-özel ayrımını bir kenara bırakacak olursak, tüm kentsel mekânlar ve sokaklar, artık kentlinin aktif katılımından, etkileşiminden ve yaşantısından yavaş yavaş soyutlanarak salt ulaştırma kabuklarına dönüşüvermektedir. Bu bağlamda *Reclaim The Streets* (Sokakları Geri Alın) adlı kolektif, kentsel mekânın kamusal yüzünün kentli tarafından geri alınması üzerine kolektif direniş hareketleri kurgular. Sokakları işgal etmek, partiler düzenlemek, müzik dinlemek ve bedava yemek dağıtmak gibi eylemleri içeren *Asimetrik Mekân* inşaatları peşine düşen kolektif, Marshall Berman'ın *All That is Solid Melts Into Air* (1982) adlı kitabındaki şu büyük mücadelenin bir parçası olmaya karar vermiş gibi gözükür;

"Baudelaire'in hayal gücünün dağınık köşelerinde, daha fazla potansiyeli olan bir modernizmi bir an için görür gibi olduk: Kentsel yalnızların çokluğunu bir topluluğa dönüştüren ve insan hayatı için kent sokaklarını geri alan devrimci bir protesto. (…) 1789 yılından başlayarak, tüm 19.yüzyıl boyunca ve Dünya Savaşları sonundaki muazzam devrimci başkaldırılarda, kentli insanların savladığı bir tez: Sokaklar insanlara aittir. Antitez şudur ki tam da burada Le Corbusier mahir katkısını yapar: Sokak yoktur, İnsanlar yoktur." [257].

Asimetrik İnşaat, en başta Le Corbusier'i, Haussmann'ı ve steril, totaliter, fonksiyonalist, determinist nitelikleriyle Modernist Mimarlığın kentsel mirasını asimetrikleştirmenin peşine düşer. Bastille sonrası, belki de *Asimetrik Kentleşmenin* yapması gerekenlerin başında, Marsilya bloklarını (veya Villa Savoye'u) işgal edip, o bloğu kentsel mekândan koparan zemin katını traşlamak ve Le Corbusier'i hep kaçındığı o sokakların orta yerine mıhlamak gelir. Böylelikle Modernist Mimarlığın çözülmesini simgelediği varsayılan Pruitt–Igoe konutlarının yıkımı yerine, Marsilya bloklarının asimetrik olarak yeniden kullanımı—Le Corbusier'in sokağı öpüvermesi—çok daha anlamlı bir sembole dönüşebilir.

Asimetrik İnşaatın en temel özelliği, kolayca farkına varılabileceği üzere, istenmeye, ihtiyaç duyulmaya, satın alınmaya, izin alınmaya gerek duymayan yapısıdır. OMA'nın ve Koolhaas'ın ortaklarından Ole Bouman, meseleye bu denli asimetrik bir perspektiften yaklaşmasa dahi, en azından bu nitelik üzerine oldukça kafa yormuş gözükür. Ortaya attığı kavram *Unsolicited Architecture* (Talep Edilmeyen Mimarlık) mimarlık düzlemini,

bir tarafta Market tevhitinin maşası olarak köleleşmek, diğer taraftaysa Market tevhitinin Starkitektleri olarak şaklabanlaşmak rolleri arasında kilitleyen frijit döngüden kurtarmayı amaçlar. Bouman'ın peşinde olduğu, biraz olsun Modernist Mimarlığın Tanrı-mimar geleneğine karşı beslediği nostaljiyi açığa çıkarsa da, mimarın kendisinden talep edilmeyen mimarlıkları zaman zaman kendi bağımsızlığını ele alarak gerçekleştirmesinden başka bir şey değildir;

"Mimarlığın bir disiplin olarak hâlâ bunla uzlaşması gerekir. Yepyeni paralarla, yepyeni alanlarda, yepyeni müşteriler tarafından ve yepyeni amaçlar için yaratılmış Dante ve Disney karışımı yepyeni bir gerçeklik ne anlama gelir? Hatta bunların bazen amaçları dahi yoktur… (…)

Önyargıların, beklentilerin ve sonuçlandırılmış hadiselerin ötesine geçmek, artık bugün için sadece avangart mimarlığı ilgilendiren bir durum değil. (…) Mimarlık her zaman kendi temellerine saplanıp kalan oldukça muhafazakâr bir disiplin olagelmiştir: Biçim, konstrüksiyon, mekân ve yer. Fakat birkaç çağdaş mimarlık fenomenini saymak gerekirse, geçici biçimlerin, hareket eden konstrüksiyonların, interaktif mekânların ve yok-yerlerin belirişi (…) mimarlığın ebedi önyargılarından vazgeçmesini gerektirir: Müşteri, program, bütçe ve inşaat alanı. Mimarlar her zaman bunlardan en azından birine, çoğu zamansa pratiğin bu dört anakolonuna birden tepki verdiler [*react*]. Ve eğer tepki verirseniz [*react*], bu işin ötesine geçmek her zaman zorlaşır. Dolayısıyla tepki verebilene kadar beklemeyi kabul etmeyen artan sayıda bir grup mimar: Basitçe harekete geçerek etki ettiler [*act*]. Yaptıkları talep edilmeyen mimarlıktır [*unsolicited architecture*]." [300].

Asimetrik İnşaatın bu yönde ilerlemesi en az biçim fetişizminin, fonksiyonalist ve determinist kurgunun, sabitlik ve hareketsizliğin, hiyerarşi ve mutlakçılığın tasfiyesi kadar önemlidir. Amaç mimarı Mutlak-Konstrüktör formatına geri kavuşturmaktan çok, Marketin ve bürokratik mekanizmaların dişlileri arasında kaybolan kamusal karakterini ona yeniden hatırlatmak, yani kentin ve sokakların demokratik inşaatını, kentlilere geri vermek olmalıdır. Neden diye sorulacak olursa;

"Çünkü ilk olarak, bu mimarlığı kendi kendini örgütler hâle getirecek. Mimarlığın otonomisi bir zamanlar gerçeklikten kopup hermetik bir şekilde inzivaya çekilmek

anlamına gelirdi; şimdiyse biliyoruz ki herhangi bir müşterinin beklentilerinin ötesinde bir kapsama alanına sahip. Otonomi bölgede değil, hamlede. İkinci olarak, hizmet endüstrisinin hayvan davranışlarını andırmaya başlaması ve sadece ihtiyaca, isteğe veya müşterinin tehditine karşı cevap vermesi dolayısıyla, mimarlığın artık; sanat olarak, bilim olarak, inovasyon olarak, ideal olarak, macera olarak, merak eylemi olarak, yardımcı olarak ve kurtarıcı olarak, kendi ajandasına sahip olması gerek. Üçüncü olarak, talep edilmeyen mimarlık öncelikle; öz motivasyona, özgür düşünceye, meraka, vakara, ivediliğe, sorumluluk duygusuna ve fırsatlara karşı gözlerini dört açmaya itimat eder. Ve son olaraksa, bunları yaparak, mimarlığın uzun dönemdeki anlamlılığını ve meşruiyetini sürdürür. Talep edilmeyen mimarlık (…) mimari zekânın uygulanması için yeni nesneler bulmaktır." [300].

Sonuç olarak *Asimetrik Tikellik, Asimetrik Göçebe, Asimetrik Çokluk, Asimetrik İnşaat, Asimetrik Mimarlık, Asimetrik Kentleşme, Asimetrik Mekân* hep benzer asimetrikleşmelerin—eşitlik, demokrasi ve özgürlüğün; işbirliği, kolektiflik ve etkileşimin; hareketlilik, değişkenlik ve farklılığın; heterarşi, otonomi ve komünalliğin—peşinde koşar. Amaç kısaca, bir taraftan mevcut düzenin tahakküm mekanizmalarını çözmek, diğer taraftansa yeni düzeneklerin özgürleştirici düzlemlerini/mekânlarını üretmektir.

Yeşilçam'ın çözülmeye yüz tuttuğu 90'lı yılların başında, Kartal Tibet'in yönettiği *Gülen Adam* (1990) adlı bir filmde, Kemal Sunal gülerek doğan ve her meseleye gülerek tepki veren alt gelir sınıfına mensup Yusuf adlı bir karakteri oynar. Başına gelen her sıkıntılı olaya rağmen—polisle başı belaya girer, mahkemeye çıkar, işinden atılır, sevdiği kızı babası vermez vs.—Yusuf'un her olaya gülerek tepki vermesi doktorların dahi ilgisini çeker ve herkes onun ağlayacağı olayı beklemeye koyulur. Bu sırada Yusuf zorlu hayat şartlarıyla boğuşur. Konuta ödeyecek parası olmadığı için gecekondu yapar, gecekondusu belediyenin—kayınpederinin başında olduğu—yıkım ekipleri tarafından yıkılınca, bu kez yıkımdan kurtulmak için ilginç bir fikrin peşine düşer. Tüm yıkım ekipleri Yusuf'un işgal ettiği söylenen araziye geldikleri anda görürler ki, Yusuf tekerlekli bir platform üzerine yerleştirdiği gecekondusunu, bir tür "*Seyyar-Kondu"*ya dönüştürür ve ucuna bağladığı ipinden çekerek araziyi terkediverir. Hikâyenin devamında, yıkım ekibi şefi olan kayınpederinin evi da—dramatik bir sosla—yıkım ekipleri tarafından

yıkılınca, Yusuf kayınpederini de *Seyyar-Kondusuna* davet eder ve bu sırada eşinin hamile olduğunu öğrenir. Hâlâ gülmeyi sürdürdüğü filmin sonunda, yeni yıkımlar peşindeki belediye ekipleri, arkaplanda *Seyyar-Kondunun* penceresinden buğulu bir şekilde seçilirken, *Seyyar-Kondunun* içinde Yusuf'un çocuğunun doğmasıyla, Yusuf çocuğunun ismini "Umut" koyar ve sonunda ağlayıverir. Hemen bir sonraki sahnedeyse, *Seyyar-Konduya* bağladığı ipi sırtlayıp çeken Yusuf'un, içinde "Umut"unu taşıyan göçebe yurduyla birlikte kadrajdan kaybolmasıyla film sona erer.

Çoğunlukla dalga geçilmek adına anımsanan Yeşilçam'ın, bu görmezden gelinen filmler çöplüğünde parıldayan örneğinin bilgeliği, *Asimetrikleşme* mefhumunu da özetler niteliktedir;

Öncelikle farkına varılması gerekir ki, tahakküm mekanizmaları karşısındaki direnişçiler de (Yusuf), tahakkümün kendi üzerilerine dönmesiyle birlikte tahakkümün maşası işlevi görmüş olan köleler de (Yusuf'un yıkım amiri olan kayınpederi), aynı kaderi paylaşmak durumunda kalırlar (Yuvaları yıkılır).

Bununla birlikte, tahakküm mekanizmaları karşısındaki sinik bir reddediş (Yusuf'un gülüşü)—Bartleby'yi hatırlayın—tek başına yeni nefes alma düzlemleri açmaya yetmez, reddin arkasına çözücü ve kurucu ögeleri birlikte eklemek gerekir.

Çözücü ve kurucu ögelerin üstüste binmesiyle, göçebeleşmek ve yersizyurtsuzlaşmakla, bir kaplumbağa gibi üretilen ve üretici mekânları sırtlamakla (Yusuf'un asimetrikleşmesi) ve her an yeniden kurulacak ve yeniden çözülecek şekilde ceplerde taşımakla mümkün hâle gelir (*Seyyar-Kondu).*

Son olaraksa direnişe ve asimetrik hareketlere yüklenen tüm beyhudelik anlatılarına rağmen, her yapılan üretimde (Yusuf'un çocuğu), bir taraftan mevcut durumun gerçekçi karamsarlığının farkında olmak (Yusuf'un ağlayışı), diğer taraftansa tahakküm örüntüsünün tüm bu kadir-i mutlak görüntüsüne rağmen, bu örüntü içerisinde umutsuzluğa kapılmadan yeni delikler, kaçış çizgileri ve asimetrik kesikler açmak (Yusuf'un çocuğuna Umut adını verişi), bir asimetrik düzlemden diğerine, bir kaçış çizgisinden ötekine, bir delikten berikine atlamak (Yusuf'un *Seyyar-Kondusuyla* hareketi) ve yeni *Asimetrik Çoklukların*, yeni *Asimetrik İttifakların* ve yeni *Asimetrik İnşaatların* peşine düşmek gerekir.

Tikelliklerin farklılıklarını törpülemeyecek ittifaklar yardımıyla yeni Çokluklar üretmek, tahakküm mekanizmalarını basitçe reddetmek, çözülmeye zorlamak ve her an çözülecek ve yeni baştan kurulacak şekilde özgür, heterarşik ve kolektif mekânları kararlılıkla inşa etmek anlamıyla;

Aslolan, *asimetrikleşmektir*.

BÖLÜM 8

DİJİTAL & VİRTÜEL

Postmodern evreyle birlikte, bir taraftan kodların, verilerin ve içeriklerin dijitalleşme süreci üretim pratiklerini tersyüz ederken, diğer taraftan iletişim, etkileşim ve sanal ağların âdem-i merkeziyetçi kurgulardaki virtüelleşme örüntüleri, toplumsal ilişkileri yeniden şekillendirmeye başlar.

İlk altbaşlıkta **(8.1)**, *Dijital*'in toplumsal ve mekânsal ölçeklerde ne gibi değişikliklere yol açtığı ve bu değişikliklerin orijinal ve kopya, imajizasyon ve imajinasyon gibi kavramlar etrafında ne şekillerde manipüle edilebileceği üzerine yoğunlaşılacaktır.

İkinci altbaşlıkta **(8.2)**, *Virtüel*'in toplumsal ve mekânsal ölçeklerde ne gibi değişikliklere yol açtığı ve bu değişikliklerin pürüzlü ve pürüzsüz, yapay-benlik, tıpkı-benlik ve şizo-benlik gibi kavramlar etrafında ne şekillerde manipüle edilebileceği üzerine gidilecektir.

Son altbaşlıktaysa **(8.3)**, *Dijital* ve *Virtüel*'in özgürleştirici potansiyelleri üzerinde durulacak ve bu potansiyeller *Aktüel*'e davet edilerek, *hack-lemek* ve *müşterek* gibi kavramlar etrafında naif kaçış çizgileri aranacaktır.

8.1 Dijital

> Akıl almaz karmaşıklık. Zihnin yokmekânlarında, veri kümeleri ve salkımlarında yayılmış ışık çizgileri. Adeta uzaklaşan kent ışıkları gibi…
>
> *William Gibson, Neuromancer*

Dijital ortamın bir yönüyle Platonik İdeal'in âlemine, bir diğer yönüyle bilincin âlemine, bir başka yönüyle ise teknolojik olarak inşa edilmiş bilginin âlemine referans verdiği

düşünülür. Bu âlemlerin birbirlerine karıştırılmadan kullanılmalarınaysa ender rastlanır; bilginin âlemi idealize edilir, bilincin âlemi teknolojik bir altyapıya indirgenir veya teknolojik bilişsel âlemin yeni ve ideal bir bilinç boyutu doğurduğu tahayyül edilir. Postmodernitenin dijital ve virtüel düzlemleri ilgilendiren başat yüzlerinden biri addedilen Bilgi Çağı, bireylerin bilgiyi özgürce aktarabilmeleri ve daha önceki zamanlarda bulunması zor veya imkânsız olacak şekilde bilgiye anında ulaşabilmeleriyle nitelenir. Bu çağ, Tarım Devriminin yerine geçen Endüstri Devriminin endüstriyelleşmeyle getirdiği sanayi anlayışından, Dijital Devrimle birlikte ortaya çıkan, bilginin manipülasyonu üzerine kurulu post-endüstriyel ekonomiye doğru geçişi tarif eder. Böylece, tüm bu gelişmelerin üstüste binmesiyle oluşan yeni Bilgi Toplumunda, bilginin üretimi, dağıtımı, yayılımı, kullanımı, iletişimi, entegrasyonu ve manipülasyonu kayda değer bir ekonomik, politik ve kültürel aktivitiye dönüşür hâle gelir.

Dijital Devrim, teknik olarak postmodern evreyle birlikte analog mekanik ve elektronik teknolojiden, dijital teknolojiye geçişi tarifler. Ancak—McLuhan'ın ünlü "ortam mesajın kendisidir" sözünden hareketle—bu teknolojik inovasyonların kendi içerikleri üzerinden konuşmaktan çok, toplumları ne şekilde etkiledikleri ve değiştirdikleri üzerine konuşmak daha anlamlı olur. Dijital Devrim bu anlamda modern evreden postmodern evreye geçişin en önemli katalizörlerinden biri sayılabilir. Sosyoekonomik anlamda, endüstriyel toplumdan postendüstriyel topluma geçişin gözle görülür hâle geldiği bu aralıkta, başat üretimin fabrika işi üzerinden olduğu bir evre geride kalır, yeni başat üretim gayrimaddi üretim üzerinden yapılmaya başlanır. Artık klasik Marksist terimlerle işçi sınıfı *Proletarya* çözülmüş, post-Marksist terimlerle yerine bilişsel işçi sınıfı olan *Kognitarya* geçmiştir. Öte yandan Dijital Devrim politik zeminde tahakkümün dönüşümüne de katkı sağlar, artık Foucault'nun öne sürdüğü disiplin toplumlarından, Deleuze'ün ortaya attığı kontrol toplumlarına geçilir. Bu sayede iktidar odakları ve kullandıkları aparatların dönüşüme uğraması kadar, direniş odakları ve onların kullandıkları aparatlar da dönüşüme uğramaya başlar. Artık *Wikileaks* adında küresel siyasi düzlemde demokratik şeffaflık talep eden bir internet sitesi, ulus-devletlere kafa tutabilir hâle gelir. Bununla birlikte, bilginin ulaşılması, işlenmesi, dağıtılması dönüşüme uğrar, bilgi tahakküm odaklarının tüm denetimlerine rağmen olabildiğince demokratikleşir ve kaçış çizgileri hızla artan bir düzleme yerleşir. Dijital Devrim'le

birlikte iletişim de dönüşür; dünya üzerindeki cep telefonları ve internet kullanıcılarının rakamları hızla artar ve iletişim anlık hâle gelir, toplumsallığın yaşanması, paylaşılması, şikâyetleri, arkadaşlıkları, aşklarını, alışverişleri başkalaşır. Sosyal iletişim araçları yeni bir sanal âlem doğurur, devrimlerin, direnişlerin, protestoların, halk hareketlerinin örgütlenmesine, dünyaya sesini duyurmasına, işbirliğine, destek almasına, destek vermesine yardımcı olur ve Twitter Devrimleri, Facebook Devrimleri diye anılan sosyopolitik devrimler ortaya çıkmaya başlar. Kısaca Dijital Devrim, insanlık tarihinde oyulmuş ilk taş baltadan bugüne dek üretilmiş tüm teknolojilerde olduğu üzere, dönemin sosyoekonomik, siyasi ve kültürel ortamıyla üstüste binerek, toplumu dönüştürür ve yeniden tanımlar.

Postmodern evreye damgasını vuran bu dijital ve enformatik düzlemlerin, teknolojik arkaplanının gelişim sürecine biraz olsun eğilmek gerekirse; *Geç Modern Evrede (1);* 1837'de ilk analitik motor taslağı üretilmiş, 1849'da stereoskop icat edilmiş, 1941'de Z3 adı altında ilk genel amaçlı dijital bilgisayar kullanıma girmiş, 1942'de Atanasoff-Berry adında ilk elektronik dijital bilgisayar üretilmiş, 1946'da bu kez ENIAC adında ilk genel amaçlı elektronik dijital bilgisayar inşa edilmiş, 1947'de elektronik gelişmenin önemli eşiklerinden transistör bulunmuş, 1948'de enformasyon teorisinin matematiksel çerçevesi kurulmuş ve 1950'de Hamming kodunun formülasyonu gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla bu gelişmeler ışığında toplumsal zeminde dijital devrim ve bilgi çağının temellerinin atılmaya başlandığından söz edilebilir.

1960–80 aralığındaki moderniteden postmoderniteye geçiş aralığına rastlayan *Ara-Modern Evrede (2)*; 1969'da internetin prematüre hâli olarak ilk bilgisayar ağı ARPANET'le birlikte çevirimiçi hâle gelmiş ve ATM bankomatları, barkod tarayıcıları ve video-kasetler bulunmuş, 1971'de Intel ilk mikroişlemciyi geliştirmiş, e-posta, video-kaset kaydedici ve karaoke kullanıma girmiş, 1973'te bilgisayar faresi *(mouse)* icat edilmiş ve ilk kişisel bilgisayar (PC) piyasaya sürülmüş, 1974'te *Mazewar* adlı oyunla birlikte ilk grafik sanal dünya üretilmiş, 1975'te dijital fotoğraf makinesi ortaya çıkmış ve 1979'da ilk dizüstü bilgisayar (*laptop*) üretilmiş, *walkman* ile cep telefonuysa günlük hayata dâhil olmuştur. Dolayısıyla toplumsal zeminde iletişim kolaylaşmış, bilgi akışı daha da hızlanmış, endüstriyel ve ekonomik ortamsa gün geçtikçe mekanik bir arkaplandan dijital ve enformasyonel bir arkaplana doğru evrilmeye başlamıştır.

Bu gelişmelerin mimarlık düzlemi üzerindeki yankıları, Modernist Mimarlığın çözülmesi sonrası plüralist bir dilin küresel ölçekte hızla yayılması ve sektörün daha karmaşık konstrüksiyon ve tasarım parametreleriyle yeni bir işlem hacmine kavuşmasıyla üstüste pekâlâ okunabilir. Bilgisayar destekli tasarımın (CAD) emekleme süreci bu aralıkta başlar. 1960'da icat edilen SKETCHPAD, CAD endüstrisi yolunda atılan ilk adımlardan biridir, 1965'te artık MIT, Cambridge gibi üniversiteler CAD üzerine resmi araştırmalar yapmaya başlar ve 1969'da Computervision ilk ticari CAD sistemini Xerox'a pazarlar. 1970'lerse CAD sistemlerinin daha da gelişmesine ve ticari pazarda yayılmasına şahitlik eder. Dolayısıyla tüm mimari ve mühendislik çizimlerinin dijital bir ortam üzerinden yapılması, takip edilmesi ve hatta yeni tasarım kültürünü temelden etkilemesi sürecine doğru giden yol, bu evrede şekillenmeye başlamıştır.

1980 sonrası *Post-Modern Evrede* ise *(3)*; 1980'de Microsoft-DOS icat edilir ve Bill Gates bir daha çıkmamak üzere toplumsal düzleme iştirak eder, 1981'de Analog cep telefonu icat edilir ve komünikasyon yersizyurtsuzlaşır, 1983'te İnternet çevirimiçi hâle gelir ve dijital ağ kurulmaya başlar, aynı yıl içinde CD-ROM icat edilir ve yüklü veriler taşınabilir hâle gelir, 1984'te Microsoft Windows icat edilir ve reel hayattaki Market tevhitine benzer bir şekilde, sanal hayatta da bu kez Windows tevhiti/tekeli etrafı kaplamaya başlar, 1987'de Dijital cep telefonu icat edilir ve komünikasyon dijitalleşir, 1989'da Dünya Çapında Ağ *(World Wide Web)* icat edilir ve bilgi yersizyurtsuzlaşır, 1990'larla birlikte Devasa çok oyunculu çevrimiçi oyunlar (MMOG) yaygınlaşır ve sanal interaktif evrenler inşa edilir, yine 90'larda dijital televizyonlar üretilmeye başlanır ve televizyon ortamı sanal âleme entegre olur, 1991'de *Webcam* (Web Kamerası) geliştirilir ve görsel-işitsel iletişim mümkün hâle gelir, 1992'de Pentium işlemci icat edilir ve karmaşık işlemler mümkün kılınır, aynı yıl içinde Cep Bilgisayarı (PDA) teknolojisi gelişir ve bilgisayarlar kolay taşınabilir hâle gelir, 1993'te DVD keşfedilir ve taşınabilir verilerin boyutları artar, 1996'da Google icat edilir ve bilgiye ulaşım hızlanır, 1997'de Bir yapay zekâ olan *The Deep Blue*, dünya satranç şampiyonu Kasparov'u yener, 1999'da İlk otonom yapay zekâ "evcil hayvanı" olan AIBO üretilir, 2000'lerle birlikte kablosuz (*Wireless*) ağlar, GPS teknolojisi, Bluetooth, HDTV, Akıllı telefonlar, Dijital ve üç boyutlu kameralar yaygınlaşır, 2001'de Ipod icat edilir ve multimedya taşınabilir hâle gelir, 2002'de Nanoteknolojiyle üretilmiş giysiler icat edilir, 2003'te

Hibrid araçlar ticarileşir, aynı yıl içinde Facebook icat edilir ve sosyal iletişim araçları toplumsallığı sanallaştırır, 2005'te Youtube icat edilir ve video paylaşımı günlük hayatın kaydını kamusallaştırır, aynı yıl içinde İlk yapay zekâyla üretilmiş hümanoid robot ASİMO icat edilir ve robotlar insanlaşır, 2006'da Twitter icat edilir ve sosyal iletişim araçları toplumsal sınıfları, şöhret pratiklerini, medya reflekslerini, iktidar kurgularını yerinden oynatmayı sürdürür. Tüm bunlarla beraber, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren genişleyen orta sınıf için, çamaşır makineleri, elbise kurulayıcıları, egsersiz aletleri, buzdolapları, dondurucular, elektrikli ocaklar, elektrikli süpürgeler, mikrodalga fırınlar, radyolar, televizyonlar, kasetçalarlar, cd çalarlar, bilgisayarlar gibi aparatlar kolay ulaşılabilir hâle gelir, dolayısıyla bu evrede teknoloji hiç olmadığı kadar demokratikleşir.

Dijital ve enformatik teknolojilerin bu hızlı ve radikal gelişimi, mimarlık ortamında bir yandan farklı ve çeşitli üretim yelpazelerini mümkün kılarken, öte yandan Doğu Asya ve Orta Doğu kentlerinde başta olmak üzere tüm küresel ölçekte jenerik örüntülerin akıl almaz çabukluktaki inşalarına olanak sağlar. Bilgisayar destekli tasarımlar artık ikinci boyuttan üçüncü boyuta aktarılmaya başlanır, Gehry gibi Starkitektler kendi programlarını üretecek kadar işi ileri boyutlara taşır ve Greg Lynn gibi mimarlarla birlikte Parametrik Tasarım mimarlık ortamını reel dünyadan sanal dünyaya aktarır. Böylece Dijital ortam, salt önceden tasarlanmış bir yapının kantitatif ölçümlerini yapmak için gelişmiş bir hesap makinesi olarak kullanılmaktan öteye geçer ve tasarımın kendisi ortamın kodları ve dili üzerinden inşa edilmeye başlanır. Bu beraberinde yepyeni morfolojiler, yepyeni mekân örüntüleri, yepyeni strüktürler ve yepyeni estetik anlayışlarını getirir ancak mimarlık özelinde dijital ortamın meslek standartları dışındaki inovatif kullanımlarının toplumsal zeminle iletişimi nedense yeterince gelişemediği ve çoğunlukla çolak kaldığı izlenimini verir. Mimarlık düzlemi adeta, arkaik tarihinden bu yana belleğine kazınmış, taştan, ahşaptan, tuğladan, betondan, yani alışagelmiş olduğu sabit fiziksellikten ötesine geçmeye korkar. Dijital ve sanal ortamla etkileşime girilerek yapılmaya çalışılan inovatif tasarımlar—örneğin kozmetik kullanımlarının dışına çıktığında en yaygınlarından biri olan Parametrik Tasarım—bu bağlamda hayati gözükür, mimarlığın birçok "değişmez" niteliğini çözülmeye zorlar ve böylece üç boyutlu modeller ve simülasyonlar üzerinde anlık komutlarla, ya da kodların anlık yer

değiştirmesiyle, son ürüne benzer meşruiyette bambaşka mekân üretimlerinin çeşit çeşit varyetelerini gözlemlemek mümkün hâle gelir. Fakat bu ortamların yüzeysel veya fordist kullanımları, bir dizi kodun yanyana yazılmasıyla ortaya çıkan karmaşık morfolojilerin yeni estetiğine tutulmak, hülyalı *render* imajları içerisinde mimarlıktan çok reklam ajanslarına referans veren üretimlere doğru yönelmek ve—dijital aparatların hızlanmasıyla teorik altyapısı kuvvetli örüntülerin tasarım olanaklarının kuvvetlenmesine rağmen—bu hızı salt jenerik tiplerin seri-üretim tekrarlarına yatırmak gibi sorunları da beraberinde getirir. Dolayısıyla bu tuzaklar dışında, mimarlık ortamının virtüel yüzü üzerinde, daha tam anlamıyla araştırılamamış engin bir potansiyeller havuzu olduğundan bahsetmek, herhâlde pek şaşırtıcı olmayacaktır.

Postmodern evreyle birlikte ortaya çıkan bu Dijital Devrim aparatları, mimarlıkla birlikte sanat ortamını da yeniden biçimler. Bu aralıkta sanatsal düzlemde, telekomünikasyondan kitle iletişim araçlarına, dijital üretimden kognitif robotiğe kadar geniş bir yelpazede, yeni medya teknolojileriyle üretilen Yeni Medya Sanatları ön plana çıkmaya başlar. Yazılım Sanatı *(1)*, sanatçılar tarafından sanat eseri olarak sergilenmek amacıyla oluşturulmuş yazılım uygulamalarını kapsar. İnternet Sanatı *(2)*, interneti temel mecra olarak kullanan ve video sanatında olduğu gibi konusunu da kullandığı mecradan alan; dolayısıyla internet, internet kültürü, teknoloji-toplum ilişkileri gibi konuları irdeleyen kültürel üretim şekillerinden oluşur. Dijital Sanat *(3)*, genel anlamda üretilişinde bilgisayarın rol aldığı, fiziksel olmayan nesnelerin üretilmesiyle gerçekleşir. Sanal Sanat *(4)*, sanal gerçekliği, zenginleştirilmiş gerçekliği ya da karışık gerçekliği kendisine mecra olarak seçer. Sistemler sanatı *(5)*, sibernetikler ve sistemler teorisinin toplumsal ve doğal sistemlerde denemesini yapar. *Glitch* Sanatı *(6)*, "*bug*"lar ya da bozulmuş dijital veriler gibi dijital ve analog hataları estetize eder. ASCII Sanatı *(7)*, ASCII Standard'ın sayılı metin karakterlerinin kolektif birlikteliğini görselleştirir. Kısaca Yeni Medya Sanatları, bu aralıkta Dijital Devrimle eline geçen yepyeni mecraların potansiyellerini—mimarlıkta pek benzerlerine rastlanmayan nicelik ve niteliklerde—farklı düzlemler üzerinde araştırmaya ve üretmeye girişmiştir.

Orijinal ile *Kopya* arasındaki gerilimli serüven, toplumsal, kültürel, sanatsal ve mimari düzlemde, modern evreyle birlikte ortaya çıkan önemli tartışmalardan bir diğerini oluşturur. Kopyalama eyleminin köklü tarihi Benjamin'in "*Tekniğin Olanaklarıyla*

Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı eserinde kısaca özetlediği üzere, yazının icadından önce hiyerogliflerin ahşap baskılarla çoğaltıldıkları döneme kadar götürülebilir ve yazının icadı sonrası Orta Çağ'da kullanımı sıklaşan bakır baskı ve gravür teknikleri üzerinden modern tarihe uzanan yolu tariflenebilir. Ancak bu tartışmanın alevlenmesini sağlayan modern eşik, 19.yüzyılın başında Litografinin, yani taşbaskının orijinal eseri daha önceden alışık olunmayan niceliklerde kopyalama kapasitesine erişmesi ve çeşitli varyeteler üzerinden ticari düzleme ve kitlelere pazarlayabilmesiyle başlar;

"Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden üretilebilir olagelmiştir. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmiştir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi yeni bir olgudur; bu olgu tarihsel süreç içersinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler." [301].

Ancak Litografinin beraberinde getirdiği değişiklikler daha başlangıç aşamasındayken, bu kez de taşbaskı tekniği Fotoğrafın inovatif kopyalama tekniği tarafından aşılıverir. Fotoğrafın devrimci niteliği, artık insan elini yeniden üretim sürecindeki başat pozisyonundan kurtarmasıyla ve onun yerine objektife bakan "göz"ü geçirmesiyla ortaya çıkar. Bu da beraberinde, konuşma hızına ulaşabilen bir yeniden üretim sürecine ve önce hareketli ardındansa görüntüyle senkronize hâldeki sesleriyle filmlerin keşfine giden yolu açar;

"Birbiriyle örtüşen bu çabaların nasıl bir olasılığı doğurduğunu Paul Valery, şöyle dile getirir: 'Suyun, gazın, elektriğin belli belirsiz bir el hareketiyle bizlere hizmet etmek üzere uzaklardan evlerimize gelmesi gibi, görüntü ve sesleri de küçük bir el hareketiyle, dahası belki de bir işaretle açıp kapatabileceğiz.' Yüzyılımızın başında teknik yoldan yeniden üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına alması ve bu yapıtların etkilerini en köklü değişimlere uğratmaya başlaması yanında, kendine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye de ulaşmıştı." [301].

Benjamin, reprodüksiyonun geleneksel sanat anlayışını ve işlevini değiştirişinin kısa tarihini anlattıktan sonra, *Orijinal* ile *Kopya* arasında oluşan modern gerilim üzerine gitmeye ve *Kopyada* eksik olanın, *Orijinalin* zaman-mekân içindeki yekta varoluşu olduğunu savlamaya yol alır. Benjamin'e göre mekanik üretim *Orijinalin* '*aura*'sını yok etmektedir;

"En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: Sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı –bir başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öğe, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. Bu söylenenin kapsamına gerek zamanla sanat yapıtının fizik yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapıtının üzerindeki çeşitli mülkiyet ilişkileri girmektedir. Fiziksel değişimlerin izi ancak kimya veya fizik çözümlemeleri sonucu ortaya çıkarılabilir; bu çözümlemeleri yeniden-üretim yoluyla kazanılan ürün üzerinde gerçekleştirebilme olanağı yoktur; mülkiyet ilişkileri ise bu geleneğin konusunu oluşturur ve bunun izlenebilmesi için özgün yapıtın bulunduğu yer çıkış noktası alınmalıdır.

Özgün yapıtın şimdi ve buradalığı, o yapıtın otantikliği kavramını oluşturur. Bronz bir yapıtın üstündeki yeşil küfün kimyasal çözümlemesi o yapıtın otantikliğinin saptanmasına yardımcı olabilir; bunun gibi, Ortaçağ'a ait bir elyazmasının 15. Yüzyıl'a ait bir arşivden geldiğinin kanıtlanması, o yazının otantikliğinin saptanmasını kolaylaştırabilir. Otantiklik, teknik yolla—ve tabii ki aynı zamanda başka yollarla da—gerçekleştirilen yeniden üretimin bütünüyle dışında kalır. (…) Bir nesnenin otantikliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. (…)

Burada varlığı son bulan şey, '*aura*' kavramıyla özetlenip şöyle denebilir: Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın *aurasıdır*. (…) Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. (…) Bir fotoğrafik plakadan, örneğin, istenildiği kadar baskı yapılabilir; "otantik" baskının hangisi olduğunu sormak artık anlamsızdır. Fakat tam da sanatsal üretim üzerinde otantiklik kriterinin uygulanışı terkedildiği anda, sanatın tüm toplumsal

işlevi köklü bir değişime uğrar. Artık Sanat dini ritüellere hizmetten kurtulmuş ve farklı bir pratiğin, politikanın üzerine kurulmuştur. (…)

Peki bu '*aura*' neyin nesidir? Ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun, bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüntüsü diye tanımlanabilecek, zaman-mekânın garip bir dokusudur. Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini izlemesi veya bir dalın dinlenmekte olan kişinin üzerine gölgesini düşürmesi, bu dağların veya dalın '*aura*'sını yaşamaktır." [301].

