

MİMARLARIN DİLİNDEKİLER: ANAHTAR KAVRAMLAR

LIE ØYEN
ARKITEKTER

RUANDA'DA
MİMAR OLMAK

DÜŞEYİ OLMAYAN
EV: CASA PLANA

JUJOL VE
CASA BOFARULL

NONAME
STUDIO

YENİ-MODA
ECZANESİ



İçindekiler

344

Ocak-Şubat 2021

Düşeyi Olmayan Ev
32.



Lie Øyen
arkitekter
38.



6 Öngörünüm
**Mimarlıkta Rol Çatışmaları:
Bir Sorun ve İmkan Olarak**

8 Haber / Ürün

16 Haber / Sanat

20 Haber / Mimarlık

22 Gündem / Fotoğraf
**Günümüz Fotoğrafçılığı:
Direnci Yüzler**

24 Gündem / Mimarlık
**“Countryside, The Future”:
Kırsal, Gelecek**

27 Gündem / Mimarlık
Loos’un Evleri

30 Gündem / Mimarlık
**“Boden für Alle”:
Herkes için Toprak**

32 Opus Caementicium
Düşeyi Olmayan Ev
Brezilya az tanıdığımız bir ülke. 1950’li yıllarda Reidy ve Niemeyer gibi iki ustanın

dünya genelinde tanınırlıkları sayesinde Türkiye’de de ilgi çektiği bilinir. Sonraki onyıllarda bu dev ülkeyi yine unuttuk. Ozan Avcı bize Brezilya’nın ikinci büyük kenti São Paulo’daki bir ev dolayısıyla yeni bir tanışma imkanı sunuyor.

38 Mimarlık
**Lie Øyen arkitekter
Norveç Kırsalında Müstakil Konut**
Lie Øyen arkitekter, Oslo Mimarlık ve Tasarım Okulu mezunu iki mimar Tanja Lie ve Kristoffer Øyen tarafından 1998 yılında kurulmuş genç bir mimarlık ofisi. Norveç kırsalında basit mimari formlarla ürettikleri; peyzajla ilişkiyi ve malzemeyi odağına alan küçük ölçekli konut projeleri ofisin çalışmalarında ağırlıklı yere sahip.

50 Tema
Mimarların Dilindekiler
Mimarlık ortamı bir süredir konvansiyonel ve dijital yayın ortamlarındaki sohbet ya da söyleşi konusu mimarlık ve ona bağlı açılımları olan yayınlar aracılığıyla hem profesyonel hem de popüler alanda kendini gösterme imkanları üretiyor. Farklı gerçekleri de olsa tüm yayınlar Türkiye’de

ARREDAMENTO
MİMARLIK

ISSN 2536-4952
Sayı 344 Ocak-Şubat 2021
Fiyatı 24 TL
Ulusal Süreli Yayın
İki Aylık Mimarlık ve Tasarım Kültürü Dergisi

YAYIN
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Banu BİNAT
Yayın Koordinatörü
Uğur TANYELİ
İletişim Koordinatörü
Neslihan ŞİK

Editör
Sibel SENYÜCEL
Yardımcı Editör
K. Bilge ERDEM
Neslihan İMAMOĞLU
Grafik Uygulama
Gül DÖNMEZ

İletişim ve Reklam
Müşteri İlişkileri Yönetmeni
Ayşegül TUĞTEPE

info@binatdanismanlik.com
Tel: 0212 259 90 79



aktif olarak bir biçimiyle mimarlık üretmiş ve üretmekte olan aktörlerin kendi mimarlık tanımlarını, kendi mimarlıklarını açıklarken başvurdukları düşünsel, söylemsel, söylensel, söyleysel ve taktiksel kelime dağarcıklarını bazen örtük bazen açık biçimde ortaya koymalarına imkan veriyor. Söz konusu öznel ve başvurdukları kelime dağarcığı, dönemsel olarak mimarlığın dile getirilme biçimlerine dair işaretlemeler yapmaya, toplumsal bir pratik olarak dilde neyin ne kadar değiştiğine, dönüştüğüne ya da yeniden uyarlandığına yönelik bir manzaranın belgelenmesine olanak tanıyor ve yapılandırılmış çevreyi nasıl gördüğümüz, düşündüğümüz, konuştuğumuz gibi farklı seviyelerdeki icra edişlerimizle ilgili nüveler sunuyor. Burak Altınışık'ın konuk editörlüğünde hazırlanan Tema, mimarlığın Türkiye'de üretilme ve tüketilme güzergahlarındaki düşünsel coğrafyanın tarihsel kartografisini oluşturacak araştırmalara zemin sağlayabilecek bir giriş niteliğinde.

88 Mimarlık
Noname Studio
Milano, İstanbul

Andrea Perego ve Görkem Güvenç tarafından kurulan, Milano ve İstanbul merkezli uluslararası tasarım ofisi Noname Studio kentsel tasarım, mimarlık ve iç mekan tasarımı alanlarında faaliyet gösteriyor. Ofisin yakın tarihi iki projesini mimarları anlatıyor.

96 Mimarlık Tarihi
**Anılar Aracılığıyla Kentin İnşası:
Yeni-Moda Eczanesi**

Aslı Paköz'ün metni, bir mikro-tarih denemesi. Moda Caddesi'nde bir eczanenin tarihçesini anlatıyor.

98 Mimarlık

**Mimarlık Bunun Neresinde?:
Gelişmekte Olan Ülkelerde
Mimar Olmak Üzerine**

Türkler neredeyse 21. yüzyıla kadar dünya mimarlık coğrafyasına açılmadılar. 20. yüzyılın

ikinci yarısında açılım olsa olsa ABD ve Almanya'ya dek uzandı. Bugün çok daha geniş dolaşım güzergahları artık Türkler için de söz konusu olmaya başladı. Seçil Taşkoparan Stassi'nin yazısı, Afrika'nın yoksul ülkelerinden Ruanda'ya dek "açılan" bir Türk mimarının deneyimlerini aktarıyor.

104 Mimar
Jujol Hakkında

Katalonya'nın Gaudi ile birlikte en önemli mimarlarından biri Jujol. Dünya gündemini Gaudi kadar fazla meşgul etmedi. Ümrân Topçu bu ilginç ustayı kısaca tanıtıyor.

112 Yayın
**Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel;
Architectural Regeneration;
İnsan İçin Kentler.**

Mimarların Dilindekiler

Kelimeler, iletişimsel sıradanlıkları kadar özelleştirmeye, özgüleştirmeye, oyunlaştırmaya, icat edilmeye, eğretilmeye, duygulandırmaya meyilli olmalarıyla da ilginç teknik-ideolojik-kültürel birimler. Dile getirilme biçimleri kadar getiril(e)meme biçimleri de ilgi çekici tarihsel sorunsallara işaret ediyor. Örneğin, “gökdelen” kelimesinin Türkçe’de günümüzdeki sıradanlığını kazanabilmesi yaklaşık 25 yıllık bir spazmın çözülmeye başlamasıyla ilgili görünür. *Arkitekt* dergisinin 1931 yılında “Mimar” ismiyle yayınlanan ilk sayısındaki Alişanzade Sedad Hakkı’nın (Eldem) “İstanbul ve Şehircilik” makalesindeki haliyle “Gratteciel” ile Fransızca’dan doğrudan aktarılan kelime, “bulut tarayan”, “bulut delen” gibi arayışların ardından nihayet 1958 yılında yine *Arkitekt* dergisinde yayınlanan bir tercüme metinde “gökdelen” rahatlığına kavuşacaktır*.

Neyse ki günümüzde mimarlığın dile getirilme ve konuşulma halleri yukarıdaki türden spazmlardan oldukça uzak denebilir. Mimarlık ortamı bir süredir konvansiyonel ve dijital yayın ortamlarındaki sohbet ya da söyleşi konusu mimarlık ve ona bağlı açılımları olan yayınlar aracılığıyla hem profesyonel hem de popüler alanda kendini gösterme imkanlarını da üretiyor. Hatta, içinde bulunduğumuz salgın döneminde bu yayın-kayıtlar bireysel girişimlerle birlikte içerik, sunum ve yaklaşım olarak çeşitlenerek çoğaldı.

Farklı çerçeveleri de olsa tüm yayınlar Türkiye’de aktif olarak bir biçimiyle mimarlık üretmiş ve üretmekte olan aktörlerin kendi mimarlık tanımlarını, kendi mimarlıklarını açıklarken başvurdukları düşünsel, söylemsel, söylensel, söyleysel ve taktiksel kelime dağarcıklarını bazen örtük bazen açık biçimde ortaya koymalarına imkan veriyor. Sözkonusu özneler ve başvurdukları kelime dağarcığı, dönemsel olarak mimarlığın dile getirilme biçimlerine dair işaretlemeler yapmaya, toplumsal bir pratik olarak dilde neyin ne kadar değiştiğine, dönüştüğüne ya da yeniden uyarlandığına yönelik bir manzaranın belgelenmesine olanak tanıyor ve yapılandırılmış çevreyi nasıl gördüğümüz, düşündüğümüz, konuştuğumuz gibi farklı seviyelerdeki icra edişlerimizle ilgili nüveler sağlıyor.

Buradaki kelime seçmesi, benim haberdar olabildiğim ve takip edebildiğim söyleşilerden ayırtmamla ve kişilerle eşleştirmemle başladı. Söyleşiler esnasında kapsamının kısıtlı kaldığını gözlemlediğim kelimeleri bir kez daha kullanıcılarına sorarak, konuşmanın zamansal kısalığı ve darlığını yazılı ortamın görece uzun ve geniş aralığıyla yeniden değerlendirme imkanı olarak kullanmanın daha etkili olacağını düşündüm. Dosya önerisi olarak özne ve kelimelerin sabitlenmiş bir listesiyle başlanmış



olsa da kayıtlardan sonraki zamansal değişimleri de gözetecek şekilde olabildiğince serbest, çağrışımlara, tekliflere, tercihlere, ironiye, oyuna açık bir davet formatına yönelme konusundaki müzakereler sonucunda aşağıdaki derleme oluştu.

Şüphesiz bir dergi kapsamında ele alınan bu girişimin işaret ettiği dilsel ve düşünsel sahayı tüm satır ve hatlarıyla işlemesi hayalperestlikten öte bir safdillik olur. Diğer yandan bu türden biriktirmeler farklı metodolojilerle incelenebilecek belirli bir doygunluk eşiğine geldiği düşünüldüğünde Adrian Forty'nin 2000 yılında yayınlanan *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (Kelimeler ve Binalar: Modern Mimarlığın Bir Sözlükçesi) çalışmasında ortaya koyduğu modern mimarlık leksikonu mahiyetindeki karşılaştırmalı araştırmanın uzanımında mimarlığın Türkiye'de üretilme ve tüketilme güzergahlarındaki düşünsel coğrafyanın tarihsel kartografisini oluşturacak araştırmalara zemin sağlayabilecek bir giriş olabilmesini ümit ediyorum.

Görece kısıtlanmış ve farklı seviyelerdeki yoğunluklarla kuşatılmış olduğumuz bu zamanlarda vaktini ve zihinsel enerjisini ayırabilen herkese teşekkür ediyorum.

■ **Konuk Editör: Burak Altınışık, Doç.Dr., Pamukkale Üniversitesi, Mimarlık Bölümü.**

Not:

*"Gökdelen" konusundaki saptama, o dönemki araştırması kapsamında Doç.Dr. Işıl Uçman Altınışık ile birlikte ilk kez İzmir Yaşar Üniversitesi'nde 2014 yılında düzenlenen "Remnants of The Nation" konferansında sunulmuştur. Işıl Uçman Altınışık, Burak Altınışık, "Architecture as Nationalist Discourse: Building Pride Constructing Anxiety", Remnants of the Nation, Yaşar Üniversitesi, 30-31 Ekim 2014, İzmir.

Açık Kaynak (I)

Murat Germen ■ AÇIK KAYNAK havuzu oluşturabilmek için, devlet tarafından üretilen resmi kayıtlara ve belgelere alternatif olarak bireyler tarafından kendi inisiyatifleri ile üretilen sivil BİLGİ ve belge ARŞİVleri zaruri. Bunları biraraya getirmek için MÜŞTEREKLIKten beslenen bağımsız bir AĞ oluşturmak kaçınılmaz görünüyor. Bağımsız ağlar ile oluşturulan KOLEKTİVİZM zemini ise HAFIZA, GELENEK, KÜLTÜREL MİRAS mefhumlarının çoğulcu bir şekilde KORU(n)MASI ve KAMU YARARINA ORTAK ÜRETİM yapılabilmesi için gerekiyor. TOPLUMSAL ADALETİ hedeflemesi gereken bu ağların SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİNİ sağlayabilmek üzere İŞBİRLİĞİ esaslı DAYANIŞMA, dayanışmanın ikna edici ve etkin olabilmesi için de AKTİVİZM şart. ■

Açık Kaynak (II)

Pınar Gökbayrak ■ Mimarlığın kamuoyu tarafından benimsenmesinin, sahiplenilmesinin ve korunmasının önündeki en büyük engellerden biri mimarın kendisi olabilir mi? “Tasarımı” üzerinde hakimiyetinin azalacağından çekinen bir mimar profili çok mu yabancı? Tasarımı demokratikleştiren ama öte yandan müellif tarifini değiştiren, paylaşımcı, üretilen üzerinden yeniden üretmeye, yaratıcı yoruma açık, çoğullaşmaya imkan tanıyan açık kaynak mimarlık üretimi bir paradigma değişiminin sinyallerini verirken, bu sinyalden en çok egosu yüksek, *auteur* mimarlar çekiniyor olabilir mi?

Öte yandan tasarım ve üretim sürecini şeffaflaştırmak, paylaşım açmak ve aktarmak, bitmiş parlak imajların arkasını aralamak, dokümantasyon alışkanlığı çok olmayan mimarlık ortamımızda, özellikle genç pratiklerin üretilmiş işler üzerinden, pratikten doğan deneyimlere de daha rahat erişmesine imkan tanır mı? Bu “gerçek” deneyim paylaşımı, mimarların parlak ama bireysel kariyerlerinin ötesinde, mimarlık ortamının kümülatif üretim seviyesini daha yüksek bir niteliğe kavuşturmada yardımcı olur mu? Birkaç nesil içinde, her defasında sıfırdan başlamak yerine taş üstüne taş koyabilmiş bir tasarım ve üretim pratiğini hayal etmek ve örgütlemek mümkün mü?

Cevaplar veren değil sorular soran bir sözlük maddesi olması niyetiyle... ■



H. Cenk Dereli ve Yağmur Yıldırım Açık Radyo kapısında, 2018 (Fotoğraf: Barış Demirel).

Açık Mimarlık

H. Cenk Dereli ■ FM 95.0 (İstanbul) Açık Radyo’da “mimarlığın tüm hallerine dair konuşmalar” sloganı ile başlayan mimarlık radyo programı. Mimar Hüseyin Kahvecioğlu, İpek Akpınar ve Hasan Cenk Dereli’nin programın ilk yılında yapımcı ve sunucu olduğu program daha sonra Hasan Cenk Dereli, mimar Volkan Taşkın ve Yağmur Yıldırım ile devam etti. Programı bugün Yağmur Yıldırım hazırlıyor ve sunuyor. Mimarları, mimarlık öğrencilerini, mimar olmak

isteyenleri, mimarlık okuyup meslekten nefret edenleri, müzisyenleri, açıcıları, farklı disiplinlerden tasarımcıları, kısacası mimarlık ile bir şekilde temas eden her kişiyi ağırlayan program mimarlığı sadece mimarlarla konuşulan bir alan olmaktan çıkarmayı amaçlıyor. Kendi alanında en uzun süredir devam eden yayın olma özelliğini taşıyan program sayısız ortamdaki arşivi ile yakın geçmişin mimarlık belleğine ışık tutuyor. ■

Açık Sistem

Zuhal Kol ■

1. Mekanın sürdürülebilir ve nesiller boyu varlığını devam ettirebilir olması hedefiyle, değişimlere göre reaksiyon verebilen, evrimleşme yeteneğine sahip, özellikle kamusal alan tasarımıyla önplana çıkan çoğulcu, devingen ve dinamik kurgu.

2. **Kamusal alan tasarımı açık sistem:** Bireylerin mekan üretimine katılımı ve kamusal mekanın değişime açıklığı, kamusal mekan ölçek ve ilişkilerinin mimarlık ve şehircilik arasında -mimarlığın tanımlayıcı ve şehirciliğin spekülasyon rolü arasında- olması, tasarımın tasarımcı ve kullanıcı arasında çözünen bir düzleme taşınmasını işaret eder niteliktedir. Burada tasarımcının rolü, her noktasının tanımlı olduğu, tamamıyla statik ve kullanım çeşitlerinin dikte edildiği bir plan oluşturmanın aksine; katılım ile bozulması, müdahaleye açık, kullanıcı

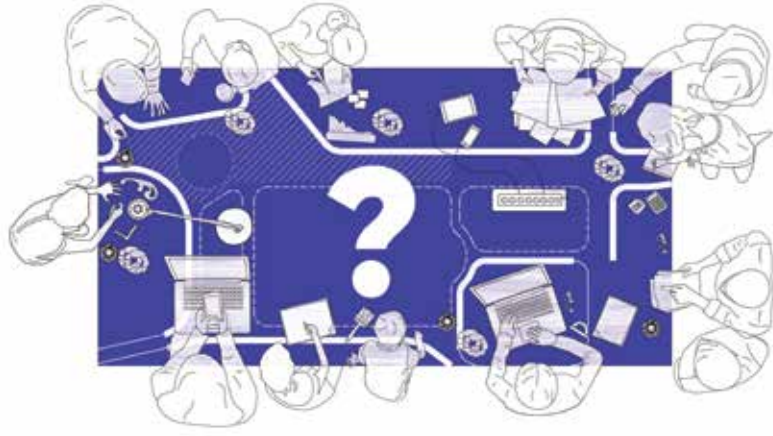
tarafından yeniden ve yeniden kurulması/ üretilmesi amaçlanan açık deneyim alanları oluşturarak deney ortamını teşvik etmesidir. Böyle bir deney ortamı mekanın katılım yolu ile/birlikte üretimini gerçekleştirebilir. Bir kamusal alanın varlığı ile peşinden dünyanın insanları biraraya toplayan ve onları birbirleriyle ilişkiye sokan bir şeyler topluluğuna dönüşmesi sürekliliğe bağlıdır. “Eğer dünyada bir kamusal mekan bulunacaksa bu bir nesillik kurulum ve sadece yaşayanlar için planlanamaz, ölümlü insanların yaşam süresini aşması gerekir”* (Arendt, 2003).

3. **Açık sistem süreçleri:** Tasarımcının teşvik edici bu yeni rolünden yola çıkıldığında, kamusal alan tasarımı açık sistem/ kurgu, insanları etrafında toplayan ve kamusal mekanın farklı nesiller ve dönemler boyu sürekliliğini sağlayan, tasarımcının tetikleyerek tanım getirmeye başladığı ve bu tetiklemeyle diğer tanımsız programların

sürekliliğini garanti ettiği ve oluşumlarını harekete geçirdiği, açık+anlaşılır bir sistem üzerine araştırma/deney önerir. Bu sistem, stratejik ve performatif bir mekanizma olarak; bir araya getirci, ilişki kurucu olarak tanımladığımız müşterek mekan; tanımlı ve tanımsız, statik ve dinamik öğelerin bir bütün olarak ilişkilendirildiği, kentle ağ kuracak şekilde kurgulandığı ortak zemini/dünyayı oluşturur.

4.

Açık sistemde eylem: Buradaki açıklık 1960-70'lerdeki "esnek" mimarlık örneklerinden farklı olarak, ürünlerin hazır verilip ürün seçiminin bireye bırakıldığı bir tasarım olmaktan ziyade, kültür üretim mekanı olan kamusal alanı tanımlayıp, üzerinde oluşacak eylemlerin tetikleyicilerini belirledikten sonra, eylem kurgusunu bireye bırakmayı amaçlamaktadır. Çünkü bir eylemin başlattığı bir hikaye, bu eylemin doğurguları olan edim ve katlanmalardan oluşur. Bu doğurguların bir sınırı yoktur. Çünkü eylem, her reaksiyonun zincirleme tepki yarattığı ve her sürecin yeni süreçlere sebep olduğu bir ortamda geçer.



Müşterek masanın devingen eylemleri ve eyleyenleri (Kaynak: Openact Architecture).

Bu tip bir plan üretim stratejisi, sistemin belirlediği yüzeylerin plandaki her bir katmanın değişen verilerine cevap vererek, çevresiyle birlikte değişeceği ve zaman içerisinde toplumla beraber evrimleşen bir kamusal alan kurgulanmasına yardımcı olur.

Dolayısıyla açık sistem, bir tasarım nesnesi olarak kendisine odaklanmak ve tasarımın kendisine ait özerk bir alanı vurgulamaktan

öte, bu özerkliğin imkansızlığından hareketle kendisini her türlü müdahale ve kullanıma açarak, açık bir araştırmanın cereyan ettiği yer olmayı seçer; davetkar bir şablon olarak kendisini kontrolcü değil, tetikleyici konuma almayı yeğler. ■

Not:

* Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev.: Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

Antroposen

H. Cenk Dereli ■

İnsanlığın dünya sisteminin tamamını etkileyen bir güç haline geldiği jeolojik çağa verilen ad. Başlangıç tarihi şimdilik ilk atom bombası denemelerinin yapıldığı yılları, 20. yüzyılın ilk yarısının sonlarını işaret ediyor. Ama bazı bilim insanlarına göre kolonyalizmin küresel ölçekte iklimsel etkilerinin görüldüğü 17. yüzyıl da başlangıç tarihi olmak için daha az önemli değil. Bilim insanları, insanlığın çevresine etkisini yüzyıllardır yazıyor. Örneğin Alexander von Humbolt kölelikle işlenen, ormansızlaştırma ile kazanılan, kolonyalizmin yarattığı tarım alanları ve bunların çevresel-kültürel etkilerini; disiplinlerötesi bir yaklaşımla şiirsel bir yaratıcılıkla ortaya koyuyor. Antroposen 21. yüzyılın icadı değil, eleştirel bir bakışın yüzyıllar içinde geliştirdiği bir düşünceye ve jeolojik verilere dayanıyor.

Antroposen, kudretiyle güya canlı cansız her şeye hükmetmeye başlayan insanlığın, tarihin bu anında gezegenin canlı varlığını altıncı büyük yok oluşa sürüklemesinin de adı. Sebep sonuç ilişkileri üzerinden Dünya-İnsanlık ayrımı içinden düşünmeye son vermeye dair bir çağrı aynı zamanda. Antroposen kavramı canlı varlığına, gezegene ve dünya sistemine dair farkındalık kazanmamız için aralanmış bir



Hareketli Bahçe (Görsel: ©NOBON).

kapı. Antroposenden bahsedip yine insanı odağa alan, insandan başlayarak çevreye, sanata, kültüre, sürdürülebilirliğe, yeniliğe bakan yaklaşımlar bu açılan kapıdan gelen ışıkla aydınlanmamış olanlar. Kaynakların adaletsiz kullanımına, sömürgecilığe ve eşitsizliğe doğrudan ve dolaylı sebep veren her şey de karanlıkta kalanlardan besleniyor.

Antroposen okumalarının ayrılmaz odağı derin zamana dair bilinç arttıkça belirli bir

tür canlıya ya da cansız varlığa odaklanmış yorumlar anlamsızlaşıyor. Her şey bir şeye dair değil, her şey her şeyin birbiriyle olan bağlantılarına dair. Antroposen içinden insana bakmak da bu yüzden ancak insanı çevreleyen her şey arasındaki bağlantısallığa bakarak, doğrudan insana bakmayarak mümkün. Antroposen insanın olmadığı ve olmayacağı zamanları içselleştirmesiyle olduğu ana mana katmasını sağlayacak bir çerçeve. ■

Ara Mekan

Kerem Piker ■ Dolapla duvar arasında bir boşluk var. Eni bir karış kadar. Katlanan misafir yatağı orada duruyor; yatan yokken ise merdiven, ya da koridordaki yolluk. Perdeler açıldığında boşluğun önünde toplanıyor, boşluk görünmez oluyor. Boşken Emre neşeyle yan yan içine giriyor; kafasının sıkışmasından korkarak dikkatli ama sadece kendisinin sığabildiği boşluğu minik bedeniyle ve iradesiyle doldurmanın keyfiyle. İsterse oradan hiç çıkmayabilir; üstelik dolap kadar karanlık, havasız ve etrafından yalıtılmış bir yer de değil burası. Hala odada, ama

aslında odada hiç olmayan bir yerde. Tahtaboş gibi kazara keşfedilen değil; apaçık orada, gözle görülen ama bir türlü gidilmeyen, ancak Emre'nin bedeniyle bir mekana dönüşen boşluk. Dar alanda çınlayarak duyduğu kendi sesi, her zaman duyduğundan bir miktar daha yüksek. Biraz büyüdüğünde belli ki zorlanarak gireceği ya da girmekten imtina edeceği bir mekan; Emre'nin şimdiki zamanının mekanı.

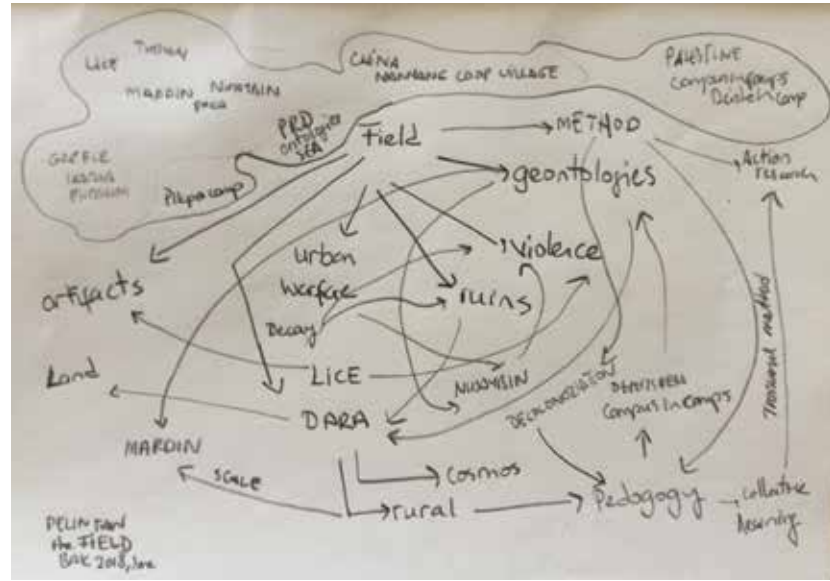
Eski evde de vardı bundan; ama o ev daha soğuktu, elektrikli radyatör de çalıştırdık

soğuklarda. Emre henüz doğmamıştı. Eski evde radyatör, yazları ya da çalışmadığı zamanlarda orada dururdu. Şimdiki ev daha sıcak, radyatörü getirmedik, bırakmadık da, kimbilir şimdi nerede. Onun yerine katlanan yatak var, çünkü bu ev bir oda eksik. Dolaplar hep az geliyor, yetmiyor. Hiç yetmezler. Boş dolap yoktur, az dolap vardır. Neyse ki duvarlar dolaplardan hep biraz daha uzun, biraz daha geniş. Öyle olunca, dolapla duvar arasında, tarifi zor, kastedilmemiş ama hep işe yarayan o boşluk, Emre'nin mekanı, ara mekan. ■

Araştırma

Pelin Tan ■ Mimarlıkta araştırma kavramının değişiminde iki neden vardır: İlki, anaakım neoliberal bir sömürü çarkı olan mimarlık ofislerinin dışında kalan ofislerin araştırmaya odaklı mimarlık yapmaya başlamaları. 2008 ekonomik krizi ile birlikte özellikle Avrupa'da ve Japonya gibi ülkelerde ortaya çıkan bu tarz ofisler, sonuç ürün yerine araştırma ve süreçlerine odaklı mimarlık ile ilgilenmeye başladılar. İkincisi ise, saha deneyimi ve materyal tarihi bilgisi sayesinde mimarlığın ölçek ve perspektif ile transdisipliner bilgi üretiminin sosyal bilimlerdeki yöntemleri etkileyecek düzeyde önem kazanması. Materyal veya bir mimari ölçek, yaşadığımız post-antroposen bir gerçeklikte insanötesi bir gezegensel oluşuma karşılık geliyor. Teritoryal mekanların, şehirlerin, binaların, hayvanların, bitkilerin, insanların ölçekleri aynı anda genişlemeye ve daralmaya; anlatılar da önem kazanmaya başladı. Mimarlık bilgisinin dolanık nesneler ve öznel ilişkisinin, arazideki yaklaşımımızı ve metodolojilerimizi dönüştürmesi gerekiyor. Söylemsel bir metodolojik araç olarak dolanıklık bizi, fenomeni insan ve maddenin veya öznellikler ve bölgelerin çapraşık bölünmesinde tanımlayan fenomenolojik bir yaklaşıma götürür. Dolanıklık (*entanglement*), fizikçi-felsefeci Karen Barad'ın öne sürdüğü materyalin (özne veya nesneler) ilişkisel ontolojisidir. Barad, fenomenlerin fenomenolojik anlamda değil, belirli bir materyal dolanıklık ilişkisi olarak anlaşılması gerektiğini belirtiyor.