Dolayısıyla Benjamin otantiklik üzerinden kurduğu '*aura*' kavramıyla, modern evredeki tüm sanat yapıtlarına dair oldukça önemli bir sorunsalı su yüzüne çıkarmış olur. Kavram, bir taraftan basitçe herşeyin kendi zaman-mekânı içerisinde tikel bir pozisyona sahip olduğunu ortaya koyar, öte taraftansa metafizik bir arkaplana işaret edebilecek bir kapıyı açık bırakır. Ancak bu problematiği modern evreden başlayarak giderek artan bir yoğunlukta postmodern evreye taşıyan ve daha derin bir çıkmaza sürükleyen asıl mesele, kopyaların orijinaldeki zaman-mekân biricikliğini kaybettikleri için, özel bir '*aura*' olmaksızın hayatlarına başlayacak olmalarından çok, kopyaların üretiminin aynı zamanda, gerçeğin kendisinin algısını ve dolayısıyla gerçeğin kendisini de değiştirmeleri üzerinden yeni baştan tartışılmalıdır.

Bu bağlamda, özellikle postmodern evreyle üstüste binen Dijital Çağın penceresinden bakıldığında, Benjamin'in *Orijinal* metnine bazı rötuşlar yapmak gerekebilir. Benjamin'in "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*" adlı eseri, belki de "*Dijitalin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*" adı altında yeniden ziyaret edilmeyi beklemektedir.

Öyleyse bu metninde Benjamin'in "Nasıl ki insan topluluklarının tüm varoluş biçimleri, uzun tarihi evrelerde değişmektedir, insanların algı modelleri de aynı şekilde değişir." [301] şeklindeki iddiası, doğanın yanında bu algıyı etkileyen temel etmenlerin başında tarihin de olduğunu belirtmesi bakımından ne derece anlamlıysa, bu algı biçimlerinin değişimleri için "uzun" tarihi evrelerin gerektiğini ortaya atması da, Dijital Çağ'ın gerçekleştirdiği akıl almaz hızlardaki algı değişiklikleri düşünülecek olursa, bir o kadar geçersizdir. Sanat yapıtı, postmodern evrenin dijital yeniden üretim çağında hem fiziksel, hem de biçimsel olarak her an şekil değiştirebilen akışkan bir kimliğe—daha

doğrusu kimliksizliğe—kavuşur ve *Orijinal* ile *Kopyanın* zaten tartışmalı olan hangisinin nerede başlayıp, hangisinin nerede bittiğine dair icat edilen bilgi, bu ikilinin ayırt edilemeyecek kadar içiçe geçmeleri nedeniyle, artık tüm aksi doğrultudaki çabalara rağmen, üretilemez hâle gelmeye başlar. *Orijinal* olanın saflığı ve *Kopyanın* imitasyon katışıklığı, özellikle post-kolonyal söylemin geniş katkılarıyla, artık çoktan mitolojik bir söyleme dönüşmüştür. Dolayısıyla, Benjamin'in modern evrede bir taraftan hâlâ tutunmaya çalıştığı, öte taraftansa çözülüşünün sinyallerini verdiği *Orijinalin* o esnek '*aura*'sı dahi, Dijital Çağ'da buharlaşmaktan kendisini kurtaramaz hâle gelir;

"İmajlar, sözcükler ve sesler alınıyor, çözümleniyor, yeniden biraraya getiriliyor ve nerede görülürlerse ve işitilirlerse yeniden kuruluyor ve biriktiriliyor. Kolleksiyoncular ve eleştirmenler tarafından nesiller boyu el üstünde tutulan, orijinal sanat eserinin etrafındaki *aura*'ya ne oldu? (…) Karşılıklı esrime içinde birbirlerine kenetlenen âşıklar gibi, ölü replika ile yaşayan ve otantik orijinal, içiçe geçiyor." [302].

Bu dönüşümün teknik altyapısı analog sinyaller ile dijital bitler arasındaki farklılık üzerinden okunabilir. Analog sinyaller her kopyalandıklarında, örneğin video ve ses kayıtlarında, belirli berraklık kayıplarına uğrarlar, ancak dijital bitlerın reprodüksiyonunda, "orijinal" eserin "kopyaları" hiçbir kayba uğramadan çoğaltılabilir, dolayısıyla elinizdeki tüm kopyalar "orijinalleşir" veya "kopyalaşır", daha doğrusu, *Orijinal* ile *Kopya* arasında hayal edilen çizgi ortadan kalkar. Tabii dijital ortamın asıl olanakları, birşeyin sonsuz sayıda kopyalanmasına izin verdiği gibi, sonsuz sayıda varyasyonuna da izin verir, aynı imajın boyutları değişir, renkleriyle oynanır, sağına bir ekleme, soluna bir çıkarma yapılır ve tüm bunlar, gün geçtikçe daha kullanıcı dostu uygulamalarla, artık okulöncesi çağdaki çocukların dahi bitimsizce üretebildiği yeni varyeteleri beraberinde getirir. Dolayısıyla Deleuze'ün *Tekrar ve Farklılık* üzerine yazdığı temel eserindeki tekrarların nitel bir farklılığı tetikleyecek denli niceliklerinin artması fikri, en azından virtüel anlamıyla, Dijital Çağın olasılıklarıyla örtüşür niteliktedir. Tabii tüm bunların teknolojik altyapının doğrudan sonuçları olduğu söylenemez, daha çok bu aralıktaki farklı düzlemlerde birbirlerini tetikleyen yeni paradigmalarının üstüste binmelerinden bahsedilebilir. Çünkü yine bilinir ki, aynı evrede düşün düzleminde post-yapısalcı felsefe yapıların bitimsizce sökülüp yeniden kurulması üzerine giderken, mimarlık düzlemi modernist mimarlığın ardından

postmodernist ve dekonstrüktivist mimarlıkların plüralist dillerine kaymakta, sosyoekonomik zemin fordist determinizmini ardında bırakıp daha esnek bir postendüstriyel modele kayarken, bilimsel düzlemde objektiflik, doğruluk, kesinlik ve evrensellik gibi kavramlar çözülmeye başlamaktadır. Özetle, tüm bu düzlemleri tetikleyen bir "orijin" noktası yoktur, herbirinin birbirleriyle etkileşim hâlindeki melez örüntüsü, bu paradigma değişiminin kendisine dönüşür. Bu bağlamda, modern evrede tehlike çanlarının çalmasına sebep veren bu '*aura*' kaybının, postmodern evrenin Dijital Çağında, birçok yeni sorunu beraberinde getirmesine rağmen, temelde gerçekliğe ihanet etmediğinden, hatta ayrı bir kategori olarak *Sanalın* değil de, gerçekle içiçe olan *Virtüelin* üretimiyle gerçekliği "genişlettiğinden" bahsetmek dahi mümkün hâle gelir.

Dijital Çağda sanat yapıtının "şimdi ve buradalığı" virtüel pozisyonundaki "şimdisizlik" ve "buradasızlık" üzerinden, yani her ana ve her yere açılabilecek potansiyelleri üzerinden olumlanarak yeniden düşünülebilir. Ancak bu şekilde her üretimin saf ve yekpare bir orijini olduğuna dair inşa edilen hayali mitolojiler terkedilebilir ve her üretimin birbirleriyle ilişki hâlinde olan farklı ürünlerin melezlenmesiyle oluştuğu kavranabilir ve olumlanabilir. Bu otantiklik arayışının bir yönüyle, mimarlık düzleminin Koruma ve Restorasyon dalının Ruskin'in başı çektiği müdafacı kanadında en başından beri mevcut olduğu hatırlanabilir. Müdafacı kanatta yaygın olan temel görüşe göre, yapıların üzerinde biriken tozlardan, güneşin ve yağmurun onların üzerinde bıraktıkları etkilere kadar tüm fiziksel dönüşümler ve eskimeler, yapıya romantik bir '*aura*' katarlar. Çoğu zaman tarihsel bir yaşanmışlığın ötesini ima eden bu tinsel arayışın, sadece muhafazakâr cenahta değil, mimarlık düzleminin en "saf" kanatlarından varsayılan Modernist Mimarlıkta da oldukça güçlü bir tabanı olduğu kimseyi şaşırtmamalıdır. Bu doğrultuda incelenebilecek anlamlı çelişkilerden biri, Mies van der Rohe'nin 20.yüzyıl boyunca mimarlar ve mimarlık tarihi düzlemi için siyah-beyaz resimlerden ibaret olan "ulvi" Barcelona Pavyonu'nun, yeniden inşa edilip gerçek renklerine kavuşmasıyla ortaya çıkıverir. Koolhaas—Mies'e karşı olan düşkünlüğü dolayısıyla kendinden beklenmeyecek bir putperestlikle—renklendiği ve belki de "gerçekleştiği" için yeni Pavyonu, mimarlık ortamında eserin *Orijinali* olarak içselleştirilmiş olan renksiz *Kopyanın*, yani fotoğrafın '*aura*'sını yoketmekle suçlar;

“1986 yılında, Barselona Pavyonu renkli hâlde yeniden inşa edildi. Bu diriltilişi dolayısıyla, *aurası* öldürüldü. (Mimarlık tarihinde, inatla siyah beyaz kalmayı sürdürüyor.)” [263].

Kolayca farkına varılacağı üzere, *Orijinal* ile *Kopyanın* tamamen yer değiştirmeleri dahi sorunu ortadan kaldırmaz, mesele daha çok, bir zaman-mekân içerisinde kemikleştirilen veya kimlikleştirilen bir algının, ona eklemlenen tüm *virtüel* olasılıkları görmezden gelecek şekilde ürettiği monist bir *aktüele* sıkı sıkıya sarılmasıyla alakalıdır. Yıllarca zihninde, Mies van der Rohe’nin Barcelona Pavyonu’nun hayali siyah-beyaz dehlizlerinde dolaşan birisinin, tüm renkleriyle gerçeği karşısına yeniden dikildiğinde, hayalindeki Pavyonun o “ulvi” renksizliğine sarılmayı sürdürme isteği, kendi kafasına mıhladığı o siyah-beyaz sahte-gerçeklik hülyasının, etrafındaki tüm olasılıkları ve potansiyelleri, tek ve doğru olduğuna inanılan bir kimlik için öldürmesi değildir de nedir?

Bu naif anlamıyla—idealizmin uçlara çekildiğindeki temel sorunu olan—gerçeği terkedip ütopik bir hayale sığınmanın eylemidir. Oysa belki de basitçe yapılması gereken, zıt istikamette kanlı canlı gerçeği salt mevcudiyetiyle değil, fakat daha çok etrafına eklemlenen tüm virtüellikleriyle—ütopik olasılıkları da dâhil—birarada kabul etmektir. Metin Erksan’ın 1965 yapımı *Sevmek Zamanı* adlı Yeşilçam filmi—döneminde ticari gösterim şansı bulamayacak derinlikteki konusuyla—ideal ile reel arasındaki bu mücadele üzerine kurulmuştur. Halil (Müşfik Kenter), adada ustası Mustafa'yla birlikte boyacılık yapmaktadır. Bir gün boyamaya girdiği boş köşklerden birinin üst katında, duvarda asılı bir kadın resmi görür ve resme âşık olur. Bir yıl boyunca her gün köşke girer ve resmi seyreder. Bir gün tesadüf eseri, köşkün sahibinin kızı olan Meral (Sema Özcan), iki arkadaşıyla birlikte köşke gelir ve Halil'i kendisinin portresi olan bu resmi seyrederken görür. Meral, Halil'in kendisine âşık olduğuna inanarak bu aşka karşılık verir. Oysa Halil, Meral'e değil, onun resmine âşıktır. Fars edebiyatında da sık sık konu edilen bu surete âşık olma durumu, Halil’in Meral’i terslemesi ve kendisinin Meral’e değil, O’nun resmine âşık olduğunu ilan etmesiyle ilginç bir seyir almaya başlar. Halil, etrafını kendi *idealleriyle* ördüğü bu resmi *(kopyayı)*, resimdeki yüzün *gerçek* sahibi olan Meral’e (*orijinale)* tercih ediyordur. Filmin sonuna dek bu iki evren arasındaki çatışmalar gittikçe yoğunlaşarak artarken, Meral istemeyerek de olsa bu reddedişler

sonunda, bir başka adamla evlenmeye karar verir. Halil de bunun üzerine, bir kayığın içerisine, Meral'in o resmini ve gelinlik giydirilmiş plastik bir mankeni yükleyerek göle açılır. Filmin sonunda Meral'in düğünden kaçması ve gölde Halil'in kayığını bulmasıyla, tuhaf bir sahne beliriverir; Meral, Halil'in kayığına bindiği anda, kayıkta kendisinden (gerçek orijinal) başka, hem kendi resmi (ideal kopya 1), hem de kendisi yerine konulmuş olan beyaz gelinlikli plastik bir manken (ideal kopya 2) yer alır. Sahnenin devamında Meral, önce kendi resmini, sonra da plastik mankeni onay bekleyen bir gülümsemeyle suya atarak, *hayal* ve *kopya* olan yerine, *gerçek* ve *orijinal* olanın tercih edildiği bir aşkı muştular. Bu tercihin daha da epik hâle gelmesi açısından "*orijinal"* damat tarafından vurulup öldürülmeleriyle ise film sonlanır.

Hikâyenin ilginç tarafının, tasavvufi boyutlara varacak bir şekilde *gerçekliği* dışlayan *idealist* bir romantik kahramanlık anlatısından, bu kez *idealleri* sözlük anlamıyla suya atıp, salt *gerçekliği* kucaklayan bir sona varan serüveniyle sınırlı olduğu düşünülmemelidir. Asıl ilginç olan tarafı, Meral'in içerisinde kendi resmi ve plastik mankeni olan kayığa bindiği andaki o çoklu birliktelikte bulunabilir. Bu bağlamda asıl radikal seçim, naifçe ideali/kopyayı gerçeğe/orijinale tercih etmek veya gerçeği/orijinali ideale/kopyaya yeğlemek değil de, *Aktüel* olanı, kendi etrafındaki tüm *Virtüelliklerle*, yani gerçek veya orijinal olanı, salt kendisiyle değil, etrafındaki tüm ütopik hayalleri, kopyaları ve idealist olasılıklarıyla kabul etmek değil midir? Böylelikle, Meral'in kayıkta kendisinin idealize edilmiş kopyalarını suya atmak yerine kabul ettiği ve böylece *Aktüel* ile *Virtüel*'in simultane birlikteliğinin yeni ufuklara yelken açtığı alternatif bir sonu, hayal etmek mümkün hâle gelir. Bu da bir anlamda Spinozist bir dünya görüşünü beraberinde getirir; Töz ne salt gerçekle sınırlı olandır, ne de bir tür aşkınlık düzleminden kaynaklanandır, fakat Töz *(Deus sive Natura)*, her an yeni virtüelliklere açılmaya hazır haldeki aktüelliklerin ve her an yeni aktüellikleri doğurabilecek virtüelliklerin, üstüste binmeleri ve biraradalıklarıdır. Öyleyse, postmodern evrenin Dijital Çağında peşine düşülmesi gereken anlayışların başında, *orijinallik, gerçeklik, sanallık, kopyacılık* gibi kavramlar üzerinde kilitlenmek değil, her an tüm virtüel eklemlerinin aktüelleşebilmesi mümkün olan, çokyüzlü bir gerçeklik gelmelidir. Peşine düşülmesi gereken kısaca, Sanal veya virtüel gerçeklik değil, Gerçek virtüellik veya Virtüelliğin gerçekliğidir.

Mimarlık düzlemini Dijital Çağda işgal eden sorunlardan bir diğeri de, Horkheimer ve Adorno'nun "Kültür Endüstrisi" kavramı üzerinden okunabilecek kozmetik "imajizasyon" sorunudur. Kültürün kendisinin bir endüstri, kültür ürünlerinin de birer meta hâline gelmeye başladığı postmodern evrede, mimarlık ve tasarım ürünleri de elbette ki pastadaki paylarını almanın peşine düşerler. Guy Debord'un meta fetişizminin son biçimi olarak sunduğu Gösteri Toplumu teorisi bu bağlamda, otantik toplumsal yaşamın yerini, kendi temsilinin aldığını belirtir ve bunu basit bir otantik/gerçek karşıtlığı olarak değil, Market tevhitinin sosyopolitik tahakkümünün bir tür dünya görüşü olarak sunar;

"Dolaysızca yaşanmış olan her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır. (…) Gösteri bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir. (…) Gösteri, ne bir görüntü dünyasının suiistimal edilmesidir ne de imajların kitlesel yayılma tekniklerinin ürünüdür. Gösteri, daha ziyade somutlaşmış ve maddi olarak ifade edilen bir *Weltanschauung*'dur [dünya görüntüsü]. (…) Kendi bütünlüğü içinde ele alındığında gösteri, mevcut üretim tarzının hem sonucu hem de tasarısıdır. Gerçek dünyaya bir eklenti veya ona ilave edilen bir süs değildir. (…) Gerek enformasyon veya propaganda, gerekse reklam veya doğrudan eğlence tüketimi biçiminde olsun bütün özel biçimleriyle gösteri, toplumsal olarak hâkim olan yaşantının mevcut *model*ini oluşturmaktadır. O, üretimde *önceden yapılmış* seçimin her alanda onaylanması ve bunun sonucu olarak tüketimidir." [47].

Mimarlık düzleminde, tüm mimarlık ofislerinin *Render* diye tabir edilen ve mekânı kavratmaya yönelmekten çok, allayıp pullayıp pazarlamaya yönelen *Gösterilerinin*, Ekolojik Mimarlığın büyük bir bölümünün doğal çevrenin yeşilini doların yeşiline çevirmeye çalışan bol yeşilli *Gösterisinin*, Parametrik ve Biyomorfik Mimarlıkların dijital çevrenin kodlarını borsanın kazanç vadeden kodlarına çevirmeye çalışan biçim orjili *Gösterilerinin* veya Korporatif Jenerik Mimarlığın fiziksel çevrenin modülasyonunu bond çantalarındaki tomarların modülasyonuna çevirmeye çalışan bayağı niceliğin *Gösterisinin* üzerine uzun uzadıya kafa yormanın lüzumu yok. Bunun yerine, Ortadoğu'da, çöller ortasında altın varaklı kulelerin ultra-lüks inşaatlarını, akıl almaz harcamalarla yeşil tutulmakta ısrar ettikleri golf sahalarını, Starkitektlerin kendilerinin dahi yapmaktan sıkıldığı karikatürleşmiş jenerik ikonlarını ve tüm bu aşırı tüketim ve

sinik hedonizm arayışlarının göbeğinde karbon emilimi sıfır kentler inşa etmekten bahseden oksijen emilimi sıfır zihinleri biraz olsun Debord'un bu sözleriyle birlikte yeni baştan düşünmek, ufuk açıcı bir deneyim sağlayabilir. Birilerinin çok geçmeden mimari ve toplumsal düzleme hatırlatması gerekir; Dubai, birkaç elit burjuvanın ıslak rüyasından ibaret değil, fakat en saf hâliyle neoliberal Market tevhitinin *tabula rasa*dan inşa ettiği ve dolayısıyla 20.yüzyılı New York'un simgeleyişine benzer bir şekilde, 21.yüzyılı bir tür mikrokozmoz olarak temsil eden, *Gösterinin* ta kendisidir;

"Gösterinin biçimi ve içeriği, var olan sistemin koşullarının ve amaçlarının tümüyle aynen doğrulanmasıdır. (…) Gösteri kendini tartışılamaz ve erişilemez devasa bir olumluluk olarak sunar. 'Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür' der, başka bir şey demez. İlkesel olarak talep ettiği tutum bu edilgen kabulleniştir; ortaya çıkışına karşılık verenin olmaması ve görünüş üzerindeki tekeli ile aslında zaten bunu elde etmiştir. (…) Gösteri, metanın toplumsal yaşamı *tümüyle işgal etmeyi* başardığı andır. (…)

Gösteri, kendinden başka hiçbir şeye varmak istemez." [47].

Belki de üzerine gidilmesi gereken, metaların kozmetik yüzleri olarak imajizasyon (*imagization*) değildir de, fikirlerin inovatif havuzu olarak, basitçe imajinasyondur (*imagination*).

Dijital Çağın 21.yüzyıla meyleden yakın sürecinde, dijital teknolojilerin mimari tasarım üzerinde azımsanmayacak etkileri olduğu aşikârdır. Dijital teknolojiler, sayısal planlama ve modelleme paketlerinin standartlaşan kullanımından jeneratif tasarım araçlarının deneysel kullanımına, simülasyon ve modellemelerden, sanal ve fiziksel mekân tasarımlarına dek mimarlık üretiminin en başta mutfağını değiştirmekten işe başlarlar. Gösterişli ve kozmetik sonuç ürünün peşinde koşanlardan, daha tasarruflu ve ekonomi üretimler yapmak doğrultusunda daha teknik detaylara önem verenlere, sonuç yerine süreci ön plana çıkarmaya çalışanlardan, doğayı taklit etmek için daha gelişmiş aparatlara kavuştukları için heyecanlananlara, otonomist örüntüleri dijital teknolojiler yardımıyla araştıranlardan, yeni bir kodlar dizgesini tasarım anayasaları hâline getirenlere dek geniş bir yelpazeyi içine alan bu modeller, mimarlık düzleminin geleceğine en çok etki edecek kulvarları da beraberinde üretmeye koyulurlar. Neil

Leach'in, Dijital Mimarlığı parametrik hassasiyetler üzerinden açıkladığı şu girizgâhını tekrar etmek gerekirse;

"Kod, öyle gözüküyor ki, artık heryerde. Yavaş yavaş anlamaya başlıyoruz ki, kuşların ya da balıkların sürü zekâsından, karın, eğrelti otunun, denizkabuklarının ve zebra derisinin karmaşık örüntülerine dek doğal çevremizin büyük bir kısmı kural-tabanlı davranışlar sergilemekte. Ve hiçbirşey bundan kaçamıyor. İnsan vücudu bile. İnsan genomu haritalandı ve insan yaşamının genetik planı dizgelendi. Bu bağlamda mimarların da artık benzer prensipleri tasarım stüdyolarında araştırmaya başlamaları şaşırtıcı olmamalı. (...) Yeni jenerasyon strüktürler üretiliyor ve bunlar bilgisayarın potansiyelini sadece sofistike bir planlama ve işletme aracı olarak değil, aynı zamanda tasarımın üretiminin kendisi için de potansiyel olarak güçlü bir araç olarak görüyorlar. (...) Biz taze ve yüksek oranda inovatif mimari form vokabülerinin yaratılışına tanıklık ediyoruz. Bunlar—hücresel kümelenmenin çabuk çoğalma mantığından, alan koşullarına doğru mutasyona uğrayan dağıtımsal sistemlerin uyumsal, parametrik davranışına dek—bilgisayarların algoritmik potensiyelleri tarafından üretiliyorlar." [196].

Bu doğrultuda artık yaratıcı teşebbüsün, bireysel jestlerden dijital ve kod-bazlı tasarım metotlarına doğru kaymaya başladığı varsayılır. Geç-modern evreye dek ofisinde kontrol edebileceği kadar yardımcı-mimarı altında çalıştıran mitolojik niteliklerle süslü Yaratıcı-Mimar ve analog üretim/detaylandırma aşamaları, postmodern evrenin bu dijital dönemeciyle birlikte, artık bilgisayarların ve dijital aparatların da yeni birer aktör olduğu ve karmaşık aktörler ve disiplinler arası işbirlikleri üzerinden kurgulanan yeni bir ağ işletmesine dönüşüverir. Tasarımcıların, bu dijital model-düzlemiyle aralarındaki interaktif ilişki ve yeni algoritmik metotların kullanımıysa, salt bir sonuç ürünün ortaya çıkmasındansa, olası bir dizi neticenin sonuç ürünle yanyana işlendiği veya içiçe geçtiği yeni tasarım süreçlerini beraberinde getirir.

Dolayısıyla, Tanrı-Mimar modelinden—zorla ve çoğunlukla korporatif ölçekte de olsa—işbirlikçi yeni bir modele geçilmesinin yanısıra, dijital ve parametrik mimarlığın güçlü yönleri arasında, değişken tasarım girdileri karşısında tasarımın kendisini hızla adapte edebilecek esneklikte olması, herhangi bir üretimin sonsuz varyasyonlarının çok hızlı bir

şekilde üretilebilmesi ve gözlenebilmesi, karmaşık geometrilerin alt elemanlarının farklı sürümlerini monoton tekrara gerek duymadan hızlıca ve çeşitlilik arz ederek üretebilmesi, mimarlığın muhafazakâr sabitlikleriyle mücadele edebilecek akışkan altyapılara sahip olması, sürü zekâsı ve benzeri âdemimerkeziyetçi ve otonomist yayılımları tasarım ortamıyla üstüste bindirebilecek engin potansiyeller bulundurması gibi nitelikleri sayılabilir. Tabii tüm bu olumlu çehreleri yanında, bu düzlemin kendi iç çelişkilerinden, sinsi tuzaklarından ve artan sorunlarından bahsetmek de mümkündür. Bu sorunları şimdilik, Parametrik Biyomorfizm *(1)*, Parametrik Tekelcilik *(2)*, Parametrik Teknisyenlik *(3)*, Parametrik Oryantalizm *(4)* ve Parametrik Dubaicilik *(5)* başlıkları altında kısıtlayarak, özetler hâlinde incelemek faydalı olabilir.

Parametrik Biyomorfizm (1), parametrik aparatlarıyla dijital ortamın, bir taraftan biyolojik (biyo-) esinlenmelere, diğer taraftan en saf hâliyle biçimciliğe (-morfizm) kilitlenmiş kalabalık bir kulvarıdır. Bu kulvarın biçimci yakasının yolcusu olanlar veya zaman zaman bu kulvara sapmaktan kendilerini alıkoyamayanlar, dijital mimarlık ortamının sunduğu önemli potansiyellerden olan, sonuca değil, sürece odaklanmak veya biçime değil, biçimi üreten karar alma işlemlerine yoğunlaşmak gibi nitelikleri es geçmiş olurlar. Kulvarın biyomimetik yakasının yolcusu olanlarsa, çoğu zaman pek naif olmayan çerçevelerde, kendilerine doğal çevrede basitçe yeni örüntü örnekleri aramak yerine, Doğa Ana'nın o mitolojik aşkın uyumuna göndermelerle süslü, yarasa kanatlarından kertenkele derilerine, kendilerince doğal aşkınlığın dijital karşılığını bulmaya çalışırlar. Özetle, biçimde ketlenenlerin dünyevi sefalar içinde, biyomimetikte kitlenenlerinse uhrevi adaklar ardında toplumsal, etik ve politik düzlemleri çoğu zaman es geçtiklerinden bahsetmek mümkündür. Bu bağlamda Neil Leach'in olumlayarak *morphogenesis* (biçimüretimi) adını koyduğu şu durum, dijital-biçimciliğe kolaylıkla örnek gösterilebilir;

"Performansa ayrıcalık tanınan bu yeni tasarım sürecini '*morphogenesis*' olarak tarifleyebiliriz. (*Morphogenesis,* Antik-Yunan terimleri olan '*morphe*' (şekil/biçim) ve '*genesis*'den (oluşum/üretim) oluşmuştur.) (…)

Birçok çağdaş mimar Gaudi ve Otto'nun eserlerini yeniden inceliyorlar ve çoğu zaman onların analog deneylerini daha çağdaş dijital tekniklerle birleştirerek, onların içinde

yeni biçimüretimi (*morphogenetic*) nesli için ilham kaynakları buluyorlar. dECOi Architects'ten Mark Goulthorpe kendi işlerini 'post-Gaudi praksisi' olarak tarifliyor ve Gaudi'nin Barcelona'daki Sagrada Familia Kilisesi'nin tamamlanması projesinde mimari danışman olarak çalışan Mark Burry, Gaudi'nin doğal güçlere dair oldukça karmaşık anlayışını dijital tekniklerle araştırmaya koyuluyor." [303].

Farkına varılacak olursa, Modernist Mimarlığın ortogonal çizgisi sonrasında patlayan eğrisel ve kompleks biçim sevdacılığının yalnıca dijital düzlemde tekrarını vadeden bu anlayışın sorunu, Parametrik Mimarlığın engin potansiyellerini salt neo-Meldelsohnculuğun ve neo-Gaudiciliğin biçimsellik dehlizlerinde harcama istencidir. Dolayısıyla yetenekli 3D modellemecilerin ve kodlayıcıların salt karmaşıklığın estetiğini ön plana çıkarmaya çalışan ve ilk üretildiklerinde kendi internet bloglarında, Facebook adreslerinde övgüler düzüldükten sonra, 3D yazılımların galeri sayfalarında pazarlama amaçlı sergilenmeye başlanan bu üretimlerinin, dijital düzlemin virtüel olanaklarından oldukça kısıtlı ve yüzeysel şekillerde faydalandıkları söylenebilir. 21.yüzyılda hâlâ doğayı taklit etmek *(eco-mimesis)* üzerinden düşünen dijital üreticilereyse, eğer ki ancak o zaman içinde bulundukları ortamın kendi olanakları üzerinden düşünerek üretim yapmak akıllarına gelecekse, belki de birilerinin artık Dijital çevrenin yeni Doğal çevre hâline gelmeye başladığını hatırlatması gerekir.

Parametrik Tekelcilik (2), parametrik aparatlarıyla dijital ortamın, kitleleri arkasında sürükleyecek yeni bir stil, yeni bir tevhit oluşturmak isteyen veya daha hafif bir tonda, dijital ortamın yeni doğal çevre hâline gelmeye başlamasını, kendi dijital üretimlerini *a priori* meşru kılacağını varsayan bir başka kulvarıdır. Yine Leach'in ilan ettiği üzere;

"Artık yeni bir paradigma ortaya çıktı. Bu yeni paradigma Postmodernizmin skenografisinin üstesinden gelme denemesi olarak anlaşılmalıdır. (…) Bu küresel bir fenomendir." [303].

Bu kulvar, genelde Parametrik tasarımı, Postmodernist ve Dekonstrüktivist Mimarlıkların tam anlamıyla ele geçiremediğini varsaydıkları mimarlık ortamını, her daim Modernist Mimarlığın o engin tevhitine özlem duyarak, fethetmesini arzular. Yoksa Patrik Schumacher'in Parametrik Mimarlığı olumlamak için yazdığı kısacık bir

makalede, sürekli stillerden, meşruiyetlerden ve hegemonyalardan bahsedip durması başka nasıl açıklanabilir;

“Mevcut avangart mimarlık içinde yeni bir stilin tespit edilmesini meşru kılan küresel bir kümelenme var: Parametrik tasarım. Bu stil dijital animasyon tekniklerine dayanır ve son rötuşlarını gelişmiş parametrik tasarım sistemleri ve kodlama metotları üzerine temellendirir. Son 15 yılda gelişmiştir, avangart mimarlık pratiğinde hegemonya iddia eder ve bir sonraki uzun dönem sistematik inovasyon olarak Modernizmin varisidir. (…) Parametrik tasarım nihayet Modernizmin krizi tarafından meydana gelen ve sonrasında bunu takip eden kısa ömürlü mimarlık epizotlarından Postmodernizm, Dekonstrüktivizm ve Minimalizmle mimlenen belirsiz geçiş dönemine bir son verir. (...) Karşımıza çıkan yeni tekniklerden oluşan bir set değil, yeni bir stildir. (...) Parametrik tasarım olgun bir stildir. (…) Bu işi karakterize eden ortak konseptler, sayısal teknikler, biçimsel repertuarlar ve tektonik mantıklar, mimarlık için katı ve yeni bir hegemonik paradigmaya doğru belirginleşmektedir.” [195].

Schumacher’in tavrı burada, bir taraftan Hollywood filmlerinden aşina olunan Amerikan Banliyö evlerinin kapısını çalarak kurabiye satan izci çocukların, kendi satacağı ürünün kalitesinden emin olamadıkları anda, mallarını pazarlamak uğruna durmadan kurabiyelerinin ne kadar iyi ve güzel olduklarından bahsederek, karşısındakinin yanında belki kendilerini de ikna etmeye çalıştıkları o telaşlı tavırlarını andırırken, öte taraftansa, yine çocuksu bir saflıkla, Modernizm sonrası tüm mimarlık ortamını “katı ve yeni bir hegemonik paradigma” ile birlikte ele geçirme istenci, bu kez korkutucu bir çılgın bilimadamı arketipini akla getiriverir. Schumacher’in son vermek istediği Modernizm sonrasındaki “belirsiz geçiş dönemi”, farkında mıdır bilinmez, Parametrik Mimarlık ve Dijital düzlemi vareden dönemin ta kendisidir ve bu anlamda O’nun hayal ettiği gibi iki “katı hegemonik” dönem arasındaki bir fetret devrini tariflemekten çok, Dijital düzlemin de en önemli niteliklerinden olan, bitimsiz melezlik, farklılık ve olumlu anlamıyla belirsizlik üretiminin hüküm sürdüğü bir coğrafyayı betimler. Dolayısıyla, *Parametrik Tekelcilik* peşinde koşanlara şu kötü haberi tez elden iletmek gerekir ki—belki de ancak bu sayede ellerindeki potansiyellerin uçlarını kapamadan üzerlerine eğilebilirler—bekledikleri o tüm bu belirsizlik ortamına son verecek hegemonyacı Yeni-Mesih, belki de hiç gelmeyecektir.

Parametrik Teknisyenlik (3), parametrik aparatlarıyla dijital ortamın, potansiyellerinin büyük bir çoğunluğunu matematik ve sistem mühendisliklerine indirgeyen bir başka kulvarıdır. Bu kulvarın yolcuları, Rönesans döneminden kalma dâhilik mitleriyle süslü Tanrı-Mimarın tüm iktidarı elinde bulunduran üretim sürecine karşı çıkarkenki haklı konumlarını, baştan aşağı gayri şahsi bir mimarlık üretiminin peşine düştükleri anda yitirirler. Düştükleri tuzak kısaca, objektiflik kılıfı giydirilerek tümel bir tevhit altında (ör: Modernist Mimarlık altında) kendi şahsi iktidarlarını ve jestlerini yaymaya çalışan şahıslardan oluştuğunu öne sürdükleri (ör: Le Corbusier) bir formasyonun, sadece o şahsın Tanrı-Mimar pozisyonunu (tahtını) boşaltarak sorunlarını çözebileceklerini varsaymalarıdır. Oysaki önerilerinde, krallık tahtı boşalsa dahi, objektiflik kılıfı giydirileren tümel tevhit, bu kez dijital kodların varsayılan objektif doğrulukları ve çıkarımlarıyla tekrar çerçevelenerek, formasyonun tepesindeki pozisyonunu korumayı sürdürür. Özetle elde kalan, Koolhaas'ın tabiriyle, bu kez bir tür "diktatörsüz faşizm" olagelir;

"Bu kez, dijital tasarım süreci yöntemiyle, matematiksel hesaba dayalı prosedürlere içsel olan yeni sayı dizinleri eklemekle, sadece objektifleştiren ve otomasyona varan *pseudo*-bilimsel tasarım metotlarına değer verilmeye başlanır.

Böylece kişilikler tekrar alay konusu olur." [304].

Dolayısıyla Parametrik Teknisyenliğin, Tanrı-Mimar veya Starkitekt sorununu çözme yolunda kullandığı gayri şahsileşmek üzerine kurulu metot, aslında yepyeni bir objektiflik örüntüsü içinde tüm tikelliklerin yutulduğu bir başka tevhite varır. Öyleyse çözüm tikeli yokederek tümeli elde tutmakta değildir, yapılması gereken daha çok, tikellikleri tutup, aksine tümeli yoketmektir. Aksi hâlde dijital mimarlık üretimi, bir tür bilgisayar teknisyenliğine veya matematik kodculuğuna indirgenir. Böylelikle mimarlık, sosyopolitik ve sosoyoekonomik düzlemleriyle didişmekten sıyrılır ve salt tekniğin ve estetiğin güvenli sularında yüzmekle yetinir. Bunun çok daha sık bir uygulaması, mimarlık pratiğindeki daha mikro ölçeklerde, çeşitli tasarımların sonuç ürünlerini meşru kılmak için kullanılırken görülür. Örneğin yeni bir gökdelen tasarımının akışkan bir estetiğe sahip biçiminin, güneş ışınlarının optimum kullanımı üzerinden şekillendiği veya multifonksiyonel bir yerleşim alanının arazideki kıvrımlı yerleşiminin, rüzgar ve

doğal havalandırmanın optimum kullanımı üzerinden biçimlendiği gibi ilginç meşruiyet örüntüleri uydurulur. Bu analizlerin, diğer sayısız etmenle birlikte, tasarıma etki etmiş olabileceğine şüphe yoktur, ancak sorun, bu etkinin tek başına tüm sosyomekânsal formasyonu belirleyecek şekilde bir teknik meşruiyet kaygıyısla ön plana çıkarılmak istenmesi veya daha da korkuncu, gerçekten de tüm üretimin salt güneş ışınlarının teknik izdüşümü üzerinden tasarlanmış olma ihtimalidir. Bu bağlamda belki de, Parametrik Teknisyenliğin, modernist Tanrı-Mimar veya şöhretli Starkitekt yerine, çoktan geride kalmış ve çözülmüş tevhitine rağmen, aşkın, evrensel ve objektif—ve artık dijital—Bilim'i yeni baştan tahta çıkarmak istediği söylenebilir;

"Farkına varmamız gerekir ki, Frank Gehry'nin ve FOA'nın (…) standartdışı formlarıyla, biçimsel benzerlikleri olsa da, (…) [*morphogenetic* parametrik tasarımla aralarında] tasarım metodolojisi açısından muazzam farklılıklar vardır. Örneğin, Gehry'nin tasarıma karşı daha geleneksel, 'Postmodern' bir yaklaşımı vardır. Tepeden tabana doğru işleyen bir süreç içerisinde biçimi belirleyen mimar, hâlâ dahi yaratıcı olarak kavranır ve strüktür mühendisinin ana görevi, baş mimarın tasarımlarının fabrikasyonlarını onun şiirsel dışavurumuna mümkün olduğunca yakın bir şekilde gerçekleştirmektir. Bu arada, strüktürel formasyonları üreten biçim-bulma süreçlerinin tabandan tavana doğru belirişinde yardımcı olan ve yeni biçimüretici *[morphogenetic]* paradigmalarla çalışan çağdaş mimarlar daha çok sürecin kontrolörü olarak görülürler. Farklılık, öyleyse, biçim-yapmadan çok biçim-bulmaya, tepeden-tabana süreçlerden çok tabandan-tepeye olan süreçlere, biçimden çok biçimlenmeye yapılan vurguda yatar." [303].

Tanrı-Mimar ve Starkitekt eleştirileri haklıdır. Biçim yerine biçimlenmeye yapılan vurgunun da, yani biri yerine bitimsizin arasından seçilenin de, dijital mimarlığın en önemli özelliklerinden biri olduğuna dair ortaya atılan söylem, kolaylıkla kabul edilebilecek niteliktedir. Fakat biçim-yapma yerine biçim-bulma üzerine yapılan vurgu, tam da dijital düzlem içerisindeki bu "aşkın, evrensel ve objektif Bilim tevhiti"nin, zaten herşeyi barındırdığını ve tek yapılması gerekenin, o kodlar arasında onu "bulmak" olduğunu savlamaz mı?

"Bilgisayar ağı, özetle, bizim derin psikolojik arzularımızdan olan aşkınlığa—manevi, spiritüel olana ulaşmaya—bedenden dışarı çıkma isteğine, zihinden dışarı çıkma

isteğine ve zaman-mekânın kısıtlamalarını aşmaya, yani bir tür biyoteknolojik teoloji arzusuna cevap verir.” [305].

Bu bakışaçısı, geleneksel evrede dinin tevhitinin çözülmesi sonrası geçilen modern evreyle birlikte, Aydınlanma Çağı’nda yoğunlaşan, Bilimin aşkınlaşarak dinin yerini alması sorunsalına içkin olan, evrendeki herşeyin bilimsel bir karşılığı olduğu, tek yapılması gerekenin bilimsel aparatlarla birlikte onları bulmaktan başka bir şey olmadığı üzerine ortaya atılan ve uzun bir süre toplumsal düzleme yön veren iddiaları hatırlatır. Aynı zamanda Platon’un idealist metafiziğindeki, evrendeki tüm bilginin zaten ruha içkin olduğu, dolayısıyla öğrenmek için yapılması gerekenin sadece “hatırlamak” olduğunu savlayan hatırlama doktrinini de çağrıştırır. Dolayısıyla bu bakış açısıyla dijital dünya, yeni-spiritüelcilere malzeme çıkaracak şekilde, yeni bir aşkınlık düzlemi hâline geliverir. Bir diğer politik doğrucu söylem olan tepeden-tabana süreçler yerine tabandan-tepeye süreçlerle kasıt, mekânların kullanıcılarının tasarıma ne öncesinde ne sonrasında hâlâ dâhil edilmediği, sosyoekonomik ve sosyopolitik altlıkların es geçildiği fakat sadece Gehry’nin çizdiği eskizi veya yaptığı maketi modelleyen ofis çalışanları ve bunu inşa eden mühendisler yerine, Leach’in yanında çalışanlarla yan yana oturarak dijital morfolojiler içerisinden “bulduğu” ve bu arada da mühendislerle bir iki toplantı yapıp fikir alışverişinde bulunmak zorunda kaldığı bir süreç ise eğer, belki de bu tepe-taban vokabülerini bu şekilde kullanmaktansa, hiç kullanmamayı tercih etmek—en azından yakın gelecekte bu işi ofis içi/disiplinlerarası demokrasi olarak değil, toplum içi/çokluklar arası demokrasi olarak kullanma olasılığı bulunan yeni bir nesil adına—daha hayırlı olabilir.

Parametrik Oryantalizm (4), dijital ortamın parametrik aparatlarıyla, “kadim Doğu”nun fiziksel çevresini salt Arap, Hint, Pers desenlerinin dijital artikülasyonlarıyla inşa etmeyi arzulayan bir başka kulvardır. Londra Architectural Association’ın tasarım araştırma laboratuvarında (DRL) 2009 yılında Körfez bölgesinde gerçekleştirilen “123” adlı şu proje üzerine konuşmak belki daha açıklayıcı olabilir;

“123, geleneksel Arap desenlerinin doğasında olan algoritmik ve geometrik prensiplerin araştırılması yoluyla, Körfez bölgesinin hızlandırılmış küreselleşme sürecinden kaynaklanan gelişigüzel kentleşmeye ve tutarsız mimarlığa meydan okur.

Algoritmik yaklaşım, kentsel alanlarda, kümelerde ve mimari sistemlerde farklılaşma ve varyasyon üreten yeni kodlanmış bir morfolojinin temelini teşkil eder. Öneri, tekrarlı bir ahenk içinde esneklik önererek, mevcut Dubai modelinin jenerik ve birbirinden kopuk niteliklerine meydan okuyan, farklılaşmış ve interaktif metropolitan mekânlar üretmeyi amaçlar.” [306].

Bu açıklayıcı metnin üzerinde tek bir *Render* imajı yer alır; Arap desenlerinin arazi kotundaki izdüşümünde oluşan üçgen, dörtgen, beşgen, altıgen gibi parçaların bazılarının x yüksekliğe, bazılarının 2x, bazılarının 4x, bazılarının 8x, 16x, 32x yüksekliğe çekilmesi sonucu, uzak bir perspektiften kendi içinde “ahenkli” bir görsel devamlılığı olan dev ölçeklerde bir kentsel örüntü yaratılmıştır. Bu Arap desenlerinin parametrik farklılaşmalar ve tekrarlarla karikatürleştirilerek neo-Oryantalist kullanımları dışında, toplumsal veya kentsel düzlemlerle hiçbir şekilde ilgilenmeyen tasarımının, kendi içinde tutarlı tek tarafı olan geometrik uyuma sahip yükselti ve alçaltılarının ise, belki de Dubai’nin tek anlamlı niteliği olan fiziksel çevresinin karmaşıklığını da evcilleştirmeye ve Dubai’yi baştan sona geometrik uyum içerisindeki kontrol noktalarıyla tanımlanmış bir kentsel modele çevirmeye çalışması, durumu daha da vahimleştirmekten başka birşeye yaramaz. Sonuç itibariyle bu oryantalist tavır ister istemez, 19.yüzyılda İngilizler’in Hint kolonisinde desen zanaatkârı olarak çalıştırdıkları yerlilere verdikleri geometri derslerini akla getiriverir;

“Bezeme tamamen geometrik olabilir. (…) Kare, eşkenar üçgen, altıgen, sekizgen, beşgen ve eşkenar dörtgen gibi basit geometrik figürler, keyif verici bezemeler yapmak için düzenlenmişlerdir. Bizim buyruğumuzdaki mekânlarda, bu düzenleme şekli için sadece belli belirsiz göstergelerde bulunduk. Bu basit figürleri kullanarak yapılabilecek güzel tasarımların olası kombinasyonları sınırsızdır. Her öğrenci, kendisi için yeni kombinasyonlar yapabilecek, bir çift pergel ve cetvel tutabilen herhangi biri, bu basit malzemelerden kendi fikirleriyle özenle hazırlanmış bezemeler üretebilecektir.” [307].

Yaklaşık 120 sene önceki kolonyalist yaklaşımla, bugünkü yaklaşım arasındaki tek farkın, cetvel ve pergelin yerini dijital parametrik aparatların alması olduğunu ayrıca vurgulamaya, sanıyorum ki lüzum yoktur.

Parametrik Dubaicilik (5), dijital ortamın parametrik aparatlarıyla, hiçbir eleştirel altlık barındırmadan, neoliberal Market tevhitinin kentsel ve mekânsal izdüşümlerini inşa etmeye çalışan bir başka kulvardır. Bu kulvaraysa, yine Architectural Association'ın tasarım araştırma laboratuvarında (DRL) 2007-2009 yılları arasında Birleşik Arap Emirlikleri'nin Ras Al-Khaimah kenti içine yapılan şu proje örnek gösterilebilir;

"Ras Al-Khaimah, araç ürbanizmi, yapay havalandırma ve petrol bolluğu tarafından şekillenen ve güdülenen, yayaları, kamusal ulaşımı veya çevreyi göz önünde bulundurmayan, aşırı boyutlara varmış kentleşme yarışında Dubai ve Abu Dhabi ile rekabet etmektedir. Bu kentleşmenin küreselleşen şeklinin bir eleştirisi olarak, Sahra takımının projesi, sahilden çölün içine kadar genişleyen bir arazide, yoğunlukların, yakınlıkların, ara-bağlantısallıkların, yığınlaşmanın ve hareket figürlerinin aşamalı değişimini önerir. Çok geniş bir mimari morfolojiler kataloğu ve beraberinde sistemleri—kabuklar, strüktürler, zeminler, atriyumlar, çekirdekler ve dolaşım—vektör-bazlı klimatolojik ve kentsel parametrelerle (günışığı, rüzgâr, Vista, programlar ve güzergâhlar), oldukça derin ve yoğun bir yapılı çevredeki doğal ışığın penetrasyonu düzenlenerek üretilir. (…)

Ras Al-Khaimah'ın—turizm, finans, yerel konaklama ve üç programın eşit dağılımına meyleden—dört farklı kentsel büyüme ve gelişme senaryosu yoğunluk modellemeleriyle parametrik olarak kodlanır." [308].

Metne eşlik eden 4 farklı *Render* imajına bakıldığında, bir önceki Oryantalist örnekte bulunan Arap desenlerinin yerini daha net çizgilere sahip geometrilere bıraktığı ve benzer bir kademeli artış ve azalış uyumuyla, biçimsel devamlılığın kentsel örüntüye serpildiği farkedilir. Tüm yapı biçimleri, dijital mimarlıkta standartdışılığın moda hâle gelmesiyle ilintili midir bilinmez, özel olarak üretilmeyi talep eden biyomorfik formlardadır. Bu bağlamda *Parametrik Dubaiciliğin* temel problemi, naif kurnazlığında aranmalıdır. Bu mekânların, yaya ulaşımına, toplu taşımaya veya yerel alt sınıfın sahil kıyısında konaklamasına izin vermeyişinin nedeni, kuşkusuz bunu akıl edemeyen yerel mimarları, mühendisleri veya bürokratları değildir. Bu projeleri hazırlayanlar da bilirler ki, asıl neden, neoliberal Market tevhitinin tepesine yerleşen ultra-lüks burjuva sınıfının buraları yazlık yerleri hâline getirmesi, yani sosyoekonomik düzlemdeki sefil sömürü

politikaları ve zengin-fakir eşitsizliğindeki uçurumdur. Dolayısıyla burada yapılan farkında olunarak veya olunmadan, Dubai'yi inşa eden "niteliksiz" işçi konumundaki alt sınıfların akacak temiz suyu olmayan gecekondu örüntülerine, sosyal konut olma iddiasıyla üretim masrafları en lüks konutlardan bile daha pahalıya patlayacak standartdışı konutları, sırf kodlardan çıkma olduklarından dolayı meşru oldukları varsayılan biçimler içinde önererek, sosyal konut—veya kısaca konut—sorunuyla dalga geçmekten başka bir şey değildir. Ayrıca bu inşaat gerçekleşebilmiş olsa dahi, neoliberal Market sistemi içerisindeki sınıf farklılıkları ve rant örüntülerine dair en ufak bir fikri olan kimse, bu konutların yerel nüfusa yar edilmeyeceğini pekâlâ bilir. Dolayısıyla, daha çok politik doğruculuk uyanıklığıyla eklendiğine dair şüpheler uyandıran bu anlamsız yerel konut katmanı jesti dışında, zaten finans ve turizme meyleden bu parametrik konfigürasyon, "petrol bolluğu tarafından şekillenen ve güdülen" bu rekabete karşı durmak şöyle dursun, bu rekabetten pay almak için sıraya giren bir diğer yumuşak hatlı biçim orjisinden başka bir şey vadetmez hâle gelir.

Özetle, mimarlık düzlemindeki dijital ve parametrik tasarım örüntülerinin temel sorunu, sosyoekonomik ve sosyopolitik zeminlerden kopup, teknik ve estetik kulvarlarda hapsolmalarıdır. Mimarlığın çoktan geride bırakılması gereken sabit ve katı gelenekleri içerisinde, dijital düzlemin sağladığı engin olanaklardan yalnızca, biçimsel farklılıklar, seri üretimin esnekleştirilmesi ve biraz da sonuç ürün yerine sürece odaklanmak gibi meselelerini kullanan dijital düzlem, böylelikle kendisine evcil bir avangart pozisyon icat eder. Oysaki dijital ortamın bu olasılıklar denizi, tam da mimarlığın toplumsal, ekonomik ve siyasi düzlemlerle kesilen ilişkisini, daha etken rollerde yeni baştan düşünmek ve kritik etmek için bulunmaz fırsattır.

Bu bağlamda o çok sevdikleri vokabülerlerini kendilerine karşı kullanmak gerekirse, sürü zekâsı (*swarm intelligence*), beklenmeden belirme (*emergence*), kitlesel bireyselleştirme (*mass customization*) ve kendi kendini örgütleme (*self-organization*) gibi kavramların zaten uzun zamandır—biyomorfik estetiklerine ve algoritmik hesaplamalarına pek uymayacak olsa da—gecekondu örüntüleri tarafından pratiğe dökülmüş olduğunu ve bu örüntülerin asıl sorununun, o kolaycılığa kaçarak es geçtikleri sosyoekonomik/sosyopolitik düzlemlerde konumlandığını birilerinin dijital mimarlık ortamına hatırlatması gerekebilir.

Belki de başlangıç olarak yapılması gereken, tüm bu potansiyelleriyle birlikte dijital ortamı, teknik ve estetiğin kısır kafesinden çıkartmak, toplumsallığın, etiğin, ekonominin ve siyasetin sıkı mücadele gerektiren düzlemlerinin tam orta yerine saplamaktır.

8.2 Virtüel

> Eğer Gerçek hissedebildiğin, koklayabildiğin, tadabildiğin ve görebildiğinse, o zaman 'Gerçek' sadece beynin tarafından yorumlanan elektrik sinyalleridir.
>
> *Morpheus, The Matrix (1999)*

Sanal gerçeklik (*virtual reality*), gerçeği taklit eder, yapay bir ortamda gerçeğin deneyimini tekrar üretir. Deleuzeyen anlamıyla *Virtüel*, Sanal (virtüel) Gerçekliğin virtüeli değildir, fakat daha çok, *Virtüel* olanın gerçekliğidir, yani gerçeğin sonradan taklit edilerek üretilen ardılı değil, gerçek hâle gelemediğinden dolayı, gerçeğe madun olarak kalan bir potansiyel olarak hiç değil, fakat her aktüel oluşa zaten içkin olan, onun aktüel oluş sürecinde en başından itibaren daima onunla birlikte yer alarak onu etkileyen ve her an kendisini aktüel olmaya hazır tutan bir *Virtüeldir*;

“Belki de, Virtüel ile Aktüel arasındaki ontolojik farklılık, en iyi kuantum fiziğinin parçacıklar ve onların etkileşimleri arasındaki ilişkinin kavranışını değiştirmesiyle elde edilir: İlk anda, öyle gözükür ki, öncelikle (en azından ontolojik olarak) parçacıklar dalgalar ve salınımlar hâlinde etkileşime giriyordur; sonrasında, ikinci andaysa, radikal bir perspektif değişikliğini uygulamak zorunda kalırız –başlangıçtan beri var olan ontolojik durum dalgaların (gezingelerin, salınımların) kendileridir ve parçacıklar farklı dalgaların kesiştiği düğüm noktalarından başka bir şey değildir. Bu da bizi aktüel ile virtüel arasındaki ilişkideki temel muğlaklığa taşır: (1) insan gözü ışığın algısını DARALTIR; ışığı belli bir şekilde (belli renkleri algılayarak, vs.) aktüel hâle getirir, böylece gülü farklı bir şekilde, yarasayı farklı bir şekilde algılar. Işığın akışı “kendinde” aktüel değildir, fakat daha çok, çoklu yollarla aktüel hâle gelmiş sonsuz olasılıkların saf virtüelliğidir; (2) diğer taraftan, insan gözü algıyı GENİŞLETİR –"gerçekte gördüğü"nü anıların ve sezgilerin çapraşık ağının içine kaydeder ve böylece yeni algılar geliştirebilir.” [309].

Dolayısıyla bu düzlem üzerine üretici anlamıyla düşünürken, sanal anlamıyla virtüelin temsilci (*re-present*) formasyonundan çok, Virtüelin takdimci (*present*) potansiyelleriyle ilgilenmek daha verimli olacaktır. Başa dönüp, sanal ortamın tarihsel gelişimine uzanmak gerekirse, internet bilindiği üzere 1969'a dek uzanan eski bir teknoloji olmasına rağmen; düzenleme değişiklikleri, telekomünikasyondaki daha geniş bant aralıkları, kişisel bilgisayarların yayılımı, içerik yüklemeyi, içeriğe erişmeyi ve içeriği iletmeyi kolay hâle getiren kullanıcı dostu yazılım programları (1989'da Tim Berners-Lee'nin Dünya Çapında Ağ, WWW) sunucusu ve tarayıcısıyla başlayarak 20 yıllık bir süreç sonunda geniş kapsamlı bir kullanıma erişir. Bu aralıkta aynı zamanda, bir tarafta iş dünyasının ihtiyaçlarından ve diğer taraftaysa kamunun kendi iletişim ağlarını kurma arzusundan kaynaklı, herşeyin ağ yapıları hâlinde örgütlenmesini talep etmeye başlayan yeni bir toplumsal tabanın oluşumuna tanıklık edilir. Küresel internet kullanımı 2010 yılı itibariyle hızla artmakla birlikte, dünyanın ancak %30'unu kapsıyor olsa da, 21.yüzyılla beraber, erişim olanakları üzerinden hesaplanan "dijital eşitsizlik" olgusu giderek azalır ve internet elit bir kesimin elinden çıkıp halka inerek, hızla demokratikleşir. Bu doğrultuda 2005 yılında, gelişmekte olan ülkelere, OECD ülkelerine eklenen internet abonelerinin tam iki katı sayıda kullanıcı eklenmesi, bu yönelimi doğrular niteliktedir [310].

Öte taraftan, 21.yüzyılla birlikte cep telefonu ve muadili olan aygıtların artışıyla birlikte kablosuz iletişimin internet ve sanal dünyayla melezlenme evresine girmesi, bir başka önemli eşiği tariflemeye başlar. Telekomünikasyonun bu yeni modelinde, kablosuz iletişim özellikle gelişen ülkelerde olmak üzere, heryerde hâkim iletişim modeli olma yolunda ilerler. Öyle ki, 2002 yılında ilk kez, kablosuz iletişim abonelerinin sayısı sabit hat abonelerinin sayısını küresel ölçekte geçmiş bulunur [310]. Ayrıca internet, web ve kablosuz iletişimin geleneksel anlamdaki iletişim ortamlarına pek benzemediğinden ve yeni interaktif iletişim olanaklarını postmodern evreye hediye ettiklerinden bahsetmek de mümkündür. Bu bağlamda giderek minyatürleşerek 1970'lerde evlere girmeye başlayan kişisel bilgisayar ve 1990'larda yaygınlaşmaya başlayan internet kullanımı ile iletişim teknolojileri şemsiyesinin cep telefonlarından sanal dünyayla melezleşen sosyal ağlara dek radikal gelişimi, Dijital Devrimin etkilerinin toplumsal ve gündelik hayat üzerinde hızla yoğunlaşmasını ve yeni mutasyonları doğurmasını beraberinde getirir.

Çizelge 8.1'den takip edilebileceği üzere, 1990–2020 yılları arasında, dünya üzerindeki cep telefonu abonelerinin 12,4 milyondan 9,7 milyara, internet kullanıcılarının ise 2,8 milyondan 5 milyara çıkacağı öngörüsü üzerine biraz olsun düşünülecek olursa, bu dönüşümün uç boyutlardaki hızına dair biraz olsun fikir sahibi olunabilir.

Çizelge 8.1 1990–2020 aralığında cep telefonu ve internet abonesi istatistikleri [311-314]

1990 yılı verileri

Teknoloji Kullanımı	***Kullanıcı Sayısı***	***Dünya Nüfusuna Oranı***
Cep Telefonu Aboneleri	12,4 milyon	%0,25
İnternet Kullanıcıları	2,80 milyon	%0,05

2000 yılı verileri

Teknoloji Kullanımı	***Kullanıcı Sayısı***	***Dünya Nüfusuna Oranı***
Cep Telefonu Aboneleri	720 milyon	%11,9
İnternet Kullanıcıları	394 milyon	%6,50

2010 yılı verileri

Teknoloji Kullanımı	***Kullanıcı Sayısı***	***Dünya Nüfusuna Oranı***
Cep Telefonu Aboneleri	5,300 milyar	%76,8
İnternet Kullanıcıları	2,084 milyar	%30,0

2020 yılı öngörüleri

Teknoloji Kullanımı	***Kullanıcı Sayısı***	***Dünya Nüfusuna Oranı***
Cep Telefonu Aboneleri	9,684 milyar	%127,4
İnternet Kullanıcıları	5,000 milyar	%65,80

İnternetin, 1990 sonrası bu hızlı yayılımının temel sebebi, veri ve dosyaların paylaşımına fırsat veren ana iletişim ağı olarak *Web*'in (*World Wide Web*) ortaya çıkışıyla açıklanabilir. Bu dosyalar bilindiği üzere, metin belgelerinden yazılım programlarına, ses dosyalarından videolara kadar dijitalleştirilebilen hemen herşey olabilir. Böylelikle sanal ortam, yeni hayatlara, işlere, politikalara, inançlara, bilgilere, kişisel bağlantılara, enformasyona, eğlenceye ve kamusal hizmetlere yeni mekânlar üretir hâle gelir ve internet kitle iletişim araçlarını, kültür endüstrisini ve enformatik

veritabanlarını hızla kendisine entegre eder. Artık RSS'lerden interaktif bloglara, çevirimiçi habercilikten yerel ve küresel ağları birarada takip etmeyi sağlayan çok-odaklı esnek haberleşmeye dek geniş bir yelpazeyle sanal ortam, medyanın tüm biçimlerini dijital iletişim üzerinden birleştirme yoluna girmiştir.

Sanal ortamın yaygınlaşmasıyla birlikte, elektrik şebekesinin ve elektrik motorunun endüstriyel toplumun kuruluş sürecinde dağıttığı enerji gibi, internetin iletişim ve bilgi-işleme gücü de toplumsal hayatın tüm alanlarına yayılır. İnsanlar bu yeni iletişim olanaklarını benimsedikten sonra, SMS'ler, bloglar, vloglar, podcastler, vikiler ve benzerleriyle, artık kendi kitle iletişim sistemlerini kurmaya başlarlar. Dosya paylaşımı ve eşler-arası-ağlar (p2p), dijital hâle gelmiş her içeriğin dolaşımını, karışımını ve yeniden biçimlendirilmesini mümkün kılar. Kitle iletişim araçlarının bu yeni formlarıysa, kullanıcıların yavaş yavaş üretici (*Prodüktör Kullanıcı*) hâle gelmesiyle birlikte, nicelik ve nitelikte yeni patlamalara sebebiyet verir;

"Örneklerden biri, bireysel kullanıcıların, organizasyonların, şirketlerin ve devletlerin kendi video içeriklerini yükleyebildikleri bir video paylaşım sitesi olan YouTube'tur. 2007'nin Temmuz ayında, YouTube spesifik 18 ayrı ülke için ve ayrıca cep telefonu kullanıcıları için ortak site açmaya karar verir. Bu YouTube'u dünyanın en büyük kitle iletişim ortamı hâline getirir. (…) Fakat, [yeni kitle iletişim araçları] geleneksel kitle iletişim araçlarından farklıdır. Herkes, çok küçük kısıtılamalar haricinde, YouTube'a video yükleyebilir ve kullanıcı izlemek veya yorum yapmak istediği videoyu dev bir olasılıklar listesinden seçebilir." [310].

Bu doğrultuda virtüel ortam, yavaş yavaş interaktif ve otonom üretim düzlemlerine meyletmesiyle birlikte, Çokluğun yeni evreni hâline gelmeye başlar;

"İnsanların girişimleri, ilgi alanları ve arzuları etrafında inşa edilen yatay iletişim ağları çok kiplidir ve Photobucket.com gibi sitelerin sunuculuğundaki fotoğraflardan, açık kodlu ansiklopedi Vikipedi gibi geniş ölçekli kooperatif projelere, Kazaa gibi bedava yazılımlarla bağlanılabilen p2p ağlarından ulaşılan müzik ve filmlerden, küresel video, ses ve metin destekleriyle web bazlı forumlardaki tartışmaları birleştirilen sosyal, siyasal ve dini aktivist ağlara dek çok farklı dökümanları ve ortamları biraraya getirir. Nitekim analist Jeffrey Cole'un bana naklettiği üzere, içerik üretebilen ve internette

bunları yayabilen gençlerin, ilgilendikleri artık ‘15 dakikalık değil, daha çok 15 megabaytlık şöhrettir.’ ” [310].

Bununla birlikte 1980’lerdeki öncü sanal toplulukların geleneği üzerine kurulan webteki yeni sosyal mekânlar, içerik olarak oldukça genişlemiş ve oldukça karmaşık ve yaygın bir virtüel topluma dönüşmüşlerdir. Facebook, Myspace, Twitter ve Linkedin gibi toplumsal etkileşimin hızla yayıldığı siteler, genelde genç bir kullanıcı nüfusuna sahip olmasıyla tanınan bu ortamı, tüm yaştan insanların ilişkilerine açan yeni toplumsallık ağları örerler. Dolayısıyla genişleyen altyapı ve düşen iletişim maliyetleriyle birlikte düşünüldüğünde, çevirimiçi toplulukların hızlı gelişimlerinin salt sanal dünyada değil, fakat gerçek bir virtüelliğin günlük hayatın gün geçtikçe artan melez etkileşimleriyle içiçe girmesi vasıtasıyla gerçekleştiği, kolaylıkla savlanabilir.

Tüm bunlarla birlikte, sosyal yazılım programlarının yeni nesli, bugün milyar dolarlık küresel bir endüstri hâline gelen interaktif bilgisayar ve video oyunlarının patlama yapmasını mümkün kılar;

“2007’nin Eylül ayında piyasaya sürülen Sony’nin *Halo 3* adlı oyunu, daha ilk gününde 170 milyon dolar kazandı, bu rakam o güne kadarki herhangi bir Hollywood filminin haftasonu hasılatından fazladır. Tüm devasa çok oyunculu çevrimiçi oyun (MMOG) endüstrisinin yarısı kadar kullanıcısı olan, en geniş çevirimiçi oyun topluluğu *World of Warcraft* (WoW), 2008 yılında 10 milyon aktif kullanıcı sayısına ulaştı. Eğer ki medyanın çoğunlukla eğlence bazlı olduğu kabul edilirse, o zaman internet ve yazılım programlama içinde kök salan bu yeni eğlence biçimi, yeni medya sisteminin majör bir bileşeni hâline geldiği söylenebilir.” [310].

Bu bağlamda *World of Warcraft* adlı bu çevirim-içi fantastik yaşam simülasyonu oyununda, yakın zamanda gözlemlenen bir “sanal salgın” üzerine bir çift laf etmek anlamlı olacaktır. 2005 yılında, oyun dünyasının içinde yanlışlıkla tüm sanal kentlere yayılan bir hastalık, oyuncuların sanal yaşam karakterlerini öldürmeye başlar. Salgın süresince, oyuncular gerçek hayat davranışlarına benzer şekillerde tepkiler vermeye başlarlar. İyileştirici özelliği olan bazı şifacı karakterler hizmetlerini gönüllü olarak sunarlar, daha düşük-seviyeli karakterler bu yolla yardım edemediklerinden, insanları salgın alanlarından uzaklaştırmaya çalışırlar, bazı karakterler salgın olmayan bölgelere

kaçarlar ve bazı karakterler—AIDS hastası Dugas ve Tifo hastası Mary Mallon'un davranışlarına benzer şekillerde—hastalığı başkalarına bulaştırmaya çalışırlar. Dolayısıyla oyuncular virtüel hastalığa, sanki kendi sağlıkları gerçek bir risk altındaymışçasına tepki vermiş olurlar. Sonuçta, karantinalar da işe yaramayınca, oyunun yapımcı firması olan Blizzard tüm kullanıcılardan özür dileyerek tüm karakterleri diriltir. Böylece Virüslü Kan Olayı (*Corrupted Blood Incident*) olarak anılan bu olay, virtüel ortamın ilk salgını olarak tarihe geçer ve gerçek yaşamdaki salgınlara karşı verilen tepkilerin benzerliği dolayısıyla, bilim insanları tarafından yoğun analizlerin hedefi hâline gelir [315].

Bu sanalı gerçek olanla üstüste bindiren algı, bir anlamda 1990'larda oldukça popüler olan tamagochi oyuncaklarında da gözlemlenmemiş midir? Hatırlanacağı üzere oyuncak, iletişime girilen "Öteki"ni ki genelde sanal bir hayvandır, ekrandaki sanal bir mevcudiyete indirger. Oynanan oyun, arkasında hiçbir şey olmadığının ve sadece anlamsız bir dijital ağdan oluştuğunun farkında olunmasına rağmen, çoğu kişi için ekranın ardında gerçekten de yaşayan bir hayvan varmış gibi, heyecanlanmayı, üzülmeyi ve hatta ağlamayı beraberinde getirir. Dolayısıyla bu örüntüyü basit bir kendini fazla kaptırmayla açıklamaktan çok, aksine, gerçek dünya ilişkilerinin de bundan pek farklı olmadığını itiraf etmek, daha gerçekçi olmaz mı? Gerçek dünyada, iletişime geçilen "Öteki" insan da, bir tür tamagochi değil midir? Bir başkasıyla iletişime geçildiğinde, O'ndan bazı sinyaller alınır, O'nun yüzü bir ekran olarak izlenir ve ne "ekranın ardında" tam olarak ne olduğu bilinir, ne de aslında kişi bu ötekinden dahi önce, "Kendi" özbilinçliliğinin ardında gerçekten ne olduğunun farkındadır. Dolayısıyla *gerçek* derinlik, belki de ekranın arkasında değil, ekranla iletişime geçenle ekranın ta kendisi arasında, yani Bhabha'cı bir dille, bu arada oluşturulan üçüncü bir mekânda üretilir.

Yeni teknolojiler aynı zamanda, rol yapma oyunlarıyla toplumsallık ve deneyselliği biraraya getiren sanal gerçekliğin sosyal mekânlarının gelişimini de besler. Bunların en ilginçlerinden biri 2003 yılından beri çevirimiçi olan *Second Life* adlı sanal âlemdir. 2011 yılı itibariyle 20 milyon kayıtlı kullanıcı hesabı olan âlemin en ilginç yanı, oyuncuların her istediklerini yapabilecekleri özgür bir yeni dünyayı tanımlayan ortamın, ütopik taraflara hiç kaymaması ve kurumsal veya mekânsal limitlerin olmadığı bir evrende

dahi, mevcut dünyanın örüntülerinin birebir taklit edilmeye çalışılmasıdır. Dolayısıyla sanal üç boyutlu karakterleriyle kullanıcılar, üniversitelere gitmeyi sürdürürler, sanal bankalar ve şirketler kurarlar, iflas eder, zengin olurlar, arkadaş çevreleri edinirler ve hatta evlenirler, solcular ve sağcılar arasındaki şiddetli politik karşılaşmalara dâhil olurlar ve sanal tiyatrolarda sanal Hamletler sahnelemeyi ve izlemeyi sürdürürler [316]. Bu bağlamda sanal âlemin en ilginç ortamlarından biri sayılan *Second Life,* gerçek âlemi birebir taklit etme denemesiyle, *Virtüeli* topyekûn ıskalamış ve sefil bir *Gerçek* taklidi *Sanal* içine kilitlenip kalmamış mıdır? Bunun basit bir kanıtı şöyle açıklanabilir; *Second Life*, Linden adlı özel bir şirketin malı olduğundan, bu sanal âlemdeki emlakçılık öyle kârlı bir iş dalı olma yolunda ilerler ki, ABD Vergi Dairesi Amerikan dolarına çevrilebilen Linden dolarlarını vergilemek için yeni şemalar geliştirmeye başlar [316]. Dolayısıyla neoliberal Market tevhitinin—sanal ortam, gerçek ortam farketmez—herşeyden önce öznelliklerin zihnine mıhlanmış olduğundan söz etmek, hiçbir kısıtlamanın olmadığı yeni bir evrende dahi, *Virtüeli* deneyimlemekten kaçınan bir toplumsallık üzerinden, herhâlde kolaylıkla savlanabilir. Bu bağlamda yapılması gerekenlerin başında, reel dünyanın çıkmazlarını virtüel ortama yüklemek değil, *Virtüel* ortamın olanaklarını *Reel* dünyaya enjekte etmek gelmelidir.