Mimarlığın sadece bir inşa eylemi olmadığı ve de mimarlık metodolojisi ile toplum mühendisliğine soyunmadan toplumsal bir bilgiyi oluşturmada bir aktör ve aracı haline gelmesi gerektiği son



"The Field",
2018 (Fotoğraf:
Pelin Tan).

zamanlarda daha çok konuşulur oldu. Araştırma mimarlığının en net şekilde mimarlık eğitiminde kullanılmasının Forensic Architecture pratiği ile başladığı söylenebilir. Eyal Weizman'ın "Yaratıcı mimari araştırma, tahakküm altındaki Gazze'den ne öğrenebilir ve Londra'ya nasıl uygulanabilir?" sorusu 1960'lı yıllardan bu yana yapılmış kimi göstergelilik etkisi altında kimi karşılaştırmalı ve kimi avangart sayılabilecek mimarlık araştırmalarının küresel kentleşmeye ve vernaküler kapitalizme tek taraflı bakmakla ancak benzer sonuçlar üretebildiklerine işaret eder. Böylece, "...bu uygulamalar, gözlemi kavramlara, kavramları araçlara ve araçları binaların yapımında uygulanan tasarım metodolojilerine dönüştürmeyi içerir". Mimarlık araştırma metodolojisi; altyapılar, mimarlıklar ve tasarım jestleri ile belirgin bir teritoryale özgün araştırma üretmesi günümüzde, bu teritoryalin dinamiği ve biyopolitik ilişkiler özelinde gerçekleştirilir.

Sonuç olarak, mimari araştırmanın amacı, dolanık nesneler ve öznel ilişkiler

ontolojisi bağlamındaki bilgi üretiminde, bir mimari materyalin ve ölçeğin rolüne görünürlük kazandırmak. Post-antroposen gezegendeki teritoryal bağlamda ise, mimarlık araştırması tasarım araçları ve eğitimine yansıyor yeni tür bir toplumsallık failini anlama ve bilgisini analiz etme biçimi olarak geçmiş araştırma modellerinin yerine geçebilir. Güncel mimari ve mekan araştırmalarının potansiyeli, bizi, Sara Ahmed'in *queer* fenomenolojisi pratiği bağlamındaki gibi öznenin, nesnenin çoklu deneyime yönelmede *queer* bir bilgi üretme biçimine yönlendirebilir. ■

Kaynaklar:

- Barad, Karen; *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham, NC, 2007, s. 441.
Tan, Pelin; "Studio Visit 02: Research for Architecture Domain", *Domus*, 2012: [https://www.domusweb.it/en/architecture/2012/11/07/studio-visit-02-research-for-architecture-domain.html].
Tan, Pelin; "Transversal Materialism: Method, Artifact and Exception", *2000+ Urgencies in*, ed.: James Graham, Columbia University Press, New York, 2016.
Weizman, Eyal; *Oyuk Topraklar: İsrail'in İşgal Mimarisi*, Açılım Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 259-60.

Bağlam

Suha Özkan ■ Bir yapının yer aldığı ortamla olan barışıklığı, bağlamsal tasarımın yüceltilmesine neden olur. Bağlamsal tasarım İngilizce'deki "contextual" terimi ile birebir örtüşürse de bu kavramın genetik oluşumunda rejyonalizm yatar. Burada da "izm" bir akımı nitelediği, oysa konunun *regionalité* olduğu anımsanmalıdır.

Bağlamsal mimari olarak da bilinen, Bağlamsalcılık, felsefi bir yaklaşımdır; mimari teori inşa edildiği ortamının gerçek ve geçmiş özelliklerine yanıt olarak bir yapının tasarımını belirtir. Bağlamsal mimari, kendi özelliklerinin ve değerlerinin yapıyı çevreye dayatılmasına değer veren modernist mimariyi karşılaştırır. Bağlamsal mimari genellikle üç kategoriye ayrılır: Yerel mimari, bölgesel mimari ve eleştirel bölgeselcilik. Bunların tümü tamamlayıcı mimari hareketini de bilgilendirir.

Eleştirel bölgeselciliğin üslupları, kökeni modern geleneğe dayanan, ancak coğrafi ve kültürel bağlama bağlı bir mimari sağlamaya çalışır. Eleştirel bölgeselcilik, yerel mimari anlamında basitçe bölgeselcilik değildir. Küresel ve yerel mimarlık dilleri arasında arabuluculuk yapmayı amaçlayan ilerici bir tasarım yaklaşımıdır.

Bu kavram bizim mimarlık ortamımıza Bülent Özer'in *Rejyonalizm, Ünservalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme* (1964) kitabı ile girmiştir. Özer, mimarlık tarihinde evrensellik ve bölgecilik ikilemini birçok kuramcıdan önce tartıştı. Coğrafi ve toplumsal ortamına uygun tarih boyu uygulanan tasarımlar, bölgesel (*regional*) anılgelmıştır.

Kenneth Frampton'un getirdiği "Eleştirel Bölgecilik" (*Critical Regionalism*), konuyu olageleni taklitten çıkarıp yeni ve çağdaş bir değerlendirme isteyen tutumdur. Ana amacı, uluslararası biçimin içeriksizliği yanında yerel kimlikten yoksun ortamlara ve katı bireyselliğe, süslemeye, postmodernliğe karşı olarak gelişmiştir.

Zamanla, tipolojik tasarımın da öncülerinden olan Rafael Moneo'nun "Bağlamcı Mimarlık" terimi güçlendi ve rejyonalizm eridi. Bağlamcılık, modern geleneği reddetmez. Çağdaş ortam içinde coğrafya ve yerel kültür bağlamına uyumlu çözümler arar.

Türkiye'de bağlamsal mimarlığın öncüsü Sedat Eldem'dir. Özellikle Boğaziçi coğrafya ve kültürüne, kesinlikle kopya çekmeden, strüktür ve mekanları oranları çerçevesinde soyutlayıp o ortama ait ama çağdaş bir dil yaratmış mimardır. Tasarladığı sefaretlere de benzeri çabaların eseridir. Kısacası yapıları geleneksel evlerin soyut değerlerini damıtıp çağdaş anlamda kullanan bir tutumdur. Özellikle Güney-Batı Anadolu'da 1960'lı yıllardan bu yana çok iyi işler üreten Ersen Gürsel de, özellikle Ege gelenek ve değerlerinden kaynaklanan bağlamsal tasarımın öncülerindendir.

Daha geniş bir dünyada Rifat Chadirji, Irak için kentsel bağlamı yücelten bir dil geliştirirken, "Yapıların içleri işlevler, dışları ise kente, kentsel bağlama aittir" demiştir. Ürdünlü Rasem Badran'ın kullandığı teknoloji çağdaştır. Bağlamcı tasarım olarak modernize ettiği tarihsel ve geleneksel biçimlerle, ortamla ve geçmişle bağ kurar.

Kimlik ve yaratıcı çözümleri ile tüm Arap dünyasına öncülük etmektedir.

Zaman içinde yerel kültürel değerleri yücelten bağlamsal tasarım, mimarlık ortamının yükselen etik değeri olmuştur. Bir bakıma hoyrat ve acımasız inşaat tahribatının ilacı olarak görülmeye başlanmıştır. Artık birçok mimarlık ödülünün temel ölçütü bağlamsal tasarım olmuştur.

Sri Lanka'dan iki mimar Minette de Silva (1918-1998) ve özellikle Geoffrey Bawa (1913-2003) çağımızın bağlamsal mimarlığının en güçlü öncüleridir. "Ms. Corbusier" olarak anılacak kadar Le Corbusier'ye yakın olan de Silva 1984'te gerçekleştirdiği Kandy Sanat Merkezi'ne kadar hep tekil evler tasarladı. Yaratıcı tasarım yeteneğini öylesine ölçekli yapılarda kullanan de Silva kendi mimarlık tutumunu "Modern rejyonalist" olarak tanımlardı.

Bawa'nın mimarlığı parlamento yapısından, büyük otellere ve tekil konutlara kadar her ölçeği kapsar. Tasarlayıp inşa ettiği her öge, sanki uzun yıllardır hep orada varmış gibi duyumsanır. Genellikle doğal olarak varolan kayalar ve ağaçlar gibi öğelere dokunmaz. Değiştirmez. Kendi yapısı ile onları sarar içselleştirir. Güzel tarafı Bawa'nın kendisi de mimarlığını içindeki öğeleri öyle tanımlar: "Oradaydılar..." Tam anlamıyla bir bağlamsal mimar gibi. ■

Not:

* Bülent Özer, *Rejyonalizm, Ünservalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1964.

Balkon (I)

Banu Binat ■ Balkon, kapalı mekanların dışarıya açılan nefes alma yerleridir. Mimarlar için planlarken çok değer verilen bir mekan, bir yaşam alanıyken müteahhitler için ya da işverenler için yer kaybı, metrekaresi kaybı olarak görülür; son kullanıcılar için de balkon en sevilen joker mekandır.

Joker mekan ne olabilir? Her evin ya da işyerinin ihtiyacına bağlı olarak farklı işlevler yüklenebilen, kullanıcısı tarafından tasarlanan, bir inşaat ustasıyla dönüştürülerek elde edilen yeni mekanlardır. En sık rastlanan hali, ardiye

olarak kullanılması, istifleme yöntemiyle doldurulmasıdır. Bağlı olduğu mekanla arasındaki duvar kaldırılarak o mekana katılması ve mekanı büyütmesi de alışılmış bir uygulamadır. Dolap odası, çalışma odası, dikiş odası, yemek odası, çamaşır odası, kiler olabileceği gibi ofislerin arşiv, fotokopi ya da toplantı odaları olabilirler. Yatak odasındaki balkonu ebeveyn banyosuna dönüştüren iddialı uygulamalar da görülür.

Dünyanın pek çok yerinde insanlar balkonlarını bahçe gibi kullanır, orası bir yaşam alanıdır. Bitkilerle, keyifle,

havayla, güneşle buluşulur balkonda; orada vakit geçirilir, yaşanır. Türkiye'de bunlar önceliğimiz değildir ve her zaman joker mekana dönüştürenler çoğunluktadır.

Kendi balkonunu kapatıp şekillendiren her birey binaya verdiği şekli düşünmez, birbirinden farklı malzeme, renk, doku ve biçimde balkonlar rahatsız edici bir şekilde sokak cephelerini şekillendirmeye başlarlar. Balkona yapılan bu tadilatlar sadece kat mülkiyeti kanununu, imar yasalarını ihlal etmez aynı zamanda kent suçu işler.

Türkiye’de inşaat sektörünün yeni keşfi olan sözde Fransız balkonu da, balkon yapmadan balkon elde etmenin en kolay yoludur. Bu uygulamalar, binadan 20 cm çıkarak cam korkuluk takılan pencereleri kapalıyken düzeniği algılayamayan kuşların ölümüne de sebep olurlar.

Pandemide eve kapandığımızda balkonların ne kadar önemli olduğunu, bir evin mutfak, banyosu kadar gerekli bir mekan olduğunu tüm bireyler anladı, deneyimledi. Bu deneyim davranışa dönebilecek mi göreceğiz. Öte yandan balkonları kapanamayacak şekilde tasarlamak ya da kapanan balkon tasarımı bir parçası haline getirmek de toplumda bir farkındalık yaratmaya başlayabilir. ■



Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Balkon (II)

Melis Cankara ■ ... [B]alkonlar (*ki uzam avcılarıdır*)¹, TDK’da² “bir yapının genellikle dışarıya doğru çıkmış, çevresi duvar veya parmaklıkla çevrili bölümü” olarak tanımlanıyor. Etrafındaki korkuluk meselesi yönetmelikte şart koşulsa da evin en netameli mekanıdır balkon. Kamusal ile özel olanın arakesitindeki bu alan yatayda içeri ile dışarıyı birbirine bağlarken düşeyde bir hiyerarşi oluşturur. Kimbilir, belki de tekinsizliğini bu gerilimden alır balkon. İşlevi kullanıcısına göre değişebilen, imar yönetmeliğinin kadim oyun alanlarından biridir. Öyle ki, inşa edildiği halde kullanılıp kullanılmadığı sorgulanan başka bir birimi yoktur evin. Muhtelif tipleri olabilir; kapalı, cam, gömme, çıkma kimi zaman da Fransız ki bu durum genellikle yönetmelikte emsale

dahil olup olmayışına göre şekillenir.

Argoda göğüs ve göbek gibi insan bedeninin çıkıntılarına balkon dense de, bazen kapatılmak istenen, dışarıya uzanmış meraklı bir baş gibidir de. Sokağı, gelen geçeni, akıp gideni izlemek de mümkün; içerideyken dışarıdaki sohbete dahil olmak da. Potansiyelini henüz keşfedememişler için klima dış ünitesi, çanak anten vs. eşya deposu olan balkon, anahtarını unutanların tehlikeli giriş holü, çamaşır kurutma alanı ya da çiçeklerle donatılmış bir keyif mekanı olabilir.

Kimi zaman meraklı mahallelinin gözlem evi kimi zaman esnaf ya da çocuklara ulaşılan bir çağrı merkezi ya da Teşvikiye

Palas’ın anlaşmazlık yaşadığı komşusuna uzattığı küs parmakları gibi dikkat çekici bir iletişim mekanıdır. Ne ki, artık balkon konuşması deyince aklımıza tek gelen iktidarın performansı değil, balkondan balkona yapılan sohbetler. Yaşadığımız pandemiyle birlikte bu coğrafyada bile salt kapladığı alandan daha fazlası olduğu anlaşıldı balkonun. 65 yaş üzerinin yürüme parkuru, çocukların oyun bahçesi, özetle evin nefesini doldurduğumuz ciğeri oldu balkon ve pek tabii pandemiyle birlikte değişen ev idealinin alametifarikası. ■

Notlar:

¹ İlhan Berk, *Şeyler Kitabı: Ev*, Sel Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 99.

² Türk Dil Kurumu: [https://sozluk.gov.tr].

Balkon (III)

Ali Cengizkan ■ Sezai Karakoç’un “Balkon” şiirinde, sanki oğlunu talihsiz kazada yitiren bir şair var: Sözdiziminin her kırıntısında, her tekrar ve vurguda, çocuk ölümlerinin zamansızlığı, acımasızlığı, yaşanmamış ömürlerin genç bedenden çalışması çınlıyor. “Körfez ve balkon”... Kimin aklına gelir?

*Çocuk düşerse ölür çünkü balkon
Ölümün cesur körfezidir evlerde
Yüzünde son gülümseme kaybolurken
çocukların
Anneler anneler elleri balkonların
demirinde.*

İçimde ve evlerde balkon

*Bir tabut kadar yer tutar,
Çamaşırlarımızı asarsınız hazır kefen
Şezlongunuza uzanın ölü.*

*Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da.*

*Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alından öpmeye gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların.
Sezai Karakoç (“Balkon”, 1957)*

“Ölümün cesur körfezi” imgesi, pek çok kazayı, pek çok çocuk ölümünü ne

de güzel betimler... Bu gerçeklik, şairin popülerleşmeye çalışan modern karşıtı pozisyonuyla da içiçe gelişir. Adeta muhafazakarlık, “evleri balkonsuz yapmak” üzerinden zihne işlenir: “Niçin?” “Çocuklar ölmesin”, diye.

Türkiye’de 1950’li yıllarda hızla gelişen apartmanlaşma, müstakil evlerin bir ayrıcalığını, balkon mekanını da kullanım alanına sokuyordu. Toprağa ulaşmanın tadını, “kat mülkiyeti” olgusuyla buluşturacak olan balkon, üç katlıda bir “özlem mekanı”ydı. Açık hava ve bahçeden ortak yararlanmak için, ön yüzde salonla ve yaşama hacimleriyle birlikte bir “beslenme kanalı” olarak sokağa ya da

caddeye bakma; arka yüzde ise yatak ve çalışma odalarının sessizliğini paylaşma ögesi; daha mahrem kullanım biçimiyle ise, çamaşır kurutma, oyuncak ve fazla eşya saklama, dinlenme amacıyla kullanma aracı... “Masum ve içten apartmanlaşma” diyebileceğimiz dönemin hemen ertesinde; apartmanların üretilme modellerinin de gelişmesiyle, önce “laz müteahhit” yapıları belirdi. Örneğin iki köşe başı parselde, aynı müteahhit tarafından eşzamanlı biçimde, bir parseldeki inşaat kalıpları diğer parselde taşınıp tersine çevrilerek, birbirinin “ayna simetrigi” apartmanlar yapıyordu. Bu yaklaşımın “modern standardizasyon”u (!), “Kira Evi” döneminin bittiğini, Kat Mülkiyeti döneminin başladığını kanıtlıyordu.

İzleyen “Apartman Bloğu Şeması” döneminde, artık geçerli imar mevzuatı ve yerel yönetmeliklere indirgenmiş bir yapı üretimi sözkonusudur. En önemli özellikler: “Parsel boyutuna göre yapılaşma sınırı için önden 5 m, yanlardan 3 m çekilir. Yapı bloğu zeminde 21 m derinliğindedir ve yalnızca ön ve arkada 1,25 m çıkımlar yapılabilir. Her iki yanda da yine 1,25 m balkon yapılabilir.” Bu indigeme apartmanda balkonun sonunu hazırlar; çünkü kimse ön ve arka çıkımlarda “mekan kaybederek balkona yer vermek” istemez; ne müteahhit, ne işveren, ne de daire hak sahibi... Artık yanlarda, apartman sakinlerinin birbirlerini 6 m uzaktan seyrettiği salonların yanaklarından, birbirimizden 3 m uzakta durabileceğimiz uzun bantlara “balkon” adı verilir. Kullanım türleri de baştan belirlenmiş

olur: Kim 4 m ötedeki öbür evin balkon kullanıcılarına bakarak kaç dakika oturabilir; kim aslında 1,25 m’lik genişlikte barınıp, ne yapabilir? Yeni balkonlar, çamaşır kurutma alanları, camekan ile kapatılarak “kiler” yapma zenginlikleri, eski mobilya döküntülerini depolama alanlarına dönüşürler. Apartman sakinleri “birdenbire” balkonlarının ellerinden kayıp gittiğini farkederler.

“Ortak yaşama” alanı ise kırılarak, önce bu 5 m²’lik döşeme parçasına, sonra da apartman önündeki “seccade bahçe” ile arkasındaki tanımsız “garaj bahçesi”ne indirgenir. Türkiye’de tüm kentliler, “katılımcı”(!) bir anlayışla, “bile isteye” yaparlar bunu: Yaparken utanmazlar. Sonraki onyıllardaki “ortak yaşama”nın TOKİ eliyle üretilmiş apartman kuleleri, farklı toplumsal grup ve katmanlara “prestij konutları” olarak sunulurlar. Tümü de, “bahçeye özlem, doğadan yoksunluk” nişanesi “hazır çardaklarını” arsalarının bir köşesine oturturlar.

Salgın günlerinde “ortak yaşama” konusunda geri kalmışlığımızı tümünden kanıtıyoruz: Bütün o “komşuluk miti”, “komşu komşunun külüne muhtaç”, “ev alma komşu al” sözlerinin içi boşalır. Mülkiyetin çok önemli olduğunu biliyorum, yatırım yapmanın sayısız yararlarını sayabilirim. Pek çok yardımlaşma örnek durumuna da tanıklık ettim. Benim derdim şu: Yüksek perdeden “öğrenilmiş” retorik ve ezberden sonra, iyi örneklerin de tikel olduğunu kabul etmek



Levent Apartmanı, Gülmüşsuyu (Fotograf: Ali Cengizkan).

ağırıma gidiyor. Kimse mülkünü başkasıyla 5 dakika bile paylaşmak istemiyor. Kimse ortak iyileştirme çabasına girip, “bu konut projesinde kat yüksekliklerimiz 4 m temiz”; “salonlarda temiz ve ferah yaşam, yatak odalarında daha iyi uyku öneriyoruz” diyemiyor.

Balkonların tümüyle hayatımızdan dışlanmasıyla karşı karşıyayız.

Şiirin bütün alımlı ustalığına ve gizemli ama temelsiz melankolisine karşı çıkıyorum, şimdi: Çok kişisel bir üzüntü ve hüznün çok iyi bezenmiş, üzerinden muhafazakarlık akan, ideolojik aracı...

Tetikleyici anahtar sözcükler: *Ortak Yaşam; Kullanıcı; Sağlık; Özel Mekan.* ■

Balkon (IV)

Hakkı Yırtıcı ■ Balkon, konut mimarisinin üvey evladıdır. İmar yönetmeliği değişir, emsale dahil edilir, birden bina yüzeyinden yok olur ya da yüzeye yapışmış Fransız balkonlarına dönüşürler. Yine yönetmelik değişir, emsale dahil edilmez, bu sefer bina yüzeyinde beliriverirler çoğunlukla ileride kapatılmak üzere. Balkonun varlığını belirleyen tek şey, işte bu emsal oyunlarıdır.

Emlak piyasasında konutlar 3+1, 2+1 gibi kodlanarak satılırlar. “1” rakamı salonu, gerisi oda sayısını gösterir. “Salon yeterince büyük mü? Misafir ve yemek odası takımı, salona rahatça sığar mı? Yatak odasında ebeveyn banyosu var mı? Mutfakta kahvaltı edilebilir mi?” soruları önemlidir. Ama kimsenin aklına şöyle ferah, yazın serin



İzmir, 2010 (Fotograf: KAREN / CC BY-NC-ND 2.0).

serin oturulacak, vakit geçirilecek, yemek yenebilecek bir balkonun olup olmadığı sorusu gelmez. Hatta bırakın bunu, gökdelen konutlarda rüzgar kuvvetinden dolayı açabileceğiniz bir pencere bile yoktur, tıpkı ofislerde olduğu gibi bir akvaryuma tıkalı kalırsınız.

İçeriye dışarıya açan balkonların ne kadar önemli olduğunu ancak pandemi

sürecinde keşfettik, eksiliğini farkettilik. Beton hapishanelerde yaşıyorduk ve doğru düzgün nefes alabileceğimiz tek bir yer yoktu.

Ayrıca beraberinde hep bildiğimizi tekrar hatırladık. Balkona verdiğimiz değer kentleri nasıl kullandığımız ile birebir örtüşüyor, ekonomik mutlak belirleyicilik sadece içeride, konutta değil; dışarıda,

kentte de kendini tekrar ediyordu. İstanbul’u düşünün, kişi başına 4 m² yeşil alan ile dünya ortalamasının çok altında bir megakent. Üstelik bu ortalamaya yol kenarlarındaki atıl yeşil parçalar da dahil.

Aslında hepimiz beton kentin mahkumlarıyız. Unutmayın, balkon kadar, balkona çıktığınızda ne ile karşılaştığınız da bir o kadar önemli. ■

Beden

Yağmur Yıldırım ■ Hepimizin ilk ve daimi evi. Bu yadsınamaz olguya rağmen mimarlık gündeminde bedene ve mekansallığına dair çoğalmanın ancak mimarlığın kendisini sorgulamasıyla, pek geç ve az olduğu izlenebilir. Malum “baba” kitaptan harıl harıl figürler ve ölçüler kopyalayarak geçen mimarlık eğitimimde (oradaki figürlere hiç uymayan) kendi bedenimle ilgili hiçbir şey sormadığımı ne kadar geç farkettilim (“Mimar adayının” bu uğurda bedenine hoyratça davranmasının çevremizde bir tür nişan sayıldığı bir ortamda bulunmamın yakından ilişkili olduğunu düşünüyorum). Kendi bedeninin ve çevresindeki diğer bedenlerin, anaakım mimarlığın odağında hiç olmamış trans bedenlerin, engelli bedenlerin, insan olmayan bedenlerin deneyiminden öğrenmenin önemini mimarlık okulunda değil baba mitini sorgulayan feminist literatürle öğrendim. Beden ve akıl ikiliğinin doğa ve kültür, doğa ve kent, kadın ve erkek, iç ve dış, yerel ve küresel, özel ve kamusal ikiliklerinden

ayrıştırılmaz olduğunu, kendisini dışladığı üzerinden tanımlayan Aydınlanma mirası bu ayrımları bulandırmanın yaratabileceği olasılıkları da.

Yarım asırlık bu tartışmaların mimarlık gündeminde son dönemde canlanıp serpilmesinin, iklim krizinin, hayatın örgütlendiği temelde bir dönüşümün ve yeni olasılıkların aciliyetini kucağımıza bırakmasıyla ilişkili olduğunu düşünüyorum. Öte yandan, tüm dünyada yükselişte olan ayrılıkçı politikaların, baskı ve gözetleme rejimlerinin biyopolitika ve nekropolitikayı, dolayısıyla bedeni mekana ilişkin güncel tartışmaların odağına soktuğu rahatlıkla takip edilebilir. Bu rejimlerin, Judith Butler’ın deyişiyle “ıskartaya çıkarılabilir” ve “yası tutulamaz” kıldığı prekarya bir beden, diğer prekarya bedenlerle kamusal alanda biraraya gelmesi ve böylece bedensel olarak o alanda “arz-ı endam etme hakkı”nı talep etmesiyle oluşan iktidarınca mekan tartışmalarında

beden(ler) üzerine düşünmek için heyecan verici bir gündem yarattığını gözlemliyorum*. Henüz bitirdiğimiz 2020’de Hong Kong’dan Şili’ye milyonlarca insanın, iklim grevi yapan çocukların, *Siyah Hayatlar Önemlidir* hareketinin sayısız bedeni kamusal alanda arz-ı endam etme hakkını talep etti. Mekanı bugün, beden odağında bu yaklaşımlarla düşünmeyi hayati buluyorum. Özellikle de Covid-19 salgınının kamusal alanlardan ve birbirinden ayırdığı bedenlerin, modernizmin hijyen ve denetleme arzusunun yeniden deneyimlediği bu ilginç zamanlarda. ■

Not:

* Judith Butler, *Biziz, Halk! Toplanma Özgürlüğü Üzerine Düşünceler*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018.

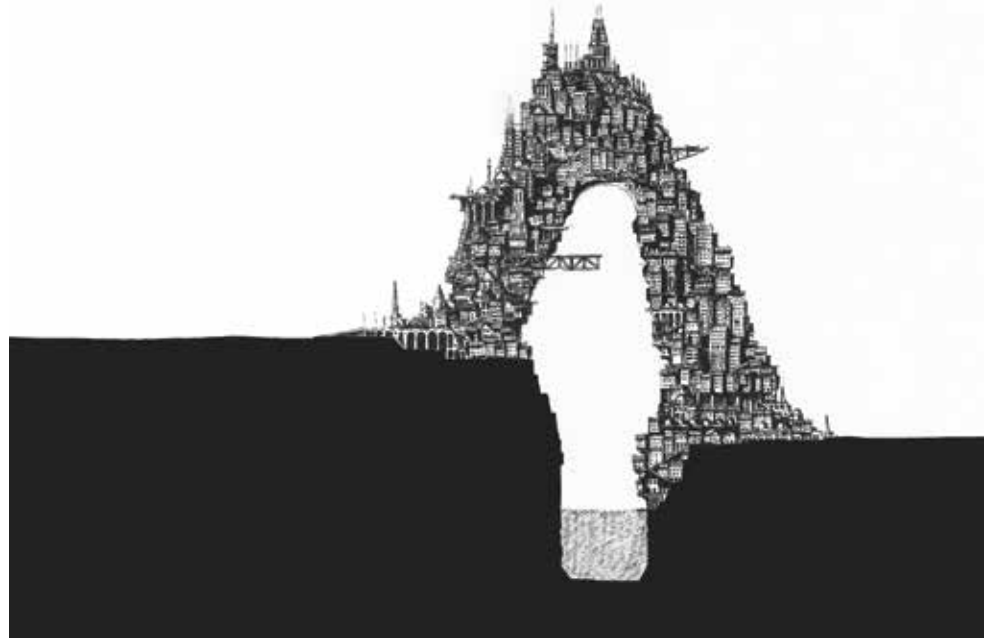
Kadınların “İstanbul Sözleşmesi’ni Uygula” eyleminden, Kadıköy, 5 Ağustos 2020 (Fotoğraf: Yağmur Yıldırım).



Çizim

H. Cenk Dereli ■ Le Corbusier “Çizimi konuşmaya tercih ederim. Çizim hem daha hızlıdır hem de yalanlara daha az yer bırakır” demiş. David Hockney de çizime dair şunu söylemiş: “Çizmek her şeyi daha net, daha da net ve daha daha net görmenizi sağlar; ta ki gözleriniz acıyınca kadar.” Hockney’nin dediği ile Corbusier’ninki birleşince çarpıcı bir anlam çıkıyor: Çizimle hızla her şey berraklaştıkça acı artıyor. Farklı bir deyişle “Ne kadar az yalan o kadar çok acı”.