Sanal âlem—aslında her âlem gibi—ne topyekûn bir özgürlüğü, ne de topyekûn bir kapatmayı beraberinde getirir. Ortaya çıktığı ilk zamanlardan bu yana, bir takım aktörler bu âlemi olabildiğince özgür ve açık, ulaşılabilir, işbirliğine girilebilir, paylaşılabilir vr kendi kendini örgütleyebilir kılmaya ve bunu salt bu âlemle sınırlamadan gerçek dünyaya da yansıtmaya çalıştıkları gibi, bir takım aktörler de burayı olabildiğince sınırları belli, işbirlikleri ve ulaşımları denetlenebilir, paylaşımları engellenebilir ve hiyerarşiler içinde tanımlı bir hâle getirmeye ve gerçek dünyadaki yansımalarını da elekten geçirmeye uğraşır dururlar. Bu çoğu zaman birbirlerine geçmelerine ve sınırlarını muğlaklaştırmalarına rağmen, temel farklılıklarını koruyan karşılıklı uğraş, insanlık tarihinin de farklı düzlemler üzerinden dahi olsa, en kadim mücadelelerinden birine referans verir. Bu bağlamda, bir taraftan sanal âlemin olabildiğine yönsüz, lineer bir yapısı olmayan, geçici oluşan ve dolayısıyla zaman ile çoklu ilişkiler kuran *pürüzsüz* bir mekân hâline gelmesi için uğraşılırken, öte taraftansa

olabildiğine lineer yapılı, yönleri önceden belirlenmiş, kalıcı ve dolayısıyla zaman ile tekil ilişkiler kuran pürüzlü bir mekân hâline gelmesi için çaba sarfedilir;

"Pürüzsüz mekân ve pürüzlü mekân—göçebe mekân ve yerleşik mekân—savaş makinesinin geliştiği mekân ve resmi aparatlar tarafından kurumsallaştırılan mekân – aynı mahiyete sahip değillerdir. Bu iki çeşit mekân arasındaki basit karşıtlığı ortaya koyduğumuz andan itibaren, çok daha karmaşık değer farklılıklarını da aynı zamanda ortaya koymamız gerekir. Bunu da yaptıktan sonra, kendi kendimize hatırlatmamız gerekir ki, bu iki mekân sadece karışımlar içinde varolur: Pürüzsüz mekân durmadan pürüzlü mekâna çevrilir ve çaprazlanır; pürüzlü mekânsa durmadan ters çevrilir ve pürüzsüz mekâna iade edilir." [46].

Dijital Devrimle birlikte, virtüel ortamda ortaya çıkan ve paylaşılan genel intelektin ve tikel özel yaşamların olası denetimlerine ve pürüzlenmelerine dair bir endişe peydahlanmaya başlar. Bu denli geniş çaplı ve farklı bilginin depolanması ve değerlendirilmesi kabiliyeti, bireysel ve toplumsal aktivitelerin ve ilgi alanlarının, çoğu zaman kendi istekleri dışında takip edilmesine olanak sağlamıştır. Dolayısıyla ortaya, yakın zamana dek nüfusu otomatik olarak gözetleyip, kişisel bilgilerini takip ederek kontrol edebilecek merkezi tahakküm strüktürlerinden oluşan Orwellyen bir gelecek paranoyasının, postendüstriyel düzeneğin daha âdemimerkeziyetçi formasyonlara kaymasıyla birlikte dönüşüme uğrayan, güncellenmiş yeni bir distopik tahayyülü çıkar. Postmodern evrenin kontrol toplumlarında, Büyük Biraderin daha küçük ve çoklu kardeşleriyle yer değiştirmiş olması, bu denetim paranoyasının altının tam anlamıyla boşaltılmış olduğu anlamına gelmez.

Information Awareness Office (IAO), ABD İleri Savunma Araştırmaları Projesi Ajansı (DARPA) tarafından 11 Eylül travması sonrası Ocak 2002'de kurulan bir tür denetim ağıdır ve ulusal güvenliğe karşı tehdit oluşturabilecek eylemleri takip edebilmek için bilgi teknolojilerinin kullanılmasını hedefleyen projeleri bir çatı altında toplamayı hedefler. Anti-terörist bir kılıf altında, geçmiş telefon kayıtlarından lokasyon takiplerine, kredi kartı harcama bilgilerinden uçak bilet işlemlerine, tıbbi bilgilerden okul not bilgilerine, sürücü ehliyet bilgilerinden, kurumsal fatura bilgilerine, sms mesajlarından sosyal medya sitelerinin dökümüne, finansal kayıtlardan web sayfası

geçmişlerine dek insanların tüm bilgilerini örtüştürerek izleyebilen projeler (*Evidence Extraction and Link Discovery*) üreten IAO'nun ödenekleri, korkutucu bir Orwellyen gelecekten endişelenen eleştiriler ve olumsuz kamuoyu sonucunda ABD Kongresi tarafından 2003 yılında kesilir. Ancak IAO çatısı altında geliştirilmeye başlanan çoğu proje hâlihazırda farklı isimlerle fonlanmayı sürdürür [317]. Bu yönelim bir anlamda—aynı zamanda *Terminatör* serisinin *Skynet*'ini çağrıştırır şekilde—Bakunin'in şu sözlerini anımsatır;

"Devlet her zaman imtiyazlı bir sınıfın malvarlığı olagelmiştir: Klerji sınıfı, aristokrat sınıfı, burjuva sınıfı. Ve nihayet, tüm diğer sınıflar kendilerini tükettiğinde, Devlet bürokratik sınıfın malvarlığına dönüşür ve ardından bir makinenin pozisyonuna alçalır – veya, nasıl arzu ederseniz, belki de yükselir." [318].

Bununla birlikte internet, göz ardı edilebilir bir maliyetle, bilginin kolayca ve hızla paylaşımını küresel ölçeğe taşıyarak, yepyeni bir ifade özgürlüğü seviyesi geliştirir. Bu sayede geniş çaplı açık kaynaklı yazılım projeleri (FLOSS: *Free/Libre Open Source Software*) gerçekleştirilebilir ve benzer ilgi alanlarına sahip bireylerin biraraya gelmesiyle yeni topluluklar oluşturulabilir hâle gelir. Bilindiği üzere, sanal âlemin olanaklarından faydalanmak için kullanılan temel arayüz olan web tarayıcıları, 1990'lardan bu yana Microsoft'un *Internet Explorer* adlı yazılımı tarafından tekelleştirilmiştir. Ancak 21.yüzyılla birlikte, yaklaşık %40 oranında hızlı bir düşüşle, pazar payının büyük bir kısmını, *Mozilla Firefox* ve *Google Chrome* gibi açık kaynaklı ve kullanıcılar tarafından etkileşimli olarak geliştirilebilen tarayıcılara karşı kaybetmeye başlar. Sorun tahmin edilebileceği gibi *Internet Explorer*'ın kendisinde değildir, fakat daha çok sanal âlemin kendisi değişmektedir; ikinci nesil (Web 2.0) internet hizmetlerinin—toplumsal etkileşim siteleri, vikiler, iletişim araçları, folksonomiler—yani internet kullanıcılarının ortaklaşa hâlde ve paylaşarak yarattığı düzeneklerin ön plana çıkmasıyla, artık dışarıya kapalı, önceden hazırlanıp sunulan ve kullanıcıların salt pasif tüketici olarak kalmaları beklenen sistemlerin altındaki güvenli zeminleri çekiliverir.

Benzer bir örnek olarak, *Brittanica* veya *Microsoft Encarta* gibi geleneksel işleyiş şemalarıyla oluşturulup, daha sonra dijital ortama aktarılan ansiklopediler karşısında, kullanıcıları tarafından ortaklaşa olarak birçok dilde hazırlanan, özgür, bağımsız,

ücretsiz, reklamsız, kâr amacı gütmeyen bir İnternet ansiklopedisi olarak örgütlenen Vikipedi verilebilir. 2001'de kurulan Vikipedi'nin açık kaynaklı sisteminde 2011 itibariyle, Britannica'nın 85,000 makalesi ve 55 milyon sözcüğüne, Encarta'nın 63,000 makalesi ve 40 milyon sözcüğüne karşı, sadece İngilizce sürümünde 3,637,675 makalesi ve yaklaşık 1,74 milyar sözcüğü birikmiş durumdadır. Benzer bir açık-kapalı karşıtlığı işletim sistemleri üzerinden, *Microsoft Windows* ile *Linux*'ün karşılaştırılmasından elde edilebilir. *Linux*, yine açık kaynak kodlu, özgür ve ücretsiz bir işletim sistemi çekirdeğidir. Daha uzmanlaşmış bir kullanım donanımı gerektirdiğinden ötürü, *Linux*'ün şimdilik son kullanıcıya sağladığı bu alışılmadık serbestlik, pazar payını cüzi miktarlardan öteye taşıyamamasına sebebiyet verir. Fakat bu kulvarda—yakın dönemde tabletlerle birlikte ortaya çıkmaya başladığı üzere—açık kaynaklı işletim sistemlerinin kullanıcı dostu formatlara bürünmesi güzergâhında, bu tekelin kırılmasının da an meselesi olduğu aşikârdır. Bir diğer popüler örnek de, *Microsoft Office*'in karşısına dikilen *Open Office* üzerinden verilebilir. *Open Office*, benzer şekillerde sözcük işlemcisi, hesap tablosu, sunu, vektörel çizim ve veritabanı yazılımları içeren, dolayısıyla neredeyse *MS Office*'in tüm işlemlerini yapabilen ve aynı zamanda *MS Office* dosyalarına dönüşebilen altyapısıyla, ücretsiz ve açık kaynaklı bir yazılım paketidir. Kısaca virtüel âlemde, özel mülkiyetin pürüzlü düzlemleri her daim pürüzsüzleştirilmenin peşindedir. Ücretsiz ve açık kaynaklı formasyonların yaygınlaşması içinse, tekelci sistemleri basitçe taklit veya temsil etmeleri değil, *Mozilla Firefox* ve *Google Chrome*'un başarma yolunda ilerledikleri gibi, kullanım kolaylığından sunulan potansiyellere, inovatif yeniliklerinden yeni etkileşim biçimleri üretimlerine dek mevcut sistemlerden daha zengin bir platform sunmaları gerekir. Sanal âlemin bu doğrultudaki hızlı dönüşümü, bir anlamda Hobbesçu *Halk*'ın biraz olsun Spinozacı *Çokluğa* doğru kaymaya başladığını, pasif kullanıcınınsa *Prodüktör Kullanıcı*'ya dönüşme yolunda ilerlediğini muştular niteliktedir.

Sosyal medyanın son dönemlerdeki en popüler aparatları, etkin, hızlı ve anlık toplumsal etkileşimleri dolayısıyla Arap Baharı'na bazıları tarafından adları dahi verilmeye çalışılan, *Facebook* ve *Twitter* hâline gelmiştir. Dünya çapında yaklaşık 600 milyon kullanıcısı olan *Facebook*'un, kullanıcılarından ana sayfalarında her daim güncelleyerek cevaplamalarını istediği soru, "Aklından ne geçiyor? (*What's on your mind?*)" olarak

belirlenmişken, dünya çapında yaklaşık 200 milyon kullanıcısı olan *Twitter*'ın—yakın dönemde değiştirilmeden önce—kullanıcılarından cevaplamalarını istediği soru, "Ne yapıyorsun? (*What are you doing?*)" olarak sabitlenmiştir. Naif bir etkileşim kıvılcımı yakmaktan öte bir amaçları olmadığı savlanabilecek olan bu sorularla birlikte, bir taraftan aktüel olarak yapılan eylemlerin, diğer taraftansa virtüel olarak zihinden geçen olası eylemlerin bitimsiz özsorgulama anlarını ve güncelleme ifşaatlarını beraberinde getiren bu kurgu, oldukça ilginç gözükür. Bir taraftan Antik Yunan'ın "Kendini Tanı" vecizesini hatırlatacak bir benlik sorgulamasını, öte taraftan korkutucu ve bitmek bilmez bir varoluşsal sınavı çağrıştırır –Aklımda ne var, Ne yapıyorum, Aklımda ne var, Ne yapıyorum… Bu ifşaattan tedirginlik duyulsa da veya ters istikamette bu özyansımanın bir tür dijital rönesans vaadettiği düşünülse de, sosyal medyanın insanların kendileriyle, başkalarıyla ve toplumun mekânlarıyla etkileşimini değiştirmeye başladığı hakikattir. Dayanışma, özgürlük, işbirliği, kendi kendini örgütleyen toplumsallıklar vb. nitelikler yolunda oldukça değerli bir araç kutusu sunan sosyal medya, aynı zamanda tehlikeli pürüzlenme olasılıklarını da beraberinde getirir. Facebook'un daha üye olurken otomatik olarak kabul edilmesi gereken hizmet anlaşmasında, tüm bilgilerinizi gerekli bulduğu şekillerde kullanma ve buradan yeni türettiği servislere bu bilgileri aktarma hakkını, geri çevrilemez şekilde üzerine alıyor oluşu dahi, bu tehlikenin boyutlarına dair basit ipuçları içerir.

Yakın zamanda küresel siyasi arenayı karıştıran bir dizi gizli belgeyi kamuya açıklayan *WikiLeaks* oluşumu ise, sanal ortamı daha pürüzsüz hâle getirmeye çalışan bedevi cepheye daha yakın durur. Bilindiği üzere 2006'dan beridir kâr amacı gütmeyen bir organizasyon olarak aktif hâlde yayın yapan *WikiLeaks,* 2010 yılında kaynaklarının gizliliğini koruyarak hükümetlerin ve uluslararası organizasyonların hassas belgelerini—bir nevi kirli çamaşırlarını—yayınlamaya başlar. Neoliberal Market tevhitinin PayPal ve bankalar yoluyla kaynaklarını dondurmaya, Ulus-devlet aparatlarınınsa internet sitesini çökertmeye başladığı bir ortamda, etik korsanlar, aktif kognitarya, ifade özgürlüğü savunucuları, bilgisayar programcıları, açık toplum destekçileri, araştırmacı gazeteciler vb. Virtüel Çoklukların dayanışmasıyla ve işbirliğiyle baskı ve tahakkümler kırılır. *WikiLeaks,* bir taraftan sanal Çokluğun kalkan olmasıyla korunmuş, diğer taraftansa sanal ortam üzerinden baskı ve tahakküm kaynaklarına karşı kontra-saldırılar

düzenlenerek, pabucun sanal ortamda pahalı olduğu cihana ilan edilmiştir. Dolayısıyla postmodern evrede kadir-i mutlak güçler olarak tasavvur edilmeye başlanan neoliberal Market tevhiti ve ulus-devlet hegemonyaları karşısındaki küçük bir internet sitesinin kıvılcımıyla yayılan bu deneyim, 21.yüzyılın kaçış çizgilerine, pürüzsüzleştirme aparatlarına ve yeni mücadele makinelerine dair önemli ipuçları taşır. Berrardi, *WikiLeaks*'in kurucusu olan Julian Assange'ın, bu şeffaflaştırma eylemi sonrası Avrupa Birliği'nde sahte suçlamalarla apar topar tutuklanması üzerine, bir tarafta pürüzleri kaldırmak, öte taraftaysa bu pürüzleri arttırmak arasında geçecek olan yeni mücadele düzlemlerini şöyle ilan eder;

"Julian Assange'ın tutuklanışı, Batı demokrasisinin ölüm çanlarını çalar. Onu yakaladılar, yayınladığı belgeleri ve maddi kaynaklarını kestiler. Fakat bu adam tam olarak ne yaptı? Basitçe Ağın gücünü sergiledi. Batı otoriteleri, Çin sansürlerini hor görmelerine karşın, ağların gücü *Glasnost*'u takdim etmekle, herhangi bir biçimde şeffaflık önermekle veya belki de, iktidarın gerçekliklerini ortaya dökmekle gözdağı verdiği anda, tam olarak Hu Jintao gibi davrandı.

Wikileaks deneyimi bize ne öğretti? Orduya toplumu bastırmak için, diplomatlara çirkin şeyleri allayıp pullamaları için para ödendiğini öğretti; fakat bunları zaten biliyorduk. Wikileaks'ten alınacak ders, bunlar değildir.

Deneyim, daha çok, Kognitarya'nın ağının iktidar kurumlarına meydan okuyabileceğini ve hatta onları yenebileceğini bize öğretti. Bu yapılanmalarda (militer, diplomatik ve finansal)—kolektif zekânın sonsuz gücünü hızla keşfetmeye başlayan bilgisayar programcıları, gazeteciler ve teknisyenler gibi—kognitif işçiler yer alır.

Gösterikapitalizminin [*Semiocapitalism*] finansal ahmaklığının diktatörlüğü karşısındaki savaş, artık başlamıştır." [321]**.**

Bu bağlamda, yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan ve tehlikeli pürüzlenme olasılıklarını beraberinde taşıyan bulut bilişimleri (*cloud computing*) üzerine de bir çift söz söylenebilir. Bulut işlemleri, istenilen tüm yazılımların ve donanımların ve her türlü dijital işlemin ortamının sadece bir monitör arkasından yani sanal ortam üzerinden kiralandığı bir sistemi tarifler. Donanım ve yazılımlar bir başka yerde kuruludur ve periyodik bir hizmet olarak kullanılırlar. Kısaca bulut bilişimlerindeki olası tehlike, sanal

ve dijital ortamlardaki genel intelektin özelleştirilmesi ve denetim altına alınması yolundaki küresel tahakküm projelerinden bir diğerine dönüşme potansiyelinde yatar;

“Kullanıcılar bugün kendilerinden uzakta, klimatik olarak kontrol altında tutulan mekânlarda binlerce bilgisayara ev sahipliği yapan odalardaki programlara ve yazılımlara erişiyorlar. Bulut işlemlerinin propaganda-metinlerinden birinden alıntı yapmak gerekirse: ‘Detaylar, onları destekleyen bulutlardaki teknolojik altyapıya dair uzmanlaşması veya onları artık kontrol altında tutması gerekmeyen tüketicilerden soyutlanır.’

Burada, gerçeği açığa çıkaran iki sözcük var: ‘Soyutlama’ ve ‘kontrol altında tutma’. Bir bulutu işletmek için, onun işletimini kontrol edecek bir izleme sistemine ihtiyaç vardır ve bu sistem, tanımı gereği son kullanıcıdan gizlenir. (…) Bir başka deyişle, kullanıcı deneyiminin daha kişisel veya yabancılaşmamış hâle gelmesi için, yabancılaşmış bir ağ tarafından kontrol altında tutulması ve düzenlenmesi gerekir. (…)

Bulut işlemlerini savunanlar, onun internetin ‘doğal evrimi’ndeki bir sonraki mantıklı adım olduğunu iddia etseler ve soyut-teknolojik bir anlamda bu doğru olsa da, küresel sanal âlemin aşamalı özelleştirilmesinin hiçbir ‘doğal’ tarafı yoktur. Neredeyse tekel hâline gelmiş iki veya üç şirketin, bir taraftan yazılımların istedikleri gibi fiyatlarını belirleme, öte taraftansa kendi ticari ve ideolojik çıkarlarına göre bu yazılımları süzgeçten geçirerek onlara kendi ‘evrensellik’ süslerini verme meselesinde ‘doğal’ olan hiçbirşey yoktur.” [322].

Öte taraftan Altın Kalkan Projesi, Çin Halk Cumhuriyeti Sosyal Güvenlik Bakanlığı tarafından yürütulen bir sansür ve gözetim projesidir. Amaç IP adreslerinin engellenmesi, DNS filtreleme ve yönlendirme, URL filtreleme, Paket filtreleme ve bağlantı yenileme gibi sansür uygulamarıyla pürüzlü mekânın olabildiğince korunmasıdır. Bu bağlamda şeffaflık taraftarlarının internet erişimini kontrol altında tutmakla eleştirdiği, en pürüzlü yerel sanal âlemlerden birine sahip olan Çin’in yanında, bu “bulut” ve benzeri olası tekelci özelleştirme politikalarıyla, tüm küresel sanal ortam da, bir taraftan virtüel özel mekânı, öte taraftansa virtüel kamusal ve genel intelekti pürüzleyerek, Altın Kalkanlar ardına almaya girişmiyor mu? Dolayısıyla dijital ve virtüel âlemler üzerinden çok daha fazla görünür hâle gelmeye başlayan asıl mesele, pürüzlü

ve pürüzsüz mekân üreticileri arasındaki bu mücadelenin, 21.yüzyıla damgasını vuracağıdır;

"Pürüzlülük ve pürüzsüzlük operasyonları tam anlamıyla geçişler ve kombinasyonlardır: Mekân içinde işlem gören güçlerin mekânı durmadan pürüzlü kılması ve bu pürüzlüleştirme sürecinde başka güçlerin gelişimiyle, yeni pürüzsüz mekânların ortaya çıkmasıdır. En pürüzlü kent dahi pürüzsüz mekânları doğurur: Kentte göçebeler gibi (…) yaşayanlar çıkıverir. Hareketler, hız ve yavaşlık, bazen tek başına bir pürüzsüz mekânı yeniden inşa etmek için yeterlidir. Tabii ki, pürüzsüz mekânlar tek başlarına özgürleştirici değildirler. Fakat onların içinde direniş değişir veya mevzi değiştirir ve hayat kazıklarını yeniden çakar, yeni engellerle yüzleşir, yeni tempolar icat eder ve hasımlarını değiştirir.

Bizi salt pürüzsüz bir mekânın kurtaracağına hiçbir zaman inanmamak gerekir." [46].

Bu bağlamda yapılması gereken, bir taraftan sanal ortamın önce kendi içinde, ardından gerçek hayatta tüm tahakküm aparatlarını ortadan kaldıracak mesihlikteki pürüzsüzlüğü yönünde boş hayallere kapılmamak, öte taraftansa tüm virtüel ve aktüel pürüzsüzleştirme operasyonları için her daim mücadele etmeyi sürdürmekten başka bir şey değildir.

Dikkat edilirse, dijital ve sanal âlemlerle toplumsal ve bireysel ölçeklerde kurulan etkileşimlerin, mimarlık ortamında da karşılıklarını buldukları gözlemlenecektir. Bu etkinlik örüntüleri, zaman zaman birbirleriyle üstüste binmekten çekinmeseler dahi, Yapay-Benlik *(1)*, Tıpkı-Benlik *(2)* ve Şizo-Benlik *(3)* adlarıyla, üç farklı başlık altında toplanılabilir.

Yapay-Benlik (1), dijital ve sanal âlemlerin sibernetik aparatlar olarak; gerçek dünyanın, mekânın, benliğin boşluklarını veya gerekliliklerini tamamlaması adına kullanılmalarıyla tariflenir. Donna Harraway'i üzecek kısırlıkta bir melezlenmeyle, gözlüğün bozulan gözü tamamlaması, yapay kalbin bozulan kalbin yerini alması, yapay kolun sakatlanan kolun yerine geçmesi gibi biyo-teknolojik örneklerle betimlenebilecek bu benlik inşaatı, teknolojik gelişmelerin bir getirisi olarak sanal ve dijital ortamı, gerçek dünyaya yardımcı bir tür madun platform olarak kullanır. Dolayısıyla artık elde veya daktiloda yazılan metinlerin bir kısmı dijital sözlük işlemci programlarının yardımıyla tamamlanır

veya elde çizilen mimarlık eskizleri ile inşa edilen mimarlık maketleri dijital ortamda bilgisayar destekli tasarım programlarıyla yeniden çizilir ve modellenir. Böylelikle, *Virtüel* olan, *Gerçek* olanın ardından gelir ve *Gerçek* olanı tamamlamakla yükümlüdür. Mimarlık düzleminde dünya üzerindeki üretimin hâlâ çok büyük bir kısmı, bu *Yapay-Benlik* kümesi altında işlem görür, yani analog düşünmeyi sürdürür, fakat teknolojiden yararlanmak adına eylemlerini dijital olarak kaydeder. Dijital tasarımla adı sıkça anılan Frank Gehry'nin dahi, fiziksel maketler ve eskizler üzerinden çalışıp, karar kıldıklarının dijital ortama aktarıldığını herhâlde hatırlatmaya gerek yoktur. Dolayısıyla *Yapay-Benlik* kümesi altında üretim yapan mimarlık düzleminin, dijital ortamla etkileşimi sonucu bir tür melezlenmeye girdiği aşikârdır ancak, *Virtüel* ortamın engin olanaklarını tam anlamıyla kullandığından bahsetmek mümkün değildir.

Tıpkı-Benlik (2), dijital ve sanal âlemlerin; gerçek dünyanın, mekânın, benliğin tıpkısı veya kopyası olarak inşa edilmeleriyle tariflenir. *Twitter* adlı sosyal medya aparatına, bir kişi hayranı olduğu ünlüye kısa mesajlarla ulaşmak adına kendisini kopyalar, *Myspace* adlı sosyal ağ aparatına, bir kişi amatör müzik performansını sergilemek adına kendisini kopyalar, *MSN Messenger* adlı anlık mesajlaşma aparatına, bir kişi ailesiyle videokonferans yapmak için kendisini kopyalar, *LinkedIn* adlı iş odaklı sosyal ağ aparatına, bir kişi yeni mesleki bağlantılar kurmak adına kendisini kopyalar, *Facebook* adlı sosyal ağ aparatına, bir kişi ilkokul arkadaşlarını bulmak adına kendisini kopyalar ve hatta *Second Life* adlı sanal dünya oyunu aparatına, kişiler neoliberal Market tevhitinden emlak piyasalarına, Shakespeare tiyatrolarından fiziksel çevre inşaatlarına kadar mevcut dünyanın tüm niteliklerini—farklı roller üzerinden olsa dahi—kendilerini kopyalar. Böylelikle, *Virtüel* olan, *Gerçek* olanın bir taklidinden ibaret hâle gelir ve *Gerçek* olanı temsil etmekle yükümlü kılınır. Mimarlık düzleminde *Tıpkı-Benlik*, en başta biçimci parametrik mimarlıkların sahte sayısal tasarımlarında gözlemlenir. Dijital mimarlık adı altında fiziksel çevrenin biraz daha standartdışı teknikler ve biçimlerle dijital düzlemde—ve ardından tekrar reel düzlemde—yinelenmesine dayanan bu kulvar, virtüel âlemi daha pürüzsüz hâle getirmek ve engin olanaklarından faydalanmak yerine, çoğu zaman politik doğrucu kurgular arkasına saklanarak, gerçek dünyanın pürüzünü buraya kopyalamaya çalışır. Mark Wigley'in de dikkat çektiği üzere, dijital

mimarlık düzleminde etkinlik yapan mimarların yine büyük bir çoğunluğu, kapalı düzen taraftarı siniklerden oluşmaktadır;

"Genç tasarımcılar çığır açan araştırmacılar olduklarına inandırılıyorlar. (…) Düzen bozucu güçlerle karşılaşıldığında, mimarın düzenleyici romantik figürü tekrar ileri sürülüyor. Artık dijital mimarlar sanal ev yarışmalarıyla birlikte, bilgi akışlarından ilham alınan konut biçimleri, jenerik parametreler içindeki konut biçimlerinin bitimsiz varyasyonları için teknikler ve benzeri konut tasarımlarına girişti. Elektronik mekân sabitleştiriliyor.

Mimar yine kaos içerisindeki kalıbın, rahatlığın ve düzenin figürü hâline geliyor." [323].

Tıpkı-Benlik'in mimarlık düzlemindeki bir başka yansımasıysa, 21.yüzyılla birlikte ivme kazanan, Nicholas Negroponte'nin isim babalığını yaptığı Duyarlı Mimarlık (*Responsive Architecture*), Uyumsal Mimarlık (*Adaptive Architecture*) ve Reaktif Mimarlık (*Reactive Architecture*) gibi daha derinlere inmeye çalışan deneysel kulvarlarda gözlemlenebilir. Bu kulvarlarda üretilmeye çalışılan mekânlardan, onları çevreleyen ortam şartlarına ve kullanıcı etkilerine göre tepki vermesi ve uyum sağlaması beklenir. Dolayısıyla genel anlamda, duvarlarına yaslanılması karşısında kendisini genişletmek, mobilyalarının konumlarını yeniden düzenleyebilmek veya günışığının artması/azalması karşısında güneşkırıcılarının geçirgenliğini ayarlayabilmek gibi akıllı bina konseptleriyle bazı konularda örtüşen niteliklerin peşinde koşulur. Önceki bölümlerde de üzerinden geçildiği üzere, Diller & Scofidio'nun göl üzerinde yerden yükseltilmiş bir metal strüktürün çevresine takılı su püskürtme aparatlarıyla, gölün suyunu çevre şartlarına göre daha yoğun veya seyrek olarak püskürterek mekânın görünürlüğünün bulanıklığı üzerine geliştirdiği deneysel *Blur* Pavyonu (2002), çevre faktörleri hesaplayan ya da kullanıcıların hareketlerini algılayan ve buna göre görsel reaksiyon gösteren, örneğin önünden geçtiğiniz koordinatlara göre yüzey piksellerinin renk değiştirdiği vb. "tepkisel yüzeyler"in üçüncü boyuta aktarıldığı ve artık mekânsal bir reaksiyon gösterdiği, yani piksellerin bir yüzeyde kilitli olmadığı ve üçüncü boyutta hareket ederek tepki verdiği dECOi'nin *HypoSurface*'i (1999) ve Ruairi Glynn'in ürettiği, içine giren kullanıcıların hareketlerine karşılık, Biyo-Geri Beslenim Döngüleri *(Bio-Feedback Loops)* yaratarak cevap veren *Reciprocal Space'*i (2005) bu kulvara örnek olarak verilebilir.

Robotik Mimari Medya Ofisi ve Duyarlı Mimarlık Bürosu'nun (*Office for Robotic Architectural Media & Bureau for Responsive Architecture*) başında yer alan Tristand'Estree Sterk, Duyarlı Mimarlığın Negroponte'den bu yana gelişmiş olan konseptlerini alır ve 21.yüzyılda robotik zekâ alanında ortaya çıkan gelişmelerle günceller. Bu sayede Sterk, bir dizi sensör, işlemci ve aktüatörden oluşan, melez kontrol ağlarıyla yürütülen ve gerilim bütünlüğü elemanlarının değişken strüktürleri içinde cisimleşen, yeni bir mimarlık modeli ortaya koyar. Sterk'in açıklamasına göre; *(1)* bina boyunca uzanan tepkilerin kontrolü ve manipülasyonu olasılığını kullanıcılara veren kullanıcı girdisi, *(2)* çevre yüklere karşı doğrudan cevap verebilen tepkisel kabiliyete sahip yapı strüktürü ve *(3)* iç mekânın bölümlenmesini ve hizmet akışını kontrol eden mekânsal tepkiler, bu melez kontrol modelinin başat bölümlerini oluşturur. Bu doğrultuda Sterk, duyarlı mimarlıktaki yapıların bir sonraki adımını "kullanıcıların ihtiyaç ve isteklerinin durmadan değişen koşullarına göre muamele eden" inovatif bir konsepte varma yolunda olduğuna dikkat çeker [324]. Dolayısıyla *Tıpkı-Benlik*'in bu kullanımını, gerçek dünyadaki bir etkinin basitçe sanal dünyaya kopyalanmasını değil, fakat gerçek mekânda verilen etkinin kopyasının, daha karmaşık bir altyapıyla, karşı tarafta bir tepki oluşturması yoluyla, geri alınması olarak özetlenebilir. Bu bağlamda *Virtüel* ortamın engin olanaklarından, hâlâ tam anlamıyla olmasa dahi, yavaş yavaş yararlanılmaya başlandığını söylemek mümkün hâle gelir.

Şizo-Benlik (3) ise, dijital ve sanal âlemlerin, gerçeğin tamamlayıcısı, bir tür taklidi veya etki-tepki indirgeyicisi olarak düşünülmesiyle değil, fakat daha çok virtüel düzlemin kendi olanaklarının sınırlarına kadar zorlanması ve bu sınırlar üzerinde inovatif inşaatların üretilmesiyle tariflenir. *Şizo-Benlik*, virtüel ortamdaki Benlik/Mekân üretiminin bitimsizleşmesidir. Bu kulvarda, tepki veren değil etki üreten, reaktif olan değil aktif olan, temsil eden değil takdim eden bir üretimden söz edilebilir. Biyoteknolojik örnekleri güncellemek gerekirse, duymayan kulağın yerine, basitçe kopyasının geçmesinin değil, Stelarc'ınki gibi üçüncü—ve dördüncü ve beşinci ve…—bir kulağın bedene eklemlenmesidir. Böylelikle tüm aktörler ve mekânlar, çoklaşır, çoğullaşır, çokluklaşır;

“Evvelki otonom ayrılmaz-fertler [*individuals*], (…)—en az iki perspektif üzerinden çelişen hayatlara sahip olan yarılmış ve şaşı insanlara—yani ayrılan-fertlere [*dividuals*] dönüşür.” [325].

*Şizo-Benlik’*in mimarlığı *Şizo-Mimarlık*’tır, fakat mevcut dijital ortamda *İnteraktif Mimarlık* adı altında yapılan deneyler de, bu kulvara doğru yönlendirilebilir. Amaç mimarın sonuç ürün üzerine değil süreç üzerine yoğunlaştığı, fakat mekânın ve kullanıcıların etkileşimini gözardı ettiği sahte demokratik parametrik oyunlar vasıtasıyla değil, hem mimarın, hem mekânın, hem de kullanıcıların aktif katılımları doğrultusunda, bitimsiz bir kolektif üretimdir;

“Üretim sürecinin dışındaki alıcılara bir mesaj yollayıp, onları sanat eserine anlam vermek için iş bittikten sonra davet etmek yerine, sanatçı artık alıcılarını ifade eden, yorumlayıcılarını etken öznelere dönüştüren ve anlamlandırmayı kolektif eylemin döngüsü içine sokan bir çevre, bir iletişim ile üretim sistemi ve bir kolektif olay inşa etmeyi dener.“ [326].