Halbuki mimar çizimi bazen bir illüzyon olarak kullanır, fikri çevresinde bir büyü yaratır, onu bulanıklaştırır, hakikati çarpıtır. Bazen de çizimi olmasını istediği bir şeyin hakikatini karşısındaki kişiye anlatmak için kullanır. Her iki seferde de çizgilerle yeni bir gerçeklik inşa eder. Zaman tarafından anlarla silinen el hareketleri mürekkep, grafit ve başka birçok leke bırakan şeyle kağıtta sabitlenir. Çizim kağıtta tutsak anlardır. Her izin



Kanal İstanbul (Çizim: ©NOBON).

alınan, verilen her soluk ile bağı vardır. Çizim çizen ile çizilen yüzeyin ilişkisiyle doğar; çizilen yüzeyle ona bakanların

ilişkisinde büyür, çizenin arzularında ve bakanların hafızalarında ölümsüz olur ya da yine onlarda yok olur. ■

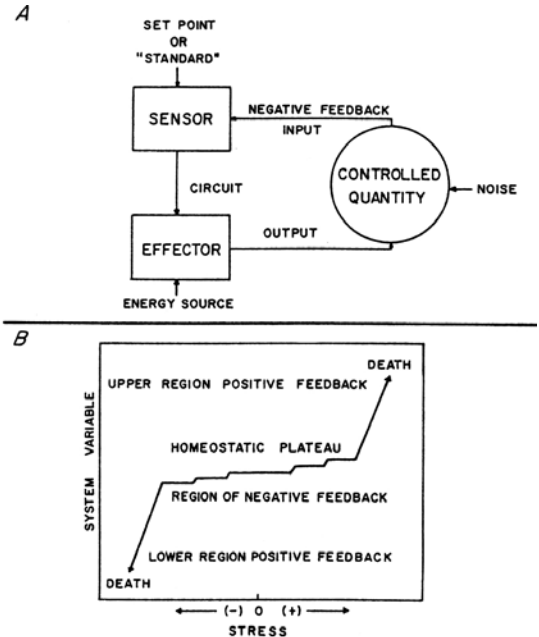
Ekoloji (I)

Begüm Yazgan ■ Yunanca “oikos” ve “logos” kelimelerinden türetilmiş olup, bir organizmanın yaşam alanına dair kaynakları en verimli şekilde kullanarak sürdürülebilirliğini sağlaması anlamına gelir. İngilizce’de “maintenance of household economy” olarak geçen bu tanımlamada, organizmanın kendi çevresini, kendi evini, en ekonomik şekilde çekip çevirmesi gerekmektedir. Canlı bir varlığın evini veya yakın çevresini elindeki bütçesi gereğince işletmesi demektir. Ekoloji ve ekonomi kelimeleri aynı kökten türemişlerdir, anlam karşılıkları da birbirlerine referans verecek şekilde oluşmuştur. “Yeni ekoloji” bilimi, biyolojiye 1935 yılında botanik bilimci George Tansley’in *Journal of Ecology* dergisinde yer alan makalesinde “ekosistem” kavramı ile birlikte tanıtılmıştır. Tansley ekosistemi şöyle tanımlar: “En temel kavram, benim görüşüme göre, tüm sistem (fizik bilimi açısından), ki bu sistem sadece karmaşık organizmayı içermez, en geniş anlamda canlı topluluğunun çevresini içerir... Bu ekosistemler ki böyle adlandırabiliriz, çok çeşitli biçimlerde ve boyutlarda bulunmaktadır. Evrenin birçok fiziki sistemleri içinde evrenin tümünden atoma kadar bir kategori oluştururlar”*. Organizmaların, yaşam alanlarının bütününe sürdürülebilirliklerini

sağlamaları gerekmektedir, bunun için de işbirliği şarttır. Organizmalar bu işbirliği içerisinde termodinamik yasalar çerçevesinde bir enerji alışverişine girerler ve ekosistem bu şekilde sürdürülür. Ekosisteme dışarıdan alınan enerjinin belirli bir kontrol miktarına göre içeride dengelenmesi gerekmektedir. Bu dengeleme sürecine geri besleme adı verilir. Başka bir deyişle geri besleme ile enerji kontrolü ekosistemi dengede tutan bir faktördür. Organizmalar bu kontrol miktarına göre enerji alışverişi yaparlar ve kaynaklarını en verimli şekilde kullanarak yaşamlarını sürdürürler. Kaynakların kontrolsüz kullanımı ekosistemde çöküntüye sebep olur. Günümüzde kontrolsüz tüketim alışkanlığının yarattığı ekolojik dalgalanmalar bu sebepten kaynaklanmaktadır. Mimarlıkta binaların ve yakın çevresinin sahip olduğu kaynakları en verimli şekilde kullanarak kendi kendini geri besleme ile sürdürmesi yeşil mimarinin temellerini oluşturmuştur. ■

Not:

* Bkz.: Frank Benjamin Golley, *A History of the Ecosystem Concept in Ecology*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 1993, s. 8.

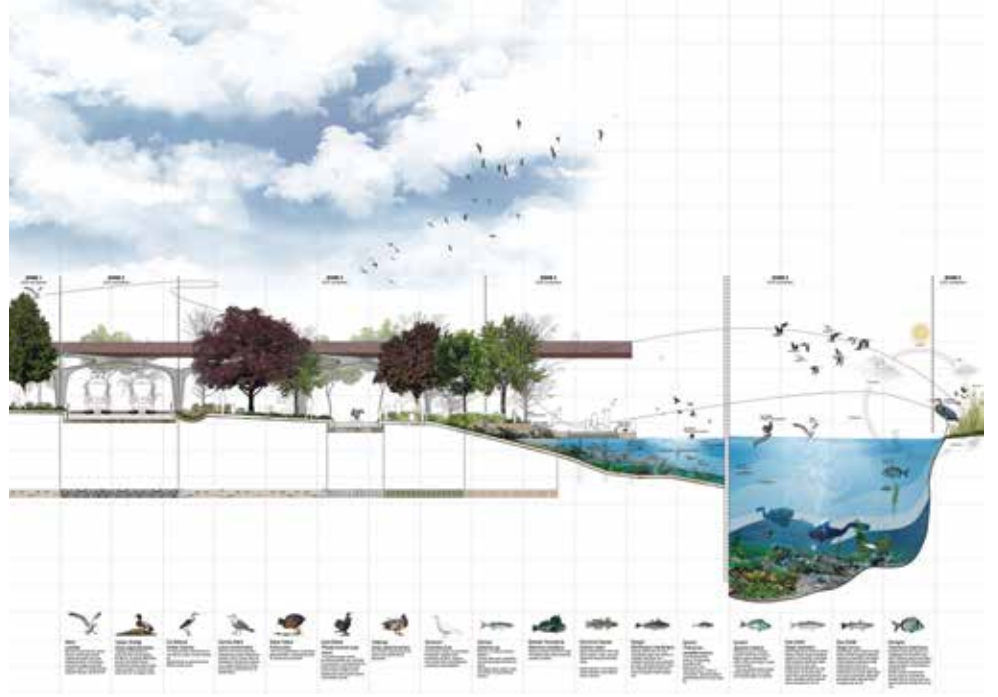


Biyolog Eugene Odum’un *Fundamentals of Ecology* adlı kitabında betimlediği termostatin çalışma prensibini ve geribeslemesini gösteren diyagramı (Odum, W.B. Saunders Company, Londra, 1971, s. 34).

Ekoloji (II)

Birge Yıldırım Okta ■ Ekoloji son 25 yılda yanlış kullanımı ile anlamı aşındırılmış bir sözcük. Yapı tasarım ve inşaat sektöründe yeşil çatı ve yeşil olmak üzerinden kendi temsillerini tasarım/planlama disiplinlerinde üretmiş bir bilim dalı. Yeşil olan her yüzeyin ekolojik olma vaadi ile hediye paketiymişçesine kaplandığı ve sürdürülebilir bir dünya sloganı ile binlerce yılda oluşmuş verimli toprağı hızla yitirmemize yol açan yanlış uygulamalarda adı geçen sözcük. Günümüzde tasarım disiplinleri için ekolojik düşünce, adaptif sistemleri kavrayabilmemiz ve onlarla tasarlayabilmemiz adına önemli bir mercek sunuyor.

Geçtiğimiz 25 yıl içinde ekoloji bilimi klasik determinizmden, indirgemeci Newtoncu yaklaşımdan koparak kendini dinamik sistemler, uyarlanabilirlik, dayanıklılık, esneklik, değişime adaptasyon üzerinden tarifleyegelmıştır. Canlıların bulundukları yaşam ortamları ve diğer canlılar ile sürdürdükleri ilişkileri inceleyen



ekoloji biliminin tasarım ve planlama disiplinleri için bir moda olmanın ötesinde anlaşılması ve tüm canlılar için tasarlama/planlama etkinliklerinin bir altyapıya dönüşmesi kaçınılmazdır. ■

Niş Haliç Projesi, Kesit (Tasarım Ekibi: Birge Yıldırım Okta, Gürkan Okta, Zeynep Şahin Ercan, Burak Arifoğlu, Özge Taşpınar, Muhammed Aydem, Gülistan Kenanoğlu, Çağlar Hanaylı, Mert Kesiktaş).

Eleştiri

Batu Kepekçioğlu ■ Eleştiri; sorgulamaya, yargılamaya, farkları ve benzerlikleri teşhis etmeye, bağlamsal bir çerçeve inşa ederek anlamaya, iç çelişkileri göstermeye birçok farklı işe yarayabilir. Ama günümüzde en yararlı olduğu kip, kanımca, ezber bozmaya ve “gösterinin tadını kaçırma”ya yönelik olan “demistifikasyon”. Peki nedir bu “demistifikasyon”?

“Demistifikasyon”u anlamak için önce bir adım geri atıp “mistifikasyon” kelimesine bakmakta fayda var: İngilizce’de “anlaşılmaz olan bir kişi ya da şey karşısında kafa karışıklığı içinde olma hali” şeklinde tanımlanırken Fransızca’da “mistifikasyon”, “sihir numarası, illüzyon, üçkağıt, sazanlama, numara çekme” anlamına da geliyor. Tabii burada otantik bir sihirden, efsundan bahsedilmediğinin altını çizmek gerekiyor. Bu bağlamda “mistifikasyon”, çoğu zaman hileli olduğunu bilip hile yokmuş gibi algılamada konusunda uzlaştığımız kültürel bir düzenek: Tıpkı bir illüzyonistin, “büyücü” olmadığını bildiğimiz halde gösterideki illüzyonlara hevesle kapılıp şaşkınlık devşirmemiz gibi ya da bir tiyatro oyununda sahnede izleyiciye dönerek konuşan bir aktörün aynı anda sahnedeki diğer aktör tarafından duyulmadığını kabul etmemiz gibi uzlaşmaya dayalı



Hieronymus Bosch, "The Conjurer", yak. 1502.

-tabii burada illüzyonisti büyücü sanarak ona inananları, dizi karakterleri ölünce mevlit okutanları, tarihi kişiliklerin büstlerini yaparken onları canlandıran aktörlerin yüzünü referans alanları muaf tutuyorum. Konuyu çok dağıtmadan tekrar “demistifikasyon”a dönecek olursak, tahmin edeceğimiz gibi “de-” ön ekiyle “mistifikasyon” kelimesi birleştiğinde

ortaya tersine bir anlama sahip olan “illüzyon-ifşası” kelimesi çıkıyor.

Bu kapsamda “de-mistifikasyon” bir eleştiri kipi olarak mimarlığa rahatlıkla devşirilebiliyor. Çünkü tıpkı “illüzyon sanatı”nda olduğu gibi, “dramatik bir ikna ve baştan çıkartma sanatı” olan mimarlık hala Alberti’den kalma

“mükemmel” tanımı içinde türlü türlü biçimler ve söylemlerle “büyüleyici gösteriler” vadetmekten vazgeçmemiş durumda. Bu bağlamda “mimari eleştiri” de, Aristoteles’e kadar uzanan “kusursuz bütünlük illüzyonu”nu bozmak, gözden uzak tutulmuş çelişiklere, aksaklıklara, anlamsızlıklara, bağlantılara ve sabunlanmış kısımlara işaret etmek, sahne önünden değil de arkasından bakmak olarak değerlendirilebilir; eleştirenler ise, illüzyonistinin numarasını açığa çıkartıp

onca emek verilmiş “mimari gösterinin tadını kaçıran” “habis” kişilerdir. Tabii ki de sevilmeceklerdir. Hele bir de “Aman tadımız kaçmasın!” hedonizmi ile “Bu kadar eleştireceğine bir işin ucundan tut da topluma faydan dokunsun!” neo-liberalizmi tarafından 21. yüzyılda iyice itibarsızlaştırıldığı düşünülürse. Ve 19. yüzyıldan kalma dikotomilerden beslenen “Eleştiriye evet ama yapıcı ve nesnel olmalı!” endoktrinasyonu ve “kamu spotu”ndan hallice sağduyusu ile asıl

amacı suya sabuna dokundurtmamak olan “ilkokul münazara retorik”i ne değinmiyorum bile. Çünkü zaten geçen yüzyıldan beri hayatımızın farklı aşamalarında karşımıza çıkan her iktidar figürü tarafından temcit pilavı gibi önümüze konuluyor. Bitirirken mimari eleştiri yapacaklara da ufak bir hatırlatma: “Kasabın dostu olmaz!” Şimdiden yalnızlığa ve “ad-hominem”e alışı. ■

Farklılık

Eren Çıracı ■ Robert Venturi modernizmin rasyonel, soyut ve monoton diline karşı karmaşıklık ve çelişki önerirken bunu “difficult whole” kavramıyla yapmıştı. Biraraya gelmesi sorunlu ve çelişkili mimari elemanları ve mekanları bir bütün içinde eritmeye çalışarak modernizmin insan hayatı ve toplumla ilgili yansıtmadığı çelişkileri, karmaşıklığı ve anlamlar dünyasının zenginliğini mimarlığa kazandırmak istemişti. Venturi modernden postmodern dünyaya geçişin çoğulcu anlayışının mimari yansımalarından biriydi.

Venturi’ye benzer bir şekilde Ungers, *Grossform* kavramıyla yapı ölçeğinden şehirlere mekanların birbirinden tamamen farklı parçaların biraraya gelmesinden oluşturulabileceğini öne sürüyordu. *The Possibility of an Absolute Architecture* kitabında Pier Vitterio Aureli, Ungers’in

toplumun farklı kesimleri arası çatışmanın sağlıklı bir demokrasinin vazgeçilmezi olduğunu savunan agonistik politika kuramlarından etkilendiğini söylüyor.

Agonistik siyaset kuramının temsilcilerinden Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* kitabında Post-Fordist paradigmanın, 60’lar ve 70’lerin özgürlükçü ve çoğulcu karşı-kültürünün taleplerini nasıl toplumu pasifleştirmenin bir aracı haline getirdiğini Gramsci’den yola çıkarak açıklıyor. Bir yandan da Sovyetler sonrası tek kutuplu globalleşmiş dünyanın, Deleuze’e referansla beklenildiği gibi pürüzsüz (*smooth*) olmadığını, bir hayli çizgili (*striated*) olduğunu ve çatışmaların şiddetlenerek arttığını belirtiyor.

Mouffe’a göre politik aidiyetler her zaman biz ve onların farklılıkları üzerine kurulu kimliklerle kuruluyor ve politik talepler

sadece rasyonel istekler üzerinden değil arzular ve tutkular tarafından şekilleniyor. Agonizm demokrasiyi biz ve onların dost ve düşmana dönüşmeden varolduğu mütemadi bir çarpışma alanı olarak tanımlıyor.

Venturi ve Ungers bu bağlamda tekrar ilgi çekici hale geliyor: Mimarlığı bir iskele ya da sistem olarak toplumun farklı kesimlerinin nötr uzlaşma alanı olarak değil, farklılıkların mekanlaşarak kendi renkleriyle hayat bulduğu bir çarpışma alanı olarak görmek. ■

Notlar:

1 Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA ve Londra, 2011.

2 Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Verso, Londra ve New York, 2013.

Gerçeklik

Eren Çıracı ■ Spekülatif gerçekçilik düşünce akımı ile ilişkilendirilen Object Oriented Ontology (OOO) ile tanışmam bundan 5-6 sene önce Graham Harman’la ilgili bir yazı okumamla oldu. Graham’ın fikirleri Deleuze’un mimarlık kuramına soktuğu kavramları altüst eder nitelikteydi.

Harman’a göre gerçek dediğimiz şey Batı düşüncesinin tarihi boyunca iki şekilde ele alınmıştı. *Undermining* ve *overmining* olmak üzere tanımladığı bu iki yöntemden ilki objeleri (OOO’ya göre tırtıllar, gemiler, Birleşmiş Milletler ve kısaca her şey bir obje olarak tanımlanıyor) açıklanabilir parçalara indirgemekle ilgili. Harman’ın *undermining* olarak tanımladığı bilimsel metod örneğin bir masayı boyutları, tablası, ayakları, yapıldığı malzeme ve en nihayetinde masayı

oluşturan atomlarla tariflemeye çalışırken, OOO bunun masanın gerçekliğini anlamak için yetersiz olduğunu iddia ediyor. Benzeri bir şekilde geniş bir çerçevede *overmining* olarak tanımladığı beşeri bilimlerin masayı kimin yaptığı, kimin satın alıp kullandığı, ne için kullandığı gibi bir ilişkiler ağı ile açıklamaya çalıştığını fakat bunun da *undermining* gibi yetersiz kaldığını söylüyor.

Bu yaklaşım bir mimarın gözünden bakıldığında yakın bir zamana kadar binaları parametrik ilişkiler üzerinden tanımlayan kavramsal yaklaşımla bir hayli uyumsuz. Her biri bir diğeriyle algoritmik bir ilişki içinde olan komponentler, birtakım akı ve akışlar olan tanımlanan yapı/şehir programlarının ve bunlara karşılık gelen mekanların karmaşık

matematiksel ifadelerle açıklanan eğrisel yüzeylerle cisimleşmesi, mimarlığın eşzamanlı olarak parçalara ve network ilişkilerine indirgendigi bir model.

Peki Graham Harman’ın buna bir cevabı var mı, varsa da çok fazla düşünen bir grup insanın yüzyıllardır ne olduğu konusunda bir türlü uzlaşamadığı gerçekliğin mimarlıkla ne alakası var? Harman gerçekliği asla tam olarak kavrayamayacağımızı objelerin bizlerden ve birbirlerinden her zaman çekildiğini, objelerin birbirlerini ancak anlayabildikleri kadar bildikleri söylüyor. Ortaçağ İslam felsefesinden verdiği örnekle ateş pamuğu sadece yanma özelliğiyle bilir; rengini, yumuşaklığını, nasıl yetiştiğini bilmez. Harman’a göre gerçeklik *undermining* ve *overmining* arasında bir yerde

ancak sanatın yaptığı gibi ima yoluyla kavrayabileceğimiz bir şey. Harman, felsefenin Husserl'in tarif ettiği gibi "kesin bilim" (*Philosophie als strenge Wissenschaft / Philosophy as Rigorous Science*) olmak yerine "kesin sanat" (*Philosophy as Rigorous Art*) olarak nitelenebileceğini söylüyor.

Herhalde "Mimarım" deyince "İç mi dış mı?" diye sorulmasını verdiği bıkkınlık, "Mimarlık bir sanat dalı mıdır, mühendislik mi?" sorusu için de geçerli. Moda düşünkü, vurdumduymaz, irrasyonel, narsist ve duyarsız

dekoratörlere karşı analiz, yöntem, karar ve çözümlerden bahsederken karşılarındakileri sıkıntıdan öldüren iyi niyetli katillerin bitmeyen savaşı.

Mimarlık bu sığ ikileme düşmeden ve iki cephenin arasında bir yerde bireysel dehaya atfedilen şiirselliğe indirgenmeden nasıl daha fazla sanat gibi olabilir? Mimarlıkta estetik güzel/çirkin moda/demode karşıtlıklarının dışında varolabilir mi? Mimarlığın felsefeyle ilişkisinin bu yeni döneminin Deleuze'le ilgili bir önceki dönemden farklı olarak birtakım formel metaforla yola koyulmamış olması, ilişkisinin

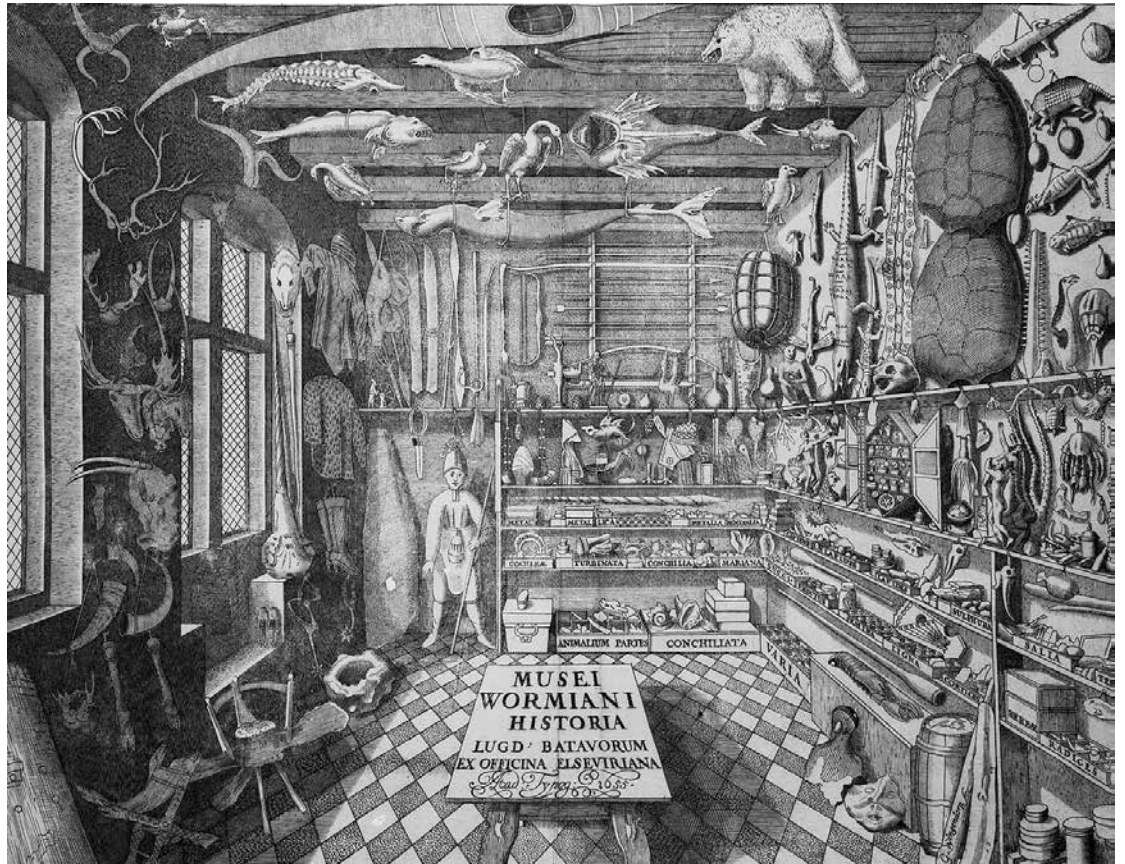
tüketilebilir formlar dünyasına hızla dönüşmeyeceği olarak yorumlanabilir. Ucu açık, çoğulcu ve daha uzun soluklu bir macera gibi, ulaşılabilecek cevaptan çok yolculuğun kendisiyle ilgili olan bir proje. Estetik, gerçeğin ve doğrunun (ve faydalının?) ne olduğunu muğlaklaştırdığı ya da bunlarla ilgili kabullerimizi yabancılaştırdığı ölçüde özgürleştirici, dönüştürücü, eleştirel, politize ve harekete geçirici olma potansiyeli taşıyor. Bu aynı zamanda mimarlığın kendi disipliner sınırlarının, diğer disiplinler ve dünyayla ilişkisinin farklı yönleriyle test edilmesi için de bir fırsat. ■

Girift Müze

Alper Derinboğaz ■ Modern müzelerin kaynağı "Nadire Kabineleri" (*Wunderkammer*) diye anılan koleksiyon objelerini barındıran odalardır. Örneğin 16. yüzyılda Albert Dürer'in koleksiyonunda; sanat eserleri, buluntular, boynuzlar, mercanlar ve balıklar gibi çeşitli birçok ilginç obje bulunuyordu. Bunlar mulajlardan, manipüle edilmiş canlılara kadar birçok şeyi birarada barındırırlardı. Bazıları formlarına bazıları ise konularına göre bir hikayeyi veya fikri anlatmak üzere düzenlenirdi. Günümüz terminolojisinde bunları doğa tarihi, jeoloji, etnografya, sanat eserleri ve arkeolojik buluntular olarak isimlendirmemiz daha doğru

olacaktır. Belli ki bu bilim alanlarının da zaman içinde her biri kendine ait kendi özel müzeleri oldu. Zamanla da modern sanat veya çağdaş sanat gibi dönemlere hatta birebir, önde gelen sanatçıların adlarına bile, müzeler oluşturuldu. Bir müzenin kurulmasının ne kadar karmaşık bürokratik süreçler içerdiğini bilen bir müzeci veya ilgi alanlarında özelleşmiş bilim insanları Girift Müze fikrine karşı çıkmaktadır ancak bu kaybedilmiş çeşitliliğin günümüzde oldukça anlamlı olduğunu düşünenler de var. Sterilize edilmiş sanat kurumlarımızın bazılarını ve bilimsel olarak kategorize edilmiş kronolojik veya tematik düzene sahip birçok müzeyi zaman

zaman sorumluluk ve görev bilinciyle gezmekteyiz. Bir müzede güncel sanat eserlerinden jeolojik buluntulara bağlantılar bulabildiğimiz veya doğal bir oluşumla tasarım arasında ilişki türetililecek düzenlemelerle karşılaştığımız müzeler de tasarlamak mümkün. Bunlara Girift Müze diyoruz. Bu arakesit müzelerin amacı sanata, tarihe ve fiziksel çevremize merakımızı steril bir bilincin ötesine taşımaktır. Kültürlerarası çalışmalardan veya disiplinlerötesi araştırmalardan çokça etkilendiğimiz bu dönemde "girift" bir müze eminim size de ilginç çerçeveler sunacaktır. ■



"Musei Wormiani Historia", Ole Worm'un nadire kabinesini gösteren gravür, 1655 (Wikimedia Commons).

Harita

Yelta K m ■ Bilgiyi inŖa eden, veriyi mekansallaŖtıran görsel  retim. Harita, Babil'den beri farklı biçimlerde gezegenle kurduğumuz iliŖkiyi kurgulayan çizimlerdir. Tarihten bugüne kadar genellikle askeri ve kontrol amaçlı üretilen bu mecra, günümüzde haritaya iŖlenenin de harita yapmasına olanak sağladığı için aynı zamanda bir demokratikleŖtirme ve aktivizm aracı olabilir.

Mimari bir temsil olan plan çizimi ile haritanın tarihsel olarak kökenleri ortaktır. İkisi de yukarıdan, muktedit olanın gözünden bakar, plan yine de bir nebze cömert olup i ini de gösterir. Donna Haraway'in deyiimiyle "Tanrı-Kandırmacası" olarak adlandırılan, haritaya tanrı gözünden bakıŖ, mimarın yere, toprağa bakıŖıyla benzer özellikler taŖır¹. Dünyaya uzaktan bakma ihtiya ı, olduğumuz yeri anlama güdüsünü de beraberinde getirir. Haritaların ge miŖleri, oluŖumları sömürgeci pratiklerle  r lm Ŗt r. Dünyanın en sık kullanılan harita projeksiyonlarından Mercator, denizcilere en faydalı çözümü

sağlarken yeni sömürge yollarını da inŖa etmiŖtir.

Bilgisayar tabanlı haritalama sistemlerin geliŖmesi, dijital olarak dünyayı kurarken kalibrasyon sistemleri, uydular ve benzeri altyapı aygıtlarıyla dünyaya izini de bırakmaktadır. Farklı kalibrasyon sistemleri ve çevresindeki uydularla dünyanın dört bir yanında gezegeni dijital bir gözetim nesnesine  evirmiŖ durumdadır. Gezegenin insan sonrası geleceğine bırakılacak bu izlerin mekansal olarak dağılımı toprağa iŖlenmiŖ izlerden oluŖur. Dijital harita uygulamalarının geliŖmesiyle, dünya artık bir fare hareketiyle döndürülebilir, rahatça gözlenebilir bir nesneye d n m Ŗt r. Dijital yerküre oluŖurken kullanılan parçalı uyduların imajlarının   z n rl    Eyal Weizman'ın tanımı ile sadece opti in ve veri depolama kapasitesinin teknik bir sonucu değil, aynı zamanda insan bedenine göre tasarlanmıŖ bir "mod lor"dur. İnsansız hava araçlarının gözünden, 50 cm'ye 50 cm çözünürlükteki görüntünün amacı insanı imge dıŖına  ıkarmaktır².