Şizo-Benlik bu anlamda, kullanıcı olarak *Prodüktör Kullanıcı’*yla, mimar olarak *Prodüktör Mimar’*la, mekân olarak *Prodüktör Mekân’*la, üretim olaraksa *Prodüktör Prodüksiyon’*la ortak düzlemleri işgal eder. *Şizo-Benlik’*in nihai hedefi, düşünen mekânın üretimidir ki mekân bağlamında bu, sadece çevre etkilere verilen basit bir tepkiyle kısıtlı olmayan, fakat daha çok kendi ürettiği etkilerle çevresinden tepki talep eden yeni bir mimarlığın doğuşu anlamına gelir. Öyle ki bu yeni üretim, sadece virtüel ve aktüel çevresini değil, kendisini de gözlemler, öğrenir, değişir ve harekete geçer. Kendi kendisini örgütleyen davranış biçimleri üretir, kullanıcılarıyla etkileşime girer ve bunların sonucunda hem kendisini, hem çevresini, hem de kullanıcısını dönüştürür. *Virtüel* ortamın incelenmeyi bekleyen derin potansiyelleri, kullanıcılarının etkisine her seferinde farklı tepkiler verebilecek ve bir taraftan kendisini, öte taraftansa kullanıcısını değiştirebilecek böyle bir mekânın üretim kulvarında yatar. Bu kulvar “nefes alan, nabzı atan ve bir model olarak sıçrayıp, bir başkası olarak yere inen” bir mimarlığı muştular [327]. Böylelikle bazen mekânlar kullanıcıyı, bazense kullanıcılar mekânı ikna edebilecektir. Ancak bu şekilde, mekânları kontrol etmek yerine, mekânlarla gerçek anlamda diyalog kurmaktan veya etkileşime geçmekten bahsedilebilir. Ancak bu şekilde mekân madun,

pasif, sabit ve kısıtlayıcı bir kabuk olmaktan çıkar ve mimarlık düzleminde sonunda kendisi de bir aktör hâline gelebilir. Ancak bu şekilde mekânın, kullanıcı ve mimarla arasındaki hiyerarşi yıkılabilir ve her birinin aktif etkileşimiyle, kolektif *Şizo-üretimler* gerçekleşebilir. Ancak bu şekilde, William Gibson'ın *Neuromancer*'ına benzer şekilde, *Virtüelin* zengin olasılıkları ve dijital verilerin ışıkları, *Aktüelin* mevcut koşullarına, yani kentlerin ışıklarına karışabilir;

"Siberuzay. Her ulustan milyonlarca yasal kullanıcının, matematik konseptleri öğretilen çocukların, her gün yaşadığı anlaşmalı halüsinasyon. İnsan sistemindeki her bilgisayarın kayıtlarından yansıtılan verilerin grafiksel sunumu. Akıl almaz bir karmaşıklık. Zihnin yokmekânlarında, veri kümeleri ve salkımlarında yayılmış ışık çizgileri. Adeta uzaklaşan kent ışıkları gibi…" [328].

8.3 Aktüel

Aktüel, postmodern evrede dijital ve virtüel ortamlarda ortaya çıkan veya yoğunlaşan potansiyeli yüksek mefhumları gerçeklikteki olası karşılıklarıyla ve yeni olasılıklarıyla birlikte değerlendirmek üzere kurgulanan bir dizi taktikten oluşur. İlk altbaşlıkta (8.3.1), toplumsal ve mekânsal düzlemleri, tahakküm mekanizmalarının ketleyici pürüzlerinden kurtarmak için *hack-leme* pratikleri gerçek dünyaya çağrılır. İkinci altbaşlıktaysa (8.3.2), toplumsal ve mekânsal düzlemleri, tahakküm mekanizmalarının sahiplenici pürüzlerinden kurtarmak için bu kez *müşterek* pratikleri gerçek dünyaya davet edilir ve bölüm nihayete erdirilir.

8.3.1 *Hack*-lemek

Hacker için, doğa virtüelin bir başka ismidir.
McKenzie Wark, A Hacker Manifesto

Hack-lemek, dijital ve virtüel ortamlarda kapalı sistemlerin açılmasını, değiştirilmesini ve geliştirilmesini tarifleyen bir terim olarak kullanılır. Terim bu ortamlardan yüzeysel şekilde haberdar olanlar için, mahiretli bir asosyal süperzekanın, korunaklı ağların içine doğru yeni bir yol bulmasını, güvenlik sistemlerini atlatmasını ve kullandığı aparatlar ve anonim bağlantılarla karşısına çıkan şifreleri kırarak, çeşitli gizli bilgileri ele geçirmesi sonrasında sessizce ortadan kaybolmasını, yani bir tür dijital banka soygununu

çağrıştırır. Buna karşılık virtüel ve dijital jargon, öncelikle yapıcı *hacker* (*hack*-leyen) ile kırıcı *cracker* (*crack*-leyen) arasında kurulan bir sınıflandırma üzerinden inşa edilir. Programlama gurusu Eric Raymond bu farklılığı basitçe şöyle betimler;

"Temel farklılık şudur: *Hacker*-lar inşa ederler, *Cracker*-lar parçalar." [329].

Kolayca tahmin edilebileceği gibi, bu ayrım birebir gerçekleri ifade etmekten çok—*hacker*-lar da inşa etme yolunda parçalar*, cracker*-lar da parçaladıklarıyla inşa eder—iki dijital sınıf arasındaki ağırlıklı yönelimi işaret eder. *Hacker*-lar daha çok sanal âlemi açık kod sistemleriyle yazdıkları kendi programlarının/sistemlerinin ortak paylaşımı üzerinden pürüzsüzleştirmeyi tercih ederken, *cracker*-lar ağırlıklı olarak sanal âlemi kapalı kod sistemleriyle yazılmış mevcut programları/sistemleri kırıp ortak paylaşıma sokarak pürüzsüzleştirmeye meylederler. Dolayısıyla yapmak-yıkmak arasındaki bu muğlak ayrım üzerinde kilitlenmekten çok, her iki dijital sınıfın da, sanal ortamı pürüzsüzleştirmek yolunda ortak hareket ettiğinden bahsetmek daha anlamlı olacaktır;

"Biz *hacker*-larız (…). Biz ham veriden *hack*-lenmiş, yeni konseptler, yeni algılar, yeni duygulanımlar üretiriz. Hangi kodu *hack*-liyorsak *hack*-leyelim, bu programlama dili olsun, şiirsel dil olsun, matematik veya müzik, kavisler veya renkler olsun, biz yeni dünyaların soyutlayıcılarıyız. Kendimizi araştırmacı veya yazar, sanatçı veya biyolog, kimyager veya müzisyen, filozof veya programcı olarak tarifliyorsak da, tüm bu öznellikler oluşmakta olan bir sınıfın, bitler hâlinde, kendisinin farkında olma sürecinin parçalarıdır. (…)

Hack-lemek, farklılaşmaktır." [330].

Tam da bu anlamıyla *hack*-lemenin, dijital ortamdaki etkinlikleri derinlemesine incelenmeli ve sanal ortamdaki kazanımlarının toplumsal zeminden mimarlık zeminine, siyasal zeminden ekonomik zemine dek çeşitli düzlemlerde nasıl uygulanabileceği üzerine düşünülmelidir. Bu düşünce de, kendi sınırlarının dışına çıkmayan bir *Sanal Gerçeklik* üzerinden değil, ancak tüm düzlemleri çaprazlayan *Virtüelin Gerçekliği* üzerinden aktüel hâle gelebilir. Dolayısıyla bir yaklaşım olarak *hack*-lemek, salt dijital ortam için spesifik bir dizi aktivite aparatından oluşmaz, fakat daha çok sistem kodları, protokoller ve ağlarla kurulu tüm düzeneklerde etkinlik gösterebilir. *Hack*-lemek, herşeyden önce, pürüzsüz düzlemleri, yatay heterarşileri, özgür dolaşımı, açık

düzenekleri, kolektif üretimi, ortak paylaşımı yani kısaca farklılıkların ittifakına dayanan müstevileşmeyi amaçlar. Postmodern evrenin toplumsal, kültürel, ekonomik, politik, teolojik ve militer düzlemlerinde bu tabandan üretilen paralel değişimleri takip etmek mümkün olduğu gibi, açılan bu yeni düzlemleri hiyerarşik tepelerden hızla denetim altına almak ve pürüzlü hâle getirmek için de oldukça yoğun bir çabanın harcandığı aşikârdır. Bu doğrultuda bir taraftan tepeden tabana doğru çalışan disipliner kurgular ve denetim katılıkları, kendi kendini örgütleyen işbirlikçi hareketlere ve açık sistemlere doğru evrilir, öte taraftansa yeni gözetim ve denetim metotları, gayrimaddi ve fikri mülkiyet kapatmaları ve neoliberal Market tevhitinin yeni küresel sömürge mekanizmalarıyla ehlileştirilir. Bu mücadelenin ortasında *hack*-lemek basitçe, üzerindeki farklılıklarla birlikte pürüzsüz etkinlik ortamlarının genişletilmesi, arttırılması ve farklılaştırılmasından başka bir şey değildir;

"*Hacker*-lar kaynaşmacı değillerdir. Çoğu zaman tikelliğimizin bastırılmasını istemeyiz. Yapılması gereken mecburi bir birlik oluşturmaktan çok, farklılıkların yerleşimi üzerine kurulu bir sınıf menfaatine sahip kolektif bir *hack*-lemedir. (…) Hacker sınıfının sloganı, 'bütün dünyanın işçileri birleşin' değil, 'bütün dünyanın işleri çözülün' olabilir." [330].

Hack-lemenin bir diğer temel niteliği, bir tür modifiye yaptıkçılık kültürü olarak yayılımıdır. 20.yüzyılın ilk yarısındaki teknolojik gelişmelerle birlikte, özellikle amatör radyoculuk ve araba modifiyeciliği gibi garaj aktiviteleri bu kültürün dijital öncesi evredeki yayılımının yolunu açar. 20.yüzyılın ikinci yarısından itibarense, DIY (*Do-It-Yourself*) yani Kendin-Yap kültürüyle genişler ve *hack*-lemek adını ilk kez bilgisayarların ortaya çıkmasıyla birlikte alır [331]. Kavramın ve eylemin ortaya ilk çıktığı akademik altkültürde, bilgisayarlar hâlâ ender bulunur hâldedir ve yazılım programları kullanıcılar ve programcılar arasında sıklıkla paylaşılmaktadır. Bu bağlamda *hack*-lemek ve kodları yeniden kullanmak, bir taraftan bilgisayarların bekleme sıralarını azaltmanın yolunu, öte taraftansa meraklı modifikasyonların ve yeni üretimlerin yolunu açmaya yarar. Bilgisayarlar daha çok kullanılır hâle geldiğindeyse, donanım, programlar ve işletim sistemlerinin kolektif olarak inşa edildiği bu pratik, yeni ağlar üzerinden sanal ortamın pürüzsüzlenmesi yolundaki serüvenini sürdürür.

Hack-lemenin bu doğrultudaki tüm karşılıklarını salt dijital düzlem üzerinde aramak ketleyici olur. Genelde makineler veya teknolojik aparatlara müdahele ederek bilinçli manipülasyonlarla yeni kaçış çizgileri üretmenin karşılığı olarak kabul edilmesinin yanında *hack*-lemenin, gayrimaddi mülkiyet paylaşımları dolayısıyla müelliflik pozisyonunu da krize ittiğinden ve müellifliği çözülmeye zorlamadığı zamanlarda, ancak ortak üretim vurgulu eş-müelliflik mefhumunda uzlaşmaya yanaştığından bahsetmek mümkündür. Aynı zamanda, istenmeyen sınırlamaları atlatan Kendin-Yapçı yaklaşımı sayesinde, eleştirel olduğu kadar oyuncu bir aktivite olarak da kabul edilebilir [331]. Bu bağlamda büyük bir süpermarkete giren üç-dört arkadaşın, onlardan beklenilen şekilde alışverişlerini yapıp, kasadaki ödemelerinden geçerek mekânı terketmek yerine, ellerindeki alışveriş sepetleriyle mekân içinde ürünlerin aranması ve bulunması üzerine geliştirdikleri naif bir saklambaç oyunu icat etmeleri, bu mekânı kısa bir süreliğine dahi olsa, *hack*-ledikleri anlamına gelmez mi? Böylece süpermarket—kısıtlı sayıda aktör için dahi olsa—bir eğlence mekânına dönüşmüş, metalar satın alınmak için değil, eğlenmek için kullanılmış, mekân ise fonksiyonel bir *detournement'*e uğratılmıştır. Öyleyse *hack*-lemek, açık-kodlu düzeneklerin üretimi kadar, basitçe kapalı-kodlu düzeneklerin *crack*-lenmesi (parçalanması), hatta bu kapalı-kodlu düzeneklerin beklenmedik uyarlamalar ve modifikasyonlarla değiştirilmesi ve geliştirilmesi anlamını da içerir. Böylelikle mevcut düzenekler ve ham veriler virtüel-Sitüasyonistçi taktiklerle, daha önce niyetlenilmedikleri şekillerde kullanılabilirler. Bu kullanım da kolayca tahmin edilebileceği gibi, sistemlerin kapatılması ve düzlemlerin pürüzlenmesi peşinde koşan tahakküm mekanizmalarının çözülmesi ve iktidarın otonom ajanlarca ademi merkeziyetçi bir düzleme yayılmasına katkıda bulunur. *Hacker* etiği bu düzlemde, kartlarını açık oynar, düpedüz anti-otoriter ve anti-hiyerarşiktir;

"Otoriteye güvenmeyin, ademi merkeziyetçiliği destekleyin. Bilginin özgür mübadelesini teşvik etmek için en iyi yol, sınırları olmayan bir (...) açık-sisteme sahip olmaktır. Son ihtiyacınız olan (…) kurumsal, hükümetsel veya akademik olsun, bürokrasinin kendisidir." [332].

Hack-lemenin tarihinde *hack* eylemi*,* çevre ve aparatların yeniden düzenlenmesi veya gizli bir ortamın araştırılmasıyla aynı zamanda, kimseye zarar vermeden yapılan muziplik ve şakalara da referans verir. Öte taraftan yazılım *hack*-lemenin tarihi de, en

az muzip *hack*-lemelerinkiler kadar eskiye gider. *Hack*-lemenin muziplikleriyle birlikte kilitler arkasındaki ortamların açılmasına dair olan merakı, fiziksel çevre üzerinde üstüste bindirildiğinde, *Urbex*, yani *Kentsel Keşif* hareketi ortaya çıkar. "Ayak izlerinizden başka hiçbirşey bırakmayın, fotoğraf dışında herhangi birşeyi yanınıza alıp oradan ayrılmayın" ilkesiyle birlikte, günlük maceranın radikal sokak merakıyla birleştiği gizli bir mekânsal *hack*-lemenin karşılığı olan *Kentsel Keşif*, genelde endüstriyel ve kentsel alanların gözükmeyen veya hudut dışı bölgelerini, kentsel katakombları, terkedilmiş metro tünellerini ve kanalizasyon sistemlerini kendisine mesken seçer. Bu bağlamda "kentsel mağaracılık" veya "yapısal *hack*-leme" olarak adlandırıldığı da olur.

Flash Mob (Birden ortaya çıkan güruh), 21.yüzyılla birlikte mekânsal ve toplumsal ölçekte uygulanmaya başlanan bir diğer *hack*-leme çeşididir. *Flash mob,* çoğu zaman eğlence ve hiciv amacıyla, aniden bir kamusal mekânda ortaya çıkan, belirli bir süre içerisinde olağandışı ve bazen anlamsız gözüken hareketler sergileyen ve kısa süre sonra ortadan kaybolan bir grup insanın eylemini tarifler. Bir anlamda kamusal ve kentsel ölçekte, Çokluğun eğlence amaçlı performans sanatı etkinlikleri olarak tariflenebilecek *Flash mob* oluşumu*,* çoğu birbirini tanımayan insanın, öncelikle telekomünikasyon, sosyal medya ve virtüel ağlar üzerinden yapacakları eylem üzerinde uzlaşmalarıyla başlar. 2006 yılında Londra'da gerçekleştirilen "Sessiz Disko" *Flash mob*'unda, çeşitli yeraltı istasyonlarında taşınabilir müzik aparatları ve kulaklıklarıyla bir güruh toplanır ve hepsi önceden kararlaştırdıkları bir anda senkronize olarak dans etmeye başlar. Sadece Victoria İstasyonu'nda 4,000 kişinin bir araya geldiğinden ve salt danslarıyla geçici bir süreyle ulaşım sistemini aksattıklarından dolayı polis tarafından dağıtılmak zorunda kaldıklarından bahsetmek, meselenin ciddi boyutunu daha kolay anlaşılır hâle getirebilir [333]. Bir başka örnek, Ocak 2008'de New York'ta dünyanın en büyük tren istasyonu olan ve günde 500,000 kişinin aktığı Grand Central'de toplanan ve hızla yapı içine yayılan *Flash mob'*un, önceden planladıkları bir anda donup kalmaları ve herbirinin beş dakika boyunca, çevrelerindeki insanların şaşkın bakışları ve duraksamaları arasında, kıpırdamaksızın istasyonu sıradışı bir sessizliğe bürüdükten sonra, hiçbir şey olmamış gibi hareketlerine kaldıkları yerden devam etmeleriyle tariflenen "Donmuş Grand Central" etkinliğidir [334]. 22 Mart 2008'de gerçekleşen Dünya Yastık Savaşı Günü'ndeyse, saatler süren bir etkinlik hâlinde, Budapeşte'den

New York'a, Beyrut'tan Melbourne'e, Şanghay'dan Paris'e kadar yayılan dünya üzerindeki 25 ayrı kentte aynı anda, dünyanın en büyük katılımlı ve ilk uluslararası *Flash mob*'u gerçekleştirilir [335]. Sanal ortamda biraraya gelmiş, ortaklaşa karar almış ve işbirliği hâlinde bir kamusal mekânın orta yerinde, çevrelerindeki "normal" insanların hayret dolu bakışları arasında, salt kolektif bir eylemin neşesi için muziplikler yapan bu binlerce kişiden oluşan güruhlar, 21.yüzyılda kamusal mekânı *hack*-lemenin erken örneklerini ortaya koymaya başlamamışlar mıdır?

Dijital Çağ literatürüne ilk kez Jason Sack'in 1995'teki kullanımıyla giren *Hack*-aktivizmi (*Hacktivisim*) kavramı, *hack* ile aktivizm sözcüklerinin ve anlamlarının karışımından türetilmiştir. Amaç, *hack*-lemenin pürüzsüz ve açık-ortamlar yaratmak ve mevcut bir ortamı yeni kullanımlar için modifiye etmek doğrultusundaki anlamlarıyla, aktivizmin şiddete dayalı olmayan (Gandi'vari) eylemleri ve şiddetli devrimci (Che'vari) aktiviteleri kapsayan içeriğini üstüste bindirmektir. Sanal ortamla sınırlı tutulduğunda, web sitelerine yapılan modifikasyonlar, yeniden yönlendirmeler, hizmeti engelleme (DoS) ve dağıtık hizmeti engelleme saldırıları (DDoS), web sitelerinin parodileri, gizli bilgilerin açığa çıkartılması, sanal oturma eylemleri ve sanal sabotaj gibi eylemlerin birçoğu, dijital *Hack*-aktivizminin şemsiyesi altına toplanabilir. Bunun yanında *Hack*-aktivizmi, açık-kodlu sistemleri, ifade özgürlüğünü, insan haklarını, bilgi etiğini destekleyen yeni yazılımların geliştirilmesi ve mevcut yazılımların modifikasyonu yoluyla, sosyopolitik aktivizm ve sivil itaatsizlik düzlemleriyle de çakıştırılabilir.

Bazı örnekler üzerinden devam etmek gerekirse, Ölü İnek Kültü (*Cult of the Dead Cow*) adlı *hack*-aktivist bir organizasyon, 1984 yılında Teksas'ın Farm Pac kesimevinde kurulur ve doğurduğu birçok yan kuruluş arasından Hacktivismo, spesifik olarak Uluslarası İnsan Hakları Beyannamesi'nin internete uyarlanması ve sanal ortamdaki bilgiye erişim ile ifade özgürlüğünün temel insan hakları arasına sokulması üzerine çalışır. 1984 Özgürlük İttifakı Ağı (1984 *Network Liberty Alliance*) sanal ortamda, nükleer silahsızlanmadan ücretsiz yazılım hareketine, özgür basın ajanslarından Kapitalizme karşı Karnaval hareketine dek birçok *hack*-aktivist etkinliğe aktif katılımda bulunur. Sloganları "iktidarı insanlara geri vermek" olan milw0rm grubu, 1998'de Hindistan'ın Mumbai'deki Bhabha Nükleer Araştırma Merkezi'ni (BARC) anti-nükleer silah ajandalarıyla *hack*-leyerek, tüm dijital arayüzlere—büyük bir skandala dönüşecek

bir eylem sonucu—barış mesajları bırakır. Kaos Bilgisayar Kulübü (*Chaos Computer Club*), şeffaflık, bilginin özgürlüğü ve iletişime erişim gibi konularda Kaos İletişim Kongreleri düzenler. 21.yüzyılın en çok ses getiren *Hack*-aktivist kolektiflerindeyse, 4chan adlı bir forumdan türeyen, Anonim *(Anonymous)* adlı bir oluşumun başı çektiği gözlemlenebilir.

Anonim, 2003 yılında, dijital bir anti-otoriter küresel beyinde, simultane hâlde bir Çokluk olarak varolan çevirimiçi kullanıcıların, çoğul bir takma adı kabul etmeleriyle kurulur ve 2004 yılına sarkan bir süreçte, bunun sanal bir mem hâlinde yayılmasıyla hızla genişler. Bu erken formasyonunda konseptin, ademi merkeziyetçi çevirimiçi topluluklar tarafından anonim ve koordineli bir şekilde, gevşek hatlarla uzlaşılmış bir amaca doğru, çoğunlukla eğlence amaçlı olarak kullanıldığı söylenebilir. Fakat 2008 yılıyla birlikte, Anonim kolektifi, ses getiren protestolar düzenlemeleri, sanal ortamı pürüzsüzleştirmeye yönelik *hack* gösterileri kurgulamaları ve internet ile ifade özgürlüğünü desteklemeleri sonucunda, hızla uluslararası *hack*-aktivist oluşumlarla birlikte ilişkilendirilir hâle gelirler. Tek bir web sitesi üzerinden işlemek yerine, kendi sitesinin yanına 4chan, Futaba, çeşitli IRC ve YouTube kanalları, vikiler, *Encyclopedia Dramatica* ve çeşitli forumları ekleyerek geniş bir ağa yayılan oluşum, politik duruşunun yanında içerisinde siberkültürden sürreal ve kara mizaha dek ilginç bir kültürel-mizahi yelpaze barındırır. Anonim, bir taraftan *Wikileaks*'in koruyuculuğunu üstlenir, öte taraftan çocuk pornocularını ifşa eder, diğer taraftan Avustralya'nın internet sansürlerine karşı savaşır, beri taraftan Arap Baharı'na yardımcı olur, dolayısıyla virtüel ortamı mesken tutan, çizgiroman dünyasının maskeler arkasında gizlenen süperkahramanlarına benzer bir oluşumu tarifler hâle geliverir. Anonim'in öncüsü, lideri, partisi veya yönetici kurulu yoktur, bireysel kullanıcılarının kolektif gücüne dayanan bir tür *Tikellikler İttifakı*'dır. Üyelerinden bazılarının bir gazeteye verdiği bir ropörtajda dile getirdikleri üzere;

"Anonim olmak ve bazı emeller doğrultusunda çalışmak isteyen herkes, Anonim olabilir. (…) Hepimizin uzlaşarak oluşturduğu bir ajandamız var ve bu doğrultuda koordineli olarak harekete geçiyoruz, fakat hepimiz bağımsız olarak harekete geçiyoruz ve kişisel itibar peşinde değiliz. Sadece yapılmasının önemli olduğunu düşündüğümüz birşeyi, basitçe yapıyoruz. (…)

[Anonim] ilk internet-bazlı süper-bilinçtir. Anonim, bir kuş sürüsünün bir grup oluşturduğuna benzer şekilde, bir gruptur. Grup olduklarını nereden bilirsiniz? Çünkü aynı doğrultuda hareket ederler. Herhangi bir anda daha fazla kuş katılabilir, terkedebilir ve tamamen farklı bir doğrultuya doğru manevra yapabilir." [336].

Bu *hack*-aktivist *Tikellikler İttifakı*, kendi kendisini bir tür sürü zekâsıyla örgütleyen *Asimetrik Çokluğun,* virtüel ortamdaki şizofrenik karşılığı değil midir? Her tikel parça, çokluk ittifakının (sürünün) performansını optimize etmek için sınırlarda çalışır fakat çokluğun (sürünün) sınırlarından kimse haberdar değildir. Herkes, rizomatik bir çokluk (sürü) içinde rizomatik bir tikellikten ibarettir, hepsi bu;

"Sürülerin karakteristikleri arasında; (…) saçılma, bölünemez değişkenlikte uzaklıklar, niteliksel başkalaşımlar, sabit bütünleşmelerin ve hiyerarşikleşmelerin imkânsızlığı, doğrultularda Brownyen değişkenlikler, yersizyurtsuzlaşma çizgileri ve parçacıkların moleküler öngörüleri yer alır. (…)

Sürüye mensup olan herkes, diğerlerinin birlikteliğinde dahi (örneğin, av üzerindeki kurtlar) yalnızdır; herkes kendi başının çaresine bakar ve aynı zamanda sürüye iştirak eder." [46].

"Sürü Zekâsı" paradigması, kuşların kümelenmelerinde ve böcek kolonilerinin davranış biçimlerinde gözlemlenen olayların, zekânın doğasına dair olan önkabüllerin radikal bir şekilde yeniden düşünülmesini beraberinde getiren, biyoloji biliminde ortaya çıkmış ve görece yeni bir gelişmedir. Termitlerin davranış biçimleri incelendiğinde, sorulan sorular şunlar olur; nasıl olur da bu kadar sınırlı kapasitedeki bireyler, kendi ısısını ve hava akışını düzenleyen bu inanılmaz karmaşıklıktaki kubbeleri inşa edebilir? Nasıl olur da, sürünün kanatlarında yer alan kuşlar veya balıklar, avlanmaktan korunmak için şiirsel bir uyumla tek bir vücut gibi hareket edebilirler? Burada gözlemlenen konseptlerin kullanımı, kısa sürede iletişimsel ağlar, parçacık dinamikleri ve robotik gibi alanlara kaymaya başlamış ve yakın dönemde artık sosyal bilimler ve askeri doktrin tarafından benimsenmiştir. Bu son inceleme alanları, *Sürü Zekâsı* modelinin sokak festivallerinde veya kontrgerilla harekâtlarında karşı konulacak otonom ağlar olarak, kalabalık nüfuslar hâlindeki insanların davranışlarına uygulanabilir olduğunu farkederler [337]. Bu analizler derinleştirildiğinde, otonom ağ formasyonlarının

heterarşik kurgularının, kolektif bir *Sürü Zekâsı* modeliyle, kendi kendilerini bir öndere ihtiyaç duymadan pekâlâ örgütleyebildikleri ortaya çıkar;

“Dağınık bir ağ saldırıya geçtiğinde düşmanı sarmalar: Sayısız bağımsız güç adeta her yönden aynı noktaya saldırır ve ardından çevrede kaybolur. Dışarıdan bakıldığında, ağ saldırısı bir sürüye benzetilebilir, çünkü biçimsizmiş gibidir. Ağın, düzen dayatan bir merkezi olmadığından, sadece geleneksel modellerle düşünen kişiler, ağın hiçbir örgütlenmesinin olmadığını varsayar ve ortada yalnızca anarşi ve kendiliğindenlik görür. Ağ saldırısı bir korku filmindeki kuş ya da böcek sürüsünün belirsiz, müphem, görülmeyen ve beklenmeyen saldırganlardan oluşan bir çokluktan çıkma saldırısına benzer. Ancak insan bir ağın içine bakınca, örgütlü, rasyonel ve yaratıcı olduğunu görür. Bu ağ, Sürü Zekâsına sahiptir.” [198].

Bazı değişkenler üzerinden, bir sürü ve davranışı içerisindeki çeşitli faktörler modellenebilir. Sürü kendi kendisini organize edebilen bir dizi bireyden (böcek, kuş, insan) oluşur, çevresiyle stigmerji *(stigmergy)* adı verilen yakın bir feromonik bağlantı kurarak işlem görür ve pozitif ile negatif denebilecek geribeslenim sistemleriyle formasyonunu her an değişebilecek şekilde esnek tutar. Örneğin bazı sürü etkileşimlerinde, “kümelenme” pozitif bir geribeslenim olarak kabul edilirken, “yayılma” negatif bir geribeslenim olarak kabul edilir [338]. Sürü görsel irtibatı koruyarak, stigmerji modelini kullanıp hareketin çevresini ve düzlemini değiştirebilir ve grup içindeki bireyler kısıtlı bir kapasiteye sahip olsa da, bu şekilde sürünün tamamı karmaşık görevlere uyum sağlayabilir ve bu görevleri kolaylıkla tamamlayabilir;

“Yapay zekâ ve dijital alanda yapılan son araştırmalarda, "Sürü Zekâsı" terimi, merkezi kontrol ya da küresel bir model olmadan, kolektif ve dağınık problem çözme tekniklerini anlatmak için kullanılır. Bu yazarlar, daha önceki yapay zekâ araştırmalarının sorununun, zekânın bireysel bir zihinde yerleşik olduğunu varsaymak olduğunu, oysa zekânın temelde toplumsal iletişime dayandığını belirtir. Bu yazarlar sürü mefhumunu, karınca, arı ve termit gibi toplumsal hayvanların kolektif davranışından türeterek, çokfailli dağınık zekâ sistemlerini araştırmada kullanır. Yaygın hayvan davranışları, bu konuda kaba bir fikir verebilir. Örneğin, tropik termitlerin birbirleriyle iletişim hâlinde, nasıl bu şekilde muazzam ve görkemli kubbeli yapılar

kurduğunu düşünelim; araştırmacılar, her termitin sürüdeki diğer termitlerce bırakılan feromonlara göre hareket ettiğini düşünmektedirler. Tek tek termitlerin yüksek bir zekâsı olmasa da, termit sürüsü merkezi kontrolü olmayan bir zekâ sistemi yaratır. Böylelikle sürünün zekâsının temelde iletişime dayandığı öğrenilir. Yapay zekâ ve bilgisayarlar üzerinde çalışan araştırmacıların bu sürü davranışını kavraması, problemlerin en iyi çözümlerini bulmaya çalışan algoritma tekniklerini geliştirmelerini sağlamaktadır." [198].

Böceklerdeki bu stigmerjik model, çevreye feromonik izler bırakma şeklini alsa da, insanların kentsel çevrelerinde bu örgütlenme, bilginin anlık paylaşımı üzerinden değerlendirilebilir. İnsan çevresinde sürü zekâsının harekete geçmesi için tek ihtiyaç duyulan, internet veya mobil telekomünikasyon ağları gibi kendi ayakları üzerinde durabilecek bir kamusal aktör platformudur. Bu karmaşık iletişim sistemi, eğer efektifse, sürüye bir uyarlanabilirlik ve dayanıklılık sağlar ki böylece, sürü değişen çevre koşullarıyla esnek bir hâlde uzlaşabilir. Böyle koşullarda, karmaşık kolektif davranışlar, çok basit bir dizi kuralı takip eden bireylerin hareketleri toplamından meydana gelir. Bu bağlamda, sürü davranışlarıyla *Asimetrik Çoklukların* ontolojisi arasındaki paralellikler çarpıcıdır. Kentsel çevrenin pürüzlü düzleminde, tahakküm mekanizmalarına karşı sürünün göçebelik eğilimleri, pürüzsüz kaçış düzlemleri üretir durur;

"Hayvan topluluklarında sergilenip araştırmacılarca geliştirilen sürü modeli, sürüdeki her failin ya da parçacığın fiilen aynı olduğunu ve kendi başına pek yaratıcı olmadığını varsayar. Oysa yeni siyasal ağ örgütlenmelerinde gördüğümüz sürü, farklı ve yaratıcı faillerden oluşan bir çokluktur. Bu durum, modeli kat kat daha karmaşık kılar. Çokluğun üyeleri, birbirleriyle iletişim kurmak ya da işbirliği yapmak için aynılaşmak veya yaratıcılıklarından vazgeçmek durumunda değillerdir. Irk, cinsiyet, cinsellik ve benzeri farklılıklarını korurlar. O zaman, üzerine eğilmemiz gereken şey, böylesine çeşitli bir çoğulluğun iletişiminden ve işbirliğinden doğabilecek olan bir kolektif zekâdır." [198].

Olayların algısı ve çokluğun müşterek ihtiyaçlarının bilgisi, farklı bir işlev almalarını gerektirmedikçe, heterarşik ağlar içerisindeki bireyler, uzmanlaştıkları alanda görevlerini yerine getirmeye devam ederler. Madun çoklukların ve anti-küreselleşme hareketlerinin eylemleri, farkına varılacak olursa, uzun sürelerden beridir *Sürü*

Zekâsının rizomatik ve stigmerjik prensiplerini sergiler durur. Bu doğrultuda yakın zamanda, "uzman"ları çocuksu komplo teorileri dışında neredeyse herhangi bir açıklama dahi yapamayacak kadar sersemleten Arap Baharı hareketleri, kolektif etkileşimi, lidersiz yayılımı, otonom örgütlenmeleri, ağ düzenekleri ve virtüel mekânla her daim iletişim hâlindeki *Şizo-benlikleri* ile birlikte, *Sürü-Zekâsının* en saf hâllerinden birini sergilememiş midir? Bu ayaklanmalarda farkedilir ki bireyler, sürü mekânı terkedene dek, rastlantısal şekilde hareket edip "yayılma" sergilediklerinde, negatif geribeslenim mekanizmalarıyla hızla sürünün anonimliği içerisine geri çekilirler. Böylece birçok devletin bu kendi kendilerini örgütleyen çoklukların sürü davranışları karşısında, kentsel mekânı pürüzleme yolundaki tüm denemeleri—develi, atlı, silahlı, tanklı pürüz-makineleri—çoklukların dış dünyayla kurdukları iletişim ve etkileşim ağları vasıtasıyla kolayca savuşturulabilir hâle gelir. Öyleyse Dijital Çağ, gerçek ortamın dijital ve virtüel ortamlarda taklit edilebilmesi dolayısıyla değil, fakat dijital ve virtüel ortamın zengin potansiyellerinin gerçek ve aktüel ortamla eş zamanlı olarak kullanılabilmesi yoluyla devrimsel bir nitelik taşır;

"Sürü zekâsının bu müthiş potansiyelini kavradığımız zaman, Arthur Rimbaud'nun 1871 Paris Komünü için yazdığı dizelerde neden devrimci Komünarları böceklere benzettiğini belki de nihayet anlayabiliriz. (…) Versailles'dan saldıran hükümet güçleri karşısında devrimci Paris'i savunan Komünarlar şehirde karıncalar gibi koşuşturur (*Tourmiller*) ve barikatlar karınca tepeleri (*Tourmilieres*) gibi faaliyet hâlindedir. Rimbaud, sevdiği ve hayran olduğu Komünarları neden bir karınca sürüsüne benzetir? Daha yakından bakınca, Rimbaud'nun tüm şiirlerinin böceklerle, özellikle böcek vızıldamaları, uğultuları, kaynaşmalarıyla (*bourdonner, grouiller*) dolu olduğunu görürüz. Bir okuyucusu Rimbaud'nun şiirini "böcek dizeleri" ve "sürü müziği" olarak niteler. Rimbaud'nun şiirsel dünyasının merkezinde yer alan genç bedende, duyguların yeniden uyanışı ve yeniden icadı, tenin uğultusu ve vızıltısı içerisinde gerçekleşir. Bu, Rimbaud'nun ve Komünarların müjdelediği yeni bir zekâ, kolektif bir zekâ, bir Sürü Zekâsıdır." [198].

Sosyopolitik düzlemde, Dijital Çağın yeni fenomeni olmaya aday olan *Sürü Zekâsı* etkileşiminin mekânsal ve mimari düzlemdeki karşılığı, çok erken aşamadaki bir araştırma kulvarını işaret eder. Kent bilindiği üzere, komşularıyla, enformasyonel

geribeslenim döngüleriyle, örüntü tanımlamalarıyla ve dolaylı denetim mekanizmalarıyla biraradaki dinamik ve uyarlanabilir bir sistem olarak faaliyet gösterir. Ancak profesyonel mimarlığın—Deleuzeyen göçebenin tarifiyle—çoğu zaman bilinçli bir şekilde "kente kent kattığı"ndan bahsetmek oldukça zor gözükür. Mimarlık disiplini hâlâ, bu karmaşık zekâ örüntüsünü tek boyuta indirgemenin ve bütünüyle denetim altına almanın hülyasıyla yanıp tutuşur. Öte taraftan, Neil Leach, Kokkugia, Manuel De Landa gibi mimarlar ve çeşitli üniversitelerin deneysel araştırma bölümleri, bu kulvarı *"Sürü Ürbanizmi"* adı altında yavaş yavaş incelemeye başlıyor gibi gözükürler. Şimdilik kolayca embriyotik evrede olduğu savlanabilecek bu düzlemin, barındırdığı engin potansiyeller düşünülecek olursa, şimdiye dek yeterli düzeyde ve derinlikte araştırmalara bir türlü konu olmaması, mimarlık ortamının o kadim tutuculuğunu bir kez daha akla getirecek derecede manidardır.

Romanya'nın Başkanı Çavuşesku'nun yozlaşmış ve brutal rejimi tüm dünyada meşhurdur. Acımasız kadrosu her türlü muhalefeti doğar doğmaz merhametsizce ezer ve ülkeyi yıllarca demir yumrukla idare eder. 1989 yılının Kasım ayında, bir beş yıllığına daha Başkan seçildiğinde, Parti Konferansı'ndaki destekçileri onu ayakta alkışlar. 21 Aralık'ta Başkan Çavuşesku, Batı kentlerinden Timisoara'da Protestan bir rahibi destekleyen küçük bir ayaklanmadan rahatsız olduğunda, buna karşılık başkent Bükreş'te bir miting düzenleyip halka konuşma yapma ihtiyacı duyar. Bu mitingde, kalabalığın içindeki yalnız bir adam, Nica Leon, Çavuşesku'dan ve herkes için yarattığı dehşet verici şartlardan bıkmış usanmış hâlde, Timasoara'daki devrimcilerin leyhinde bağırmaya başlar. Leon, "Çok yaşa Timisoara!" diye bağırdığında, etrafındaki itaatkâr kalabalık bunun Çavuşesku rejimini öven yeni bir tür politik slogan olduğunu varsaydığından, kısa süre içerisinde onlar da yüksek sesle slogana katılmaya başlar. Ancak Leon sloganı değiştirip, "Kahrolsun Çavuşesku!" diye bağırmaya başladığı zaman, kalabalık birşeylerin ters gittiğinin farkına varır. Dehşet içinde, ellerinde taşıdıkları afişleri bırakıp kendilerini Leon'dan uzaklaştırmaya çalışırlar. Bu karmaşıklıkta, afişlerin ahşap çubukları insanları yerlere devirir ve kaosun içerisinden çığlık sesleri yükselmeye başlar. Peşpeşe gelen bu panik dalgalarından yükselen sesler, yuhalama seslerine benzer niteliktedir. Düşünülemez olan gerçekleşmektedir. Çavuşesku balkonunda, tereddüt içinde donmuş kalmış bir şekilde ayakta dikilmekte, ağzı bir açılıp bir

kapanmaktadır. Bu arada devletin resmi kamerası dahi, korkudan titremektedir. Ardından rejimin Güvenlik Şefi balkonun kapısında belirir, süratle balkonu katederek Çavuşesku'nun yanına yaklaşır ve fısıldar; "İçeri giriyorlar". Açık mikrofonda net bir şekilde duyulan bu söz, canlı ulusal radyo vasıtasıyla tüm ülke çapında yayınlanıverir. *Sürü Zekâsının*, naif bir yanlış anlamanın negatif geribesleniminden doğan bu etkinlik, devrimin başlangıcıdır. Bir hafta içinde Çavuşesku devrilir [295].

Sürü Zekâsına daha fazla odaklanmak yerine, hikâyedeki bu "naif yanlış anlama" üzerine eğilmek, dijital ve virtüelin aktüel kullanımları üzerine yeni bir güzergâh yaratabilir. *Arıza Sanatı* (*Glitch Art*), naifliği geride bırakıp bilinçli bir şekilde, dijital kod ve verileri bozar veya bozulmuşlarını bulur, elektronik aparatları fiziksel olarak manipüle eder ve böylece dijital, analog hataları ve diğer arızaları *hack*-lemek yoluyla işlem görür. Teknik anlamıyla *Arıza* (*glitch*), bir bozukluğun beklenmeyen sonucudur. Fakat daha çok yazılımlarda, video oyunlarında, görsellerde, işitsellerde ve diğer veri biçimlerinde görülen hataları (*bug*) tariflemek için kullanılır. Bu manasıyla *Arıza* kavramının müzikle ilişkilendirilmesi ve deneysel, elektronik ve gürültü arasında melezlenen bir janrı tanımlaması, 90'ların ortasına rastlar. VJ'lerin ve görsel sanatçıların Dijital Çağ'ın estetiğini sunduğunu düşünmeleriyle birlikte, *Arıza Sanatı* hızla tüm görsel sanatlarda yayılmaya başlar. Bu doğrultuda 2002'de, Norveç'in başkenti Oslo'da gerçekleştirilen ilk *Arıza Sempozyumu*, uluslararası sanatçılar, akademisyenler ve *Arıza* praktisyenlerini, işlerini ve fikirlerini kamusal ortamda paylaşmaları için biraraya toplar [339].

Arızalar sistemler içerisinde sanatçılar tarafından üretilebilir veya bulunabilir. *Bulunan Arızalar (1)*, verilerin bir ortamdan bir diğerine iletimi sırasındaki hatalı iletişim ve çevirilerden kaynaklanırken, *Üretilen Arızalar (2)*, kasıtlı bir şekilde bu hatalı iletişimi ve çevirileri kurgulamak yoluyla yaratılırlar. Dolayısıyla *Bulunan Arıza* gerçektir, kazara ve rastlantısal olarak bulunur ve el koyulur, *Üretilen Arıza* ise yapaydır, kasti ve planlı olarak yaratılır ve tasarlanır. *Arızaların* karakteristikleri arasında kaynağın esnemesiyle oluşan bozulma, kaynağın bölünmesiyle oluşan parçalanma, kaynağın bazı parçalarının kopyalanmasıyla oluşan tekrar ve kaynağın kodunun çığrından çıkmasıyla oluşan karmaşıklaşma gibi nitelikler sayılabilir. Çizilmiş bir DVD'den, bozulmuş bir video akışına, yetersiz bellekten dolayı oluşan bir yazılım çökmesinden, dijital bir kameranın

yamulmuş bir görsel sunusuna kadar bulunabilecek birçok hazır (*ready-made*) *Arızanın* yanında, bir sanatçı, kullanıcı veya *hacker,* belirli bir dijital dosyanın kodlarını farkındalıkla bozabilir veya çıktısını *Arızalamak* amacıyla, fiziksel olarak dijital bir aygıtın elektrik devrelerini manipüle edebilir. Bu bağlamda tam da Devre Bükme (*Circuit Bending*) pratiği, teknik ve estetik becerilerin birarada kullanıldığı, bir tür donanım *hack*-leme ve kurcalama etkinliğine karşılık gelir. Örneğin müzikli çocuk oyuncaklarının, eski müzik aletlerinin, 80'lerden kalma klavyelerin *hack*-lenmesi, klasik müzik enstrümanlarıyla, devreler arasında bükülen elektronik gürültü ünitelerinin ve donanım içinde saklı kalan melodilerin melezlenmesiyle oluşan sıradışı bir kompozisyon ortaya çıkarır. Öyleyse herhangi bir DJ'in pikabında plakları *scratch* etme eylemi dahi bir anlamıyla, bir tür *hack*-lemedir, DJ Spooky'nin tariflediği üzere;

"[*Scratch*] şirket kültürü içerisinden ele geçirdiğiniz bir objeyi parçalayıp, kendi yorumunuzu katmanızdır. Pasif bir tüketici olarak onu almak yerine, kendi frekanslarınızı ona nakledersiniz. (…) Kendinizi onun içine harmanlarsınız. Ben tüm bu şarkılara kendi mührümü katıyorum ve sonra onları değiştiriyorum. Bir anlamda bilgisayar *hack*-lemesinin ötesinde bir şey bu. Bu gerçekliğin *hack*-lenmesi." [340].

Bu bir anlamda, Rock müziğin *distortion* yardımıyla sesi bilerek bozmasına veya piyanonun telleri arasına mukavva, vida ve benzeri bir takım nesneler konularak sesler üzerinde bilerek deformasyon yaratılması anlamına gelen ve John Cage'in keşfi olan Hazırlanmış Piyano'ya (*Prepared Piano*) benzer. Dolayısıyla amaç, el değilemez saflıktaki aşkın bir kusursuzun değil, her an dokunulan, bozulan (*distortion*), eğilip bükülen (*circuit bending*), çizik atılan (*scratch*), *arıza* çıkarılan (*glitch*) içkin bir kusurlunun üretimidir. Amaç John Cage'in ifade ettiği üzere, "kaosun içerisinden düzen çıkarmaya çalışarak veya üretimde gelişimler önererek değil, fakat basitçe yaşadığımız hayata doğru uyanarak, hayatın olumlanması"dır [341]. Amaç, yüksek kalitede üç boyutlu bilgisayar grafikleri kullanarak, gerçekten bile daha gerçek olma iddiasındaki hiper-realistik imajlar peşine düşmek değil, fakat basitçe dijital ortamın aparatlarının potansiyellerinin, *arızaları* ve hatalarıyla birlikte kullanılması ve gerçeğin virtüelliğinin, olabildiğince manipüle edilmesidir. Ancak bu şekilde *Hack*-lemenin de salt bir "kopyala yapıştır" eylemi olmadığının, kodların içindeki *arızalara* açık bir yolculuk olduğunun ve bu yolculuğun tutarlı formasyonlar kadar, tutarsız ve asimetrik formasyonların da

deneyimlenmesini içerdiğinin farkına varılabilir. Belki de peşine düşülmesi gereken asıl amaç, sanalın içine hapsolmak veya sanalı birebir taklit etmek değil, sanalın virtüel potansiyellerini keşfetmek ve sanalı aşarak gerçeğe nüfuz etmektir.

Mimarlık ortamına geri dönmek gerekirse, dijital parametrelerle fiziksel çevreye üretim yapmanın yanında, virtüel ve dijital ortamların kendi formasyonu üzerine daha fazla kafa yorularak, hatta *Arıza* Sanatı ve Müziği gibi, bu modellerin, çizimlerin, kodların, mekânların bozulmaları, birbirlerine girmeleri, hataları ve *arızaları* üzerinden *Arıza Mimarlıklar* (*Glitch Architecture*) üretilerek, bu mecra daha da radikal uçlara çekilemez mi? Ne de olsa postmoderniteyle birlikte artık, dijital mimarlığın da hevesle dâhil olduğu tüm sanat ve sosyal bilimler düzlemlerinde sıklıkla tekrar edildiği üzere, tek bir doğrunun kusursuz temsiliyle kafayı bozmak yerine, varyeteler arasından değişimler ve seçimler yapmak mümkün hâle gelmiştir. Öyleyse neden dijital mimarlık ısrarla "saf" ve "doğru" kodun ve metodolojik kuralların eksiksizce modellenmesiyle ve tüm farklılıkların hâlâ mimarın kontrolü ve denetiminde işlenmesiyle bu denli saplantılı bir ilişki yürütmeyi sürdürür;

"Stabil öz-kimlik, organik hayatta olduğu kadar evrimin de zorunlu önkoşuludur. (…) Program metodolojik kurallardan oluşur. (…) Temel prensipler ve metodolojiler, başlangıç zorlukları ve aksamalarıyla karşılaşıldığında, kararlılıkla korunmalı ve müdafaa edilmelidir. (…) Post-Fordist toplumumuzun artan karmaşıklığını organize etmek, mimarlık ve ürbanizmin görevidir." [195].

Belki de, yeni "doğru" kodun, kuralın, prensibin, yöntemin, stilin ne olduğuna karar vermeden ve toplumu organize etme görevini hevesle üstlenmeden önce, mimarlığın kaza ve *arızaya* da birer şans tanıması gerekir. Bu *arızalar*, yeri gelir, Romanya'da olduğu üzere, devrime dahi sebep olabilir.

Hack-lemek, sonuç olarak, açık-kodlu, özgürlükçü, interaktif ve kullanıcı-odaklı müstevi bir sosyopolitik düzlemin arayışı içerisinde, yeni kodlar üretmekten bu kodların bitimsiz modifikasyonuna, kapalı sistemleri açmaktan akışları özgürleştirmeye, gizli dehlizleri araştırmaktan arızalarıyla içkin bir hayatı olumlamaya, heterarşik ve asimetrik örgütlenmenin sınırsız etkileşiminden virtüel ile aktüel ve sanal ile gerçek arasındaki doğurgan birlikteliğe, üretilmişin potansiyellerini bulup çıkarmaktan yeni üretim

potansiyellerini inşa etmeye dek, her daim düzlemlerin pürüzsüzleştirilmesinden başka bir şey değildir;

"Pürüzlü—organize edilen, işaret edilen, maruz bırakılan—olarak kalmak olabileceklerin en kötüsü değildir; olabileceklerin en kötüsü pürüzlü düzlemi çıldırmış veya intihar eğilimli bir çöküş içerisine atmaktır ki bu onları üzerimize her zamankinden daha ağır olarak geri getirir. Yapılması gereken şudur: Kendinizi bir düzlemin üzerine yerleştirin, onun size sunduğu fırsatlarla deneyler yapın, üzerinde avantajlı bir yer edinin, potansiyel yersizyurtsuzlaşma hareketleri, olası kaçış çizgileri bulun, onları deneyimleyin, orada ve burada akış bağlantıları üretin, yoğunlukların sürekliliğini parça parça deneyden geçirin ve küçük bir parça yeni araziyi her zaman hazırda bulundurun. (…)

Ancak o zaman (…) diğer kolektif makinelere takılmaya ihtiyaç duyulduğunda hazır olacak şekilde, kendi küçük makinenizi inşa etmiş olursunuz." [46].

8.3.2 Müşterek

Yoldaşlar, biraz mülkiyet ilişkilerinden bahsedelim!
Bertolt Brecht

İnsanlar nasıl üretim yapar? Ne üretirler ve hangi koşullar altında üretirler? Üretici işbirliği nasıl organize edilir? İktidar ve iş bölümü nasıl yapılır? Kapitalist üretim altında emeğin sömürüsü ve yabancılaşması ne anlama gelir? Kâr ve mülkiyet nedir? Kapitalizmin iç çelişkileri nelerdir? Tüm bunlar ve daha fazlası, bilindiği üzere, Marx'ın modern evrenin geç dönemine damgasını vuran ekonomi politik analizlerinde derinlemesine incelenmiştir. *Müşterek (common*) bu bağlamda, postmodern evreyle birlikte, özellikle dijital çağın da getirileriyle, kapitalist üretim içerisinde yeni bir kördüğüm ve iç çelişki hâline gelmeye başlayan gayrimaddi üretimin (*immaterial production*) analizi yoluyla, kapitalist temelli özel mülkiyet (*private property*) ile merkezi devlet temelli kamu mülkiyetinin (*state property*) ötesine geçen yeni bir ortak paydanın peşine düşer. *Müşterek*, özgür ve otonom üretim ile heterarşik ve açık-uçlu yeni toplumsal düzlemin, basitçe olumlanmasıdır.

Marx en başta metayı, özel mal sahiplerinin mübadele etmek için ürettiği, sermayenin yapıtaşı olan bir ürün olarak sunar;

“Kapitalist üretim tarzının egemen olduğu toplumların zenginliği, muazzam bir meta birikimi olarak kendini gösterir; bireysel meta ise bunun temel biçimidir. Araştırmalarımızın, bu nedenle, metanın tahlili ile başlaması gerekir.” [342].

Kapitalist üretimin temel motoru olan sermayenin dolaşım sürecini kısaca hatırlamak gerekirse, Para (Pa), makineler ile hammaddelerden oluşan Üretim Araçları (ÜA) ve İşgücüyle (İg) birlikte Metaların (Me) satın alınması için kullanılır. Tüm bunlar, daha çok Paraya (Pa’) satılacak yeni Metaların (Me’) yaratılması için, Üretimin (Ür) içine katılır. Bu yeni Metaların da, bir kısmı kâr olarak elde tutulur, kalan kısmı ise daha fazla Meta yaratmak maksadıyla daha fazla Üretim Araçlarının alınması için kullanılır. Böylece sürecin sonundaki para, başlangıçtakinden, sürecin sonunda üretilen metaların değeriyse, başlangıçta girdi olarak kullanılan metaların değerinden fazla çıkar. Bu düzenek (Pa > Me ... Ür ... Me' > Pa'), bu şekilde sonsuza dek kendini tekrar eder.

Marx bu devre içerisinde, merkantilist, endüstriyel ve finansal olmak üzere üç çeşit sermaye tanımlar. Bu bağlamda metaların paraya dönüştürülmesi (Me > Pa) merkantilist sermayenin; metaların araçlarıyla metaların üretilmesi (Ür) endüstriyel sermayenin ve para sermayesinin üretici sermayeye çevrilmesiyse (Pa > Me) finansal sermayenin görevi olarak kabul edilir [343]. Kapitalist sistem içerisinde, merkantilist sermaye 16. ve 18. yüzyıllar arasındaki başat aktör olmuş, 19. Yüzyılda pozisyonunu endüstriyel sermayeye bırakmış ve 20.yüzyıldaysa artık, finansal sermaye başat pozisyonu ele geçirmiştir. Bu farklı sermaye modelleri birbirlerinin yerlerini almaktan çok, spesifik tarihsel süreçlerde başat hâle gelir ve diğerlerinin önüne geçerler. Dolayısıyla diğer modeller, başat hâle gelen modelin niteliklerini benimsemek durumunda kalır. Postmodern evrenin neoliberal Market tevhitiyse kapitalizmin, bu döngülerin ve devrelerin hem kendi etrafındaki dönüş ivmesinin, hem döngü işlemlerinin ve aralarındaki bağlantıların sayısının, hem de herbirinin çaplarının hızla büyüyerek, gittikçe daha fazla toplumsal mekânı ele geçirmesini ve finansal sermayenin önderliğinde küresel hâle gelmesini tarifler.

Eğer ki kapitalizmin yapıtaşı metaysa, sermayenin ötesindeki toplumun yapıtaşı da *müşterektir*. Meta mübadele edilmek için üretilmiş bir üründür, *müşterek* (Mü) ise paylaşılmak üzere üretilir. Meta, mübadele için üretilmiş bir ürün olarak, mübadelenin

gerçekleşeceği özel mal sahiplerinin varlığına dayanır. *Müşterek* (Mü) mefhumu ise, içinde paylaşımın gerçekleşeceği kolektiflerin (Ko) varlığına dayanır [343]. Yeni kolektiflerin oluşumunun temelini oluşturur ve paylaşılan kaynakları daha fazlasını yaratmak için üretici topluluklara doğru organize eder. *Müştereğin* dolaşımının ayak izleri, tarihsel sürecin premodern evresindeki iptidai birikim modellerinden, modern evredeki sosyalist kooperatiflere ve postmodern evredeki açık kaynaklı ağlara kadar takip edilebilir. Eğer ki burada Mü kısaltması *Müştereği* ve Ko kısaltması ise Kolektifi temsil ediyorsa, o hâlde temel formül artık: Ko > Mü > Ko' olarak güncellenmelidir. Böylece düzenek (Ko > Mü ... Ür ... Mü' > Ko'), bu şekilde sonsuza dek kendini tekrar eder.

Bu formülün detaylarına kısaca değinmek gerekirse, meta yerine *müştereğin*, para yerine *kolektifin* ele alınması, *müştereklerin* dağıtımını Market mübadelesinin değil, karşılıklı yardım, hediye ekonomisi, *peer* üretimi veya ademimerkeziyetçi planlamalar yoluyla kolektif organizasyonların ele alması anlamına gelir. Aynı zamanda, Kolektifler tarafından organize edilen kaynakların *Müşterek* üretimine dönüştürülmesi, meta birikimine içkin olan indirgeyici soyutlama ve yabancılaşmaya işaret ettiğinden, artık İşgücü (İg) ve Üretim Araçları (ÜA) ile tariflenemez hâle gelmiş bulunur [343]. Yerlerini alması muhtemel düzenekler, bu dönüşümün ekonomik ve siyasi boyutlarını daha derinlemesine işlemesi gereken bir başka metnin konusu olmakla birlikte, insan yaratıcılığını tarifleyen Kolektif İntelekt (Kİ) ve ekolojik ile kültürel servetin özgür üretim kanallarını tarifleyen Ortak Üretim Düzlemleri (OÜD) olarak tariflenebilir. Sermayenin dolaşımının, sermayeyi farklı alt çeşitlere (merkantalist, endüstriyel, finansal) bölmesine benzer bir şekilde, *müştereğin* dolaşımının da *müştereği* farklı alt çeşitlere (ekolojik ve biyolojik ile kültürel ve kognitif) bölmesiyse, asıl üzerine eğilinmesi gereken güzergâhı işaret etmektedir.

Ekolojik ve Biyolojik Müşterek (1), biyosferin ticari kaynaklar olarak değil, insan kolektiflerinin paylaşım düzlemi olarak kullanımını tarifler. İnsanların mevcut toplumsal—ve olası paylaşım—düzlemlerinin ekolojik ve biyolojik doğrultudaki özelleştirilme denemeleri akıllara getirilirse, petrol kaynaklarından ormanlara ve nesli tükenen canlılardan doğal habitatın kendisine dek dış çevrenin kirlilik ve sömürü mekanizmalarıyla tehditinin ve iç çevrenin, yani insanlığın—ve diğer canlıların—

biyogenetik mirasının manipülatif sömürü mekanizmalarıyla tehditinin ne denli korkutucu bir hâl almaya başladığı kolaylıkla farkına varılabilir. Bu doğrultuda küresel iklim denetimi, doğal kaynakların korunma-kullanım dengesi, kirliliğin önlenmesi, ortak enerji ağlarının kurulması, kamusal sağlık tedariği, besin zincirlerinin korunma-manipülasyon dengesi, biyoteknolojik gelişimin takibi vb. meseleler—kâr kaygılarıyla değil—ortak payda etrafında şekillenen ademi merkeziyetçi yerel örgütlenmelerden küresel mekanizmalara dek uzanan etkileşimli ölçekler üzerinden pekâlâ *müşterekleştirilebilir*. Bahsi edilen basitçe, UNESCO, Dünya Sağlık Örgütü vb. mevcut organizasyonlara benzer kâr amacı gütmeyen küresel örgütlenmelerin, çokuluslu şirketlerden çok, sivil toplum kuruluşları ve yerel insiyatiflerle içiçe geçtiği ve doğal kaynakların herkesle birlikte ve herkes için *müşterekler* olarak paylaşıldığı heterarşik bir ağın tarifidir.

Kültürel ve Kognitif Müşterek (2), kültürel ve yaratıcı üretimin ticari sömürüyle eş anlamlı olarak değil, insan kolektiflerinin temel paylaşım düzlemi olarak kullanımını tarifler. İnsanların mevcut toplumsal—ve olası paylaşım—düzlemlerinin kültürel ve kognitif doğrultudaki özelleştirilme denemeleri akıllara getirilirse, temel iletişimin, eğitimin, sanatın, dilin ve kamusal ulaşım, elektrik, posta, internet vb. ortak altyapıların sömürü mekanizmalarıyla tehditinin korkutucu derecelere varmaya başladığı kolaylıkla farkedilebilir. Bu doğrultuda, komünikasyon sistemlerinin, *kültürel ve kognitif müşterek* üretim havuzları oluşturmak adına, gayrimaddi ve entelektüel üretim rejimlerini bastırmak yerine akışlarını olabildiğince pürüzsüz düzlemler üzerinde gerçekleştirmelerine zemin hazırlayan bir ağ modeli kurgulanmalıdır. Bu model, rekabet üzerine değil paylaşım üzerine inşa edilen ve "denetim zorluğu"nun bir problem olmaktan çok, olumlanan engin bir potansiyel olarak kabul ediliği küresel bir ağı tarifler. Dolayısıyla bu ağ, salt yaratıcı ve iletişimsel *müşterekle* sınırlı olmaktan çok, açık kaynaklı pratiklerin kültürelden akademiğe, altyapıdan fiziksel yapıya tüm *müşterek* işletim odaklarına yayılımını ifade eder. Bahsi edilen basitçe, İnternete benzer küresel formasyonların, tüm tikel yaratımları kendi farklılıklarını koruyarak fakat birbirleriyle çaprazlayarak üzerinde taşıdığı ve tüm kültürel ile kognitif üretimlerin herkesle birlikte ve herkes için *müşterekler* olarak paylaşıldığı heterarşik bir ağın tarifidir.

Müşterek mefhumunun yakın dönemde bu denli önemli virtüellikler geliştirmesinin ardında, bilindiği üzere gayrimaddi üretim yatar. Postmodern evredeki endüstriyel sermayeden finansal sermayeye geçiş, beraberinde yeni bir üretim biçimi yaratmaya başlamış ve endüstriyel üretim başat pozisyonunu, artık gayrimaddi üretim modeline bırakmıştır;

"20. yüzyılın son on yıllarında, endüstriyel emek hegemonyasını yitirdi ve onun yerine "gayrimaddi emek", yani bilgi, enformasyon, iletişim, ilişkiler veya duygulanımlar gibi maddi olmayan ürünler üreten emek geçti. (...) Gayrimaddi emek iki ana biçimde tahayyül edilebilir. Birinci biçim, asıl olarak entelektüel ya da dilsel diyebileceğimiz, problem çözme, sembolik ve analitik görevler ve dilsel ifadeler gibi emek türlerini ifade eder. Gayrimaddi emek, fikirler, semboller, kodlar, metinler, dilsel figürler, imajlar gibi ürünler üretir. Gayrimaddi emeğin diğer ana biçimine de "duygulanımsal emek" diyoruz. (...) Duygulanımsal emek, rahatlık, esenlik, tatmin, heyecan ya da tutku gibi hisleri üreten ya da işleyen bir emektir. Duygulanımsal emek, örneğin hukuki danışmanların, uçuş görevlilerinin ve fast-food işçilerinin işinde karşımıza çıkar (güleryüzlü hizmet). (...) İyi hâl ve tavırları ve sosyal becerileri olan bir işçi, duygulanımsal emekte uzman bir işçi demektir.

Günümüzde gayrimaddi emek içeren çoğu iş bu iki biçimi birleştirir. (…) Gayrimaddi emek neredeyse her zaman maddi emek biçimleriyle iç içe geçer: Örneğin sağlık işçileri duygulanımsal, bilişsel ve dilsel işler yanında, sargıları değiştirmek ve yatakları temizlemek gibi maddi işler de yapar. Maddi olmayan emek küresel emeğin bir azınlığı durumunda ve yerkürenin kimi hâkim bölgelerinde yoğunlaşmış hâldedir. Bizim asıl iddiamız, maddi olmayan emeğin nitel açıdan hegemonik olduğu ve diğer emek biçimlerine ve bizzat topluma bir eğilim dayattığıdır. Başka bir deyişle, gayrimaddi emeğin bugünkü konumu, endüstriyel emeğin 150 yıl önce, küresel üretimin küçük bir kısmını teşkil ettiği ve dünyanın küçük bir bölümünde yoğunlaştığı ama yine de diğer üretim biçimleri üzerinde hegemonya kurduğu konumun aynısı. Nasıl o dönemde, tüm emek biçimleri ve bizzat toplum endüstrileştiyse, bugün de emek ve toplum enformasyonel, iletişimsel ve duygulanımsal hâle geliyor." [198].

Gayrimaddi üretim modeli, post-fordist üretimden küreselleşmeye, dijital ve sanal ortamların ağ kurgularından yeni iletişim ve işbirliği düzlemlerine dek geniş bir yelpazenin içerisinde düşünüldüğünde, farkına varılacaktır ki bu yeni açılan ortam, tüm sömürü ve denetim altındaki pürüzlerine rağmen, *müştereğin* yeni üreme alanı olmak için tüm olanaklara sahiptir;

"Genel olarak gayrimaddi emeğin hegemonyası, üretimin örgütlenişini bant sistemindeki doğrusal ilişkilerden dağınık ağlardaki sayısız ve belirsiz ilişkilere doğru dönüştürme eğilimindedir. Enformasyon, iletişim ve işbirliği, üretimin normları hâline geliyor ve ağ da üretimin başat örgütleniş tarzı oluyor. Dolayısıyla üretimin teknik sistemi üretimin toplumsal bileşimine büyük ölçüde tekabül ediyor: Bir yanda teknolojik ağlar, diğer yanda çalışan toplumsal öznelerin işbirliği. Bu mütekabiliyet emeğin yeni topolojisini çiziyor ve aynı zamanda yeni sömürü pratikleri ve yapılarını şekillendiriyor. (…) Üretken işbirliğinin temel yapıları, artık kapitalist tarafından ve emeği örgütleme amacıyla yaratılmıyor, bizzat emeğin üretken enerjilerinin içinden doğuyor. Gayrimaddi emeğin kilit özelliği de bu: İletişimi, toplumsal ilişkileri ve işbirliğini üretmek. (…)

Söylemek bile lüzumsuz, gayrimaddi emeğin karakterinin ortak yaşamca belirlendiği gerçeği, özgür ve demokratik bir topluma ulaştığımız anlamına gelmiyor. (…) Tek söyleyebileceğimiz şey, dünyamızda müşterek pratiklerin toplumsal olarak bu kadar yaygın ve ekonomik açıdan merkezi olmasının, özgür ifadeyi ve ortak yaşamı temel alan bir demokrasi projesini *olanaklı* kıldığıdır. (…)

Müşterek, kısaca, yeni bir egemenlik biçimi olan demokratik bir egemenliğe, ya da daha doğrusu egemenliğin yerini alan bir toplumsal örgütlenme biçimine işaret ediyor." [198].

Öyleyse *müştereği* yaratanın doğrudan kapitalist gelişme olduğu veya gayrimaddi üretimin doğrudan kurtuluş vadettiği savlanamaz. Fakat bunun yerine, fikirlerin, iletişimin, duygulanımların, sosyal ilişkilerin vb. "*müşterek* pratiklerin toplumsal olarak bu kadar yaygın ve ekonomik açıdan merkezi olması" yeni bir mücadele düzlemi doğurur. Böylece "sermaye, diğer bir dille, kendi mezar kazıcılarını üretir." [344]. Dolayısıyla *müşterek* üzerine kurulu yeni bir eşitlikçi, özgürlükçü ve demokratik

düzlemin inşaatı, tam da buradan başlamalıdır. Yapılması gereken, mülkiyetin terki üzerine saplanıp kalmak değil, fakat daha çok—açık ve otonom üretimin ve kendi kendini yöneten bir toplumsallığın sürekli oluşumu bağlamında—*müştereğin* olumlanması üzerine hareket etmektir. Özetlemek gerekirse, postmodern evrenin başat düzenekleri, pürüzlü olsun pürüzsüz olsun, ekonomik olsun politik olsun, gerçek olsun sanal olsun, *müşterek* ağlara dayanmaya başlamıştır, yapılması gereken oldukça zorlu bir süreci dahi işaret etse, onları özgür kılmak için mücadele etmekten ibarettir.

Müşterek üzerine bu denli eğilinmesinin sebebi, modern evrenin başlangıcından beridir süregelen bir politik ekonomi tartışmasına göbekten dâhil olma denemesinden çok, postmodern evre ve Dijital Çağ ile birlikte ortaya çıkan, bir tarafta gayrimaddi mülkiyet, emek ve üretim sorununun açmazları, öte taraftaysa kognitif düzeneklerin potansiyeli yüksek paylaşım arzuları olarak özetlenebilir. Gayrimaddi üretimin mülkiyet sorunu bilindiği üzere, dijital ve sanal ortamda özel ve kamusal mülkiyetlerin bir türlü başat pozisyona ulaşamayışları ve her türlü inşaatın açık kaynaklı, özgür ve heterarşik ağların paylaşımcı nitelikleri tarafından çözülmeye zorlanmasıyla tariflenir. Bu çözülüş öyle ciddi bir ölçektedir ki, örneğin sanal ortamdaki Napster vb. müzik paylaşım aparatları dolayısıyla, gerçek dünyadaki müzik sektörünün özel mülkiyet mefhumu dahi kısa bir sürede yerle bir olmuştur. İşte tam da bu paylaşımcı virtüelin gerçek ortama sızıp tüm tahakküm mekanizmalarına rağmen aktüel hâle gelebilme durumu, postmodern evrede *Müşterek* üzerine yeniden düşünmeyi zaruri kılar. Artık dijital ve sanal âlemin küresel interaktif ortamı içinde, yaratıcı yenilikçilik bireysel olmaktan çıkar, anında *müşterekleşerek* kolektif hâle gelir, dolayısıyla tartışmalı telif hakkı prosedürleriyle bu *müşterekleri* özelleştirme denemeleri her daim problematikleşir. Proudhon'cu bir dille, artık her an gerçek âleme sıçrayabilecek potansiyeldeki bu virtüel âlemde, mülkiyet hırsızlık olma yolunda ilerlemektedir. Postmodern evrenin neoliberal Market tevhitinin aşil tendonu bu bağlamda, yeni bir toplumsal *hack*-leme biçimi olarak, paylaşımcı, *müşterek* ve açık kaynaklı nitelikleriyle gayrimaddi emeğin, üretimin ve mülkiyetin özgürleştirici potansiyelinin ta kendisidir;

"Eşler-arası-ağların (*peer-to-peer network*) sonucu ve hediyesi olarak özgür bilginin ve özgür öğrenimin politikası işaret edilir. Ayrıca, meta üretiminin madunluğundan sıyrılmış olan üretici sınıfların arzularına karşı özgür bir bilgi etiği desteklenir. (…)

Bu gerçekte hırsızlık değildir, fakat üretici sınıfların popüler bilgisinin ve kültürünün çeşitli bölümlerinin, kolektif üreticilere yeniden tahsis edilmesidir.

Çağımızın en büyük *hack*-leri, özgür kolektif ifadelerin örgütlenmesidir." [330].

Postmodern evre yeni bir toplumsal etkileşim biçiminin yükselişine tanıklık etmektedir, bu model kısaca ağ etkileşimi olarak tanımlanabilir. Ağ etkileşimi, paylaşımcı p2p ağlar (eşler-arası-ağlar), mobil iletişim ve internet üzerinden aktif olan üretken ve küresel bir kullanıcı kitlesine sahiptir. Aynı zamanda çok kiplidir, bedavaya indirilebilen ve çoğunlukla açık kaynaklı programlara dayanan içeriklerin dijitalleşmesi ile gelişmiş sosyal yazılımlar, neredeyse tüm formlardaki bütün içeriklerin yeniden biçimlendirilmesini mümkün kılar ve kablosuz ağlar vasıtasıyla bunları hızla heryere yayar. Bu, kullanıcıları küresel anlamda dağılmış ve interaktif olan, omurgasını dijital bir dile sahip bilgisayar ağlarının oluşturduğu yeni bir iletişim/etkileşim âleminin doğuşunu tarifler. Bu denli devrimci bir ortamın dahi, kendi mesajlarının içeriğini ve etkisini belirleyemez olduğu aşikârdır. Fakat insanların zihninde anlam inşa eden çoğu iletişim akışının otonom üretimini ve sınırsız çeşitliliğini mümkün kılma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda yeni bir kültürün doğuşuna tanıklık edildiği de savlanabilir, bu kültür gerçek virtüelliğin kültürüdür; çokkipli etkileşimin dijital ağları, tüm kültürel ifadeler ve bireysel deneyimler için öylesine kapsayıcı bir hâle gelmeye başlar ki, artık virtüellik, gerçekliğin temel boyutlarından biri hâline geliverir [310]. 21.yüzyılla birlikte çok daha yoğun bir hâlde tanıklık edilmeye başlanan, virtüelin çoktandır gerçeğin içine sızmaya başlayışı ve özgür *müştereğin* güngebün aktüelleşme yolunda ilerleyişidir.