Dijital haritaların mekansal verilere d n Ŗmesi tasarım süreçlerinde farklı biçimlerde kullanılabilir. Haritalar; veri toplamak için, veri keŖfetmek için ya da sadece veri göstermek için araç olabilir. Haritaların bugünün dünyasında kurguladığı kentsel mekan cebimizdeki aygıtlarda kendisini gösterir. Neoliberal kentsel politikalarla uyum halinde  alıŖan harita uygulamaları, fiziksel çevremizi ve mimariyi algılayıŖımızı de iŖtirirler. Aynı zamanda  atıŖmalı bölgelerde Ŗirketlerin inisiyatifine bırakılan mekansal bozulmaları da sağlarlar.

Harita mekansal veri taŖır, bu verileri zaman, mekan ve özelliklerine göre farklı Ŗekillerde biraraya getirir. ■

Notlar:

- 1 Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14/3, 1988.
- 2 Eyal Weizman, "Saptanabilirli in EŖi inde İnsansız Hava Aracı SavaŖı", *Otonom ArŖivleme, ArtıkıŖlar Kolektifi*, 2016.

Haritalamama

Aslıhan Ŗenel ■ Harita kökünden gelen "haritalama"dan t retilmiŖ, varolmayan bir kelime. Bu kelimeyi, mesleki uygulamalarda ve mimarlık eğitiminde haritalama eyleminin eleŖtirel tavrından habersizce aŖırı kullanımına tepki olarak, üniversitedeki bir derste ortaya attım. Kelime   renciler tarafından kullanıldıkça anlam buldu. İlerleyen yıllarda tespit ettiğimiz anlamları tartıŖırken kelimeyi bozduk, yeniden kurduk,  o alttık, yeniden da ıttık, daralttık, tanımladık, kullandık, be enmedik, tekrar tanımladık, arada karıŖıklıkla başka anlamda kullandığımızı farkettilik. Kelimenin yerine "karŖı-haritalama", "eleŖtirel haritalama" veya "radikal haritalama" gibi eŖanamlılıklarını koyduk, kulağa biraz kızgın, biraz da anarŖist geldiği için bir defa duyanlar daha fazlasını dinlemek istemedi. Biz de eylemsizlik  a rıŖtırdığı için daha fazla hoŖ r yle karŖılanan "haritalamama" kelimesini kullanmaya devam ettik. Amacımız iletiŖim yollarımızı açık tutmaktı.

 eŖitli yerlerde paylaŖınca kelimenin yeni anlamları türedi. Bir süre sonra

kelimenin anlamının düzeltilemeyecek biçimde bozulmuŖ olduğunu gördük. Kelimeye tekrar baktığımızda artık onu tanıyamadık ve araŖtırmaya baŖladık. İlk olarak Vikis zl k'de aradık, orada bu kelime henüz yoktu, hala bizim giriŖ yapmamızı bekliyor. Eski sözlüklerden "yerin kendisi" ve "yerin temsili" anlamlarının artık kullanılmadığını   rendik. Günümüze sadece "eylem" olarak haritalamama kalmıŖtı. Mitolojik kökenlerini Filomela'nın elinden alınan konuŖma yetisi yerine dokumayı koymasında bulduk. KonuŖma ve temsil edilme ayrıcalığı g   anlamına geliyorsa, haritalamama eylemi konuŖmaya ya da temsil etmeye  alıŖmak yerine ifade etmek istediğini "sessizce" maddeleŖtirmeyi seçiyordu. Dilbilimciler kelimenin olumsuz ekine rağmen üretici bir eyleme iŖaret ettiğini bulguladılar. Uzun zamandır kullandığımız bu kelimenin ve yaptığımız çok sayıda üretim sonunda farkedilmiŖ olmasına sevindik. AraŖtırmalarımız sırasında gördük ki, paleograflar, hiyerogliflerde karŖılaŖtıkları sırsırtı duran iki insan figürü ve birinin baktığı yöndeki su dalgalarını andıran kıvrımlı çizgiler ile

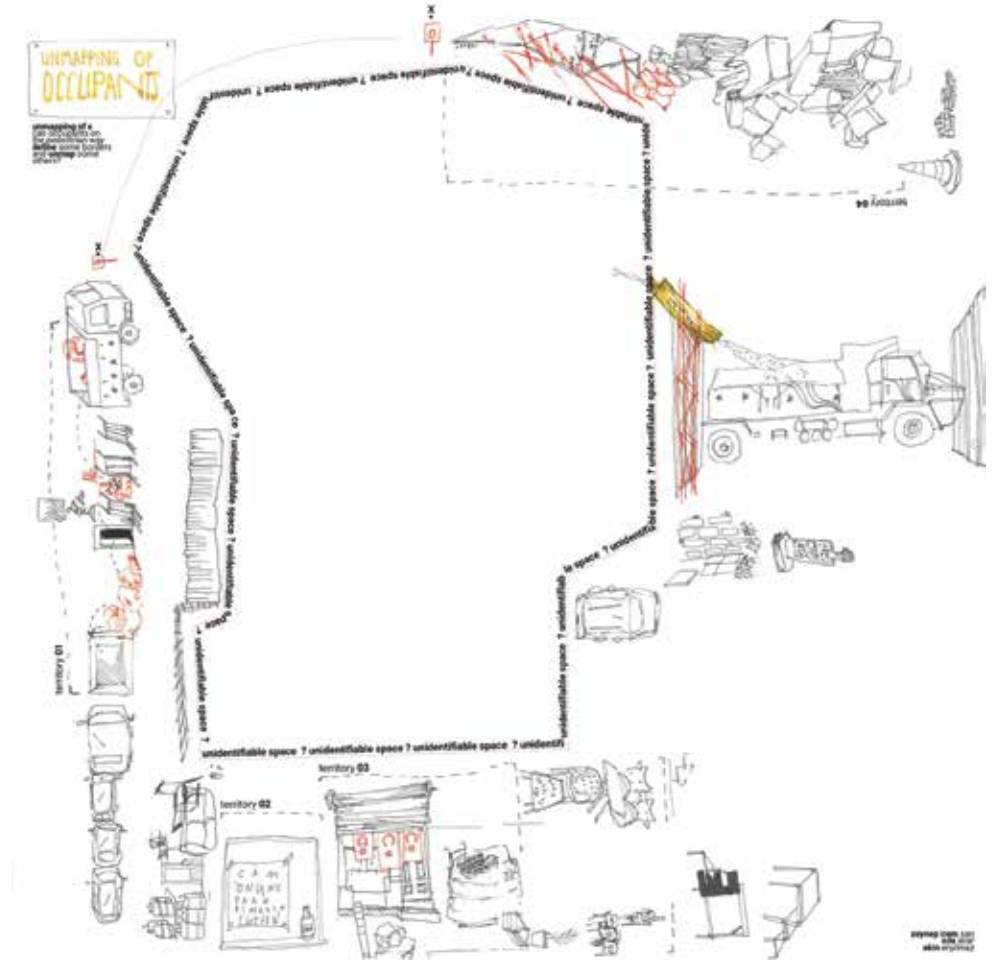
diğerinin baktığı yöndeki düz çizgilerin haritalamama eylemini anlattığını d Ŗ n yordu. Bunların kiŖi ve yere özgü çoklu bilgiyi ifade ettiğine neredeyse kesin gözüyle bakılıyordu.

Bir gün, Tapu Kadastro Mülkiyet Genel Müdürlüğü'nden kelimenin resmi yazıŖmalarda, törenlerde ve kayıtlarda kullanılmasının yasaklandığını söyleyen bir bildiri yayınlandı. Kelimenin yarattığı kaos ve belirsizliğin mülkiyet sınırlarını tehdit ettiği, mülkün adaletin temeli olduğu ve öyle kalması gerektiği açıklanıyordu. Bu bakıŖ açısını anlamak g   değildi. Harita aracılığıyla yere dair seçilen ve yaygınlaŖtırılan bir bilgi yer üzerinde otorite kurarak sahiplik iddia etmeye yarıyorsa, haritalama bunu eleŖtirerek yere ve yerliye özgü olan çoklu ve de iŖken bilgileri üretmeyi ve sabitlememeyi amaçlıyordu. Bu mülkiyeti tehdit ediyordu ama haritalamanın son yıllarda bir analiz olarak görülmesi, mülk sahipleriyle iŖbirli i içinde alınan öznel tasarım ve inŖa kararlarını meŖulaŖtıracak nesnel bir belge olarak sunulması, onu bir tehdit olmaktan

çıkartabiliyordu. Haritalamanın eleştirel yaklaşımından uzaklaşması sömürgeci geleneği devam ettirerek bir yerin tüm yönleriyle bilinebileceği, temsil edilebileceği ve sahip olunabileceği düşüncesini destekleyebilirdi. Buna karşılık, haritalamama çalışmalarımız, yapıyı çevrede varlığını ve haklarını tehlikeye atmak istemediklerimizi korurken eleştirel bir görüş üretmeyi amaçlıyordu. Eleştirel mekansal bir eylem olarak yere dair ilişkileri muğlak bırakan veya yanlış kuran bir haritalamama eyleminin tedirginlik yaratması anlaşılırdı.

Kelime zamanla resmi kaynaklardan silindi ama derslerde kullanılmaya devam ediyor. ■

İTÜ'de Aslıhan Şenel tarafından yürütülen "Topographical Practices" dersindeki üretimlerden biri (Görsel: Zeynep İrem Şan, Sıla Avar ve Ekin Eryılmaz).



Hemhal

Gökhan Kodalak ■ Farklı varlıkların ortak bir payda inşa ederek birbirlerinin halinden anlamaları, içiçe geçmeleri, birbirlerinin benliğine yayılmaları. İlk bakışta göze yabancı gelebilir bu kavram, fakat hepimiz hayatımızın çeşitli dönemlerinde, farklı varlık ve olaylarla hemhal oluruz. Bazımız için hemhal olma anı, salaş bir konser salonunda benliğimizi ortama yaydığımız, müzikle, etrafımızdaki bedenlerin ritmiyle, karanlıkta yanıp sönen ışıklarla yekvücut olduğumuz an olabilir; bazımız için bir başka kişiyle keyifle muhabbet ettiğimiz, öpüştüğümüz, seviştığımız, birbirimize derinden nüfuz ettiğimiz an; bazımız için bir düşünce deneyinde, bir matematik formülünde, bir dijital kodlamada kendimizi kaybettiğimiz an; bazımız için kedilerle ve hamamböcekleriyle, meşelerle ve huşlarla cins ve türler ötesi ortaklıklar kurduğumuz an; bazımız için güneşin yoğun ışınlarına vücudumuzu açtığımız, rüzgarın çarpıntısına kendimizi bıraktığımız, üzerinde sırtüstü süzöldüğümüz denizin sakin bir uzantısına dönüştüğümüz an; bazımız için Londra'da, İstanbul'da, New York'ta kalabalık bir sokakta, bizi büyüleyen

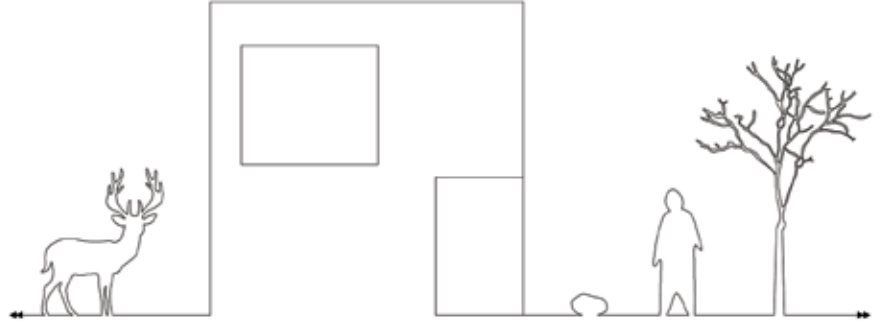
bir mimari yapıda, kentin kozmopolit bedeninde kendimizi kaybettiğimiz an.

Hemhal olma deneyimi mimarlığın etik-estetik diskurunda kendisine pek yer bulamamış bir etkileşim biçimi. Mimarlardan çok Virginia Woolf ve Clarice Lispector gibi yazarlar, Spinoza ve Alfred North Whitehead gibi filozoflar bahseder fiziksel çevreyle, yapılarla, mekanlarla, kentin sokaklarıyla hemhal olmaktan. Oysaki üzerimizde en çok iz bırakan, bizi en çok etkileyen, bazen nedenini tam olarak bilemesek dahi dönüp dolaşıp bizi kendisine geri çağıran mimari yapılar bunu geleneksel etik-estetik kuramların tabiriyle "güzel" veya "iyi" oldukları ölçüde değil, bizim varoluş akslarımızla hemhal olabildikleri ölçüde becerirler. Bu anlamda hemhal olmak karşılıklı olarak birbirimizin hayatîyetlerini yeğînleştirmeyi gerektirir. Bazı yapılarla etkileşime geçtiğimizde aniden canlanıverirler, hayatîyetleri gözümüzü alır, varlıklarının sonluötesi boyutlarını önümüze sererler. Bu karşılıklı etkileşim vasıtasıyla biz de aniden canlanıveririz, hayatımızın boyutları eski kalıplarını yıkar, varlığımız genişler.

Hemhal olma deneyimi mimarlık kanonlarının seçkinci kurgularıyla düpedüz ters düşen bir etkileşim biçimi aynı zamanda. Sadece Michelangelo'nun Piazza del Campidoglio'suyla, Le Corbusier'nin Villa Savoye'uyla, Sinan'ın Süleymaniye'siyle hemhal olmayız; aynı zamanda yeri gelir mahallemizin köşesindeki derme çatma ahşap kulübeyle, iş yerimizin yakınındaki sakin kahve dükkânıyla, yaşadığımız kentin karanlık bir arka sokağıyla da hemhal oluruz. Hemhal olma deneyimi bu anlamda yapıyı çevreyle kurduğumuz hemzemin ilişkilerden kendini türetir. Ancak hayatın hemzemin sürekliliğine kendini içkin kılmak kaydıyla başka varlıklarla, yapıyı çevreyle, mimarlıkla hemhal olabilir insan. ■

Hemzemin

Gökhan Kodalak ■ Farklı varlıkların eşdeğer bir zemini paylaşması ve yatay bir kurguda örgütlenmesi. Hemzemin mevcudiyet varlıklar arasında varoluşları gereği bir hiyerarşinin olmadığını savunan bir yeraltı kavrayışı. Varlıkların hemzemin olması demek, insanın hayvandan, hayvanın bitkiden, canlı bir varlığın cansız addedilen bir varlıktan mahiyeti gereği (ontolojik olarak) üstün kabul edilmemesi, tüm bu farklı varoluş hallerinin kendilerine özgü hayatıyete ve eşdeğer mevcudiyete sahip olduklarının olumlanması demek. Hiyerarşik varlık kavrayışları etrafında örgütlenen Akdeniz düşünce kültürünün -Aristo'dan Augustinus'a, Gazali'den Descartes'a, Linnaeus'tan Kant'a, Heidegger'den Stephen Hawking'e dek uzanan- anaakım damarlarında tarih boyunca bastırılmış, tuhaf bir yaklaşım bu. Çünkü insanmerkezli değil. Koskoca evrenin kendi türümüzün, bizim etrafımızda döndüğü yanılgısına itiraz ediyor. Evreni bizim dar görüşlü çıkarlarımız perspektifinden değil, evrenin kendi perspektifinden (*sub specie aeternitatis*) ele alma cesaretini gösteriyor. Hemzemin mevcudiyet yaklaşımı sesi her daim kısılmış, heterodoks bir kavrayış, fakat bu tarihsel bir sürekliliği olmadığı anlamına gelmiyor. Heraklit'ten İbn Arabi'ye, Spinoza'dan Darwin'e, Alfred North Whitehead'ten Gilbert Simondon'a dek uzanan bir dizi yeraltı düşünürünün katkıda bulunduğu derin bir arkaplanı var. Hemzemin perspektiften bakıldığında varoluş tek bir yaratıcı sürekliliğin sonsuz dalgalanmasından, sayısız iniş ve çıkışından, bitimsiz hızlanması ve yavaşlamasından ibaret. Her birimiz -insan olalım, hayvan



Hemzemin mevcudiyet.

olalım, bitki, taş, toprak, bina, gezegen, kara delik olalım- bu yaratıcı sürekliliğin farklı tezahürleri olduğumuzdan ötürü birbirimizden doğamız gereği ne üstünüz ne de aşağıyız. Birbirimize hemzeminiz.

Hayatı hiyerarşik veya hemzemin olarak kavramanın mimarlıkla ne ilgisi var denebilir. Mimarlığı ilgilendiren pek çok yanı var, sadece bir tanesinden kısaca bahsedeyim. Eğer ki mevcudiyeti hiyerarşik bir perspektiften ele alırsanız ve -anaakım Akdeniz düşünce kültürlerinde olduğu üzere- varlık hiyerarşinizin tepesine insanı yerleştirirseniz, kültürü doğadan koparır, insan odaklı kültürün insandışı doğa üzerinde tahakküm kurmasını meşrulaştırırsınız. Yani insan zaten mahiyeti gereği diğer tüm (doğal) varlıklardan üstünse, hepsini madunlaştırması, köleleştirilmesi, sömürmesi, kendi çıkarı için kullanması kolayca kabul edilebilir, hatta mutlak bir hakikat haline gelir. Bu hiyerarşik perspektiften bakıldığında, mimarlık doğanın üstesinden gelme, doğayı tepeden inme kurgularla şekillendirme, doğayı dizegetirme aracı haline gelir. Ki asırlardır böyle süregeldi.

Oysaki hemzemin bir perspektiften mevcudiyeti ele alırsanız, yapılı ve doğal çevre arasında mutlak bir kopuş olduğu tahayyülüne ikna olmak zorunda değilsiniz. Doğanın kültürle, yapılı çevrenin doğal çevreyle, insanın insandışı varlıklarla süreklilik halinde yaşadığını savlamanız pekala mümkün hale gelir. Tam da bu süreklilikten ötürü kültürü doğaya karşıt kılmaktan kurtulabilirsiniz; insanı insandışı varlıklardan üstün görme safsatasından uzaklaşabilirsiniz; mimarlığı doğal çevre üzerinde tahakküm kurma aracı olarak görmekten kendinizi alıkoyabilirsiniz. Bu kültür ve doğayı, insanı ve insandışı varlıkları, yapılı ve doğal çevreyi hemzemin görmeyi sağlar. Ancak bu şekilde mimarlık ekolojik addettiği üzücü yüzeysellikteki nicelik-bazlı, kozmetik ve hiyerarşik yaklaşımlarının ötesine geçip doğal çevreyle nitelik-bazlı, ortakyaşama dayalı ve hemzemin ilişkiler kurabilir. 21. yüzyılda mimarlık hala doğayı sömürgeleştirmek ve zapturapt altına almakla övünen bir meslek olarak kalmak zorunda değil. Mimarlık ve doğa ilişkisi hemzemin bir süreklilik içinden yeniden kavranabilir. ■

İnşa Etmek

Aslıhan Demirtaş ■ Yerine, bir bahçıvan veya çiftçi misali, yetiştirmek ve büyütmek fiilleri konsa, mimarların ve mimarlığın, içinde varolduğu gezegene karşı tavrını değiştirecek faaliyet. Aynı tahayyülde eşanlamlı fiilleri dünyayı gözetmek, onarmak ve sürekliliğini sağlamak olarak yeniden tanımlanabilir. Burada geçen dünya tanımı ise insanların ve insanötesi her varlığı (taş, deniz, ağaç, kuş gibi) eşit yaşam haklarıyla içerir.

Akraba kelime: *İnşaat*. ■



Fotoğraf: Aslıhan Demirtaş.



Palazzo Ducale'de fresk, 2018, Mantova, İtalya
(Fotoğraf: Alper Derinboğaz).

İşveren

Alper Derinboğaz ■ İşveren kaostur. Kaosu bekleyemezsiniz, hazırlanamazsınız veya yakalayamazsınız. Kendiliğinden oluverir. Ve her kaos kendi içinde daha küçük kaoslara, işveren ise kendi içinde başka kişilikleri barındırır. İyi veya kötü değildir. Ama önemsiz de değildir. Bir işin hemen hemen yarısını oluşturur, müşteri ve mimarın toplamıdır sonuçta ortaya çıkan ürün. Diğer taraftan mimari yapıda çok önemli bir rolü vardır, sosyal ve ekonomik koşulların bir izdüşümüdür. İdeal fikirlerin ve amaçların bu sosyo-ekonomik düzleme izdüşümünü tarif eder. Bazen de geçersiz kılar. Öte yandan işler için harcanan emeği ve parayı göz önünde bulundurarak mimarın işveren olarak bir mimari ürünü hayata geçirilmesinin önünde hiçbir engel yoktur. Hatta daha olasıdır. Ama zaten çoğunluğa nüfuz etmekte zorlanan bir alandır Mimarlık. Bunu en iyi mimarlığı hassasiyetle hayata geçirmeye çalışan meslektaşlar anlar.

İşveren ve mimar çekişmesinin kazandırdıkları görmezden gelinmez ancak mimarın bu kaosu sınırlarını tanımlaması gereklidir. Belki de her şeyden önce mimarlar arasında bu kaosu sınırlarının aranması gerekiyor. ■



Konteyner ev duvarından taşlaşmış polistiren strafor parçasığı, Lice, 2017
(Fotoğraf: Pelin Tan).

Jeontoiktidar/ Jeontoloji

Pelin Tan ■ Elimde, formasyonu zaman içinde dönüşmüş, taslaşmış, bir çeşit genişletilmiş polistiren strafor parçasığı var. Bu parçasık, 1975 yılında Lice'de (Diyarbakır) gerçekleşen bir deprem sonrasında inşa edilmiş konteyner barınaklarının günümüzde taşlaşmış duvarından. Amacım; bu dönüşmüş materyal ile depremin madunları olan bu Kürt mahallesinin 1975'ten bu yana, 1990'lı yıllardaki silahlı kentsel çatışma altında kaldıkları mekansal pratiklerini okumak. Yaşayanlar, konteyner evlerinin duvarına ek olarak, kurşuna karşı ikinci bir duvarı taşlarla örmüşler. Bu mimari elemanlar ve biçim ile materyalin toplumsallık tarihine ilişkisel şahitliğine bakılabilir. Bu bağlamda, mekan ve biyopolitika araştırmalarında, insan olmayan ya da insanötesi varlıkları nasıl ele alabiliriz? Bir taşlaşmış strafor parçasığının kendi derin zamanı ve toplumsal mekansal travmaya şahitliğini nasıl izleyebiliriz, görünür kılabiliriz? 20. yüzyılda kullanageldiğimiz, kavramsal araçlardan olan yaşam ve cansızlık

ayırımına odaklanan biyoiktidar/ biyopolitikanın yeterli olmadığını belirten Povinelli, sömürgeleştirme ve şiddet ilişkilerini derinlemesine anlayabilmek için jeontoiktidar veya jeontolojiler kavramlarını öneriyor. Povinelli şöyle diyor: *"Jeontoiktidar ile biyoiktidar arasında yapılabilecek en kolay ayırım, jeontoiktidarın yaşamın yönetimi ya da ölüm taktikleriyle çalışmayıp, geç dönem liberalizmde, Yaşam ve Cansızlık ayırımının o belirginleşen ilişkisini korumak ya da şekillendirmek için kullanılan bir söylemler, duygular, taktikler kümesi teşkil etmesidir."* Povinelli, bu kavramları önererek, etkin jeolojik ve altyapı ölçeklerinin aslında bir istihraç (*extraction*) ve sömürge ilişkiler tarihi olan antroposen döneminde nasıl araçsallaştırıldığını analiz etmemizi sağlıyor. Jeontolojiler/ jeontoiktidar kavramları etrafında kurguladığı güncel sömürge, beden ve mekan ilişkisi bize insan odaklı olmayan insanötesi oluşumlar, anlatılar hakkında yeni kuramsal tartışmalar sunuyor ve

neoliberal taktiklere dikkatimizi çekiyor. Yaşam ve cansızlık arasındaki ayrım üzerinden tanımlanagelmış biyoiktidar kavramı karşısında yer alan jeontoiktidar, mekansal ve peyzajımsı altyapıları nekro-siyasetin merkezine yerleştirir. Dolayısıyla mimari altyapılar, kentler, mekan ve peyzajın üretimi nekro-siyasetin içinde belirleyici rol oynarlar (Nekro-iktidar, istisnanın kendini meşrulaştırdığı ve beden üzerinden ayrıştırıcı tahakküm siyasetini sürdürdüğü halidir). Povinelli, jeontoiktidarı biyoiktidara tamamen karşı çıkmış bir kavram olarak tanımlamaktan kaçınıyor fakat varoluşun biyolojik olana kapatılışının altını çizmek ve geç dönem neoliberal yerleşimci sömürge rejimlerinin iktidar formunu görünür kılmak ile ilgili bir eleştirel kavram inşa etmek istiyor: “...geç dönem yerleşimci liberalizmin kimi rejimlerinde öteden beri aşikar olan bir iktidar formunun küresel ölçekte giderek görünürlük kazandığını açıklamaya yönelik eleştirel bir dil bulmanın zorluğunu vurgulamayı amaçlamaktadır.” Jeontoloji/jeontoiktidar gibi kavramlar, Elizabeth Povinelli gibi sömürge sonrası topraklarda saha çalışması yapan antropologlar veya ırkçı sömürgeciliğin bir şekli olan jeolojik istihracın görünürlüğü ve insan olmayan varlıklarla müşterekleşme etiği üzerine düşünen Kathryn Yusoff gibi antroposen kuramcılar için yeni bir eleştirel dil sunmaktadır. Mekan ve mimarlık araştırmaları bu bağlamda, önerilen bu eleştirel dil ve kavram dağarcığında post-antroposen araştırmalarındaki şiddet ve iktidar ilişkisinde derinlikli analiz ve görsel üretimler yapabilir. Bir deprem konteyner duvarının ölçeğinin materyal ekolojisi ve derin zamanı, geçmiş felaketlerin ve şiddetin hafızasını taşıyabilir. ■

Kaynaklar:

Povinelli, Elisabeth A.; *Geontologies - A Requiem To Late Liberalism*, Duke University Press, Durham ve Londra, 2016.

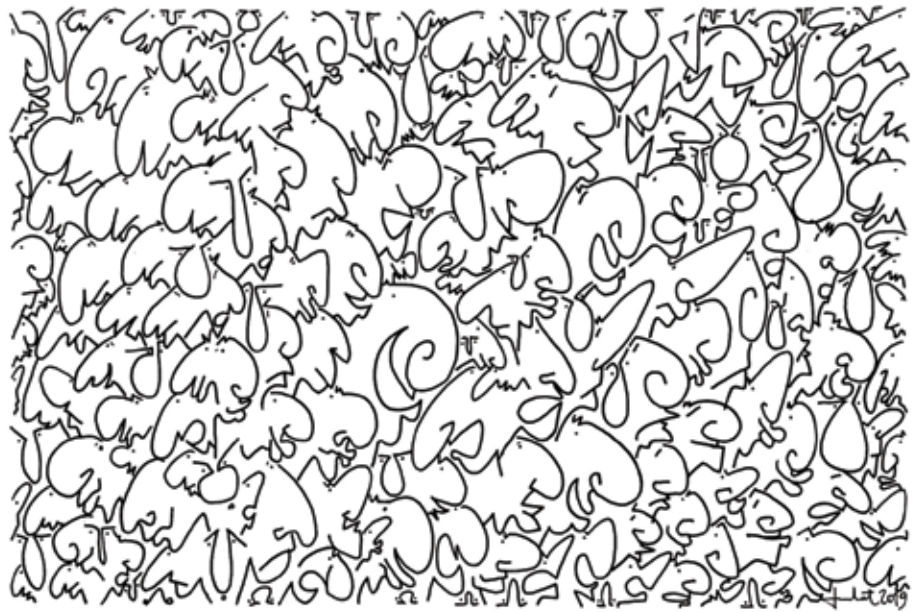
Tan, Pelin; “Surpassing Disaster: Territories, Entanglements, Methods”, *Mediating the Spatiality of Conflicts*, ed.: A. Pilav, M. Schoonderbeek, H. Sohn, A. Staničić, TU Delft Faculty of Architecture and the Built Environment, BK Books, 2020.

Yusoff, Kathryn; “Politics of the Anthropocene: Formation of the Commons as a Geologic Process”, *Antipode*, 50/ 1, 2018, s. 255-276.