Eşler-arası-ağlar (*p2p networks*), iki veya daha fazla istemci arasında veri paylaşmak için kullanılan bir ağ protokolüdür. Etkileşim odakları pozisyonundaki eşler, sunucuları veya sabit bilgisayarlar tarafından merkezi koordinasyon ihtiyacı olmadan, işlemci gücü, disk depolama veya ağ bant genişliği gibi kendi kaynaklarının bir kısmını, doğrudan diğer ağ katılımcıları için kullanılabilir hâle getirir. Sadece sunucuların tedarikçi ve istemcilerin tüketici olduğu geleneksel istemci-sunucu modelinin aksine, eşler bu sayede hem tedarikçi hem de tüketicidir. Eşler-arası-ağ yazılımlarıyla, kullanıcılar her türlü dijital içeriklerini uygulamaları kullananlarla paylaşabilirler. Bu işlem bu tanımıyla yasal olsa da, paylaşılan içerikler telif haklarıyla korunan ve parayla satılan içerikler olduğunda

(ticari müzik albümleri, prodüksiyonlu filmler, lisanslı yazılımlar vs.) bu içeriklerin paylaşılması ve paylaşan kişilerden edinilmesi problematik hâle gelir. Bu bağlamda yasadışı hâle gelenin yazılımların ve teknolojinin değil, fakat paylaşılanların kötüye kullanımı olduğu gibi muğlak ifadelere sık sık rastlanılsa da, eşler-arası-ağlar bir anlamda, tüm dijitallenebilir veri ve içeriklerin özel mülkiyetlerinin çözülme makinelerine dönüşüverirler. Böylece eşler-arası-ağlara temas eden tüm veri ve içerikler, anında *müşterekleşir*.

Müşterek jeneratörü olarak çalışan bu eşler-arası-ağ yazılımlarının, 2008 ve 2009 yıllarında tüm internet trafiğinin yarısından fazlasını—Doğu Avrupa'da %70, Güney Afrika'da %66, Güney Amerika'da %65, Ortadoğu'da %45—kullandıklarını ortaya koymak herhâlde, meselenin boyutunu ve ciddiyetini anlatmak için yeterli olacaktır [345]. Bu bağlamda Bittorrent ve eDonkey gibi en popüler eşler-arası-ağ yazılımlarının, dosyayı paylaşan kullanıcının, ağ üzerinde o anda çevirimiçi olması hâlinde ancak paylaşımın yapılabildiği modelleri karşısında, ücretsiz ve açık-kodlu Freenet ve benzeri yazılımların, kullanıcıların anonimliklerinin sıkı korunurluğuyla birlikte, kullanıcıların dosyalarını ağa yüklemeleri sonrasında, artık kullanıcılar çevirimiçi olsun olmasın, kolektif bir havuzun oluşturulması yoluyla, dosyaların her daim paylaşılabilir hâle getirmesinin, eşler-arası-ağ (*peer-to-peer network*) yazılımlarına yeni bir boyut getirdiği söylenebilir. Bu *müşterek* (Mü) havuzları bir anlamda, paylaşılmak için bekleyen ortak kaynakların biriktirildiği *kolektiflerdir* (Ko). Öyleyse sanal ortamda, gerçek dünyada hâlâ ütopik bir kurgu olarak damgalanıp, kenara itilme potansiyeli olan Ko > Mü > Ko' formülü, büyük bir çoğunluğu peşine takmış bir şekilde, çoktandır işler hâldedir.

21.yüzyıl bu bağlamda, eşler-arası-ağların (*p2p networks*), salt dijital ve sanal düzlemlerde değil, gerçek ve aktüel toplumsal düzlemlerde de kullanılabileceği üzerine kurulan yeni bir teorik altyapının oluşmasına tanıklık eder. Eşler-arası-ağların temel nitelikleri kısaca şu şekilde özetlenebilir;

Peer (eş) üretimi, mümkün olduğunca çok sayıda kişinin katılımı ve kullanımını teşvik eden bir tür işbirlikçi üretim modelidir.

Peer (eş) yönetimi, şirket hiyerarşisi veya market dağıtımına ihtiyaç duymadan, üretimin ve projelerin üretici toplulukların kendileri tarafından yönetilmesidir.

Peer (eş) mülkiyeti, evrensel bazda özgürce ve ücretsiz olarak ulaşılabilir bir kullanım değerine sahiptir.

Peer üretimi farkına varılacak olursa, mübadele değeri için metalar üretmez ve bu ücret mekanizmalarını veya şirket hiyerarşilerini kaynakların dağıtımı için kullanmaz. Dolayısıyla hem kapitalist marketten, hem de merkezi planlama güdümlü devlet üretiminden farklılaşır; yönetimsel anlamda geleneksel lineer hiyerarşilerden farklıdır; mülkiyet modeli olaraksa hem özel mülkiyetten, hem de devlet-bazlı kamusal mülkiyetten farklıdır; bu bağlamda *peer* mülkiyeti de aslında, üreticilerinin, kullanıcılarının ve tüm insanlığın *müşterek* mülkiyetinden başka bir şey değildir.

Bu doğrultuda, eşler-arası-ağların *müşterek* havuzuna önemli katkılar sağlayan The Pirate Bay adlı bir internet sitenin mahkemeye verilmesi sonrası bir anda destekçilerinde patlama gözlemlenen ve İsveç'te kurulup kısa sürede küresel arenaya hızla yayılmakta olan yeni bir politik parti oluşumundan kısaca bahsetmek anlamlı olur. 2006 yılında kurulan, telif hakları ve patentlere karşı olan ve devletin interneti model alarak şeffaflaşmasını talep eden Korsan Partisi (*Piratpartiet*), yerel ölçekte en geniş gençlik organizasyonlarına sahip olmanın da verdiği güçle, 2009 yılında Avrupa Parlamentosu seçimlerinde %7.13 oy alarak, Avrupa Parlamentosu'nda iki koltuk kazanır [346]. Toplumsal ölçekte ortaya çıkmaya başlayan yeni oluşumlar bununla sınırlı kalmaz, bir başka *müşterekçi* kurgu, *copyright* (telif hakkı) kavramı üzerinde oynayarak, *müştereklere copyleft* (telifsizlik hakkı) damgası vurmaya başlar. *Müştereğin* kopyalarının ve değiştirilmiş versiyonlarının istenildiği gibi dağıtılmasının bir hak olduğunu ilan eden bu damga, telif hakkının tam tersine, *müştereğin* bu hâliyle değil, hangi hâle çevrilirse çevrilsin, yine de ticari olarak satılamayacağı ve kolektif kullanıma sokulması gerektiğini vurgular. Bir başka örnek olarak, Göteborg'ta kurulan SHRWR ise, "paylaşımgiyim" (*sharewear*) adı altında kısa sürede küresel ölçeğe yayılan ücretsiz kıyafet protokolleri üretir. Giysileri ve hizmetlerini paylaşmak ve ücretsiz kılmak için kullanılan bir konsepttir. Giysileri mülkiyet mefhumundan kurtarırlar ve etiketlerini çıkararak, üzerinde "Bu paylaşımgiyimdir. Kimse tarafından sahiplenilmez ve ücret ödenmez. Onunla istediğinizi yapabilirsiniz. Ancak paylaşımı bedelsiz tutunuz." yazan paylaşımgiyim etiketleriyle değiştirirler. Ayrıca kendi koleksiyonlarını yaparlar, desenlerini açık kaynak olarak dağıtırlar ve katılımı açık atölyelerinde mevcut kıyafetleri

parçalayıp yeniden dikerek onları özgür bırakırlar. “Çünkü paylaşmak umursamaktır. Mülkiyetse artık demodedir.” [347].

Müştereğin postmodern evrenin küreselleşme ve virtüelleşme çemberindeki şehvetli kuruluş aşamasına ve güçlü ayak seslerine göz gezdirdikten sonra, şu soru cevap bekler hâle gelir: Fiziksel çevreyi, kenti, mekânı *müştereklestirmek,* yani *Müşterek Mimarlık* üretmek mümkün müdür? Mayıs 68’in şu anlamlı duvar yazısını tekrar hatırlamak gerekirse; mümkün değil, fakat zaruridir.

Müşterek Mimarlığı başlangıç olarak, geçici sürelerde dahi olsa mümkün kılabilecek bazı ipuçları şöyle sıralanabilir;

(1) Kamusal ve özel mülkiyet arasında süregelen kördüğüm içerisinde sıkışıp kalmayın. *Müşterek* yolunda her ikisinin de defolarından faydalanın.

(2) Herkesin kolektif kullanımına ve paylaşıma açık *müşterek* strüktürler ve mekânlar üretin. Eldeki araç-gereçlerle mümkün olan ölçeklerde inşa edin. Ürettiğiniz *müşterek* mekânları bir başka (kentsel, virtüel vb.) mekâna basitçe iliştirin.

(3) Müşterek mekânın konumlandırılması sonrası olay yerini hızla terkedin. *Müşterek* mekânın size ya da müellif imzanıza ihtiyacı yoktur. *Müştereğin* üretimi ve *kolektifte* paylaşımı dışında karşılık beklemeyin.

(4) Müşterek mekânların görsel işitsel kayıtlarını alarak sanal ağlarda anonim kod adları altında paylaşabilirsiniz. *Müşterek* paylaşılmayı arzular. *Müşterek* bulaşıcıdır. *Kolektif* ağlarda memler hâlinde üretim üretimi, paylaşım paylaşımı teşvik eder. Paylaşın.

(5) Müşterek mekânlara sıkı sıkıya bağlanmanın lüzumu yoktur. Kardan adamlar gibi, ertesi güne çıkıp çıkmayacakları belli olmaz. Basitçe yenilerini üretin.

(6) Müşterek mekânları olabildiğince anti-fonksiyonel ve taslak hâlde kurgulayın. İsteyen istediği işlevi yükleyebilsin.

(7) Müşterek mekânları ölçeği müsait olduğu ölçüde mobil kılın. İsteyen istediği yere çekip itebilsin.

(8) Müşterek mekânları esneklikleri müsait olduğu ölçüde genişleyebilir/çoğaltılabilir kılın. İsteyen istediği kadar hacmini büyültebilsin/arttırabilsin veya küçültebilsin/azaltabilsin.

(9) Müşterek mekânları mümkün olduğu ölçüde yeniden kullanılabilir malzemelerle/strüktürlerle inşa edin. İsteyen açık-kodlu programlar gibi sökebilsin, başka bir şey inşa edebilsin veya mevcut inşaatlarına, gecekondularına katabilsin.

(10) Müşterek üretimin diğer yaratıcı aktörleriyle (sokak sanatçıları, hackerlar, graffiticiler, hacktivistler, komüniterler, otonomistler vs.) heterarşik düzlemlerde işbirliği yapın. *Müştereğin* beslenme alanları en başta sokaklardır. *Kolektifleşin*.

(11) Müşterek yarı-zamanlı üretilebilir. Varolmak için mevcut sistemle ilişkiye girmek zorundaysanız, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'çılık oynayın. Sabah beyaz/mavi yakanızı, gece kırmızı/kara yakanızı takıverin. Unutulmaması gerekir ki, *müşterek* üretim doğası gereği zaten şizofreniktir. *Şizofrenleşin*.

(…) Kolektif > Müşterek ... Üretim ... Müşterek' > Kolektif'

Hack-leyin, eşit-leyin, pay-laşın, kes-in, yapış-tırın, kopya-layın, çöz-ün, yap-ın, sök-ün, üret-in, boz-un, kur-un, aç-ın, kaç-ın, değiş-tirin, dönüş-türün, pürüzsüz-leştirin, müstevi-leştirin, yersizyurtsuz-laştırın, asimetrik-leştirin, virtüel-leştirin, aktüel-leştirin…

Özgürce, kolektifçe, *müştereklestirin*.

BÖLÜM 9

SONUÇ VE ÖNERİLER

Vakit artık, mimarlığın hantallaşan kördüğümleriyle yüzleşme vaktidir.

Bu tezin başlangıcından itibaren amacı, sosyopolitik düzlem üzerine inşa edilmiş bir tür *Mimarlık Etiği* üzerinde çalışmak olduğundan, bu bölümü Spinoza'nın *magnum opus*'u olan *Ethica'*sında kullandığı geometrik metodolojiyle sonlandırmak, anlamlı bir saygı duruşuna karşılık gelir [348];

Aksiyom 1: Mimarlığın kendi kördüğümleriyle; bu kördüğümler modern evrede çözülmüş olsun, modern evreden postmodern evreye miras kalmış olsun, modern evreden postmodern evreye başkalaşmış olsun, artık yüzleşmesi gerekir.

Önerme 1: Vakit artık, tüm bu kördüğümlerin çelişkilerini, sınırlamalarını ve ketlemelerini ortaya koymanın ve bu çelişkiler içerisinde felç olmadan, yeni üretim düzlemlerini düşünmenin ve inşa etmenin vaktidir.

Aksiyom 2.1: Modern evreden miras kalan *Sanatçı-Konstrüktör* ve *Tekniker-Konstrüktör* vasıflarıyla, toplumsal mühendislik projeleriyle, paternal, kolonyal ve pastoral kent planlamalarıyla yüzleşmek gerekir.

Aksiyom 2.2: Postmodern evrede neoliberal Market tevhitinin bir taraftan anonim maşalarından biri olup jenerik ve basmakalıp homojenliklere hapsolma, öte taraftan butik promosyon mankenlerinden birine dönüşüp evcil ve kozmetik heterojenliklerde teselli bulma hâliyle yüzleşmek gerekir.

Önerme 2: Vakit kısaca, hiyerarşik kurgular yerine heterarşik ve kolektif formasyonlar, tahakküm mekanizmaları yerine eşitlikçi ve müstevi düzlemler inşa etme vaktidir.

Aksiyom 3.1: Modern evreden miras kalan sterillik ve kapatma üzerine kurulu ötekileştirme ideolojilerine sahip hijyen paranoyalarının sömürülmesi sayesinde meşru kılınan, disipliner regülasyonlarla yüzleşmek gerekir.

Aksiyom 3.2: Postmodern evrede korku ve dışlama üzerine kurulu ötekileştirme ideolojilerine sahip güvenlik paranoyalarının sömürülmesi sayesinde meşru kılınan, denetimci regülasyonlarla yüzleşmek gerekir.

Önerme 3: Vakit kısaca, paranoyalar üzerinden ötekileştirilen öznelerin ve bedenlerin kapatılmasının, dışlanmasının veya değiştirilmesinin değil, en başta paranoyalar üzerine inşa edilen bu ideolojilerin değiştirilmesinin vaktidir.

Aksiyom 4.1: Modern evreden miras kalan organik tevhit nostaljileriyle ve fonksiyonalist omurgalar üzerine oturtulan mekanik tevhit arayışlarıyla, *Gesamtkunstwerk*'le yüzleşmek gerekir.

Aksiyom 4.2: Postmodern evrede tüm mekânlara salt alışverişin eklenmesiyle oluşan sahte-multifonksiyonel omurgalar üzerine inşa edilen neoliberal Market tevhitiyle, *Gesamtmarktwerk'*le yüzleşmek gerekir.

Önerme 4: Vakit kısaca, işlevlerin gerçek anlamda çaprazlandığı melez-fonksiyonelliklerin; kullanıcıların mekân üzerinde söz sahibi olduğu taslak-fonksiyonelliklerin; kullanıcılar, mekân ve mimar arasında çok yönlü etkileşimleri mümkün kılan simbiyotik-fonksiyonelliklerin, yani *Prodüktör Prodüksiyonların*, homojen bir tümellik yerine, tüm aktörlerinin farklılıklarını koruyabildikleri bir tür *Tikellikler İttifakı* düzlemi üzerindeki eşitlikçi birlikteliklerinin inşa edilmesinin vaktidir.

Aksiyom 5: Toplumsal, politik ve mekânsal her türlü örüntünün çözülmesi (dekonstrüksiyon) sonrası, yeni tahakküm mekanizmalarının, kapatma mekânlarının ve denetim kurgularının yeniden kurulmasında (rekonstrüksiyon) başat kullanıma sahip efektif bir aparata dönüşme vasfıyla yüzleşmek gerekir.

Önerme 5: Vakit kısaca, mekânsal düzlemler üzerindeki sosyopolitik akışları; kafeslemeye değil özgürleştirmeye, pürüzlüleştirmeye değil pürüzsüzleştirmeye,

susturmaya değil konuşturmaya, ketlemeye değil zenginleştirmeye, homojenleştirmeye değil heterojenleştirmeye, tahakkümü yeniden kurmaya (rekonstrüksiyon) değil tahakkümü çözmeye (dekonstrüksiyon) yardımcı olmanın vaktidir.

Aksiyom 6.1: Bir taraftan hayali bir organik bütünlüğe ve uyuma sahip olduğu ve artık bunu kaybettiği varsayılan Doğa Ana'ya dönmeyi arzulayan Nostaljik Ekolojiyle, diğer taraftan doğanın yeşilini doların yeşiline çevirerek doğayı salt ekonomik kâr güdüleriyle sömüren Market Ekolojisiyle yüzleşmek gerekir.

Aksiyom 6.2: Bir taraftan hayali bir organik bütünlüğe ve romantik bir şiirselliğe sahip olduğu varsayılan tarihi dokunun *aura*'sını korumak adına mekânın hayatiyetini öldüren Nostaljik Korumayla, diğer taraftan tarihselliği salt ekonomik kâr amacıyla bir arayüz olarak sömüren ve kentsel mutenalaştırma projeleriyle sınıf eksenli ideolojik iltimaslara meyleden Market Korumasıyla yüzleşmek gerekir.

Önerme 6.1: Vakit kısaca, bireysel ölçekten mesleki ölçeğe, kentsel ölçekten ulusal ölçeğe ve kıtasal ölçekten küresel ölçeğe dek tüm aktörlerin aktif katılımına açık olan, makro ölçekli analitik vizyoner planlamalardan, mikro ölçekte her aktörün istek ve ihtiyaçlarına kadar tüm görüşleri çaprazlayarak, periyodik ve esnek aralıklar doğrultusunda çeşitli uzlaşı noktalarına ulaşan Realist Koruma ve Realist Ekoloji ağlarının inşa edilmesinin vaktidir.

Önerme 6.2: Vakit aynı zamanda, bir taraftan ekolojiyi kırsal düzleme kilitlemenin değil fakat daha çok kentsel düzlem üzerinden, endüstriyel tesisler, yoğun kentsel dokular, sınır-mekânlar, cüruf-mekânlar ve artık-mekânlarla içiçe düşünmenin, diğer taraftan korumayı salt müdafaa ve müdahele arasında süregelen dikotomiye saplamanın değil fakat daha çok katatoni yerine hayatiyeti, nostaljik avuntu yerine bellek birikimini, ayrıcalıklı hiyerarşik koruma mekanizmaları yerine eşitlikçi heterarşik koruma mekanizmalarını tercih etmenin vaktidir.

Aksiyom 7.1: Küreselleşmenin neoliberal tevhit altında sömürülerek evcil bir aparat olarak ketlenmeye çalışılmasıyla ve bunun sonucunda ortaya çıkan jenerik mega-kentlerle yüzleşmek gerekir.

Aksiyom 7.2: Gecekondulaşmanın zengin-fakir uçurumunun bir semptomu olarak kentsel çevreyi ele geçirmeye başlamasıyla ve bunun sonucunda ortaya çıkan sefil şartlar altındaki mega-gecekondularla yüzleşmek gerekir.

Önerme 7: Vakit kısaca, bir taraftan gecekondulaşmanın eğilerek kendi kendisini örgütleyen, işbirlikçi ve tüm olumsuzluklara rağmen hayatı olumlamayı bilen yaratıcı nitelikleriyle asimetrik bir çokluk düzlemine eklemlenmesinin, diğer taraftan küreselleşmenin bükülerek alternatif bir kullanımla çokluklar arasındaki iletişimi ve etkileşimi çaprazlayacak asimetrik bir ittifak ağına dönüştürülmesinin vaktidir.

Aksiyom 8.1: Dijital ve virtüeli, gerçek ve aktüelin bir başka temsiline dönüştürmekle, gerçek ve aktüelin kısıtlamalarını dijital ve virtüelin üzerine bindirmekle ve dijital ile virtüelden sadece basit bir taklit ve kopya olarak faydalanmaya çalışmakla yüzleşmek gerekir.

Aksiyom 8.2: Dijital ve virtüeli, aşkın ve idealin bir başka temsiline dönüştürmekle, aşkın ve idealin metafiziğini dijital ve virtüelin üzerine bindirmekle ve dijital ve virtüelden sadece basit bir yeni-spiritüel teoloji olarak faydalanmaya çalışmakla yüzleşmek gerekir.

Önerme 8: Vakit kısaca, aktüeli tüm virtüellikleriyle birlikte kabul etmenin, dijital ve virtüel ortamın potansiyellerini aktüel ile gerçek düzleme davet etmenin ve bu bağlamda dijital ve virtüel ortamın tüm potansiyel özgürleştirici kurgularını, aktüel ve gerçek ortamla birlikte deneyimlemenin vaktidir.

Mimarlığın artık, hantallaşan kördüğümleriyle yüzleşmesi gerekir.

Vakit, özgür, kolektif ve heterarşik toplumsallığı, mimarlığın orta yerine saplamanın vaktidir.

KAYNAKLAR

[1] Bataille, G., (1992). "Dictionnaire Critique: Architecture", Against architecture: the writings of Georges Bataille, ed. Denis Hollier, The MIT Press, Cambridge.

[2] Bentham, J., (1995). The Panopticon Writings, ed. Miran Bozovic, Verso, London.

[3] Foucault, M., (1995). Discipline & Punish: The Birth of the Prison, Vintage, New York.

[4] Foucault, M., (1980). Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972–1977, ed. Colin Gordon, Pantheon, New York.

[5] Proudhon, J., (1923). “What Is Government?”, General Idea of the Revolution in the Nineteenth Century, Freedom Press, London.

[6] Rabinow, P., (1984). The Foucault Reader, Penguin Books, London.

[7] Deleuze, G. ve Parnet, C., (1987). “Many Politics”, Dialogues, Columbia University Press, New York.

[8] Deleuze, G., (1990). "Postscript on Control Societies", Negotiations, Columbia University Press, New York.

[9] Foucault, M., (1980). The history of sexuality: vol. 1, Vintage, New York.

[10] Le Corbusier, (1995). “Les 5 Points D'une Architecture Nouvelle”, Le Corbusier: Oeuvre Complete 1910–1929, ed. W. Boesiger ve O. Stronov, Birkhäuser, Basel.

[11] Le Corbusier, (1986). Towards a New Architecture, Dover Publications, New York.

[12] Koolhaas, R., (1994). Delirious New York, The Monacelli Press, New York.

[13] Howard, E., (1965). Garden Cities of To-morrow, The MIT Press, Cambridge.

[14] Eldem, S.H., (1984). “Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonalizm Araştırmaları”, Mimaride Türk Milli Üslübu Semineri, 11-12 Haziran 1984, İstanbul.

[15] Wright, F.L., (1932). Disappearing City, William Farquhar Payson, New York.

[16] Milyutin, N.A., (1974). Sotsgorod: the problem of building socialist cities, The MIT Press, Cambridge.

[17] Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük: Sömürgecilik, http://tdkterim.gov.tr/bts/, 01 Haziran 2011.

[18] Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük: Paternalizm, http://tdkterim.gov.tr/bts/, 01 Haziran 2011.

[19] Rabinow, P., (1989). French Modern: Norms and Forms of the Social Environment, The MIT Press, Cambridge; London.

[20] Harvey, D., (2003). Paris, Capital of Modernity, Routledge, New York.

[21] Le Play, F., (1877). Les Ouvriers Europeens: La Methode D'Observation, 2d ed, Tours.

[22] Einaudi, L., (1960). "The Doctrine of Original Sin and the Theory of the Elite in the Writings of Frederic Le Play", Essays in European Economic Thought, ed. Louise Sommer, Van Nostrand Company, Princeton; New Jersey.

[23] Benevolo, L., (1971). "The Tradition of Modern Architecture", The History of Modern Architecture, vol.1, The MIT Press, Cambridge.

[24] Perrot, M., (1979). "The Three Ages of Industrial Discipline in Nineteenth-Century France", Consciousness and Class Experience in Nineteenth-Century Europe, ed. John Merriman, Holmes & Meier Publishers, New York.

[25] Cheysson, E., (1867). "Le Creusot: condition materielle, intellectuelle et morale de la population: institutions et relations sociales", Exposition universelle de 1867, 19 July 1867, Paris.

[26] Denias, L., (1985). "Debats", L'Ingnieur dans la societe francaise, ed. Andre Thepot, Editions Ouvrieres, Paris.

[27] Beaucarnot, J., (1986). Les Schneider, une dynastie, Hachette litterature, Paris.

[28] Pallot, C., (1976). Au Temps du pilon: Scenes et chroniques du Creusot d'autrefois, Le Creusot.

[29] Habaru, A., (1934). Le creusot, terre feodale, schneider et les marchands de canons, L'eglantine, Paris.

[30] Bonnefont, G., (2000). Souvenirs d'un vieil ingenieur au Creusot, Jpm Editions, Paris.

[31] Tanju, B., (2006). "10 Short Notes on Encounters with Modernity: Turkish Version", Model ve Sembol: The Invention of Turkey, Sternberg Press, Berlin.

[32] Tanyeli, U., (2007). Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000, Garanti Galeri, İstanbul.

[33] Bozdoğan, S., (2001). Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in Early Republic, University of Washington Press, Washington.

[34] Kirby, F., (1962). Türkiye'de Köy Enstitüleri, İmece Yayınları, Ankara.

[35] Türkiye İstatistik Kurumu, Okuma yazma bilen nüfus 1935-2000, http://www.tuik.gov.tr/Beslenme/excel/0104t02.xls, 01 Haziran 2011.

[36] Sayar, Z., (1936). "İç Kolonizasyon", Arkitekt, 6 (2): 129-130.

[37] Bhabha, H., (1994). The Location of Culture, Routledge, London; New York.

[38] Deleuze, G. ve Guattari, F., (2000). Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, University of Minnesota Press, Minneapolis.

[39] Anderson, B., (2003). Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism, Verso, New York.

[40] Negri, A. ve Hardt, M., (2000). Empire, Harvard University Press, Cambridge; London.

[41] Said, E., (1979). Orientalism, Vintage, New York.

[42] Loos, A., (1970). "Ornament and Crime", Programs and manifestoes on 20th-century architecture, ed. Ulrich Conrads, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[43] Aktar, A., (2000). Varlık Vergisi ve "Türkleştirme" Politikaları, İletişim Yayınları, İstanbul.

[44] Aptullah Ziya, (1933). "Köy Mimarisi", Ülkü, 2 (10): 37-41.

[45] Baudrillard, J., (2002). The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena, Verso, New York.

[46] Deleuze, G. ve Guattari, F., (2005). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, University of Minnesota Press, Minneapolis.

[47] Debord, G., (2006). Gösteri Toplumu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

[48] Kafka, F., (1990). Letters to Milena, Schocken Books, New York.

[49] Bhabha, H., (1990). "The Third Space: Interview with Homi Bhabha", Identity: Community, Culture, Difference, ed. Jonathan Rutherford, Lawrence and Wishart, London.

[50] Kafka, F., (2000). "Mavi Oktav Defterleri", Taşrada Düğün Hazırlıkları, Cem Yayınevi, İstanbul.

[51] Heraclitus, (1975). Heraclitus: The Cosmic Fragments, ed. G.S. Kirk, Cambridge University Press, Cambridge.

[52] Tolkien, J.R.R., (2004), The Lord of the Rings, Houghton Mifflin, Boston.

[53] Beyer, A., (1956). Max Von Pettenkofer, Veb Verlag Volk und Gesundheit, Berlin.

[54] Über Land und Meer, (1883). "Die Hygiene-Ausstellung in Berlin", Allgemeine Illustrierte Zeitung.

[55] Tuchman, M. ve Kater, M., (1987). "Hitler's Early Doctors: Nazi Physicians in Predepression Germany", Journal of Modern History, 59: 25-52.

[56] Lingner, K., (1912). Der Mensch Als Organisations-Vorbild: Gastvortrag Gehalten Am 14 Dezember 1912 Vor Dem Professorenkollegium Der Universität Bern, Akademische Buchhandlung von Max Dreschsel, 14 December 1912, Bern.

[57] Proctor, R., (1988). Racial Hygiene: Medicine under the Nazis, Harvard University Press, Cambridge; Mass.

[58] Foucault, M., (1988). Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason, Vintage, New York.

[59] Foucault, M., (1994). The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception, Vintage, New York.

[60] Silverstein, P.A., (2004). Algeria in France: transpolitics, race, and nation, Indiana University Press, Bloomington.

[61] Doesburg, T.V., (1930). "Vers la peinture blanche", Art concret, 1 (1): 11-12.

[62] Pinkney, D., (1958). Napoleon III and the Rebuilding of Paris, Princeton University Press, Princeton.

[63] Benjamin, W., (1999). The Arcades Project, ed. Rolf Tiedemann, Belknap Press, New York.

[64] Fishman, R., (1982). Urban utopias in the twentieth century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[65] Debord, G., (2006). “Introduction to a Critique of Urban Geography”, Situationist International Anthology, ed. Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, Berkeley; California.

[66] Chtcheglov, I., (1958). “Formulaire pour un urbanisme nouveau”, Internationale Situationniste, 1: 16.

[67] Hussey, A., (2002). The Game of War: The Life and Death of Guy Debord, Pimlico, London.

[68] Wikipedia, Seperation barrier, http://en.wikipedia.org/wiki/Separation_barrier/, 01 Haziran 2011.

[69] Fukuyama, F., (1992). The End of History and the Last Man, Free Press, New York.

[70] World Health Organization, Pandemic 2009 - most recent, Global Alert and Response, http://www.who.int/csr/disease/swineflu/updates/en/, 01 Haziran 2011.

[71] World Health Organization, Confirmed Human Cases of Avian Influenza, http://www.who.int/csr/disease/avian_influenza/country/en/, 01 Haziran 2011.

[72] World Health Organization, Ten things you need to know about pandemic influenza, http://www.who.int/csr/disease/influenza/pandemic10things/en/, 01 Haziran 2011.

[73] World Health Organization, Cumulative Number of Reported Probable Cases of SARS, http://www.who.int/csr/sars/country/en/index.html, 01 Haziran 2011.

[74] Joint UN Programme on HIV/AIDS, Overview of the global AIDS epidemic, http://data.unaids.org/pub/GlobalReport/2006/2006_GR_CH02_en.pdf, 01 Haziran 2011.

[75] Britannica Online Encyclopedia, Cholera: Seven pandemics, http://www.britannica.com/EBchecked/topic/114078/cholera/253250/Seven-pandemics/, 01 Haziran 2011.

[76] United Nations, United Nations report 2004 data, http://www.un.org/esa/population/publications/sixbillion/sixbilpart1.pdf, 01 Haziran 2011.

[77] United Nations Population Division, World Mortality 2007, http://www.un.org/esa/population/publications/worldmortality/WMR2007_wallchart.pdf, 01 Haziran 2011.

[78] World Health Organization, Health, history and hard choices seminar, http://www.who.int/global_health_histories/seminars/presentation07.pdf, 01 Haziran 2011.

[79] United Nations, World Population Prospects: The 2006 Revision and World Urbanization Prospects: The 2007 Revision, http://esa.un.org/unup/, 01 Haziran 2011.

[80] Negri, A., (2009). "On Rem Koolhaas", Radical Philosophy, 154: 48-50.

[81] Guardian Online, Out of sight, out of mind, http://www.guardian.co.uk/world/2006/aug/14/italy.worlddispatch, 01 Haziran 2011.

[82] BBC News, Padua builds wall in drugs battle, http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4782925.stm, 01 Haziran 2011.

[83] Koolhaas, R., (1998). S, M, L, XL, ed. OMA; Bruce Mau, Monacelli Press, New York.

[84] Davis, M., (2006). Planet of Slums, Verso, New York.

[85] United Nations HABITAT, Slum Dwellers to double by 2030, http://www.unhabitat.org/downloads/docs/4631_46759_GC%2021%20Slum%20dwellers%20to%20double.pdf, 01 Haziran 2011.

[86] Zizek, S., (2008). In Defense of Lost Causes, Verso, London; New York.

[87] United Nations, World Urbanization Prospects: the 2009 Revision Population Database, http://esa.un.org/wup2009/unup/p2k0data.asp, 01 Haziran 2011.

[88] Koolhaas, R. ve Van der Haak, B., Lagos: infrastructure and improvisation, http://www.oma.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=166&Itemid=25, 01 Haziran 2011.

[89] Banksy, (2005). Wall and Piece, Century, London.

[90] Trouillot, M.R., (2001). Silencing the Past: Power and the Production of History, Beacon Press, Boston.

[91] Negri, A. ve Hardt, M., (2009). Commonwealth, Harvard University Press, Cambridge; Mass.

[92] Sala-Molins, L., (2006). Dark Side of the Light: Slavery and the French Enlightment, University of Minnesota Press, Minnesota.

[93] Zizek, S., (2009). First as Tragedy Then as Farce, Verso, London; New York.

[94] Hochschild, A., (2006). Bury the Chains: The British Struggle to Abolish Slavery, Pan Books, London.

[95] Blackburn, R., (2006). "Haiti's Slavery in the Age of the Democratic Revolution", William and Mary Quarterly, 63 (4): 633-644.

[96] Arthur, C. ve Dash, M., (1999). Libète: A Haiti Anthology, Markus Wiener Publishers, Princeton; New Jersey.

[97] Asante, M.K. ve Mazama, A., (2009). Encyclopedia of African religion: vol.1, Sage Publications, California.

[98] Heinl, R.D. ve Heinl, N.G., (1996). Written in Blood: The Story of the Haitian People 1492-1971, University Press of America, Maryland.

[99] Shakespeare, W., (1892). The Tempest, ed. Horace H. Furnace, J.B. Lippincott Company, Philadelphia.

[100] Nicolai, B., (1998). "Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925–1955", Verlag für Bauwesen, Berlin.

[101] Akcan, E., (2005). "Ambiguities of Transparency and Privacy in Seyfi Arkan's houses for the New Turkish Republic", METU JFA, 22 (2): 25-49.

[102] Ott, T.O., (1973). The Haitian Revolution: 1789–1804, University of Tennessee Press, Knoxville.

[103] Shelley, M., (1998). Frankenstein: The Modern Prometheus, Oxford University Press, New York.

[104] Hurston, Z.N., (1984). Dust Tracks on a Road, University of Illinois Press, Urbana.

[105] McConnell, M., Interview: George A. Romero On Diary of the Dead, Cinema Blend, http://www.cinemablend.com/new/Interview-George-A-Romero-On-Diary-Of-The-Dead-7818.html, 01 Haziran 2011.

[106] Foucault, M., (1984). "Des Espace Autres", Mouvement, 5: 46-49.

[107] Bakunin, M., (1869). "To The Comrades Of The International Workingmen's Association Of Locle And Chaux-De-Fonds", El Progress.

[108] Box Office Mojo, Pontypool Total Gross, http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=pontypool.htm, 01 Haziran 2011.

[109] Borroughs, W.S., (1992). The Ticket That Exploded, Grove Press, New York.

[110] Agamben, G., (2009). "What is an Apparatus?", What is an Apparatus? And Other Essays, Stanford University Press, California.

[111] Wittengstein, L., (2004). Philosophical Investigations, ed. Gertrude E. M. Anscombe , Blackwell Publishing, Oxford.

[112] Deleuze G., (1990). "Control and Becoming, Gilles Deleuze in conversation with Antonio Negri", Negotiations, Columbia University Press, New York.

[113] Habermas, J., (1975). Legitimation Crisis, Beacon Press, Boston.

[114] Muthesius, H., (2007). The English House, Vol 1: Development, Frances Lincoln, London.

[115] Muthesius, H., (1975). "Aims of the Werkbund", Programs and manifestoes on 20th-century architecture, ed. Ulrich Conrads, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[116] Van de Velde, H., (1975). “Muthesius/Van de Velde Werkbund Theses and Anthitheses”, Programs and manifestoes on 20th-century architecture, ed. Ulrich Conrads, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[117] Varnedoe, K., (1986). Vienna 1900: Art, Architecture and Design, MOMA, New York.

[118] Van de Velde, H., (2008). “Kunstgewerbliche Laienpredigten”, Wiener Werkstatte: 1903-1932, ed. Gabriele Fahr-Becker, Taschen, Köln.

[119] Wright, F.L., (1999). “In the Cause of Architecture”, The Decorative Designs of Frank Lloyd Wright, ed. David Hanks, Dover Publications, New York.

[120] Fahr-Becker, G., (2008). Wiener Werkstatte: 1903-1932, Taschen, Köln.

[121] Friedmann, A., (2008). “Secessionistische Tafelfreuden”, Wiener Werkstatte: 1903-1932, ed. Gabriele Fahr-Becker, Taschen, Köln.

[122] Hoffmann, J., (2008). “Einfache Möbel”, Wiener Werkstatte: 1903-1932, ed. Gabriele Fahr-Becker, Taschen, Köln.

[123] Ankwicz-Kleehoven, H., (2008). “Josef Hoffmann: Das Palais Stoclet in Brüssel”, Wiener Werkstatte: 1903-1932, ed. Gabriele Fahr-Becker, Taschen, Köln.

[124] Behrens, P., (1924). “The work of Josef Hoffmann”, The Journal of the American Institute of Architects, 12: 421-426.

[125] Loos, A., (2008). ”Von einem armen reichen Mann”, Wiener Werkstatte: 1903-1932, ed. Gabriele Fahr-Becker, Taschen, Köln.

[126] Hoffmann, J., (1990). “Arbeitsprogramm der Wiener Werkstatte”, Wiener Werkstatte, Design in Vienna: 1903-1932, ed. Werner H. Schweiger, Abbeville Press, New York.

[127] Wilhelm, K., (1998). “Seeing – walking - thinking”, The Dessau Bauhaus Building 1926-1999, ed. Margret Kentgens-Craig, Birkhauser, Basel; Berlin; Boston.

[128] Sullivan, H.L., (1988). “The Tall Office Building Artistically Considered”, Louis Sullivan: the public papers, ed. Robert Twombly, University of Chicago Press, Chicago.

[129] Marinetti, F.T., (1973). “The Founding and Manifesto of Futurism”, Futurist Manifestos, ed. Umbro Apollonio, Thames and Hudson, London.

[130] Taut, B., (1975). “Bruno Taut: A programme for architecture”, Programs and manifestoes on 20th-century architecture, ed. Ulrich Conrads, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[131] Gropius, W., (1975). “Walter Gropius: Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar”, Programs and manifestoes on 20th-century architecture, ed. Ulrich Conrads, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[132] Kentgens-Craig, M., (1998). “Art and Politics: no new unity”, The Dessau Bauhaus Building 1926-1999 , Birkhauser, Basel; Berlin; Boston.

[133] Schulze, F., (1996). Philip Johnson, Life and Work , University Of Chicago Press, Chicago.

[134] Scheiffele, W., (1998). “You must go there – contemporary reactions”, The Dessau Bauhaus Building 1926-1999, ed. Margret Kentgens-Craig, Birkhauser, Basel; Berlin; Boston.

[135] Schulze, F., (1989). Mies van der Rohe: A critical biography, University Of Chicago Press, Chicago.

[136] Kentgens-Craig, M., (1999). The Bauhaus and America – First Contacts 1919-1936, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[137] Mies van der Rohe, L., (1947). “Deutsches Originalmanuskript 1938”, Mies van der Rohe, ed. Philip Johnson, Museum of Modern Art, New York.

[138] Spencer, H. ve Poynor, R., (2004). Pioneers of modern typography, MIT Press, Cambridge; Mass.

[139] Shatskikh, S.A., (2007). Vitebsk: The Life of Art, Yale University Press, New Haven.

[140] El Lissitzky, (1976). "Die Blockade Rurlands geht ihrem Ende entgegen", El Lissitzky: Errinerungen, Briefe, Schriften, VEB Verlag der Kunst, Dresden.

[141] Lodder, C., (1983). Russian Constructivism, Yale University Press, New Haven.

[142] Le Corbusier, (1987). Journey to the East, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[143] Le Corbusier, (1995). “The Street”, Le Corbusier: Oeuvre Complete 1910–1929, ed. W. Boesiger ve O. Stronov, Birkhäuser, Basel.

[144] Gibson, W., (1989). "Rocket Radio", Rolling Stone, 554: 84-87.

[145] Giedion, S., (2002). Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition, Harvard University Press, Cambridge; Mass.

[146] Le Corbusier, (1995). “Un nouvel ordre de grandeur des elements urbains, une nouvelle unite d'habitation”, Le Corbusier: Oeuvre Complete 1929–1934, ed. W. Boesiger ve O. Stronov, Birkhäuser, Basel.

[147] Le Corbusier, (1995). “Authorities should know better”, Le Corbusier: Oeuvre Complete 1934–1938, ed. W. Boesiger ve O. Stronov, Birkhäuser, Basel.

[148] Le Corbusier, (1995). "The Inefficiency of the Modern City", Le Corbusier: Oeuvre Complete 1934–1938, ed. W. Boesiger ve O. Stronov, Birkhäuser, Basel.

[149] Le Corbusier, (2004). The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale, Universally Applicable to Architecture and Mechanics, Birkhäuser, Basel; Boston.

[150] Bataille, G., (1985). “The Deviations of Nature”, Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, ed. Allan Stoekl, University of Minnesota Press, Minneapolis, Basel.

[151] Le Corbusier, (1995). “Le Corbusier: Nur der Gedanke lasst sich übertragen”, Le Corbusier: Oeuvre Complete 1965–1969, ed. W. Boesiger; O. Stronov, Birkhäuser, Birkhäuser, Basel.

[152] Sadler, S., (2004). "An avant-garde Academy", Architectures - Modernism and After, ed. Andrew Ballantyne, Blackwell Publishing, Oxford.

[153] Smithson, A., (1968). Team 10 Primer, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[154] Banham, R., (1955). “New Brutalism”, Architectural Review, 118: 354-361.

[155] Constant, N., (1968). "It is our desire that makes the revolution", Theories of Modern Art, ed. Hershel B. Chipp, University of California Press, Berkeley.

[156] Jorn, A., (1996). "Architecture for Life", Theory of the derive and other situationist texts, ed. Libero Andreotti; Xavier Costa, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.

[157] Marcus, G., (2002). "The Long Walk of the Situationist International", Guy Debord and the Situationist International, ed. Tom McDonough, The MIT Press, Cambridge.

[158] Debord, G., (1996). "Exercise in Psychogeography", Theory of the derive and other situationist texts, ed. Libero Andreotti; Xavier Costa, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.

[159] Wolman, G.J., (2006). "Address by the Lettrist International Delegate to the Alba Conference of September 1956", Situationist International Anthology, ed. Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, Berkeley; California.

[160] Debord, G., (2002). "Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency", Guy Debord and the Situationist International, ed. Tom McDonough, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[161] Lefebvre, H. ve Ross, K., (2002). "Lefebvre on the Situationists: An Interview", Guy Debord and the Situationist International, ed. Tom McDonough, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[162] Constant, N., (1959). "Une autre ville pour une autre vie", Internationale Situationniste, 3: 37-40.

[163] Heynen, H., (1999). Architecture and Modernity: A Critique, The MIT Press, Cambridge.

[164] Jorn, A., (2001). Correspondence, vol. 2, ed. Patrick Mosconi, Librairie Artheme Fayard, Paris.

[165] Situationist International, (2006). “De la misère en milieu étudiant”, Situationist International Anthology, ed. Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, Berkeley; California.

[166] Sadler, S., (2005). Archigram: Architecture without architecture, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[167] Archigram, (1961). Archigram, 1.

[168] Davies, P. ve Griffiths, S., (1994). “Archigram: Experimental Architecture 1961-74”, AA Files, 28: 70-73.

[169] Cook, P., (1983). "The engineers intervene", The Architectural Review, 174: 48-50.

[170] Chalk, W., (1976). "Hypertech to bio-tech: the tale of the six wise giants from Archigram", Architectural Design, 46 (3): 154-155.

[171] Cook, P., (1968). "Metamorphosis", Archigram, 8.

[172] Branzi, A., (1971). “No-Stop City, Residential Parking, Climatic Universal System”, Domus, 496: 49-55.

[173] Natalini, A., (2003). “Only Architecture Will Be Our Lives”, Superstudio: Life Without Objects, ed. Peter Lang; William Menking, Skira, Milan.

[174] Venturi, R., (1992). Complexity and Contradiction in Architecture, The MOMA, New York.

[175] Stern, R.A.M., (1980). "The Doubles of Post-Modern", Harvard Architecture Review, 1: 82-83.

[176] Rowe, C., ve Koetter, F., (1984). Collage City, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[177] Jencks, C., (1984). The Language of Post-Modern Architecture, Rizzoli, New York.

[178] Brown, D.S., (1998). "Learning from Pop", Architecture Theory since 1968, ed. Michael Hays, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[179] Harvey, D., (1992). The Condition of Postmodernity: An inquiry into the Origins of Social Change, Blackwell Publishers, Cambridge; Mass.

[180] TIME, Time Magazine Cover Search, http://www.time.com/time/coversearch/, 01 Haziran 2011.

[181] Derrida, J., (1989). "Fifty-two Aphorisms for a Forward", Deconstruction: Omnibus Volume, ed. Andreas Papadakis, Rizzoli, New York.

[182] Wigley, M., (1989). "Deconstructivist Architecture", Deconstruction: Omnibus Volume, ed. Andreas Papadakis, Rizzoli, New York.

[183] Wigley, M., (1988). “Deconstructivist Architecture”, Deconstructivist Architecture Catalogue, ed. Mark Wigley; Philip Johnson, The Museum of Modern Art, New York.

[184] Coop Himmelblau, (1997). “The Future of Splendid Desolation”, Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture, ed. Charles Jencks; Karl Kropf, Academy Editions, Chicester.

[185] Tschumi, B., (1998). "The Architectural Paradox", Architecture Theory since 1968, ed. Michael Hays, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[186] Koolhaas, R., (2007). Volume 12: Al Manakh, ed. AMO; Archis, Amsterdam.

[187] Studio Daniel Libeskind, Memory Foundations, http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/memory-foundations/, 01 Haziran 2011.

[188] De Graaf, R., (2007). "February 13, 2007", Volume 12: Al Manakh, ed. AMO; Archis, Amsterdam.

[189] Zumthor, P., (1999). Thinking Architecture, Birkhäuser, Basel.

[190] Tadao Ando, The Spirit of Modernism, Architectural Record, http://archrecord.construction.com/people/interviews/archives/0205Ando.asp, 01 Haziran 2011.

[191] AMO ve Archis, (2007). Volume 12: Al Manakh, Amsterdam.

[192] Ito, T., (1995). "A conversation with Toyo Ito", El Croquis, 71: 26.

[193] Yeang, K., (2007). Eco Skyscrapers, ed. Ivan Richards, Images Publishing, Mulgrave.

[194] Foster, N., Architecture and Sustainability, http://www.fosterandpartners.com/content/essays/Architecture%20and%20Sustainability.pdf, 01 Haziran 2011.

[195] Schumacher, P., (2009). "Parametricism", Architectural Design, 200: 14-23.

[196] Leach, N., (2009). "Digital Towers", Architectural Design, 200: 68.

[197] Puglisi, L.P., (2009). "Anything Goes", Architectural Design, 197: 11.

[198] Negri, A. ve Hardt, M., (2004). Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi, Ayrıntı, İstanbul.

[199] OMA, Prada Transformer, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=1108, 01 Haziran 2011.

[200] Levi-Strauss, C., (1966). The Savage Mind, University of Chicago Press, Chicago.

[201] Artaud, A., (2009). Tiyatro ve İkizi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

[202] Debord, G. ve Wolman, G., (2006). “A User’s Guide to Détournement", Situationist International Anthology, ed. Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, Berkeley; California.

[203] Illich, I., (1973). Tools for Conviviality, Harper and Row, London.

[204] Cage, J., (1973). ”On Robert Rauschenberg, artist, and his work”, Silence: Lectures and Writings, Marion Boyars, New York; London.

[205] Katz, J., (1998). ”Identification”, Difference/indifference: musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage, ed. Jonathan Katz; Moira Roth, OPA, Amsterdam.

[206] Cage, J., (1974). ”Robert Rauschenberg”, John Cage, ed. Richard Kostelanetz, Documentary Monographs in Modern Art, The Penguin Press, London.

[207] Cage, J., (1988). Conversing with Cage, ed. Richard Kostelanetz, Limelight, New York.

[208] Cage, J., (1993). "An Autobiographical Statement", John Cage: Writer, ed. Richard Kostelanetz, Limelight, New York.

[209] Türk Dil Kurumu, Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü: Simbiyoz, http://tdkterim.gov.tr/?kelime=simbiyoz&kategori=terim&hng=md, 01 Haziran 2011.

[210] DISCO, Diller & Scofodio: Blur, http://www.dillerscofidio.com/blur.html, 01 Haziran 2011.

[211] dECOi, HypoSurface, http://hyposurface.org/, 01 Haziran 2011.

[212] Glynn, R., Reciprocal Space, http://www.ruairiglynn.co.uk/, 01 Haziran 2011.

[213] Brecht, B., (2001). The Measures Taken and Other Lehrstücke, Arcade Publishing, New York.

[214] Boal, A., (2003). "From Theatre of the Oppressed", New Media Reader, ed. Noah Wardrip-Fruin; Nick Montfort, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[215] Kaprow, A., (2003). "Happenings in the New York Scene", New Media Reader, ed. Noah Wardrip-Fruin; Nick Montfort, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[216] Capek, K., About the Word Robot, Lidove noviny, http://capek.misto.cz/english/robot.html, 01 Haziran 2011.

[217] Capek, K. ve Capek, J., (1961). R.U.R. and The Insect Play, Oxford University Press, Oxford; New York.

[218] Novak, M., Interview by Alessandro Ludovico, Neural, http://www.neural.it/english/marcosnovak.htm, 01 Haziran 2011.

[219] Mozer, M.C., (2005). “Lessons from an adaptive house”, Smart environments: Technologies, protocols, and applications, ed. D. Cook ; R. Das, Wiley & Sons, Hoboken; New Jersey.

[220] Coen, M., (1998). “Design Principles for Intelligent Environments”, Proceedings of the Fifteenth National Conference on Artificial Intelligence, Madison, Wisconsin.

[221] Artaud, A., (1948). "Le Theâtre et la Cruauté", 84 (5/6): 121-130.

[222] Negri, A., The multitude and the metropolis, Posse, http://www.generation-online.org/t/metropolis.htm, 01 Haziran 2011.

[223] Nietzsche, F., (1967). The Will to Power, ed. Walter Kaufmann; R. J. Hollingdale, Vintage Books, New York.

[224] Lyotard, J.F., (1984). The Postmodern Condition, University of Minnesota Press, Minneapolis.

[225] Jameson, F., (1998). The cultural turn: selected writings on the Postmodern 1983-1998, Verso, London.

[226] Marcuse, H., (2002). One Dimensional Man, Routledge, London; New York.

[227] Deleuze, G. ve Guattari, F., (2006). "May 68 did not take place", Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995, ed. D. Lapoujade, Semiotext(e), New York.

[228] Superstudio, (1997). “Description of the Microevent/Microenvironment”, Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture, ed. Charles Jencks; Karl Kropf, Academy Editions, Chicester.

[229] Derrida, J., (1990). "A Letter to Peter Eisenman", Assemblage, 12: 6-13.

[230] Kuhn, T.S., (1996). The Structure of Scientific Revolutions, The University of Chicago Press, Chicago.

[231] Feyerabend, P., (1993). Against Method, Verso, London.

[232] Sharp, M., (2008). Yaşam Kitabı, Butik Yayınlar, İstanbul.

[233] Morton, T., (2007). Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics, Harvard University Press, Cambridge; Mass.

[234] Lovelock, J., (2000). Gaia: A New Look at Life on Earth, Oxford University Press, Oxford; New York.

[235] Online Etymology Dictionary, Sustain, http://www.etymonline.com/index.php?term=sustain, 01 Haziran 2011.

[236] Zizek, S., (2008). "Unbehagen in Der Natur", Bedeutung, 1 (1): 42-57.

[237] Pawely, M., (2001). " The sand-heap urbanism of the twenty-first century", Sustaining Architecture in the Anti-Machine Age, ed. Ian Abley ve James Heartfield, John Wiley & Sons, Chichester.

[238] Ward, C. ve Hall, P., (1998). Sociable Cities: The Legacy of Ebenezer Howard, John Wiley & Sons, Chichester.

[239] Starbucks, Starbucks Responsibility, http://www.starbucks.com/responsibility, 01 Haziran 2011.

[240] Toms Shoes, One for One, http://www.toms.com/, 01 Haziran 2011.

[241] Mendler, S. ve Odell, W., (2006). The HOK guidebook to sustainable design, John Wiley & Sons, New York.

[242] HOK, Sustainability Brochure, http://www.hok.com/sustainable/HOKSustainableBrochure.html, 01 Haziran 2011.

[243] Halcrow, The Sustainability Book, http://www.halcrow.com/Documents/strategy_2018/TheSustainabilityBooklet.pdf, 01 Haziran 2011.

[244] The Telegraph, Barack Obama welcomes Brad Pitt, http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/4950354/Barack-Obama-welcomes-Brad-Pitt-to-White-House.html, 01 Haziran 2011.

[245] The Guardian, Is Brad Pitt's Dubai dream in ruins?, http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/lostinshowbiz/2009/nov/27/brad-pitt-dubai-dream, 01 Haziran 2011.

[246] The Guardian, WikiLeaks cables reveal how US manipulated climate accord, http://www.guardian.co.uk/environment/2010/dec/03/wikileaks-us-manipulated-climate-accord, 01 Haziran 2011.

[247] World Energy Outlook, World Energy Outlook 2011, http://www.worldenergyoutlook.org/, 01 Haziran 2011.

[248] AMO ve Ecofys, (2011). The Energy Report: 100% Renewable Energy by 2050, WWF, Gland.

[249] AMO ve ECF, (2010), Roadmap 2050: A practical guide to a prosperous low-carbon Europe, ECF, The Hague.

[250] Urban Age, İstanbul Kesişimler Şehri, http://www.urban-age.net/conferences/istanbul/, 01 Haziran 2011.

[251] Marx, K., (1988). Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 and the Communist Manifesto, Prometheus Books, New York.

[252] Wines, J., (2000). Green Architecture, Taschen, Cologne.

[253] Koolhaas, R., (2002). "Junkspace", October, 100: 175-190.

[254] Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü, Cüruf, http://www.nisanyansozluk.com, 01 Haziran 2011.

[255] Ruskin, J., (1989). The seven lamps of architecture, Dover Publications, New York.

[256] Viollet-le-Duc, E., (1990). The foundations of architecture, George Braziller, New York.

[257] Berman, M., (1985). All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity, Verso, London.

[258] Sant'Elia, A., ve Marinetti F., (1975). "Futurist Architecture", Programs and manifestoes on 20th-century architecture, ed. Ulrich Conrads, The MIT Press, Cambridge; Mass.

[259] Sorkin, M., (2009). Twenty Minutes in Manhattan, Reaktion Books, London.

[260] Tarlabaşı Yenileniyor, Beyoğlu'nun Işığı Tarlabaşı'nda Parıldayacak, http://www.tarlabasiyenileniyor.com, 01 Haziran 2011.

[261] Tarlabaşı Yenileniyor, 50 Soruda Tarlabaşı Yenileme Projesi, http://www.tarlabasiyenileniyor.com/50soruda_tarlabasi_yenileme_projesi.pdf, 01 Haziran 2011.

[262] UNESCO, (2005). Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention, World Heritage Centre, Paris.

[263] Koolhaas, R., (2001). "Miestakes", Mies in America, ed. Phyllis Lambert, Whitney Museum, New York.

[264] United Nations Environment Programme, Our Planet Magazine, http://www.unep.org/ourplanet/imgversn/142/images/Our_Planet_14.2_english.pdf, 01 Haziran 2011.

[265] OMA, Venice Biennale 2010: Cronocaos, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=1260&Itemid=10, 01 Haziran 2011.

[266] Koolhaas, R., (2004). "Preservation is Overtaking Us", Future Anterior, 1 (2): 1-4.

[267] Strelka, Preservation OMA 2010, http://www.strelkainstitute.com/downloads/strelka.pdf, 01 Haziran 2011.

[268] UNESCO, World Heritage: Rhaetian Railway, http://whc.unesco.org/en/list/1276, 01 Haziran 2011.

[269] IIAS Newsletter 2005, Rem Koolhaas IIAS annual lecture, http://www.iias.nl/nl/39/IIAS_NL39_2021.pdf, 01 Haziran 2011.

[270] Marx, K. ve Engels, F., (2008). Manifesto of the Communist Party, Open Source Socialist Publishing, Utrecht.

[271] Sassen, S., (1991). The Global City: New York, London, Tokyo, Princeton University Press, New Jersey.

[272] IMF, World Economic Outlook Database: 2010 Nominal GDP list of countries, http://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2011/01/weodata/index.aspx, 01 Haziran 2011.

[273] Fortune, 2010 annual ranking of the world's largest corporations, http://money.cnn.com/magazines/fortune/global500/2010/full_list/index.html, 01 Haziran 2011.

[274] Sassen, S., (2003). "Globalization or denationalization?", Review of International Political Economy, 10 (1): 1-22.

[275] GaWC, Measuring the World City Network: New Results and Developments, http://www.lboro.ac.uk/gawc/rb/rb300.html, 01 Haziran 2011.

[276] World Social Forum 2005, Porto Alegre Manifesto, http://www.openspaceforum.net/twiki/tiki-read_article.php?articleId=276, 01 Haziran 2011.

[277] Robertson, R., (1992). Globalization: Social Theory and Global Culture, Sage, London.

[278] Jameson, F., (1998). "Globalization as Philosophical Issue", The Cultures of Globalization, ed. Fredric Jameson ve Masao Miyoshi, Duke University Press, London.

[279] Agamben, G., (1998). Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life, Stanford University Press, California.

[280] UN DESA, (2010). World Urbanization Prospects, the 2009 Revision, United Nations, New York.

[281] UN-HABITAT, (2003). The Challenge of Slums: Global Report on Human Settlements 2003, Earthscan Publications, London.

[282] Davis, M., (2004). "Planet of Slums: Urban Involution and the Informal Proletariat", New Left Review, 26: 5-34.

[283] Gandy, M., (2009). "Urban Flux", Architectural Design, 201: 12-17.

[284] Kwan, L.P., (1993). "The Walled City: Our Place", City of Darkness: Life in Kowloon City, ed. Ian Lambot, Watermark Publications, Hong Kong.

[285] Sinn, E., (1987). "Kowloon Walled City: Its Origin and Early History", Journal of the Royal Asiatic Society Hong Kong Branch, 27: 30-45.

[286] Popham, P., (1993). "Introduction", City of Darkness: Life in Kowloon City, ed. Ian Lambot, Watermark Publications, Hong Kong.

[287] Virno, P., (2004). A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life, Semiotext(e), Mass.; London.

[288] Rimbaud, A., (1952). A Season in Hell, New Directions, Norfolk.

[289] Holloway, J., (2002). Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today, Pluto Press, London.

[290] Joyce, J., (1916). A Portrait of the Artist as a Young Man, Huebsch, New York.

[291] Melville, H., (2010). Kâtip Bartleby, Helikopter, İstanbul.

[292] Banksy, (2002). Existencilism, Weapons of Mass Distraction, London.

[293] Guattari, F., (1995). "Capitalism: A Very Special Delirium", Chaosophy, Semiotext(e), Los Angeles.

[294] Hakim Bey, (1991). The Temporary Autonomous Zone, Autonomedia, New York.

[295] Banksy, (2001). Banging Your Head Against a Brick Wall, Banksy, London.

[296] Aytaç, O. ve Madra, Y., (2007). Şehrin Artıklarını Toplamak: Gordon Matta-Clark'ın Sanatının Siyaseti, Doxa, 5: 58-73.

[297] Lee, P., (2001). Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark, MIT Press, Cambridge.

[298] Harvey, D., (2008). "The Right to the City", New Left Review, 53: 23-40.

[299] Public Ad Campaign, The Madrid Street Ad Takeover, http://www.publicadcampaign.com/masat/, 01 Haziran 2011.

[300] Bouman, O., (2009). "To Go Beyond or Not to Be: Unsolicited Architecture", Architectural Design, 197: 82-85.

[301] Benjamin, W., (2008). "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media, ed. Michael Jennings; Brigid Doherty, Harvard University Press, London.

[302] Douglas, D., (1995). "The Work of Art in the Age of Digital Reproduction", Leonardo, 28 (5): 381-386.

[303] Leach, N., (2009). "Digital Morphogenesis", Architectural Design, 197: 33-37.

[304] Reisner, Y., (2010). "Diving into the Depth-Scape Exuberance and Personalities", Architectural Design, 204: 32-39.

[305] Ascott, R., (1999). "Gesamtdatenwerk: Connectivity, Transformation, and Transcendence", Ars Electronica: Facing the Future, ed. Timothy Druckrey, The MIT Press, Cambridge; Massachusetts.

[306] Leach, N., (2009). "Introduction: Digital Cities", Architectural Design, 200: 6-14.

[307] Good, T.W., (1888). The Science and Art Geometry. Section I: Geometrical Drawing, For Students Preparing for the Elementary School Teacher's Certificate "D"; the Second Grade Drawing Certificate; the Art Class Teacher's Certificate, George Gill and Sons, London.

[308] Verebes, T., (2009). "Experiments in Associative Urbanism", Architectural Design, 200: 24-34.

[309] Zizek, S., (2004). Organs without Bodies: Deleuze and Consequences, Routledge, New York.

[310] Castells, M., (2010). The Information Age: Economy, Society, and Culture vol.1, The Rise of the Network Society, Blackwell, Chichester.

[311] International Telecommunication Union, Market Information and Statistics (STAT), http://www.itu.int/ITU-D/ict/statistics/index.html, 1 Haziran 2011.

[312] International Telecommunication Union, Mobile traffic forecasts 2010-2020, http://groups.itu.int/LinkClick.aspx?fileticket=jUF0k4SHa-U%3D&tabid=1497&mid=5129, 1 Haziran 2011.

[313] Worldmapper, Communication Maps, http://www.worldmapper.org/textindex/text_communication.html, 1 Haziran 2011.

[314] Network World, Outlook 2010, http://www.networkworld.com/news/2010/010410-outlook-vision-predictions.html?page=1, 1 Haziran 2011.

[315] Wikipedia, Corrupted Blood incident, http://en.wikipedia.org/wiki/Corrupted_Blood_incident, 1 Haziran 2011.

[316] Wikipedia, Arts in Second Life, http://en.wikipedia.org/wiki/Arts_in_Second_Life, 1 Haziran 2011.

[317] DARPA, Information Awareness Office, http://infowar.net/tia/www.darpa.mil/iao/index.htm, 1 Haziran 2011.

[318] Bakunin, M., (1971). "On the International Workingmen's Association and Karl Marx", Bakunin on Anarchy, ed. Sam Dolgoff, Vintage, New York.

[319] Wikipedia, Usage share of web browsers, http://en.wikipedia.org/wiki/Usage_share_of_web_browsers, 1 Haziran 2011.

[320] Wikipedia, Wikipedia: Size comparisons, http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Size_comparisons, 1 Haziran 2011.

[321] Berardi, F., The arrest of Julian Assange, http://th-rough.eu/writers/bifo-eng/arrest-julian-assange, 1 Haziran 2011.

[322] Zizek, S., Corporate Rule of Cyberspace, http://www.insidehighered.com/views/2011/05/02/slavoj_zizek_essay_on_cloud_computing_and_privacy, 1 Haziran 2011.

[323] Wigley, M., (2001). “Network Fever”, Grey Room, 4: 83-122.

[324] Sterk, D.T., Building Upon Negroponte: A Hybridized Model of Control for Responsive Architecture, http://www.orambra.com/negroponte/sterkECAADE_03.pdf, 1 Haziran 2011.

[325] Oosterling, H., (2005). “Radical medi@crity”, Ba-bel, Photo Illustrierte, Berlin.

[326] Levy, P., (2002). “The Art and Architecture of Cyberspace”, Multimedia: From Wagner to Virtual Reality, ed. Ken Jordan ve Randall Packer, W.W.Norton, New York.

[327] Novak, M., (2002). “Liquid Architectures in Cyberspace”, Multimedia: From Wagner to Virtual Reality, ed. Ken Jordan ve Randall Packer, W.W.Norton, New York.

[328] Gibson, W., (2000). Neuromancer, Ace Books, New York.

[329] Raymond, E.S., How to become a hacker, http://www.catb.org/esr/faqs/hacker-howto.html, 1 Haziran 2011.

[330] Wark, M., (2004). A Hacker Manifesto, Harvard University Press, Mass.; London.

[331] Busch, O., (2006). “Abstract Hacktivism”, Abstract hacktivism: the making of a hacker culture, ed. Otto von Busch ve Karl Palmas, Lightning Source UK, London ve İstanbul.

[332] Levy, S., (2001). Hackers: Heroes of the Computer Revolution, Penguin, New York.

[333] Wikipedia, Silent Disco, http://en.wikipedia.org/wiki/Silent_disco, 1 Haziran 2011.

[334] Improv Everywhere, Frozen Grand Central, http://improveverywhere.com/2008/01/31/frozen-grand-central/, 1 Haziran 2011.

[335] Wikipedia, Pillow fight flash mob, http://en.wikipedia.org/wiki/Pillow_fight_flash_mob, 1 Haziran 2011.

[336] Baltimore City Paper, Serious Business, http://www2.citypaper.com/columns/story.asp?id=15543, 1 Haziran 2011.

[337] Wikipedia, Swarming (Military), http://en.wikipedia.org/wiki/Swarming_%28military%29, 1 Haziran 2011.

[338] Batty, M. ve Desyllas, J., (2003). "The discrete dynamics of small-scale spatial events: agent-based models of mobility in carnivals and street parades", International Journal of Geographical Information Science, 17 (7): 673-697.

[339] Wikipedia, Glitch Art, http://en.wikipedia.org/wiki/Glitch_art, 1 Haziran 2011.

[340] DJ Spooky, The DJ is the filter, http://www.wired.com/wired/archive/2.08/spooky.html?pg=2&topic=, 1 Haziran 2011.

[341] Cage, J., (1973). Silence: Lectures and Writings, Wesleyan University Press, Connecticut.

[342] Marx, K., (2003). Kapital: Birinci Cilt, Eriş Yayınları, İstanbul.

[343] Dyer-Witheford, N., The Circulation of the Common, http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=27,305,0,0,1,0, 1 Haziran 2011.

[344] Hardt, M., The Common in Communism, http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=27,297,0,0,1,0, 1 Haziran 2011.

[345] Ipoque, Internet Study 2008-2009, http://www.ipoque.com/userfiles/file/ipoque-Internet-Study-08-09.pdf, 1 Haziran 2011.

[346] Wikipedia, Pirate Party, http://en.wikipedia.org/wiki/Pirate_party, 1 Haziran 2011.

[347] Busch, O., (2008). Fashion-able: Hacktivism and Engaged Fashion Design, Intellecta Docusys, Gothenburg.

[348] Spinoza, B., (2006). Ethics, The Echo Library, Teddington.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Gökhan KODALAK

Doğum Tarihi ve Yeri : 06.04.1984, İstanbul

Yabancı Dili : İngilizce, Almanca

E-posta : gokhankodalak@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y. Lisans	Mimarlık Tarihi ve Kuramı	Yıldız Teknik Üniversitesi	2011
Lisans	Mimarlık	Yıldız Teknik Üniversitesi	2007
Lise	-	Hüseyin Avni S. Ana. Lis.	2001

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Firma/Kurum	Görevi
2008-2009	AboutBlank Mimarlık	Mimar
2007-2008	DB Mimarlık	Mimar
2006-2007	EPA Mimarlık	Mimar

ÖDÜLLERİ

1. UL-PYAR 2009, İstanbul - Kayabaşı Bölgesi için Konut tasarımı mimari Fikir Proje Yarışması, *1.Ödül*, (T. Akbay ile birlikte)

2. UL-PYAR 2008, Küçükçekmece Kent Merkezi ulusal kentsel tasarım Proje Yarışması, *Mansiyon*, (O. Özdilek, E. Vural, H. Gümüşsoy ile birlikte)

3. UL-PYAR 2008, İzmir Kemeraltı Çarşısı üst örtü ve kent mobilyaları Ulusal Fikir Yarışması, *1.Ödül*, (O. Özdilek, E. Vural, H. Gümüşsoy ile birlikte)

4. UL-PYAR 2008, Yozgat Ticaret Kültür ve Sanat Merkezi Ulusal Mimari Proje Yarışması, *Satınalma*, (O. Özdilek, E. Vural ile birlikte)

5. UL-PYAR 2008, Adana Ziyapaşa Mahallesi kentsel tasarım Ulusal Proje Yarışması, *2.Ödül*, (O. Özdilek, E. Vural ile birlikte)

6. UL-PYAR 2007, Ankara Ulucanlar Merkez Kapalı Cezaevi Ulusal Fikir Yarışması, *3.Ödül*, (O. Özdilek, E. Vural, H. Gümüşsoy ile birlikte)

7. UL-PYAR 2007, Prosteel Hisarüstü Konut Dokusu çelik yapı tasarımı Öğrenci Yarışması, *3.Ödül,* (O. Özdilek, E. Vural, H. Gümüşsoy ile birlikte)

8. UL-PYAR 2006, Beşiktaş Aktivite Merkezi alüminyum cephe tasarımı Öğrenci Yarışması, *Mansiyon,* (O. Özdilek, E. Vural, H. Gümüşsoy ile birlikte)

9. UL-PYAR 2006, S.O.S İstanbul Liman Bölgelerinin Dönüştürülmesi Ulusal Fikir Yarışması, *1.Ödül*