Kamusal Alan

Birge Yıldırım Okta ■ Kamu sözcüğü Türkiye’de devleti çağrıştıran bir sözcük. Günümüzde devlet organları “kamusal” sıfatı ile anılmakta. Kamusal alan ise devlet idaresi, kuruluş veya organları altında olan alanı çağrıştırıyor. Bu çağrışım modern devletin hukuk üstünlüğü ilkesine yönelik devlet erkinin halkın yararına (kamu yararına) üstlendiği görevleri meşrulaştırma aracı. Bu nedenle kamusal kavramı içindeki kamu sözcüğünde öznenin tespiti önem kazanıyor. Şeffaf kamusal alanın varoluşu için devletin kamusal alanda hakimiyetinin daralması ve bu alanın toplumun tüm kesimlerine açılması gerekir. Şeffaf kamusal alanın varoluşu ancak devletin tüm bireylerin hak ve özgürlüklerini temsil ettiği hakkaniyet esası ile mümkündür. Müzakere ve

politikaya izin veren bir kamusal alan, siyasi erkin baskıcı ve denetleyici iradesinin dışında, demokratik muhalefete ait eleştirel bir alanı tarifler. Bu noktada kamusal alan politikanın konuşulduğu, tartışıldığı ve üretildiği ve deneyimlenerek eyleme geçildiği bir özgürlük alanıdır. Bu alanda herkes tüm farklılıkları ile kabul edilir. İnsanların, eşitlik ve farklı olma niteliklerini temellendiren söz ve eylemlerin varlığıdır. Eylem kamusal alanda insanların etkileşiminden doğar ve bu etkinlik aracılığı ile insan kendi kimliğini keşfeder. Harvey’nin Robert Park’dan alıntılanarak geliştirdiği söylem, kentin/kamusal alanın bireylerin kişisel gelişimlerinin gerçekleşmesinde önemli bir platform olduğu yönündedir. ■



Çizim: Ferhat Hacılibeyoğlu, 2019.

Katılım

Ferhat Hacılibeyoğlu ■ Ne yazık ki popülist ve indirgemeci mecralara yansıtılmaya oldukça uygun katılım kavramı, bu türden kavrama biçimleri sonucunda amaç olmaktan çok bir araç olarak el yordamıyla eğilip bükülebilmekte ve sağa sola esnetilerek deforme edilebilmektedir. Mekanı konu edinen, birey-toplum ilişkilerini gözetken birçok disiplinin konusu olan kavram, sıklıkla yönetim mekanizmalarının dilindedir. Yapılacak icraatın içeriğinden, niteliğinden ve öneminden bağımsız olarak, “halk seçiyor”, “onların istediği gibi olacak” denildiğinde; icracılar için kavramın açtığı meşru yolda yapılacak

işe bir sıfır önde başlayabilmek de olasıdır. Çünkü kavram diyaloğu, iletişimi, etkileşimi, müzakereyi, ortak akıllı, şeffaflığı vadederek özneyi/ kullanıcıyı önemser ve ona işaret eder. Kerameti kendinden menkul bu kavram ona eşlik eden yukarıda belirtilen diğer kavramlardan da güç alarak daha da marifetli olmaya/görünmeye başlayınca; çağıranı, seveni, elinden tutanı, tanımlayanı ve eleştireni de çok olur elbette. “Otoritenin değneğini başkasına vermesi” diyebilen de vardır, “hakim çıkarların topluluk ilgileri olarak takdimi” diyebilen de. Kavram; bir yanda otoritenin, gücün yani kolay

vazgeçilemeyecek bir değer in rıza ile teslimi ile diğer yanda örtük biçimde güdümleyen, empoze eden göstermelik bir eylem olma özelliği arasında rahatlıkla salınabilmektedir. Hal böyle olunca durumu bilen, anlayan kesimler için sadece katılım diyebilmek yetmez ve kavramın önünde; *gerçek, sahte, sembolik, doğrudan, dolaylı, temsili, yönlendirmeci, bilgilendirici vb.* yeni kelimeler türemek/türetilmek zorunda kalı(nı)r. Herkes bilemez bunları tabii, göremez de. Sadece katılımdır görünen ve duyulan. Katılımı konu edinen eylemin icrası da bir şekilde onaylayarak/ onaylamayarak ya da hazır seçenekler arasından tercih belirterek gerçekleşen seçme faaliyetlerinden, birlikte düşünmeye, tartışmaya ve hatta üretmeye

kadar giderek çeşitlenebilmektedir. Ucundan tutup kestirmeden gitmek de vardır, kol kola girip yürünen yolu seçmek de yani. Burada önemli olan, kimin neye katıldığını anlayabilmesi, bilginin eşit ve doğru paylaşımı, iletişim dilinin ortaklığı gibi bilinçlenme ve anlaşılabilirlik durumlarının netleştirilebilmesidir. Dolayısıyla konuyu nasıl algıladığımıza ya da nasıl algılamak istediğimize göre meselenin derinliği de değişir.

Başta söylenecek olanı sona sakladım. Daha doğrusu sonda söylenecek her şeyi başa koyup, kavramın özüne giden yolu uzatarak kısa bir yüzleşme/ dertleşme aralığı yaratmak istedim. Katılım bu kadar şişkin bir kavram değil

aslında. Tam tersine gündelik yaşamın bir parçası, en doğal olanlarından bir tanesi ve belki de en önemlisi olarak varoluşsal bir olgudur. Özünde dürtüsel ve istemli bir durum olarak; katılma işi, iştirak ve paydaşıdır. Bir şeyin parçası olmanın, güçlü ya da zayıf, görünür ya da soyut bir şekilde bir durum ile kurulan bağın ta kendisidir. Gündelik yaşamda kendiliğinden gelişen anlık basit tepkilerden örgütlü davranışlara kadar çeşitlenebilen bir doğası vardır. Sürecin ta kendisidir, bir sonuç değildir. Sonuçlanmaz, sonda, sonrada aranmaz, bulunmaz. Ama arayış hali daimdir ve belki de en kıymetli yanı budur. ■



"Boğada", Kadıköy, 2017 (Fotoğraf: Batu Tezyüksel).

Kent Yaması

Bihter Çelik ■ (isim) 1. Bir "taktik şehircilik" alt başlığı olan terim (Bkz.: Taktik şehircilik).
2. Kent parçalarını "yok-yer"leşmesine karşı geliştirilen az ile çok yapma girişimi (Bkz.: Yok-yerler).
3. Akupunktur dokunuşlarla aşağıdan yukarı kamusal alanın bütününe daha verimli ve kullanıcı dostu yapma girişimlerinin birçoğuna verilebilecek isim.
4. Tüketim hızının yavaşlamasını, karbon ayak izimizin düşmesini istediğimiz dünyamızda, kamusal alan ölçeğinde yenisine yönelmeden mevcudu onararak ömrünü uzatma hamlesi.
5. Kamusal mekan fiziksel elemanının bozulmuş unsurlarının yenilikçi çözümler ve yama estetiği ile onarılması.
6. Sırası ile; bir kamusal alanın gerçek

kullanıcılarının tespitini, o alanın mevcut ve potansiyel değerlerinin tespitini, bu esnada yerel yönetimler veya alanda hüküm sahibi kurumlarla iletişimlerini yürütmeyi, kullanıcının mekana aidiyet hissini ve yapılan uygulamaya sahip çıkmasını örgütleyecek iletişimlerini kurmayı, mümkün olduğunca kullanıcılarla ve farklı aktörlerle ortak cevaplar üretmeyi, bu cevapları olabildiğince katılımcı süreçlerle üretip yerinde uygulamayı kapsayan ve son olarak da uygulama sonrası kullanıcı davranışlarını takibi ve etki değerlendirmesinin yine kamuya ifşası ile biten sürecin yönetilmesidir (Bkz.: Aidiyet).
7. Performansı düşmüş kent mobilyası ve kent yüzeylerinin tamamen sökülüp yerine

yenisini uygulamaktan önce yama estetiği ile onarımları.
8. Seri üretim olmayan, yerine özel kent mobilyaları uygulamaları.
9. Yüzeylere renk ve dokuların uygulanması ile kent elemanı sınırlarında oynamalar yapma, örnek; mevcut kaldırım hattı ile oynamadan kaldırımı genişletme veya kavşaklara motorlu araçların yavaş girmesini sağlamak adına şerit azaltma vb.
10. Gerekliğinde mekanın kullanım ve algısını geliştirmek için mobilya ölçeğinde geçici-kalıcı eklentiler uygulanması (Bkz.: "Boğada"). ■

Not:

Kent yamamak: (fiil) Kent yaması yapma eylemlerinin aşamalarının tamamı.

Kerpiç

Ali Cengizkan ■ Özellikle 2020 yılında Cengiz Bektaş ve Ruhi Kafesçioğlu gibi, iki büyük savunucusunu yitirmemizin ardından, “kerpiç” sözcüğünü sözlüğe sokmak önemli.

Kerpiç, Anadolu demek; o denli bu topraklara ait ki, tıpkı gecekondu gibi, tıpkı taş+ahşap Türk Evi / Osmanlı Evi / Antalya Evi ve benzerleri gibi, yitimine seyirci kalınıyor; tükenmeyecekmiş zannediliyor. Rudolf Naumann’ın *Eski Anadolu Mimarlığı* kitabında¹ tüm ayrıntılarıyla ortaya koyduğu gibi, en azından erken Hitit İmparatorluğu’ndan beri, bu Anadolu+Mezopotamya coğrafyasında inşaat malzemesinin en önemli bileşenidir kerpiç... Taş, ahşap ve kerpiç, mimarlığın temellerini oluştururlar. Kerpici 2020 yılında Türkiye’de hatırlama nedenimiz, daha çok deneysel mimari, çiftlik yapıları ve bileşenleri, müze yapılarıdaki uygulama parçaları...

Hasanoğlu köyünün arkasındaki dağda eskiz problemi yapmaktan dönüyorlardı ki, mimarlık öğrencilerini taşıyan otobüsün şoförü, hocalar Suha Özkan ve Güner Mutaf tarafından uyarılıp durdurulur. Hızla ineriz ki, bir köy kadını, elindeki balçıkla sıra yapıyor, kocası ise balçığı samanla karıştırıp harç haline getiriyordur. Suha nasıl yapıldığını sorar; hiç zor değildir; her yıl evlerinin cephesini ev halkı yeniden sıvayıp, üstüne beyaz badana yapmaktadır. Yıl 1974.

Isı yalıtımının ve güneş enerjisinden yararlanmanın ilk duyarlık yıllarında, ki ünlü Küresel Petrol Krizi² bu duyarlığı tüm dünyada artırmıştır zaten, Güneş Evi yapmak, toplaçların geliştirilmesi ve pasif enerji kullanımının ayırıcılığına varılması, söz konusudur. *Trombe* duvarları kullanmak, ahşap mobilyanın sayıca ve yüzeye artırılması, derken yine kerpici akla getirir; çünkü kerpiç, belli bir toprak, kum, su ve saman karışımı ile elde edilen, yalıtkan, dirençli ve ucuz bir malzemedir. Yıl 1975.

Mehmet Adam ve Ali Cengizkan’ın yürüttükleri ODTÜ Mimarlık Bölümü Cumalıkızık Stajı’na farklı günlerde, Cengiz Bektaş (Güre’den İstanbul dönüşü) ve Paulo Torsello (Cenova Üniversitesi)³ baskın yaparlar. Bektaş, iki katlı konutlardan suyu uzaklaştıran tuvalet-konum ilişkisine dikkat çeker; Torsello, gelişkin yüzey sıra araştırmasının kazıyarak değil, katmanları sayısal röntgenle okuyarak yapılmasına... Çünkü sıvanın mahiyetini anlamak

önemlidir, ama onun varlığı ve sürekliliği de çok önemlidir, çünkü el işçiliğinin kendisinin de bir “değer” olması gerekir. Yıl 1997.

Erken Cumhuriyet’in bir örnek köy olarak kurduğu Etimesgut’ta, 1.000 m²’lik arsa-arazi içinde 52 adet Köy Konutu yapılmıştır. Köyün ayrıca bir Çarşı yapısı, otel olarak kullanılmak üzere tasarlanan küçük Han yapısı, bölgedeki öğrencilere ilköğretim vermek üzere tasarlanmış kız-erkek bir Yatı Mektebi, bir Asri Hamamı, Yatı Mektebi’nin Öğretmen Lojmanı ve Dispanseri ile bir Demiryolu İstasyonu bulunmaktadır. Yapıların tümü taş ve tuğla yığma, konutların tümü kerpiçtendir. Yıl 1928.

Yatı Mektebi ve köyün tamamının Ernst Egli tarafından tasarlandığı⁴; köyün içinde yaşandığı yıldan başlayarak konut sahiplerinin bildikleri bir yapı üretim biçimiyle evlerini genişlettikleri, bahçelerine ahır-tandır-ağıl-kümes eklerini kendileri yaptıkları anlaşıldı. Konutların kerpiç tuğla ve sıvaları üzerinden yapılan konservasyon malzeme laboratuvarı çalışmaları, tuğla ve sıvada kullanılan kerpicingin, farklı ama değişmez bileşenlerini (sertlik-dayanıklılık-sızdırmazlık-su geçirgenliği-doku) gösterdi ve arkasında bir bilimsel ve entelektüel yaklaşımın varlığını ortaya koydu. Köy evleri bile Egli tasarımı olabilir⁵ Yıl 2004-2006.

Yine bir erken Cumhuriyet varlığı olan Temelli Örnek Köyü’ndeki 28 taş konutun, özellikle kerpiç harçlı olması düşündürücüydü⁶. Bu tarihte tamamı ayakta olan evler, Romanya göçmeni olan “muhacir” ilk kullanıcılar tarafından “Atatürk Evi” olarak adlandırılmış ve korunmuştu. Her hane, kendi ihtiyaçlarını karşılayabilecek biçimde bahçeler içine yeni evler, ağllar, ahır ve kümesler yaparken kerpici kullanmışlardı. Kerpici yıllık temelde yenilemek, sıvasını ihmal etmemek, sürdürülmekte olan bir “yapı ve yaşam geleneği” idi. Bu evlerin bir tanesi, Belediye tarafından Temelli Müzesi olarak tescillendi. Yıl 2007-2008.

Hemen aynı tarihlerde, 1897 yılında Ankara Valisi Abidin Paşa tarafından yaptırıldığı bilinen ve 2018 yılına kadar Ankara Valiliği tarafından kullanılacak olan Hükümet Meydanı’ndaki Vilayet Konağı, TOKİ tarafından “restore edilmeye” başlandı. Yığma taş iki katlı yapının, büyük çoğunluğu ahşap arası kerpiç dolgu olarak odalar arasında kullanılmış olan bölücü duvarları, “temizlendi”; 1897 tarihli sağlam



Kapelle der Versöhnung, Berlin Mitte (Fotograf: Ali Cengizkan).

pencere camları kırılarak atıldı ve yenilendi. Yıl 2006-2009.

Kerpiç hala, en yetenekli, en sürdürülebilir, en çok biçime girebilir (plastik) yapı malzemesi olarak bilinmekte.

Tetikleyici Anahtar Sözcükler:
Sürdürülebilirlik; Sürdürülebilir Malzeme; Ekolojik Denge; Geri Dönüşüm. ■

Notlar:

- 1 Rudolf Naumann, *Eski Anadolu Mimarlığı*, çev.: Beral Madra, Türk Tarih Kurumu Yayını, 1975, Ankara. Kitabının çevirmenin Beral Madra olması da şartırtıcı sayılmamalıdır. Bu kitabı okurken, bir yandan da öğrencisi olduğum ODTÜ Mimarlık Bölümü’nde, mimarlık tarihi derslerinin içeriğinin değiştirilmesi gerektiğini düşünmüştüm.
- 2 1973-74 yıllarında OPEC’e üye Arap ülkeleri Mısır ve Suriye ile birlikte ambargo uygulamaları ve ABD politikalarını protesto etmek için tüm dünyada petrol fiyatlarını yükseltirler.
- 3 Öğrencisi Gürol Baroçelli Sağıroğlu ile birlikte.
- 4 Ayrıntı için bkz.: Ali Cengizkan, Selda Bancı, N. Müge Cengizkan (Ed.), *Ernst A. Egli: Türkiye’ye Katkıları/ Eğitimde Program/Pratiğin Muhasebesi*, TMMOB Mimarlar Odası Yayını, 2017, Ankara, s. 136-142.
- 5 Araştırma, BAP Projesi kapsamındaydı ve yüksek lisans stüdyosu kapsamında Ali Cengizkan gözetiminde yapıldı. Henüz yayına dönüşmedi; ancak geçen süre içinde, köyün bütün yapıları, Han dışında, yıkıldı. Bkz.: A. Cengizkan, “Cumhuriyet Döneminde Kıra Yerleşim Sorunları: Âhî Mes’ûd Numûne Köyü”, *Arredamento Mimarlık*, Haziran 2004/100+70, s. 110-119.
- 6 Araştırma, BAP Projesi kapsamındaydı ve yüksek lisans stüdyosu kapsamında Didem Kılıçkiran ve Ali Cengizkan gözetiminde sergi ve yayınla sonuçlandı. Bkz.: A. Cengizkan, ve D. Kılıçkiran, “Bir Yerleşim Müzesi Önerisi: Temelli, Ankara”, *Geçmişten Geleceğe Türkiye’de Müzecilik I*, Sempozyum 21-22 Mayıs 2007, der.: Önen, Tunc, Türkyılmaz, VEKAM, 2017, Ankara, s. 171-185. Aynı yazarların ayrıca: “From The ‘Model Village’ to A Satellite Town: Reading Change in Temelli Through the Transformation of Its Residential Landscape”, *Rural and Urban: Architecture Between Two Cultures*, ed.: A. Ballantyne, Routledge, Londra, Şubat 2010, s. 190-207.

Malzeme

Aslıhan Demirtaş ■ Farklı şekillerde işlenmiş, süreçlere tabi tutulmuş dünyamızdır. Kereste haline gelmiş meşe ağacı, plaka şeklinde kesilmiş traverten, çimento kıvamına gelinceye dek öğütülmüş taş ve kil, cam elde etmek için eritilip soğutulmuş kum, kil ve kireç sadece birkaç örnektir. İnsan ötesi türlerin yaşam alanlarını yok etmek veya yüzyıllarca oluşmuş birikimleri kullanmak anlamına da gelir. Malzeme kullanması gerekliliğinden ötürü mimarlık, dünyayı süreçten geçirip başkalaştıran bir meslektir, sorumluluğu yüksektir. Kelimenin yanlış kullanımları dahilinde “doğal malzeme” vardır, başka gezegenlerden henüz malzeme ithal etmediğimiz ve her şey doğamızdan elde edildiği için, doğal olmayan malzeme yoktur. Doğada dönüşmeyen veya çok uzun zamanda dönüşen malzeme vardır.

Akraba kelimeler: *Lüzum, Lazım, Levazım.* ■



Fotoğraf: Aslıhan Demirtaş.

Mekansal Yassılaşıma

Alper Derinboğaz ■ Wong Kar-wai'nin filmi *Chungking Express*, iki farklı polisin, 223 ve 663'ün hikayesini anlatıyor. Filmin ilk yarısında ilk aşk hikayesi bitiyor. Daha sonra tamamen yeni bir hikayeye başlıyor. Neredeyse iki farklı film izliyorsunuz. Sinematografi bile birbirinden farklı. Ancak film boyunca hiç yabancılık çekmiyorsun. İki filmi birbirine bağlayan bir şey var. O da Hong Kong. Daha doğrusu bir bar, bir çarşı ve *fastfood* dükkanı olan “Chungking Express”, yani mekanlar. Film boyunca sürekliliği olan tek olgu bu mekanlar. Mekan neredeyse bir karakter, bir bilinç gibi filme katılıyor ve oynuyor. İzlerken aynı mekan aynı talihsizlikler diye düşünüyorsunuz. Neredeyse mekanın başrol oyuncusu olduğuna inanacaksınız. Sadece 1,5 saat içinde içimize nüfuz eden bu mekanları düşündüğümüzde kendi çevremizin de bir bilinci ve karakteri olduğunu söyleyebiliriz. İşte bu tekrar eden kaderler, aynı talihsizlikler aslında her sabah uyandığımız içinden geçtiğimiz mekanlardan gelmektedir. Buna mekansal yassılaşıma denir.

İçinde yaşadığımız çevre de *Chungking Express* gibi duygularımızı tetikleyen ipuçlarıyla dolu. Artık bazılarımız için



Chungking Express, 1994 (Yön.: Wong Kar-wai).

ipuçları yok ve ezberlenmiş replikler barındırıyor içinde yaşadığımız evler. Her sabah uyandığınız yatak sizi dışarı atıyor, yürüdüğünüz sokak her akşam geri döneceğinizi hatırlatıyor, oturduğunuz masa sizi e-postalarınıza sürüklüyor. Ekranlar ise algı dünyamız daha da yassılaştırıyor. Pandemi sonrası dünyanın kenara kısılmışlığı da eklenip, sosyal medya sistemlerinin algoritmaları geliştikçe tam olarak yazılmış bir senaryoyu okur olmaya yaklaşıyoruz.

Halbuki belki de doğamızda göçebelik ve geçicilik var. Hiçbir şeye yetişemediğimiz bu gündelik hayatımızın arkasında asıl problemin zaman sıkışıklığı değil

mekansal yassılaşıma olduğunu savunuyor bazı bilim insanları. Çoğunlukla balkonsuzluktan yakındık ama belki de başka şeyler önemliydi. Mekanlarımız baharda çiçek açmadı, bulutlanmadılar veya akşam olmadılar... ■

Meydan

Birge Yıldırım Okta ■ Meydan kamusal alanın sahneleştiği yerdir. Bu sahnede herkes eşittir ve meydan herkese aittir. Öznenin toplum önünde açığa çıkacağı bir ortam olan meydan da varolma/içinde bulunma hakkı kuramsal olarak herkese tanınmıştır. Öznenin kendi varoluşuyla, öteki öznelere çarpıştığı bu alan çoğulcu katılımcı, herkese ait bir alanı tarifler. Bu açıdan bireylerin özgür olarak varolabilecekleri bir müzakere ortamı olma potansiyeli taşır. Fakat bu mekansal potansiyel yatırımcıya cazip ortamlar sağlamak üzere siyasi erk tarafından araçsallaşmakta ve meydan piyasanın tasarruflarına sunulmaktadır. Bugün bu sahnede kendilerinin olanın geri alınmasına yönelik sloganlar ile yeni örgütlenmelere tanık olmaktadır. Neoliberalizme karşı küresel bir adalet arayışı da olan bu hareketler sadece protestolar şeklinde değil, demokratik hak talepleri çevresinde örgütlenerek meydanda kendilerini dışavurmakta ve meydan bu dışavurumun sahnesine dönüşmektedir. ■



“Meydan Herkesin/Hiçkimsenin”, (Grafik Tasarım: Büşra Altın, Meryem Zafer, Kocaeli Üniversitesi Mimarlık Programı Yüksek Lisans Öğrencileri).

Minimal

Suha Özkan ■ Genellikle “Minimalizm” olarak anılır. Ama “izm” bir akıma verilen son ek olduğu için “minimal” daha doğru olsa da bir akımın izleyicisi varsayarak, öylesine bir tutum olarak minimalizm şeklinde kullanılmasında da bir sakınca olmaz.

“Minimal” tasarım kavramının öncüsü kuşkusuz Ludvig Mies van der Rohe’dir. Yapının ana bileşenlerinin “kemik=strüktür”, yapıyı ayakta tutan oluşum ile “deri=cephce kaplaması”ndan oluşacak denli yalın olması gerektiğini, iyi yapı mimarlığını da bir “deri-kemik” oluşumu olarak savunur. Bu düşünce ile tasarladığı New York’daki Seagram yapısı ile Chicago’daki Illinois Institute of Technology (IIT) yerleşkesi onun sunduğu eşsiz yapıtlar olarak öncül örnek olmuşlardır. Yapıyı böylesine soyut öğelere ve dolayısı ile en yalına indirgemenin, tüm dünyaya Evrensel Biçem (*International Style*) olarak yayılmasını, postmodernliğin öncülerinden Charles Jencks mimarlığın anlamını yitirmesi olarak yorumlar. Kendisi ile yaptığımız uzun tartışmalarda onun savunduğu postmodernliğin de yalapaş anlam yüklenerek “kebabçı estetiği”ni yücelttiğini söylediğim zaman



bana: “O senin dediğin postmodern değil PoMo” demiş, ben de ona: “Yeteneksiz ellerde yaygınlaşan minimal mimarinin gerçekte MoMo” olduğunu söylemişim. Desteklediğimiz farklı iki kutbun kötü örneklerini dışlayıp, rahatlamış, gülüsmüştük. Kısacası her akımın izleyicilerinin yapıları, yorum ve yeteneğe bağlı mı değil mi?

Hans Hollein “Mobile Office”inde, 1969: Hans Hollein’in 1960’ların temel gereksinimleri olan telefon ve elektrik hizmetleri dışında, dış etmenlerden korunma amacı ile kurulan plastik şişme, şeffaf (*pneumatic*) örtü çalışma ortamının en doğal ve en minimal çözümü olarak nesiller boyu etkisini sürdürdü ve birçok projenin esin kaynağı oldu (©Private Archive Hollein; Generali Foundation Collection ve Museum der Moderne Salzburg’un izniyle).

Sedad Eldem de yapının “Miesvari” yalnızlaşarak anlam yitirmesi hakkında, kendi keskin üslubu ile hiç acımadan: “Efendim, Mies sözcüğü Almanca ‘berbat, kötü’ anlamına geliyor. Ona da yakışır” demişti. Saygımdan bir şey diyememiştım. Mies bizim mimarlıkta yalnızlık kahramanımızdı.

Minimal mimarlığın, en yakın, evrensel ve en anlamlı öncüsü elbette Tadao Ando. Yapıdaki anlamın özünü alıp som çıplak beton yorumu ile sunması gerçekten şiirseldir. Yine de o oluşum için kadife gibi yüzeyleri kalıptan çıkaran uygulayıcılar da en az Ando kadar takdir edilmemeli mi? 2005 yılında Japonya Mimarlar Birliği’nin, Ando tasarımı çok dar ve sınırlı arsada yer alan olağanüstü bir tasarım ürünü olan bir evde verdiği ağırlamada, sadece tasarlanmış ortam değil, tüm yiyecek ve içecekler de birlikte hayranlık uyandıran senfonik uyum içinde bütünleşmişti. Ben

Weil am Rhein’deki Vitra Müzesi’ndeki Konferans yapısından sonra ilk kez bir Ando yapısı görüyordum.

Bendeki endemik yaramazlığı gündeme sokup, yalnız başıma, ağırlamanın yapıldığı salonu terkedip, evin öteki mekanlarını gezerken, salona açılan hizmetli odasının kapısını açınca, içeride gelişigüzel yığılmış günlük yaşamın gerçeklerini buldum; kovalar, süpürgeler, boy boy plastik oyuncaklar, pek anlamlı olmayan mobilya bizim ziyaretimiz için göz önünden kaldırılmıştı. Doğrusu o soyut, neredeyse dinsel ortamda en son görmek istediğimiz üç tekerlekli şişman bir plastik bisikletti.

Bizde minimalliğin bilinçli öncüsü Han Tümertekin, Ağa Han Mimarlık Ödülü kazanan B2 Evi’nde alt katla üst katı bağlayan merdiveni kalabalıklık unsuru olarak görmüş, mekanları apaçık

kurgulamak için, zekice, evin dışına almıştı. Salondan yukarı kata, yatak odalarına geçmek için önce dışarı çıkılıyordu. Yazlık bir ev için sorun olmayan bu çözüm, sonuçta kullanıcıya temiz tanımlanmış mekanlar sağlıyordu. Tümertekin, Ando tasarımı evde çözüldüğünü izlemediğim gündelik kullanılan eşyalar sorununu da benzer mantıkla çözmüştü. İki dar bir geniş koştur kuşakla biçimlenen evin manzara olan yönünde balkonlar, arada yaşama ve uyuma mekanları, en geride de hizmet alanlarını konumlandırmıştı. Kısacası plastik kovalar süpürgeler yaşamın gerçeği olarak vardı. Ama görünürde yoktular. Yerlerini biliyorlardı.

Tümertekin, daha sonra, yine Ayvacık Büyükhüsün köyünde gerçekleştirdiği SM Evi’nde duvarlarda oluşturduğu doğal moloz taş dokuyu üst örtüye taşıyıp olağanüstü elegan bir tekdüzelik sağlamıştı. ■

Müteahhit

Banu Binat ■ Müteahhit ve müteahhitlik Türkiye’de çok önemlidir. Hayatımız, sağlığımız, güvenliğimiz onların inşa ettiği yapılarla korunmakta, yaşadığımız alanlar, kentler onların tercihlerine göre şekillenmektedir. Sözlük anlamına baktığımızda; “yüklenici”, “kendi adına veya sözleşmeciden devraldığı inşaat işini yapmakla yükümlü gerçek kişi” olarak tanımlanırlar.

Ekonomik konjonktürlere bağlı olarak müteahhitlik ticaret yapmaya odaklanan ticaret insanları için getirisi yüksek bir iş alanı olarak görülür. Ne kadar az yatırırırsan, çıkkanı ne kadar iyi sunarsan, o kadar karlı olabilen bir iş dalı. Üstelik gayrimenkul çok büyük bir yatırım aracı olarak sürekli değer kazanır.

Deprem, su baskını, çarpık kentleşme gibi herkesin alarma geçtiği durumlarda mimarlar, mühendisler, kent plancılarına bütün sorumluluk yüklenir ama işin gerçeği öyle değildir. Karar veren, yön veren her zaman müteahhittir. Peki, deprem sonrası TV kanallarında çıkıp konuşan müteahhit hiç gördünüz mü? Afet sonrasında da çözümler tartışılır, ama onlarsız.

Müteahhitlerin etik anlayışları, mimar ya da mühendis kökenli olmaları, kurumsallaşmış olmaları gibi sebepler nitelikli üretim yapmalarını da mümkün kılar. Nitelikli işler yapan



müteahhitler tabii ki vardır ama daha çok gelir elde etmek için, altyapıya para harcamayan, gerekli danışmanlıkları, hizmetleri almayan, işçilikten, detaydan, malzemeden feragat ederek rakiplerinden daha çok kazanmaya odaklanmış bir iş grubuna hayatlarımız emanet edilmiştir.

Yurtdışında büyük başarı gösteren müteahhitlik şirketlerinin aynı anlayışı ülkemize de taşıyarak öncü olmaları, nitelikli üretimlerle sektöre yapacakları en büyük katkıdır. ■

“Gülen Gözler” filminden, 1977 (Yön.: Ertem Eğilmez): Yaşar Usta’nın (Münir Özkuş), sitede inşa ettiği apartmanlarda malzemeden çalan müteahhit Yunus’a (Nejat Gürçen) tiradı yanıtı kalmaz: “Siz karışmayın, ben işimi bilirim!”.

Oyunbaz

Selva Gürdoğan ■ Johan Huizinga oyunun kültürden daha eski olduğunu savunur ve “oyunu kültürün içinde, bizzat kültürden önce varolan, kültüre eşlik eden ve bu kültürü başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar damgalayan, verili bir bizatihilik olarak buluruz” der.

Türkçe’de tam karşılığı olmayan “playful” kelimesinin karşılığını bulmasını önemsiyorum. Sözlüklerdeki alternatifler “oyuncu, oyunbaz, şakacı, latifeci, şen, gülüp oynayan” olarak sıralanıyor. Huizinga’nın oyunun “ciddiyetsizlik” ile eşleştirilmesine itirazını göz önüne alırsak tercüme için seçenekler azalıyor.

Oyunbaz kentler, kamusal mekanlar tasarlamayı ciddiye almamız gerekiyor. Geçmişin kısrdöngülerinden çıkmanın başka yolunu bulamıyorum. ■



Kaynak:

Johan Huizinga, “Kültür Olgusu Olarak Oyunun Doğası ve Anlamı”, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi: [turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/4.php].

Maltepe Zümrütevler Meydanı Dönüşüm Provası’ndan (Fotoğraf: Pınar Gediközer).

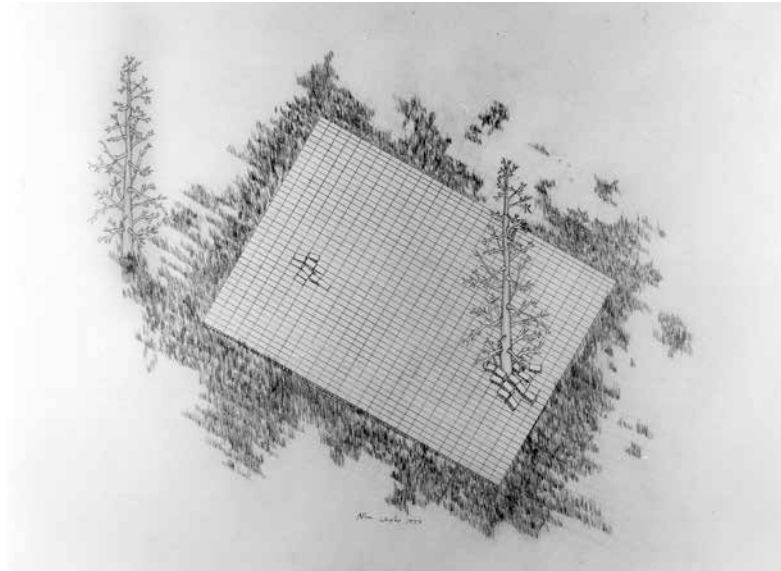
Peyzaj

Seda Kurt Şengün ■ Peyzaj, yani *paysage*, Fransızca’dır. Fransızca’da olduğu gibi manzara veya kır görüntüsü anlamına gelir. *Paysage* kelimesinin kökü *pays*’dır. Fransızca *pays*, antik Fransızca *païs*, İspanyolca ve Portekizce *país*, İtalyanca *paese* kelimeleri bölge, toprak bölümü ve yerel kırsal çevre anlamına gelirler.

Pays, Latince *pāg* kökü üzerinden değişmiş yine kırsal çevre, taşra anlamlarındaki Latince *pāgus* veya kırsala ait olan anlamındaki geç Latince *pagensis* kelimelerinden türer¹.

Paysage’daki *-age* ile *pays*’ın anlamı yerel kırsal çevre gibi tanımlı bir alandan, manzara gibi tanımsız bir alana kayar. Peyzaj kelimesi ile akrabalığı olan diğer köklerden, eklerden anlaşıldığı kadarıyla peyzajın anlam derinliği, Fransız kırlarının ve referanslarını ekolojik unsurlardan alan *pagani* kültürünün izlerini taşır.

-scape eki, İngilizce’ye *-ship*, *-scipe* ve *-scep* olarak Germen dillerinden girer. Hollandaca’da *-schap* olarak² kullanılmaya başlanır ve *-skap* olarak kullanımı sürer. Almanca’da şimdiki *-scape*, eski kullanımdaki *-skapiz* ekidir ve bu ek de aslında şekil ve form vermek anlamlarına gelen *-skapaz*’dır. *Land* kelimesi ile farklı kültürlerle ait bu³ ekler birleştiklerinde; *landscape*, *landschap*, *landschaft*, *landskap* kelimeleri olurlar.



Allan Wexler, “Axonometrics of the House”, 1979 (Allan Wexler’in izniyle).

Pays’da olduğu gibi *land* kelimesi de bölge, sınırlı toprak, arazi, ülke anlamlarına gelir. *-scape* ekinin şekil vermek, form oluşturmak gibi anlamları coğrafi terim *topografya* ile ilgilidir ve bu nedenle *landscape*, *paysage*’ın karşılığı olan kavrama göre topografya ilgisi kuran bir görüş üretir. Dolayısıyla toprağı işlemek, toprağı şekil vermek veya düzenlemek anlamları ve insan eylemleri ile ölçülebilirliğe daha yakın olan kelimenin aslında peyzaj yerine, dilimizde direkt karşılığı olmayan *landscape* kelimesi olduğu ortaya çıkar.

Kelime anlamlarını zamanda sürükleyen bir kök matematiği ile düşünmeye ek, belki bu vakte kadar muadil gelen bu iki kelimenin arasındaki temel farklar üzerine başka bir örnekleme de mümkün. Görünenlerin veya fikrin temsil teknikleri ile düşünmek de,

bu kavramları açıklayabilmek için yeni bir yaklaşımı ortaya atabiliyor; *paysage* bir insan gözünden oranların ve mesafelerin direkt anlaşılamayacağı perspektif izdüşümüne ait romantik bir kelime halindeyken, *landscape* tam da kendini ima eden, fiziksel karakterinin ölçülebilmesi için kağıda paralel dökülen mimari bir anlatımın “dürüst” terimi olabiliyor. ■

Notlar:

1 Larousse ve Wikipedia tanımları özetlenmiştir:

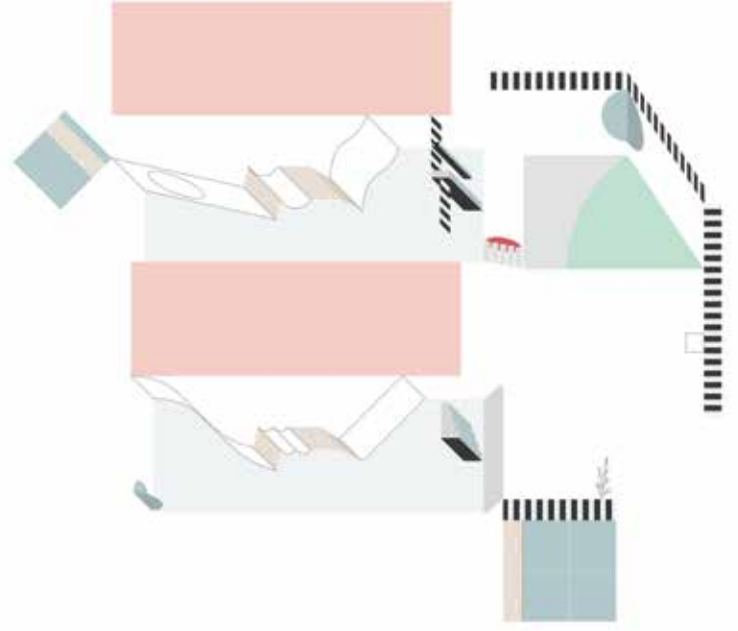
[<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/pays/77678>].

[[https://en.wikipedia.org/wiki/Pays_\(France\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pays_(France))].

2 Etymonline adresinden alınmıştır:

[<https://www.etymonline.com/word/-ship>]

3 Bkz.: The Rice University Neologisms Database: [<https://neologisms.rice.edu/index.php?a=term&d=1&t=17227>].



Post-dijital Temsil

Aybike Batuk ■ Alternatif bir çağdaş mimari temsil pratiği olarak proje stüdyolarında ortaya çıkan post-dijital temsiller kolaj, resim, illüstrasyon ve sinematik imge kültüründen ödünç aldıkları ifadeleri ile hem içerik hem de üretim stratejileri bağlamında katmanlı ve melez temsillerdir. Post-dijital temsiller, fotorealist render teknolojilerinin baskın olduğu mimari temsil ortamına dijital araçları analog jestlerle manipüle ederek karşı bir duruş sergiler. Dijital çağın genişleyen hesaplama motifleri ile üretilen fotorealist görüntüler, fotoğrafın dilini kullanarak dünyanın gerçek görüntüsünü ararken, post-dijital çizimler temsil ve algılayan arasında fotoğrafik olmayan bir ilişkilene biçimini odağa alarak duyumsal açıdan daha iletken olmayı amaçlar.

Fotorealist mimari imgelerin idealize ettiği görme biçimi, dışarıdan henüz inşa edilmemiş olanın donmuş bir fotoğrafına baktırır; pırıl pırıl gökyüzü, yemyeşil ağaçlar ve mutlu sakinlerle çevrili binaların tertemiz ve cilalı cepheleriyle hem yaşamın hem de tasarlanmanın karmaşasını örten bir sterillik yanılsaması yaratır. Yaşantının polifonisi ile barışık olan post-dijital dünya ise, bu bağlamda açık bir iletişim biçimini benimseyen kusurlu; parçalı, bitmemiş izlenimler üretir. Post-dijital temsillerin jenerik bir "dijital" ve "ileri teknoloji" algısı yaratmaması, anonimleşen bir gerçeklik tasavvurunun aksine özgün bir görsel dil inşa etme arzusundan kaynaklanır. Çoklu teknikler, araçlar ve uygulamalarla

birlikte çeşitli medyaları birleştirerek ortaya konan "gerçeklik" kişiselleştirilmiş bir araç setinin özgün kullanımları ile oluşturulan resimsel görüntünün atmosferik niteliklerine dayanır. Dijital araçların, teknik çizimleri daha detaylı ve prezisyonlu hale getirmesinin peşisıra fotoğrafik bir kusursuzluk yaratmaya yönelmesi anlaşılabilir. Perspektifin keşfinden sonra bu kez render formuna giren kusursuz gerçeklik imgesinde ironik olan, başlangıçta fiziksel gerçekliği kaydetmek için icat edilen bir araç olan fotoğrafın imajinatif mekanı temsil etme beklentisidir. Nitekim fotoğraf nasıl belgeleme işlevini aşarak foto kolaj gibi yaratıcı formlara dönüştü ise üçboyutlu modelleme programları ile birleşerek adeta fotoğraf tasarlama aracı olarak çalışan Photoshop gibi uygulamalar da post-dijital temsil pratiklerinde hayal gücüne daha çok yer açmaya başladı. Her yeni teknolojinin steril döneminden çıkıp yaygınlaşması, kişiselleştirilmesinin ilk adımıysa eğer; post-dijitalinde bu teknolojilerin bir tasarımcı için gündelik bir pratik haline geldiği bir ortamdan çıktığını söylemek yanlış olmaz. Araçlar içselleştirildikçe tasarımcının zihnine ve bağlama yabancılaşmaz, kişisel jestlere izin verir ve imaj üretme stratejilerini çoğaltır. Post-dijital, araç setini bir zihin seti olarak ele alıp, onları dönüştürülebilir, değiştirilebilir ve erişilebilir aygıtlar olarak kullanır.

Post-dijitalde melezlik yalnızca araç setinde değil, farklı görsel disiplinlerden

referansla oluşturulan ve atmosferik taktikler olarak çalışan imge üretme stratejilerinde de görülür. Bu temsiller, resimsel imgelerde atmosferik etkiyi ortaya çıkaran olası duyumsama ve imajinatif etkiyi oluşturan imge üretme biçimlerini keşfeder ve bu keşifleri bugünün mimari temsil araçlarıyla melezleştirir. Post-dijital yaklaşım, normatif ve biçimsel özellikleri, mekanın tasarımına dair özellikli atmosferik nitelikleri vurgulamak için eksiltmekten ya da bozmaktan çekinmez; konturları ve biçimleri eritir, flulaştırır, yansıtır, filtreleme, lekeleme, dokuları ve renkleri vurgulama gibi ifadeler kullanır. İmgeyi odaksızlaştırır, boşluklar açar, perspektifi ve hiyerarşik çizim ilkelerini bozar; böylece imgeyi gözlemcinin imajinatif katılımına açar. Bu temsillerde hem öznel hem de katılımcı girdiler atmosferik niteliklerle inşa edilir, böylece tasarımcı vurgularını özgün bir dil ile aktarma şansı bulur. Temsil, öznel bir ifade arayışı demek ise post-dijital temsillerin atmosferik ifadeleri odağına alarak yetkilendiren, etkinleştiren bir bireysellik ürettiğini söylemek mümkündür. ■

Sınır

Eren Çıracı ■ Sınır kavramını iç ve dış, biz ve onlar, iyi ve kötü gibi karşıtlıkların aralarındaki farkın belirlendiği bir eşik olarak tanımlamak mümkün. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse örneğin iç kavramının, kendi karşıtı olan bir dış tanımlamadan varolamayacağını ve iki kavram arasındaki farkın oluşabilmesi için ayrıştırıcı bir sınır gerektiğini düşünebiliriz. Sınırın, farklılıkların kabulünün ve tesisinin önkoşulu olarak düşünüldüğünde ayrıştırıcı değil birarada tutucu bir işlev gördüğü söylenebilir. Bu bağlamda sınırların oluşturduğu süreksizlikler, sürekliliğin birleştiricilik adına ürettiği homojenliği kırma potansiyeline sahiptir.

Bu kavramsal yaklaşım tamamen mimari bir oyun kurma aracı olarak görülebileceği gibi mimarlığın hareket alanını genişleterek sosyal, kültürel ve politik tartışmalarda kendine bir yer açmasını sağlayacak bir araç olarak görülebilir. Mimarlığın kendi becerileriyle kurmaya muktedir olduğu sınırlar ve farklılıklar sosyal bilimlerin birey, toplum ve politika ilişkileri bağlamında tartıştığı sınır ve farklılık kavramlarıyla ilişkilendirilebilir.

Sınır kavramını iki yönüyle ele almış olduk, tamamen mimarlığın kendi çekirdek meseleleriyle ilgili bir mekan kurma aracı ve mimarlığın diğer disiplinlerle kurabileceği kavramsal bir ilişkinin aracı. Mimarlığın diğer disiplinlerle olan sınırı ve bu sınırın belirlediği farklar ise üçüncü ve başka önemli bir konu. Bu sınırın net bir sınır olmadığı ve kolay tanımlanamayacağı aşikar. Mimarlığın otonomi ve multidisiplinerlik ya da başka bir deyişle dünya meselelerine müdahil olma arasında salınıp durduğunu söyleyebiliriz. Mimarlık başka disiplinlerin kendisi adına üretemeyeceği özgün, yeni bilgiyi üretebildiği ölçüde disiplinler mevcudiyetini koruyabilir, aksi takdirde başka disiplinlerin sözcüsü olarak sloganlara veya aktivizme indirgenmekten kaçamaz. Diğer yandan kendine kurduğu oyunun multidisipliner bir bağlamı olmadığında mimarlık, kültürel izolasyon ve yalnızlık tehlikesiyle yüzyüze kalır. İklimden, barınmaya, eşitlik ve adalete kadar dünya çapında yaşanan krizler karşısında mimarlığın belki de en zor meselesi bu disiplinler sınırları çizmek. ■

"Beton Çadır" (Concrete Tent); mimarlar: Alessandro Petti & Sandi Hilal, Dheishieh Filistin Mülteci Kampı, Batı Şeria, 2015 (Fotograf: Pelin Tan).



Sömürgesizleştirme

Pelin Tan ■ Son yıllarda sıkça duymaya başladığımız Sömürgesizleştirme kavramı, tahakküm ve istihraç (*extraction*) arasındaki farklı coğrafyalardaki hak taleplerinin ortaklaşan mücadele şekillerinde kullanılmaktadır. Sömürge, toprak ve insan eylemi arasındaki ehlileştirmeye, mülkiyet ve istihraç kapitalizmi (*extractive capitalism*) ilişkisine tekabül eder. Kültürel sömürgeleştirme ise coğrafya ve halkların temsiliyetini yeniden kuran ve görsel üretimi de etkileyen; özellikle Batılı tahakkümle gerçekleşen bir süreç ve birikimdir. Mimarlık pratiği hem sömürgeleştirme ve sömürgesizleştirmede önemli bir rol oynar. Bu süreçlerde; mekanı yeniden organize eder, ideolojileri temsil eder, siyasi ve kültürel hak taleplerinde şahitlik görevi görür. Yerleşimci İsrail sömürgesi altında yaşayan Filistinli mimarlar Sandi Hilal ve Alessandro Petti'ye göre; sömürgesizleştirme: "... küreselleşen şimdiki zaman ve bununla bağlantılı sürgün, yerinden edilme, göç, isyan ve baskıya karşı mücadele koşullarını anlamamızda önemli bir başlangıç kavramı" (Hilal ve Petti, 2018). Sömürgesizleştirme, günümüzün adalet ve eşitlik mücadelelerinde yeniden üretilebilir ve kullanılabilir. Bu bağlamda, sömürgecilik karşıtı eleştiri ve sömürgesizleştirme farklı şeylerdir. Günümüzde, sömürgeci tarafından ezilen özneler arasındaki ikili yapılar karmaşıktır ve bölgeden bölgeye görecelidir. Bu kavramı bir metafor olarak kullanmak bize metodolojilerimizi, araştırma araçlarımızı, farklı coğrafi bölgelerin karmaşık gerçeklerini ve mimarinin toplumsal üretiminin aktörlerini yeniden gözden geçirme özgürlüğü veriyor. Mingolo ve Escobar'a göre, sömürgecilik karşıtlığı, sadece emperyal bir karşı çıkış

değil; belirli bir coğrafyada yaşayan bir yerli halk tarafından ya da sosyal hareketler tarafından sömürgecilik mantığını bozma ve sömürgecilik dışı toplumu tahayyül etme biçiminde de ortaya konabilir. Tahakküm, istihraç ve sömürge araçları tarafından oluşturulan düşünce dışında bir "episteme", sadece dünyayı insan merkezli değil insandışı varlıklarla yatay bir dayanışma içinde gerçekleşen birlikte algılama ve anlama biçimidir (Mingolo, 2010, s. 18-20).

Sömürgesizleştirme mimarlığı, hem söylemsel hem de fonksiyonel düzlemde mimari elemanların dönüştürülmesiyle gerçekleştirilebilir: Söylemsel olarak mimarlığı, modernist bir tasarım kavramsallaştırmasından arındırmak, temsili dilini dönüştürmek; bir mimari yapının işlevini veya mülkiyet kimliğini değiştirmek. Örneğin, sömürgecilik tarihi barındıran askeri bir yapının kullanım alanlarını ve elemanlarını değiştirerek anti-militarist bir yapı kullanımını oluşturmak. Örneğin, 1990'larda Diyarbakır Hapishanesi'ni günümüzde müzeye çevirmek. Sömürgesizleştirme Pedagojisi ise mimarlık eğitiminin sömürgeci bir dili bertaraf ederek oluşturulması ve aynı zamanda sömürülenlerin dayanışmasına sunulmasını içeren pratikler barındırır. ■

Kaynaklar:

- Hilal, Sandi; Petti, Alessandro; *Permanent Temporariness*, Art And Theory Publishing, Stockholm, 2018.
Mingolo, Walter D.; Escobar, Arturo (ed.); *Globalization and the Decolonial Option*, Routledge, New York ve Londra, 2010.
Tan, Pelin; "Decolonizing Architectural Education: Towards an Affective Pedagogy", *The Social (Re) Production of Architecture*, ed.: Doina Petrescu, Kim Trogal, Routledge, Londra, 2016, s. 99-114.

Su Ögesi

Yusuf Civelek ■ Bu ifadedeki “öge” (unsur), aslında derinliği olan bir kavramdır. Nitekim kadim düşünceye göre maddenin temel bileşenlerini teşkil eden dört ana unsurdan (anâsır-ı erbaa) biri sudur. Öyleyse temel bir öge olarak su, maddi bir varlık olmasının ötesinde, bütün varlıkların özünde olması nedeniyle de kutsaldır. Gelgelelim “su ögesi” mimarlık jargonunda hiç de bu türden bir derinlik arzetmez. Mimarlar ve daha da çok mimarlık öğrencileri (çünkü en çok onların suyla oynama hakkı vardır), şeklini, derinliğini, rengini, suyunun nereden gelip nereye

gittiğini düşünmeyi sonraya bıraktıkları (çünkü “proje” sırasında bunun bir önemi yoktur) havuzlar için “su ögesi” tabirini kullanırlar. Havuz kelimesi ise bir şekilde modern olmayan bir su kabını akla getirdiğinden, kabı değil de suyu işaret eden bu tabir bu nedenle modernliği vadeden bir soyutluktur. Bunda bir mahsur var mıdır? Niye olsun ki? “Su ögesi”nin kime ne zararı olabilir? Ancak görünen o ki selsebiller ve çeşmeler tarihe mal olalı beri havuz yapmayı öğrenememişken (içi demir boru kaynayan o çukurları gözünüzün önüne getirin), şimdi bir de sitelerin

bahçelerinde, AVM’lerde ve belediye parklarında bu yalak gibi “su ögeleri” karşımıza çıkmaya başladı. Öyleyse biraz ukalalık yapalım ve lütfen şu dizeleri anlamayan “su ögesi” tasarlamasın diyelim:

*Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr ü nebâtı. ■*

Not:

* Ahmet Haşim, “Göl Saatleri”, *Dergah*, 1921.



Queen's Gambit'dan kareler: Elizabeth Harmon (Anyta Taylor-Joy), Moskova'da Satranç Parkı'nda, 2020.

Şose

Ali Cengizkan ■ “Şose” sözcüğünü yeni kuşaklar da duymuş olmalı. 2020 yılında, hatta belki de 21. yüzyılda, Türkiye’de hiç kullanılmamış bir mimarlık kavramı sayabiliriz “şose”yi. Doğan Hasol’un *Mimarlık Sözlüğü* “Fr. (*chaussée*) Balast ve balastın üzerine kum döşenip silindir geçilerek yapılan yol” olarak tanımlıyor şoseyi. Türkiye’de bugünkü asfalt karayolu yapımında TCK’nın hala kullandığı yönergelere göre, asfalt yolun asfaltlama öncesi alt katmanlarını oluştururken önemli olan önce şoseyi elde etmektir; ama uygulama her zaman iyi denetleniyor mu; hiç sanmıyorum.

Şose, esas yayalar açısından çok önemli ve yol yapmanın en asal, en özel durumu: Nitelikli bir makadam şoseyi elde ettiğinizde, üzerinde yürüyen yaya (ya da ilerleyen motorlu araç), yağmur ve çamurdan kurtulmuş oluyor. Yine bakalım *Mimarlık Sözlüğü*’müze: “makadam. İng. (İskoçyalı mühendis MacAdam’ın adından) Kırılmış taş döşenip üzerinden silindir geçirilerek yapılmış yol. Makadam yolda taşların araları ıslak kil-kum karışımı ile, çimento şerbeti veya katran ya da bitümler

doldurulabilir.” Bugün şose, hem bir imalat ürünü hem de teknik altyapısı olarak, hemen tamamıyla unutulmuş durumda; makadam ise, sözcükten, yolun katmanları ile yağmur suyunu iki yana atmayı sağlayan eğimli enine kesit kavsinin anlamaya indirgenmiş durumda...

Niçin böyle? Bu unutuşun ağır bedelleri var. Örneğin Osmanlı’nın son döneminde üretilmiş, inşa edilmiş, kullanılan İstanbul sarayları ile İstanbul’daki yabancı ülke elçilik, temsilcilik ve konsolosluklarına bakıldığında, bahçe ve avluların hemen tamamında iç yürüyüş yollarının şose olduğunu görürüz. Dolmabahçe Sarayı, Yıldız Sarayı, belli başlı kasır ve Boğaziçi köşk-pavyonlarında bahçe uygulamasının önemli parçasıdır şose. Bugün kimi restorasyon uygulamalarında bile unutilan bu değer, evet bir “değer”dir. Topkapı Sarayı bağçeleri kadar erken örneklerde de kısmi olarak bu uygulama vardır. Öte yandan, belki 1950’lere kadar Cumhuriyet dönemi kent ve kent parkları uygulamasının da olmazsa olmaz bileşenidir şose. Ankara’daki önemli ve ilksel sayılabilecek uygulamalarda

şoseyi başköşede bulursunuz: Ünlü Kızılay yapısı yanındaki soda büfesini de içeren Kızılay Parkı, Güven Park yürüyüş yolları, Ulus’taki İkinci Meclis’in ünlü bahçesi, Çubuk Barajı Parkı ve piknik alanı, Gençlik Parkı’nın kimi yaya yürüyüş yolları, şose ile imal ve inşa edilmiştir. İstanbul’da Prost’un ünlü Taksim Gezisi, İki Numaralı Parkı, diğer küçük uygulamaları, şose bitişli yollara sahiptir. Dahası, Türkiye Cumhuriyeti’nin 1933’te kabul ettiği ve ülke çapında benimseyerek uyguladığı “2290 Sayılı Belediye Yapı ve Yollar Kanunu”, Fransa’dan alınmış bir yasadır; 1956’da “6785 Sayılı İmar Kanunu” yayınlanıncaya kadar geçerli olmuştur; bu yasada da etkileri sürmektedir. Belediyelerin 50 yıl geçerli olacak biçimde kendi yerleşim planlarını yaptırmalarını emreden bu yasa, büyük ölçüde yürütecek kadroların eğitimiyle birlikte Fransa’dan alınmıştır. En yerleşik ve küçümseyici olarak kullanılmayan döneminde, Ankara Keçiören de, adları Asfalt ve Şose olan, birbirleriyle kucaklaşan iki yola sahipti. Encümen ve meclis konusundaki bir iki idari yapılanma dışında, Türkiye’nin 1930

tarihli “1580 Sayılı Belediye Kanunu”nun da güçlü esinlenme barındıran adaptasyon ile Fransız yasalarından alındığı bilinmektedir*. Bunun sonucu olarak yalnızca şose gibi bir sözcük değil, subasman, kuranglez, rezervuar, salon-salomanje, galeri, kolon, konsol, ankraj, ankastre, etriye, refüj, şev, tretuvar gibi sözcükler dilimize girmiş olmalıdır; benimsenme kaynakları bu yasalar yanısıra uygulama alanlarındaki diğer pratikler olsa bile...

“Şose”nin uygulama dünyamızda unutulma nedenlerinden birisinin, 1960’lı yılların ikinci yarısından başlayarak ülkemizdeki “temiz ve temizlik” kavramının değişmesi olduğu söylenebilir. Çok yakın zamanlara kadar büyük kentlerdeki bahçeli evlerin ve apartmanların kapılarında, “çamurluk” diye anılan, hatta çeşitli zanaatkar yaklaşımlarla kendi estetiğini ürettiği söylenebilecek bir “aksesuar” vardı. Sokağın kaçınılmaz çamuru, burada kabaca giderilir; içeride bahçede iki üç paspasta temizlik sürdürüldükten sonra eve

girilirdi; aynı konu apartman kapıları için de geçerli. Kent yol ve kaldırımlarının o zamana göre iyileştirilmesi, bu aksesuarların kullanım dışı kalmasını sağladı. Ancak öte yandan, başlangıcı hemen aynı tarihlere geri giden “tüketim toplumu” yükselen söylemselliği, “deterjan” adı verilen sihirli temizlik malzemesinin de evlere girmesini sağlıyordu. Etki, eşzamanlı biçimde, bugün çok şikayet edilen “betonarme”nin söylemsel yükselişiyle paraleldir. 1970’ler belediyeçiliğinde birdenbire “kaldırımların” yani “tretuvar ve refüj”lerin da bu kez toplu ihale “tüketim ortamı”nın parçası olabileceği keşfedilince, iş çığırından çıktı. Artık her şey kaplanmalı, betonlanmalı, örtülmeli, geçirimsiz kılınmalı, eve girilirken ayakkabı/iskarpınlerin altı pırıl olmalıydı. “Eysel temizlik” konusunun bir takıntı/obsesyon noktasına gelmesi, ayrı bir doruk noktası...

“Şoşeden kurtulmak”, şosenin bakımını yapmak, onu her yıl bir kat yenileyip silindir geçmekten de kurtulmak anlamına geliyordu. Bir sürü yük; oysa bakımlı ve

temiz bir şose, yerler kuru ise hafif bir toz, ıslak ise hafif bir sulu renk bırakır ayakkabı altında, o kadar... “Şoşeden kurtularak” bu yükten kurtulduğumuzu sandık. Oysa aslında şose bizim bakımımızı sağlıyor, bize bakıyordu. Anlamadık.

Şose, sürdürülebilir bir dünyanın eşik elemanıdır. Betonlaşmaya karşıdır; suyu emer, çevresindeki çiçek tarhlarına ve ağaç köklerine ulaştırır. Yeryüzünde suyu biriktirmez; suyu yeraltına sel gibi ani olarak göndermez, ağır ağır ulaştırır. Süzer, arındırır, pisliğini, kirini yukarıda bırakır. Siz şoseye bakın; o size iki kez baksın!

Tetikleyici Anahtar Sözcükler:
Sürdürülebilirlik; Sürdürülebilir Malzeme; Ekolojik Denge; Sağlık. ■

Not:

* Kemal Gözler, “Türk Belediye Sistemi Üzerinde Fransız Etkisi: 3 Nisan 1930 Tarihli Belediye Kanunu Fransa’dan mı İktibas Edilmiştir?”, *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 28/1-2, Ocak-Nisan 2019, s. 1-23.

Taktik Şehircilik

Bihter Çelik ■ (*isim*) 1. Kentin daha yaşanabilir olmasını ve kullanıcının içinde yaşadığı çevrenin şekillenişinde katılımcı olabilmelerini amaçlayan aşağıdan yukarıya müdahaleler.

2. Kent parçalarını “yok-yer”leşmesine karşı geliştirilen az ile çok yapma girişimi (Bkz.: Yok-yerler).

3. Ayrıca şöyle bilinir: Taktik kentçilik, Kendin-Yap şehirciliği, Yaparık-Planlama, Kentsel Akapunktur, Kentsel Prototipleme ve/veya Dönüşüm Provası (Bkz.: Zümrütevler Meydan Dönüşüm Provası).

4. Taktik şehircilik projeleri hükümetler, kar amacı gütmeyen kuruluşlar, tasarım aktivistleri veya memnuniyeti ortadan kalkmış sakinler tarafından yönetilebilir. Resmîyet derecesi değişebilse de, taktik şehircilik projeleri, potansiyel sokak tasarım değişikliklerini denemek ve bunlarla ilgili girdi toplamak için düşük maliyetli malzemeleri kullanma ortak hedefini paylaşır.

5. Son on yılda uluslararası bir hareket haline gelen ve toplulukların proje geliştirme ve uygulama konusundaki düşüncelerinde derin bir değişim yaratan akım (Bkz.: *tacticalurbanismguide.com*).

6. Uygulamalar arasında; yayalaştırılan motorlu taşıt yolları, birden beliren (*pop-up*) bisiklet yolları, kavşaklara motorlu taşıtların yavaş girmelerini sağlayan “mural”ler, yeşile ya da son



kullanıcıya geri kazandırılan “parklet”ler, kendin-yap biricik mobilyalar vb. yer almakta.

7. Kalıcı bir kentsel müdahaleden önce, etki değerlendirmesi yapabilmek, prova etmek. ■

Teknik

Murat Sönmez ■ Teknik, bir “şeyin” nasıl üretilebileceğinin bilgisi üzerine “Sezgisel” ve “Özelleşmiş eylemleri” barındıran bir süreçtir. Teknik kavramı, nesnenin üretimine dair düşünsel ve pratik yöntemlerin tanımını içerir. Bir başka ifade ile gerçek dünyaya ait ve zihinsel üretimi maddi bir gerçekliğe dönüştürecek bilginin keşfi ve içeriğidir. Teknik, düşsel olan çizgilerin, formların, nesnelerin, somut olana dönüşüm sürecini tanımlar. Bu dönüşüm sürecinin üretime dair tüm araçları/eylemleri, “yaratma” kavramı ile gerçekleşir. Yaratmak, bilinçli bir eylemdir. Bu eylemin pratikle ilişkili olduğu anlar, bilginin gerekliliğini ortaya çıkarır.

Teknik kavramının, fikirleri ifade etmenin özelleşmiş, keşfedilmiş ve geliştirilmiş yönteminin tanımlanmasında kullanılan *tekhne* (tekhne) kavramı kapsamında poiesis (yaratma) eylemi ile ilişkili olduğu söylenebilir. Poiesis, üretilenin “varlık” haline ulaşması, bir şeyin varolmayandan varlığa veya maddi olana dönüşmesinin düşüncede açığa çıkan maddesiz halidir. Alginın ve sezginin süzgecinden geçen bilgi, *tekhne* olandır. Özelleşen bu eylem, yapma veya inşa etme eyleminin poetik olan anlamlarını tanımlıyor. *Tekhne*, fikri ifade etmenin yöntemi veya formu olarak teknik olanı nitelendirir.

Teknik kavramını “yapma” eylemini (yapma kavramı bağlamında onun içeriğini kuran her şeyi) gerçek kılan bilginin ifadesi olarak tanımlamak mümkündür. Tekniği, bir “şey”in dünyada somut/gerçek olan haline ulaştırmak adına sezgisel çıkarımlar ile düşünülen/yaratılan/tasarlanan yöntemlerin bütünleşmiş hali olarak tanımlamak da mümkündür. Diğer bir ifade ile teknik, bir tasarımın, “gerçek” halinin nasıl mümkün kılınacağını araştıran “Ontolojik sorgulama” biçimidir. Gerçekliğine henüz ulaşmayan nesnelerin, formuna dair zihinsel tasavvurların inşa etme yöntemine dair bir içerikten bahsedilebilir (Nasıl yapacağım?). Nesneyi gerçek kılan inşa etme yöntemine dair bu içerik, bir tarafı teorik, diğer tarafı pratik olan düalist bir yapılanmadır. Bu düalist ilişki, yapılı çevreyi üreten tüm nesneler için sözkonusudur. Yapma eylemi ile üretilen nesne, bilme ve gerçekleştirmeye ait bir sürecin sonunda açığa çıkıyor. Bütün nesnelere ait olan bu süreç, düalist bir ilişkinin yaratmaya dair verdiği cevap olarak, yapma ve inşa etme eylemleri ile mümkün olabilir. Teorik olan (düşün veya fikrin maddesiz hali), ve pratik olan (yapmaya yönelik somut eylemler) arasındaki iletişim, bu düalist ilişkiyi oluşturuyor. Bu ilişki noesis (formdan

türeyen düşünce) ve poiesis (sondan oluşan, sonuçlanan veya gerçekleşen) olarak nesnenin varedilmesi üzerine farklı bir düşünsel boyut kazandırmaktadır.

Düşün veya tasarımın, yapılmış olana ulaştığı tüm süreç veya aşamalar tekniğin alanıdır. Bu bağlamda teknik kavramının anlamı bir tasarımı gerçeğe dönüştürmekte “Nasıl yapılacaktır?” sorusuna verilen cevapların alanından doğuyor. Bu kapsamda teknik, yapmanın bilgisini, yapının anlamını özel kılan eylemleri ve bunlara ait özelleşmiş tavırları veya yöntemleri ifade eder. Diğer bir ifade ile, teknik, “bir şeyin” nasıl üretilebileceği; yapma bilgisi, üretime etki eden mutlak bilgilerin yönelimidir. Teknik sezgilerin, deneylerin, çıkarımların alanında muğlak gelişebilir ve kişiler arasında farklılaşabilir bir bilginin alanını tanımlar. Nesne tekniğin alanında her seferinde yeni ve eşsiz biçiminde varlık bulabilir. Böylece, teknik kavramını nesnenin üretilmesinde düşünsel ve pratik süreç karşılığında “Yapmanın ontolojik bilgisi” olarak tanımlamak mümkündür. Bu ontolojik bilgi kendine ait yapma yönteminin keşfi ile tek olanın veya özgün olanın açığa çıkmasını sağlar. ■

Teknoloji

Murat Sönmez ■ Teknoloji kavramının kavramsal kökeni, yapma sanatı anlamına gelen Yunanca *techne* terimiyle açıklanabilir. Teknolojinin, insanların eylemleri veya karşı karşıya oldukları bir durum için kullandıkları “Herhangi bir şey” veya belirli bir amaç için bir araç haline getirilmiş “Bir şey” olduğu varsayılabilir. Teknolojinin “Herhangi bir şey” veya “bir şey” tanımı, bir nesneyi veya yaratıyı ortaya çıkarmak üzere, poiesisin biçim almasını sağlıyor. Bu durumda teknoloji için bir çeşit kolaylaştırıcı demek mümkündür. Teknoloji bir şeyin içinde gizli olan durumun ortaya çıkmasına veya varlık bulmasına imkan tanır.

Teknoloji kavramı ayrıca, mimari nesnenin üretilmesi veya nesneye ait özelleşmiş bir durumun oluşturulması için mimarlığın kendi alanı veya bilgisi dışında bir başka disiplin veya alandan

alınan, mimarlığın bilgisine eklenecek bilgilerin alınması anlamına gelmektedir. Yeni bir içerik üretilmesini sağlayan bu bilgilerin mimarlığın bilgi çekkerlerinin bir taraftan gelişmesine olanak tanıdığı öte taraftan farklı bağlar kurulmasını da sağladığı söylenebilir. Mimarlığın içine dahil edilen bu bilgiler kültür, düşünce, sosyoloji, ekonomi veya bilim ile ilişkili herhangi bir alandan alınabileceği gibi bu alanların birkaçından da aynı anda alınabilir.

Günümüzde mimari düşüncenin oluşması ve onun nesneleşmesi, teknoloji ve onu sağladığı olanaklardan ayrı düşünülemez. Bu nedenle teknoloji ile mimarın etkileşimi neredeyse hem mimari tasarımın hem de üretimin asal alanını tanımlıyor. Fakat teknolojiyi sadece yeni malzemeler, üretim teknikleri, yazılımlar veya dijital araçlar olarak görmek kavramın anlam sınırlarının daralmasına

yol açabilir. Teknoloji mimarın düşünce üretmesini veya bir düşünceyi kurmasını sağlayan “Şey” olarak görülmelidir. Bu nedenle, teknoloji kavramının anlamını, mimarlık bilgisinin dışında, mimarlığın bilgi ile ilişkili alanlarını geliştiren, herhangi bir başka yapıyla kurulan ilişki olarak görmek daha doğru olacaktır. Bu bağlamda dijital üretime yönelik bir aracı veya makineyi ne kadar mimarlıkta teknolojik olan olarak nitelendiriyorsak, bir felsefecinin yaptığı toplumsal bir eleştiriyi de teknolojik bir “şey” olarak görmek doğru olacaktır. ■

Tektonik

Murat Sönmez ■ Mimari ürünün nasıl üretilebileceğinin, dönüştürülebileceğinin veya yönteminin bilgisini veren teknik kavramı ile mimari ürünün oluşmasında mimarlığa dışarıdan etki eden bilgiler/faktörler olarak tanımlanan teknoloji kavramı arasında bir yerlerde “Tektonik kavramına” ulaşılabileceği söylenebilir. Tekniğin önerdiği soyut ilişkilerin ötesinde tektonik kavramı eylem, zaman ve algı gibi farklı durumları tanımlamaktadır. Bu bağlamda, mimari ürünün yapısal unsurlar ile özelleşerek mekanı gerçekleştirdiği durumda tektoniğin anlam sınırlarının oluştuğundan söz edilebilir.

Tektonik kelimesi, Antik Yunan’da marangoz anlamına gelen *tekton* kelimesinden türetilmiştir. Daha sonra ise malzeme, yöntem, beceri yönünden aynı zamanda sanatsal eserlerin yaratılması olarak da nitelendirilen yaratma sürecinin tanımlanması için kullanılmıştır. Mimari bir eylemden söz edilebilmesi için madde haricinde maddeye form vermek için gerekli olan bilgiye (Teknik veya Teknolojik bilgi) ihtiyaç vardır. Bu bilgi, etki ettiği madde ve bunların oluşturduğu poetik ifadeler, tektoniği açığa çıkarmaktadır. *Tekton* yapma kavramının poetik anlamlarına referans verdiğinden dolayı kökeninde tektonik, *poiesise* işaret etmektedir.

Tektonik kavramı Karl Botticher için dış kaplama ve onun özelliklerini yansıtan iç yapıyı, Gottfried Semper için mekanın üretiminde sembolik ve teknik olarak tanımladığı ikili arasındaki yapısal ilişkiyi, Kenneth Frampton için ise anlatımsal ve ontolojik olarak tanımladığı yine ikili bir yapının etkileşiminden doğan mimari içerik olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, tektonik kavramını sadece mimari nesneyi üreten tekniğin önerdiği kavramlar veya yapısal/maddi yöntemler olarak görmek yeterli olmayacaktır. Aksine, tektonik kavramını, mekansal durumların varlık kazanması için, mimarın kendine ait kıldığı, özelleşmiş kavramsal ve yapısal üretimleri ile ilişkili hale getirilmiş; hem kavramsal hem de maddesel zıtlıklardan varlık bulan bir “Aralık” ve bu aralıkta varlık bulan somut üretimler olarak görmek gerekir.

Mekanın üretimi, mimarın maddeye yönelik olarak teknik ile kurduğu ilişkide, mekanın yapısal hikayesinin anlatılmasıdır. Tektonik kavramının bu yapısal hikayenin başrol oyuncusu olduğunu söylemek mümkündür. ■

Tip Yapı / Tipoloji

Suha Özkan ■ Tip Yapı kavramının hangi nedenle bir bilim dalıymış gibi “loji” son eki ile anılır, anlamak olası değil. Yapacak bir şey yok. Artık, tüm dünyada “tipolojik” (*typological*) tasarım olarak anılır oldu.

Tip tasarım temelinde müzik dünyasında varolan “Tema ve Çeşitlemeler”in (*Theme and Variations*) tasarım dünyasına uyarlaması gibidir. Öncelikle çözüme yatkın bir tasarım teması geliştirilir. Sonra o temaya uyarlanan farklı oluşumları kullanarak zenginleştirilip geliştirilir. Bu yolda kullanılan yapı teknolojisi belirleyici etmendir.

Fransız klasik mimarlığının öncüsü J.N.L. Durand yayınladığı kataloglarla “Klasik” bir yapının o ana dile bağlı olarak nasıl yapılacağını en didaktik bir biçimde sunmuştur. Zaten bu tasarım reçetelerinin yaratıcı güce yer vermeyen acizliği Modernizm’in doğmasının gerekçesi olmuştur.

Sosyolog Georg Simmel’in “Yalnızca özgün olan yok olur, tip değil” yaklaşımını mimarlığa uygulayan tasarım kuramcılarını “tip”i hep kalıcı jenerik biçim olarak görmüşlerdir. Tasarımda tipoloji uzun süreden beri kullanılagelmiş belirli bir işlevi yerine getirebilen biçimler ağı, dolayısı ile yaşanmış ve denenmiş kökeni olan kaynak olarak kullanılır.

Philippe Panerai’nin izinde, bizde biraz mimarlığı ile, daha çok öğretisi ile Atilla Yücel tip(olojik) tasarımı benimsedi ve tip tasarım 1970’ler içinde yayıldı. “Mimarlık Söyleminde Tip ve Tipoloji” (2005)

Tuvalet

Aslıhan Şenel ■ Gündelik hayatımızın en önemli mekanlarından biri olsa da düşük olasılıkla mimarlık tartışmalarının bir parçası olabilecek bir konu. Neredeyse her mimari projede yer alan ama bir mimarın meslek hayatı boyunca nadiren başlıbaşına bir iş olarak ele alma fırsatı bulduğu bir tür mimarlık. Mimarın eğitimi sırasında çoğu mimari proje stüdyosu yürütücüsünün kendisinden doğal olarak hakim olmasını beklediği ama stüdyoda farklı yönleriyle pek tartışılmayan bir konu. Zaten kitaplarda çözümü verili olan, işlevsellik ve mahremiyet gereksinimlerini sağlayacak boyut ve düzenlemelerin ötesinde sorgulanması pek de düşünülmeyen bir problem. Mimarlık olamayacak kadar

ile Yasemin İ. Güney, bu konudaki en kapsamlı çalışmayı yaptı.

İtalyan eğitimci Attilio Petruccioli, tüm öğretisini tip(olojik) tasarımla temellendirmiştir. Ona göre tasarımda ya da tarihsel ortamın çözümlemesinde önemli olan; bir temel tip belirlemek, onu inceleyip çeşitlendirerek farklı çözümlere uyarlamak ve zenginleştirmektir. Bunun için verdiği, sevimli örnek pizzadır. Pizzanın temeli sadece üzerine salça ve peynir olan pide, “Pizza Margherita”dır (Gerçekte, temelin de temeli “Focaccia”dır. Yani pide. Ama olsun). Sonra, üstlük olarak değişik malzemeler eklenerek çeşitlenir ve farklı yemek kültürlerinin ürünlerini kucaklar ve yeni tatları pizza ortamında sunar. Sucuk pastırma konur “Ala Turca”, ananas konur “Tropicana” olur; deniz ürünleri ile “Marinara” olur.

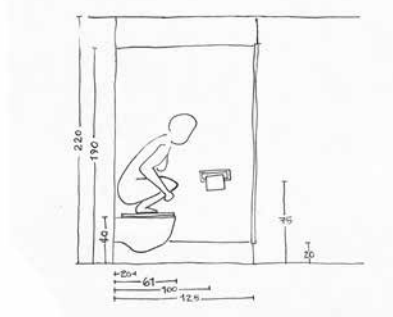
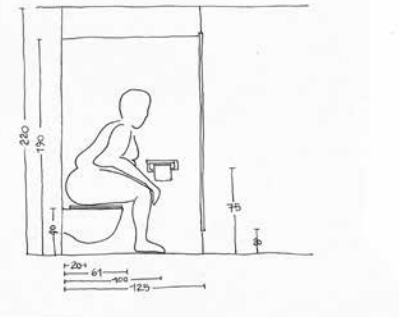
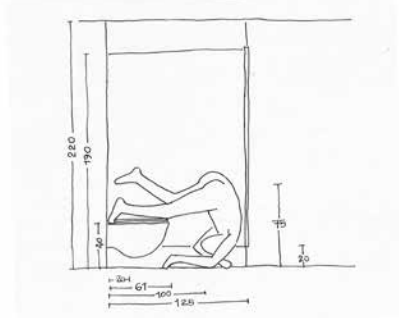
Tip(olojik) konut üretiminin başında çoğulun yararlılığını ve güzelliğini yücelten Balkrishna Doshi ödüller kazanan çözümler sunmuştur. Temelinde altyapı ve prefabrik ıslak hacimlere gereksindikçe eklenen hacimler bir tip bütünlük içinde büyürler. Doshi’nin Aranya Konutları, temelinde bir Büyük Usta’nın imzasını taşıyan tasarımlar olmalarının ötesinde Doshi’nin sağladığı özgürlükçü hoşgörü içinde çeşitlenir büyürler. ■

Not:

* Yasemin İ. Güney, “Type and typology in architectural discourse”, Balıkesir Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, 2005.

mütevazı, yüksek mimarlık olabilecek kadar kazanç ve güç sağlayan bir mekan. Güncel bir mimarlık sözlüğü yapılırsa içinde yer alması şaşırtıcı olacak bir madde, yer aldığında ya “apteshane,” “hela” ve “ayakyolu” gibi karşılıklarıyla geçiştirilecek bir kelime.

1990’ların sonunda mimarlık öğrencisi olduğum yıllarda, Bina Bilgisi dersinde tuvalet konusunun geçtiğini hatırlıyorum. O dönemden aklımda kalan en önemli mesele, kamusal mekanda kadınların erkekler tuvaletinin önünden geçebileceği ama erkeklerin kadınlarınkinin önünden geçemeyeceğiydi. Tüm tuvaletler gizlenmeliydi ama kadınların mahremiyeti



daha da önemliydi, onların tuvaleti koridor sonuna konmalıydı. İyi bir öğrenci olarak bunu sağlayacaktım ama projelerimde hiç koridor sonu olmadı, tuvaleti gizleyecek yer de... Sonunda projelerim sonsuz koridorlar, havada asılı ve cinsiyetsiz tuvaletlerle çözüldü. Öğretim üyesi olduktan sonra aynı fakültede akademisyenler arasında yapılan mimari tasarım eğitimi toplantılarından birinde tuvalet tasarlamayı öğrencilerin “öğrenemediği” konusunda dertli olanları görmek ilgi çekiciydi. Konu gündemdedi, tartışmalar ateşliydi, akademisyenler arasında fikir birliğine varılamıyordu. Bir tuvalet dersi açılmalı mıydı? Her proje yürütücüsü öğrencilerin tuvalet eğitimi tamamlaması için gerekeni yapıyor muydu? Her öğrencinin mezun olmadan en az bir tane tuvalet planı çözmesi sağlanıyor muydu? Sonunda öğretim üyelerinin bir kısmının tüm tuvaletlerin yer altına gömülmesini, diğer kısmının ise tuvaletlerin Neufert’in *Yapı Tasarımı*

kitabından kopyalanarak projelere yerleştirilmesine dair dönem başında bilgilendirme yapılmasını kabul etmesiyle tartışma tatlıya bağlandı.

O dönem proje stüdyosunda “bu bir tuvalet değildir” adlı bir proje konusu açtım. Öğrencilerden Taksim Meydanı’nın en görünür yerinde, otellerin ve kafelerin ödemeli tuvaletleri dışında imkanı olan-olmayan herkesin eşitçe ulaşabileceği, çok sıkıştığında kamusal mekanda dahi olsa bir duvar dibinde işini görebilen erkeklerin dışındaki toplumun diğer fertlerinin de kamusal mekanı paylaşmasını sağlayacak, sadece kaynak tüketerek değil mevcut ekosistemin bir parçası olabilecek, sosyal, teknolojik, biyolojik, psikolojik ve mekansal ön yargılarımızı sorgulayan projeler önermelerini bekledim. Öneriler beklentimin de ötesindeydi, mutluluk tuvaletleri, kapısız tuvaletler, ihtiyaca göre değişen tuvaletler, olası yıpranmalarla sağlamlaşan tuvaletler ve dışkının

dönüşüğünü gözlemlediğimiz tuvaletler bunlardan birkaçıydı. Bu proje mimari tasarım stüdyosunda toplumdaki pek çok tabunun, mimarlığın görmezden geldiği bazı konuların tartışılmasına aracı oldu. Tuvaletler aracılığıyla mekanda toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri olduğu, kamusal mekanda kadınlar için daha az tuvalet olduğu için kadınların toplum içinde daha az vakit geçirmek zorunda kaldığını ya da kentte tuvalet bulabilmek için farklı taktikler geliştirdiklerini farkettiler. Tuvaletin su tesisatı aracılığıyla tüm kent altyapısına bağlanıyor oluşunun genellikle görmezden gelindiğini ve bir sifon çekişi süresinde tüm dertlerimizi alıp götürdüğünü sandığımızı ama bu basit eylemin daha büyük ekolojik dertler ürettiğini gördük. Tuvaletin toplumsal ilişkileri yeniden kurma olanaklarının yanında kişisel iyileşme ve kamusal mekânın içinde kendi kendine kalıp sakinleme anlamına gelebileceğini düşündük. Hijyen ve düzen sağlama aracı olarak tuvalet mekânlarının ve dolayısıyla bedenlerin kontrol altında tutulduğunu tartıştık.

Muhafazakarlaştıkça ismini bile anmanın güçleştiği tuvaletin sıradanlığı ve pisliğiyle de mimari proje stüdyosunda ele alınması, akademik ve entelektüel ortamlarda konuşulması, güncel bir mimarlık sözlüğünün maddesi olması böylece olanaklı hale geldi. ■

Vernaküler

Saitali Köknar ■ Yöresel olan, yerel imkanlarla, geleneksel yöntemlerle yapılan anlamında. Mimarlık literatüründe sıklıkla “vernaküler mimari” tamlamasıyla kullanılır. Dil ile ilişkili kullanıldığında; örneğin Katalanca, vernaküler bir dil olarak tanımlanır. Resmi egemen dilin dışında kalan dilleri kapsar. Mesela vernaküler eğitimden kasıt kolonyal Hindistan sözkonusu olduğunda İngilizce

olmayan eğitimidir. Hinduca, Urduca diyerek yerelde olanı tanımak yerine vernaküler sıfatını kullanmak hem operasyonel bir zekaya hem de yeniden bir efendi-köle ilişkisine işaret ediyor.

Doğrudan tek kelime ile Türkçe’ye tercümesi güçtür. Bölgesel, ulusal, otantik, yöresel, yerel, folklorik gibi bir kavram örüntüsü içerisinde, o yere özel bir iklim

ve topografya ile bütünleşik, yine o yerin kültürel ve ekonomik birikimini yansıtan üretimler için kullanılır. Kelimenin kökeni Romalı efendilerin evinde çalışan, yavaşça, köle anlamındaki “verna” dan gelir. Dolayısıyla vernaküler mimari pek çok coğrafyaya yayılmış bir uygarlığa mensup bir efendinin gözünden bakmadıkça tarif edilemez. Doğaldır ki yerli olan kendi mimarlığını yerel olarak tarif edemez.



Beşiktaş'ta salgın zamanı, sayıları azalsa da meydanı boş bırakmayan kaykaycılar, 2020 (Fotoğraf: Gökçe Özder).

Bazen evrensel, bazen emperyal, bazen kolonyal bir dış göz gerektirir. Bu haliyle modern olanın bir antitezi olarak da konumlandırılır. Halbuki modern mimari kendi etik kurallarını tesis ederken sürekli ilksel olana, kökenlere dolayısıyla vernaküler mimariye başvuragelmıştır. Bu ironik dışlayıcı diyalektikten ötürü vernaküler kavramı ülkemizde yaşanagelen Batılı karşıtı olmak - Batılı olmak kutupları arasına sıkışır kalır. Odadaki fil gibi oradadır ama konuşulmayandır. Tiyatro yazarı ve yönetmeni Sam Shepard'ın "Gömülen Çocuk" oyunundaki gibi evin

arka bahçesine gömülü olduğu bilinen ama konuşulmayan, konuşulmadıkça aileyi parçalayan bir bebek cesedi gibi tekinsizdir. Çok dilli etkinliklerde tercüme edilmez, dışarıda bırakılır. Kolaylıkla evrensellik karşıtlığıyla karıştırılır. Pazarlamanın hizmetinde içi boşaltılmış sembolik imgeler üretebilmek için araçsallaştırılır. Belki son zamanlarda ekolojik felaketin eşliğinde olmanın da getirdiği bir arayışla, -özellikle ekolojik niteliklerinden ötürü- vernaküler mimari sosyo-politik gerginlik alanından biraz daha teknik bir alana inerek daha rahat kullanılmaya başlanmış olabilir.

Hal böyleyken vernaküler mimari denildiğinde akla ilk gelen imgeler Harran'ın toprak kümbet evleri, Safranbolu'nun kent dokusu, Karadeniz'in yığma ahşap çantı evleri iken vernakülerin işaret ettiği açmazları tartışarak günümüze taşımak, vernaküler burada ve şimdi (*hic et nunc*) olanla ilişkilendirmek; örneğin Beşiktaş Meydanı'nda kaykay yapmanın vernaküler bir pratik olduğunu görebilmek oldukça zor. Nerede olduğu önemli olmayan bir merkezin tarif ettiği çeperin içine doğmuş ve zihni bu merkez-çeper diyalektiği ile esir alınmış birinin yaşadığı yere ve yaşadıklarına uyanması için ise gerekli. ■

“Well Being”

Banu Binat ■ “Well being”, “wellness” ya da kısaca “well” diye adlandırdığımız kavram oldukça yeni ve Türkçe'deki karşılığı da “iyi olma hali”, “eslenik”, “bütüncül iyilik hali” diye yerleşmeye çalışıyor. Yeni nesil kavramların orijinal dilindeki kullanımı ile her dille yerleşmesi kaçınılmaz oluyor; bu da onlardan biri.

90'larla birlikte ergonomi bilimi geliştikçe odağına insanı alan, insanın yaşam kalitesini ve verimliliğini artıran tasarım anlayışı kabul görmeye başladı. Yaşam alanlarımızın planlanması için mekanı oluşturan tüm bileşenler ergonomi normlarında üretilen tasarımlardan seçilebilir hale geldi. Ergonomik aydınlatma, ergonomik iklimlendirme, ergonomik zemin kaplaması, ergonomik mobilya ve daha birçok şey. Yaşam alanlarında gerekli konfor düzeyini sağladıktan sonra burada insanın ruhsal ve fiziksel ihtiyaçlarına göre bir planlama yapılması da mimarların bu konuya olan duyarlılığına ve işvereni ikna etme gücüne kalıyordu. Farkında olmasak da içinde yaşadığımız mekanlar, kent ve çevre

bireyleri zamanla şekillendirir. Bireylerin iyi olma hallerine göre planlama yapma gerekliliği de mekanların insan üstündeki etkisi gözlemlendikçe ortaya çıktı.

90'larda çalışan bir insanın gün içinde en çok kullandığı araçları çevresinde kalkmadan ulaşabileceği mesafeye koymak, mobilyaları buna göre seçmek, planları buna göre yapmak en doğru yaklaşımdı. Ergonomik bir oturma düzeni ile bireyi saatlerce oturabilirsiniz ama *Well* ile birlikte insanın hareketsiz oturmasının getirdiği sağlık sorunları nedeniyle daha planlama safhasında bireyi harekete teşvik etmek mükemmeli arayan konformist anlayışları değiştirmeye başladı. Kahve için masadan kalkıp herkesin sosyalleştiği alanlara gitmesinin altında biraz da bu var. Çöp kutusunun masanın altında değil de merkezi bir yerde olması bile bizim sağlığımız için yapılabilecek basit çözümler.

İlk kez 2014'te yayınlanan uluslararası Well Bina Standardı, tasarım, inşaat ve işletme süreçlerinde insan sağlığını ve

yaşam kalitesini önplana çıkaran bir sertifikasyon sistemi. Well sertifikası, bina kullanıcılarının zihinsel ve fiziksel sağlığını iyileştirmeyi amaçlıyor. Yeşil bina sertifikaları binaların enerji verimliliğini esas alırken Well sertifikaları odağına insanı alan ve yaşam kalitesiyle ilgili öğeleri merkeze alan uluslararası ilk sertifikasyon sistemi. Türkiye'de Well sertifikasını isteyen işverenlerin, bu sisteme uygun tasarımı yapan mimarlık ofislerinin artmasını beklerken de yaşamlarımızı kendimizin iyileştirmesi gerekiyor. Belki her şey bu kadar çokken, çok çeşitliken sadeleşmek, sadeleşirken de iyi ve sağlıklı olan eşyalarla, donatılarla çevremizi sağlıklı bir şekilde oluşturmak bir başlangıç olacak. Bilinçli tüketici Well sertifikalı binaları seçtikçe bu alanda üretim artacaktır. ■

Yapma

Murat Sönmez ■ Yapma kavramı, insanoğlunun gereklilikler etrafında maddeleri dönüştürmesi; olmayanın varlığa getirilmesi için eyleme geçmesi biçiminde ifade edilebilir. Yapma kavramının özünde bilinçle ortaya konulan eylem veya eylemler vardır. Bu eylemlerin sonucunda maddeyi bir amaç için dönüştürebiliyoruz. İnsanoğlunun eyleme geçerek maddeyi akıl ve bilinç ile gereklilikler etrafında farklılaştırmasının, bir bilinçlilik hali olarak, biliş, kavramsallaştırma ve temsil süreçleri kapsamında gerçekleştiği söylenebilir. Biliş ve kavramsallaştırma, “Öz, madde, biçim, amaç” olmak üzere dört kavramın temelinde ortaya çıkan “Noesis” kavramıyla tanımlanabilir. Bu dört bileşenin biraraya gelmesi sonuçta yapma eyleminin sonucu olarak tasarının varolmasını sağlıyor. Bu bağlamda, yapma eylemi kişinin bilgi ve bilinç ile oluşturduğu düşünce ve eylemlerine ait bir bütünlük olarak tanımlanabilir. İnsanoğlu bilinç ve bilgi ile maddeye form vererek bir nesneye dönüştürüyor. Bu nedenle nesne, zihnimizin saf yaratıları olarak, insanoğlunun düşünce ve bilinçlilik hallerinin ürünüdür. Aynı zamanda nesnenin, kavrayışlarımız ve

bilinçlilik hallerimizi içeren eylemlerimizin sonucu olarak, insanoğlunu temsil ettiği söylenebilir.

Kendini, çevreyi/bağlamı, gereklilikleri, maddeyi ve formu kavrayan bizlerin her şeyi öncelikle zihninde ürettiği söylenebilir. Bir şeyin varolmadan önce veya yapılmadan önce zihinde üretilmesine, düşünceden en son ortaya çıkan şeye poiesis diyebiliriz. Poiesis zihinsel bir sonuç olarak yapma eyleminin sonunda açığa çıkan ve henüz maddileşmemiş bir zihinsel üretimi tanımlar.

Farklı bir yaklaşımla ele aldığımızda ise “yapma” eyleminin bir süreç tanımladığı ve anlık bir şeyi ifade etmediği söylenebilir. Bu süreç bir şeyi bilmekle ilgilidir. Bilmek; insanın maddeyle ve çevreyle kurduğu ilişkide aklın bilgisini ortaya koymasidir. İnsanın bildiklerini gereklilikler veya amaçlar üzerinden tekrar şekillendirmesi, nesnenin tasarımlarının zihinde oluşmasıdır. Ancak tasarımı zihinde oluştuktan sonra bir soyuttan somuta yönelen bir eyleme geçiş süreci ve sonuçta bir dönüşüm başlatılabilir. Bu bağlamda yapma eylemi ile tanımlanan sürecin bir dönüşümü

barındırdığı ve dönüşümün insanın bütün zihinsel tasarımlarının niteliklerini maddede kurması, açığa çıkarması olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, yapma eyleminin tanımladığı veya içerdiği bu sürecin sonuçta, zihinsel ve fiziksel olarak bir şeyi nesneleştirme halinin ilişkilendirildiği, karıştığı, keşiştiği, uyarlandığı, fikir ve eylemler bütünü olarak yapıtı ortaya koyduğu söylenebilir.

İnsanoğluna ait yapma eyleminin oluşması için onun kendini, çevreyi, formu ve maddeyi tanıyarak kendi içinde özümsemesi gerekmektedir. Düşüncenin saf hali olarak bir şeyin zihinde öncelikle varlık bulması bir şeyin nasıl yapılacağı sorusunun kaçınılmaz olarak yapma kavramının anlam sınırlarının içine dahil etmektedir. Yapma kavramı zihnin saf yaratısının sonuçta varlığa getirilmesi eylemi olarak tanımlanırken, zihinsel yaratının “Nasıl ve Hangi yöntemle?” nesneleşeceği, diğer bir ifade ile zihinsel yaratının hangi yöntemle nesnel gerçekliğe kavuşturulabileceği “Teknik” kavramını gündeme getiriyor. ■

Yarışma

Batu Kepekçioğlu ■ Kumar’dır. Bağımlılık yapar. Kazanmak ya da kaybetmek önemsizdir.

Her teslimden sonra tövbe edip birkaç gün sonra girecek yeni bir yarışma aramaya başlar yarışmacılar. Ama kumarla tek benzerlik bu da değildir. Aslında yarışmaların kumar olması yüksek riskler ve şans faktörüyle ilgilidir temel olarak: Kazanamadığınızda, aylarca verdiğiniz emek çöpe gider. Ayrıca, kazanmak için de yoğun bir hazırlık süreci, geçmiş yarışmalarda edinilmiş tecrübeler, sabır ve yatkinlik yeterli değildir üstüne bir de şans gereklidir. Şans bu işin neresinde belki anlamakta zorlanabilirsiniz. Bu konuda size yardımcı olmak için önce yarışmanın mantı(ksızl)ğını formüle etmem gerekiyor.

Yarışmalar genelde, hayatınız boyunca size gelmeyecek bir işin müellifi olabilmek için “altın tepside lütfedilen fırsatlar” olarak kutsanır. Bir bakıma doğrudur da; özellikle de kazandıysanız.

Peki ya kaybedenler? Onları konuşan olmaz ama aslında kazananlar da çoğu zaman kaybeder: Kalburüstü bir yarışmacı bile girdiği üç yarışmadan birinde ödül aldığıda kendini başarılı sayar. Düşünün bir kere, tüzel ya da özel bir müşteri ile defalarca müzakere ederek oluşturulabilecek bir tasarımı, sadece iş başlarken konuşup, sonra aylarca hiç görüşmeden olgunlaştırarak teslim edeceksiniz ve tasarımın ücretini de ödül grubuna seçilirsenez ancak alabileceksiniz; durumu böyle formüle edince pek de mantıklı bir tarafı kalmıyor aslında.

Trajik şekilde sözkonusu bu irrasyonel iletişim sürecini rasyonalize etmek için yarışmacı tarafından atılan her adım da yarışmaların kronikleşen sorunları olarak karşımıza çıkar. Çünkü bir “sus” orucunda kurulan iletişim ortamı, yarışmacıyı “şartname” ve “sorucevaplar”dan kurtarılan bilgi kırıntıları ile jüri adına düşünerek jüri üyelerinin benimseyeceğini varsaydığı yaklaşımları öngörmeye iter. Böylece tasarım, her

aşamadaki kabullerle hassasiyeti fena halde sapan bir “akıl yürütme zinciri” üzerine şekillendirilir ve çok yoğun emek verilerek teslim edilir. Diğer taraftan, jürinin eğilimleri ile tahminlerin örtüşüp örtüşmeyeceğini bilmek pek de mümkün değildir çünkü jüri tek kişiden oluşmaz. “İşte, risk de budur!”: Başta bir tercih yaparsınız ve hiçbir şey olmamış gibi “ya tutarsa” deyip devam edersiniz. Eğer seçilen yaklaşım jürininki ile uyuşmuyorsa “geçmiş olsun”. Ağzınızla kuş tutsanız bile yarışmadan elenirsiniz ve önünüzdeki maçlara bakarsınız. Bitti mi? Hayır! Bir de ortaya çıkan başka bir sorundan bahsetmek gerekiyor. O da “vasatlaşma”.

Kaçınılmaz olarak oluşan risk karşısında “benim” diyen yarışmacı bile aklının bir kenarında hep riski azaltmak ister. O yüzden az veya çok yarışmacının motivasyonu “iyi mimarlık” kadar risklerini de minimize etmeye döner. Riski minimize etmek için de yarışmacılar, ya daha önce açılan benzer konulardaki yarışmaların kazanan

işlerini inceler ve kolay anlatılabilecek, kafa karıştırmayacak “en makul” önerileri geliştirir ya da vakti ve imkanı var ise birden fazla öneri ile yarışmaya katılır. “Artık hangisi tutarsa...”. Büyük yarışmalarda daha sık rastlanılan bu çoklu öneri ile katılım durumu, aslında mevzunun bir noktada biletinizi kendinizin tasarladığı “milli piyango” çekilişine dönmesinin de en açık göstergesidir.

Tabii katılan projeler daha önce kazanan projelerin tariflediği vasatın makuliyet seviyesine çekilince jüri de vasatlar arasından bir vasat seçmek zorunda kalır; bazen de kendi içinde uzlaşmak için hiçbir jüri üyesinin birinci tercihi olmayan bir proje birinci seçiliverir göz göre göre. Sonra seçilen vasat yaklaşım, başka yarışmalarda da yarışmacılar için emsal teşkil eder ve refleksif olarak yeniden üretilir... Elimize geçen şey

ise, çok fazla talebe karşı, çok kısıtlı diyalog şansı tanınan yarışmacının, riski minimize etmek için en garantili olana yönelmesi sonucu oluşan nur topu gibi bir “vasatlık döngüsü”dür. Bütün bunlara bakacak olursak çoğu yarışma, riskli kararları dışarıda bırakarak “vasatlığın” kazandığı, katılanların çok azının ödüllendirildiği prestijli bir kumar türüdür. Şeytanımız bol olsun... ■

Yeşil

Yusuf Civelek ■ Mimarlık bağlamında kullanıldığında “yeşil”, özellikle betonun zıddına işaret eder. Taş, kerpiç veya ahşap gibi “geleneksel” malzemelerle meydana getirilmiş çevrelerde “yeşil” olmasa bile eksikliği hissedilmez. Endüstriyel malzemeler ile, özellikle de betonarme ile meydana getirilmiş yapılar tabiatı unutturucu özelliklerinden olsa gerek, bunları “yeşil” ile ıslah etmek gerekir. Tabiatın sadece yeşil renkte olmaması ise mühim değildir, çünkü “yeşil” tabiatı gerçekten sağladığı için değil, aslında onu temsil

ettiği için önemlidir. Gri nasıl ki betonarme mimarinin sembolik rengi ise, yeşil de tabiatın sembolik rengidir. Bu renk adı, bir sıfat olarak kullanıldığında hemen metaforik yapısını göstermeye başlar: “Yeşil çatı”, “yeşil mimari”, “yeşil aks” gibi ifadeler suni bir nesne (artifakt) olan mimarinin tabii olanla ilişkiye girmesini temsil ederler. Aynı nedenle mesela rüzgarın veya ısının bir rengi olmasa dahi mekanı doğal olarak havalandırma veya ısıtıp soğutmaya yönelik uygulamalar hep “yeşil” sıfatıyla ilişkilendirilir.

Vitruvius’un yapı kültürünün doğuşuyla ilgili verdiği örneklerden biri de ağaç kütükleri ve dallarının basit bir çatkı yapmakta kullanıldığı “ilkel kulübe”ydi. Öyle görünüyor ki tarih boyunca yapı kültürünün ilerlemesi bu ilksel özden o kadar uzağa gitmiş ki, insanlar bir zamanlar köşe bucak kaçtıkları tabiatı eski bir dost gibi kucaklayıp, öpüp, tekrar modern kulübelerinin tepesine koymak istiyorlar. Ama unutmamak gerekir ki baştacı edilen bu şey tabiat değil, “yeşil”. ■

Yıkım (I)

Yelta Köm ■ Afet sonrası ya da politik ve ekonomik pratikler sonucunda insan kaynaklı oluşan durum. İnşa etmekle doğrudan ilişkili olsa da, mimari tasarımın bir parçası olarak ele alınmayan bir kavramdır. Oysa bir bina tasarlanırken, aynı zamanda farkında olmadan da yıkımı tasarlanır. Yıkımın farklı katmanlardaki doğayla, çevreyle, sosyopolitik alanla ilişkisi bu tasarlanmama sürecinde etkisini gösterir.

Sözlükte ilk anlamı kurulu bir şeyi parçalayarak dağıtmak, bozmak, tahrip etmek olan yıkımın olumsuz çağrışımları olsa da, kimi zaman olumlu sonuçları da beraberinde getirir. Nadir de olsa bu örneklerle rastlanır. 2020 yılında Georg Floyd’un polis tarafından öldürülmesiyle başlayan ırkçılık karşıtı gösterilerde dünyanın farklı kentlerinde sömürgecilerin heykelleri yıkıldı. Yıkılan kölelik ve sömürgeciliğin sembolleri arasında Kristof Kolomb, Edward Colston gibi isimlerin heykelleri yer almaktaydı (Bkz: Sömürgeleştirme). Yıkımlar kimi zaman da şehirlerin hafızalarında uzun süre yer edecek, tekrar tekrar hatırlanacak geleceğin hayaletlerini barındırabilirler. 2010 senesinde Pattu Mimarlık’ın Hayalet

Yapılar projesinde bu konu ele alınır. İstanbul’un farklı dönemlerinde yıkılan yapılara odaklanan çalışma, bu yıkımlar olmasaydı kent nasıl geliştirdi sorusu üzerinden yeni tahayyüller oluşturur. Yıkımlar, bagajlarındaki getirdikleriyle beraber hayal kurmak için zemin de oluştururlar. Taksim Topçu Kışlası’nın yeniden inşa edilmesini düşlemek yıkım-sonuç tartışmalarının bir parçasıdır.

Bu tartışmanın sadece bulunduğumuz coğrafyaya özgü olmadığını da başka örneklerden okuyabiliriz: 1400’lü yıllarda inşa edilmiş barok bir yapı olan Berlin Kent Sarayı, Almanya ikiye bölündükten sonra Doğu Berlin’de kalmış ve DDR tarafından 1950’de yıkılmıştır. Yerine ise Cumhuriyet Sarayı inşa edilmiştir. İki Almanya birleştikten sonra ise yasak olmasına rağmen asbest kullanılması sebebiyle kapatılır. İlginç olan şu ki, 2003 senesinde Almanya Federal Meclisi tarafından yeniden yıkılması ve yerine ilk yıkılan Berlin Sarayı’nın inşa edilmesi kararı alındı. Bugün yeniden ihyası tamamlanmış olan proje Humboldt Forum adıyla kültür ve sanat merkezi olarak sadece görsel anlamda eskisine eş

bir şekilde inşa edilmiş durumda. Süreç içinde birçok tartışmayı doğuran binaya karşı olan hareketlerden biri Kültür İşçileri Koalisyonu, yapının Almanya’nın kolonyal şiddetinin bir anıtı olduğunu söyleyerek projeye itiraz ediyor.

Öte yandan tasarlanmamış yıkım süreçlerinin de, özellikle malzeme bağlamında düşünüldüğünde, toprağa ağır izler bıraktığı görülüyor (Bkz: Antroposen). Öyle ki savaş bölgelerinde yapı yıkımlarının verdiği zarar, silahlardan daha tehlikeli olabiliyor.

Türkiye coğrafyasında doğal afetler sonucu yıkımlar kitlesel yıkımların başında gelir. Dünyada neoliberal ve baskıcı politikaların da etkisiyle, politik ve ekonomik temelli yıkımlar artış göstermektedir. Kimi kolluk kuvveti eliyle gerçekleştirilen bu yıkımların pek çoğunda yerinden etme politikası güdülür.

İstanbul’da Sulukule, Tarlabası; Diyarbakır’da Sur örnekleri gibi yıkımlar, yerinden etme, hafızayı silme gibi pratikleri beraberinde getirirler. Eyal Weizman ve Forensic Architecture

ekibi mimarlığın yıkım üzerinden nasıl okunabileceğini, mimarının işgal ve yıkımları nasıl yönlendirdiğine ve onların mimarlığı nasıl dönüştürdüğüne tanıklık eder, işgalin ve yıkımın mimarının içinden nasıl kurgulandığını araştırır. İsrail'in Filistin'deki işgalini ve saldırılarını anlatan *Oyuk Topraklar: İsrail'in İşgal Mimarisi* kitabında* anlatılanlara bakıldığında tanınan aktarımları görmek mümkün, muktadir güçlerin nasıl mekanlar ürettiği ve mekankırım için ne tür stratejiler geliştirdiği bugünün mimarlık anlatısı içinde önemli yer tutmaktadır. Yıkımın kurduğu egemen mimarlık anlatısı devlet politikalarının pratiğinin içine işlemiş durumdadır; mimarlığın yıkımla ilişkisi ise bu durumlarda pratiğin dönüşmesi ile mümkün olur. Mimarlık araçları; yıkımları anlamak onları analiz etmek, sebeplerini, etkilerini, yok edilen hayatların adli süreçlerini takip etmek, belgelemek için kullanılabilir. Bununla beraber yerinden etme süreçlerini takip ederken, yerinden edilenlerle iletişimi kuran, aktivist bir pozisyona geçebilir. Yıkım mimarlığı ya da yıkımın mimarlığı, hem bir tasarım problemi hem de en insani noktadan bir fiziksel çevre sorunudur. ■

Not:

* Eyal Weizman, *Oyuk Topraklar: İsrail'in İşgal Mimarisi*, çev.: Emre Can Ercan, Açılım Kitap, 2016.

Yıkım (II)

Murat Sönmez ■ Yıkım sözlük tanımı olarak yıkma eyleminin karşılığıdır. Kavramın diğer anlamlarının “Yok olmaya sebep olabilecek şey, büyük zarar ve felaket” olduğu söylenebilir. Yıkım kavramı genelde olumsuz anlamlar barındırır da bu kavrama “yenilenmek” ve yenilik yapmanın kaçınılmaz hale geldiği “bilinçle bir eyleme geçiş” gibi anlamlar yüklemek mümkündür. Aslında yıkım sonrasında ister tamir etmeyi veya baştan yapmayı isterse de başka bir şey yapmayı barındırır da sonucun yeni bir durum doğmasını kaçınılmaz kılan çeşitli eylemler ve üretimler barındırdığı söylenebilir. Bu kapsamda, yıkım kavramı bir uyanış ya da aydınlanma olarak da tarif edilebilir. Sıradan ve alışlagelmiş şeylerin farkedilmesi, varolan değerlerin kaçınılmaz biçimde değişmesi gerekliliğinin anlaşılması, yeni bir şeyin tasarlanabilmesine yönelik yeni yöntemlerin aranması isteğinin doğması bu aydınlanmanın özünü oluşturur. Bu anlamları ile “yıkım”ın; yeni yolların, anlamların, zamanların, kişilerin, düşüncelerin, değerlerin olduğuna yönelik bir yola çıkma anımı tanımladığı söylenebilir. Bu nedenle de “yıkım” aslında bir eyleme geçiştir.

Yıkım kavramı mimarlıkta, mimarın kendini, toplumu ve mimarlığın kendi

iç yapısını anlama sürecinin başlatıcısı olarak tarif etmek mümkündür. Mimarın, bir taraftan gündelik hayatı oluşturan her katmanın içinde süregelen tutum, yönelim, yöntem ve tahakkümleri keşfetmesi öte taraftan sonuçta bunları göz ardı etmeye varacak bir bilinçlilik haline ulaşması veya böylesi bir bilinçliliğe adım atması yıkım kavramının mimari içeriğini oluşturur. Mimar için, yıkım, Platon'un mağara benzetmesinde mağara içindeki mahkumlardan biri gibi, akıl ve bilgiyi keşfederek mağara dışına çıkmayı başarmanın ve asıl olanla tanışılmasının aracı veya süreci olabilir. Diğer bir ifade ile mimar için yıkım, Pierre Bourdieu'nün sosyolojik yaklaşımı ve toplum okuması bağlamında, tahakkümlerin işlemez hale getirilmesi için bir önşarttır. Mimar yıkımın oluşturduğu yüzyüze gelme anlarında, hem toplumsal koşulların hem de süregiden mimari düşünce ve uygulamaların veya dayatmalarının dışına çıkabilir. Bu nedenlerle, yıkım sıradanlaşan, arayışı olmayan, yeniliğe izin vermeyen ve tekrarın güven veren alanın ötesine gidebilme isteğinin doğmasına aracılık eden bir sürecin tanımı ve bu süreç içinde aydınlanmalara yol açan eylemlerin bütünüdür. Tüm bu anlamlar bağlamında yıkım aslında bir özgürleşme ve yeniden varlığa gelme sürecidir. ■

Yok-yer

Bihter Çelik ■ (sıfat) 1. Fransız antropolog Marc Augé'nin, insanların anonim kaldığı ve “yer” olarak görülmeye yetecek kadar önem taşımayan antropolojik geçiş alanlarına atıfta bulunmak için icat ettiği bir terim. Yok-yerlere örnek olarak otoyollar, otel odaları, havaalanları ve alışveriş merkezleri verilebilir. 2. Mekan, insanlara kimliklerini güçlendiren, sosyal paylaşımlarda bulundukları, diğer insanlarla tanışabilecekleri bir alan sunar. Yok-yerler aksine, buluşma alanları değildir ve bir gruba ortak referanslar oluşturmazlar. Son olarak, olmayan yer, bireyin anonim ve yalnız kaldığı, yaşamadığımız bir yerdir. 3. Augé'nin geliştirdiği tasvire ek olarak, “yok-yer” ve “yer” keskin bir eşik çizgisi ile ayrılan iki alan değildir. Bir skalanın iki ucunu oturarak spektrum tariflerler. Her mekanın kullanıcı algısında iz bırakmama riski ile yok-yer olma ihtimalinin artışı doğru orantılıdır.



Her mekanın yok-yerleşme yüzdesi artıp azalmaktadır.

4. Yok-yerleşme; kullanıcının mekanı sahiplenmesi ve doğru orantılı olarak mekana aidiyet hissetmesi vasıtası ile yavaşlatılabilir. Yavaşlatma hamleleri için bkz.: Taktik şehircilik, kent yaması. ■

Yok-yer (Fotoğraf: Stockicide / CC BY 2.0).



Frank Gehry'nin kendi evi,
Santa Monica, ABD (Fotoğraf:
Paolo Gamba / CC BY 2.0).

Zıııııııııı / Zıııııııııı

Uğur Tanyeli ■ Mimarlık bağlamında bir anahtar kavram olmasına hiç alışık olmadığımız “zıııııııııı” veya “zıııııııııı” gibi bir sözcükle neden uğraşıyor ve burada neden gündeme getiriyorum? Çünkü bizim mimarlık dünyasında yaygın biçimde hep bildik ve “ciddi” bir kavramsal repertuarla çalışıp düşündüğümüz söylenebilir. Zıııııııııı / zıııııııııı bu tür kavramlardan biri tabii ki değil. Onlara benzemiyor da... Kullandığımız çoğu kavramın 18., hatta 16. yüzyıla dek uzanan tarihçeleri var. Kimi kavramlarsa bu denli uzak bir geçmişe sahip olmasa da yepyeni olmaktan uzak. Asıl önemlisi, artık herhangi bir yeni şeyi neredeyse anlatmaya muktedir değiller, çünkü onların göndermeleri daha üzerinde düşünmeye başlamadan bile kendiliğinden besbelli. Buna karşılık zıııııııııı / zıııııııııı, gündelik yaşamdaki anlamıyla “terbiyeli” olma iddiasını bir türlü unutamayan mimarların kullanmaya niyet etmediği bir zihinsel donanım işaret ediyor. Sürekli olarak olumluluk tanımlayan, hatta kullanımı ve imaları doğrudan sorun çözümlerine göndermede bulunan “araçsal” kavramlara alışık bir meslek camiası için zıııııııııı düpedüz ayrıksı. Kendisi bizatihi zıııııııııı.

Bu kavramla Sianne Ngai’nin yeni kitabında¹ karşılaştım. Ngai bir edebiyat kuramcısı olarak güncel dünyada estetik yargılar vermek için başvurduğumuz eski kavramların artık geçerli olmadığını ileri sürüyor. Bugün için “*zany*: zıııııııııı, zıııııııııı; *cute*: hoş, sevimli, cici ve *interesting*: ilginç” kavramlarını öneriyor. Hatta, önermiyor bile, onlar ortamda kullanılıyorlar zaten. Fakat Ngai o kavramları gündelik yaşamdan alıp sözlük anlamlarından çok daha derinlikli ve kapsamlı bir çözümlemeye tabi tutuyor. Gerçekten de medyada, sinemada, edebiyatta ve genelde her tür kamuya yönelik bildirimde kullanımı olağan denebilecek “eski şık” kavramların bugünkü estetik üretimleri ifade etmeye uygun olmadığı aşikar. Mimarlık özeline gelirse, örneğin, güzel, işlevsel, bağlamsal, sağlam, doğru, yararlı, yaratıcı, hijyenik, milli vs. gibi sayısız terim artık içi boş kavramlar haline geldiler. Kuşkusuz geçersiz hale gelmediler. Hala bir yapının güzelliğinden, işe yararlığından, depreme dayanıklılığından, yerine uygun tasarlanışlığından, sağlıklı olduğundan vb.’den konuşuyoruz. Ne var ki, bu gibi kavramlar belirli bir mimarlık ürününü vareden emeği ve/veya ürünü tarif

etmeyi sağlıyorlar mı? Dahası, güncel sosyal medyada o işe yönelik mimari yargılarımızı tanımlıyorlar mı? Bu ikisi de çok kuşkulu.

Sanat alanı sözünü ettiğim bu meseleyi kavramak için mimarlıktakinden daha fazla ve çarpıcı malzeme sunuyor. Tracey Emin’in akşamdan kalma dağınık yatağını sergilediği “My Bed”i alışık olduğumuz yüzlerce yıllık sanatsal yargı ifadelerimizle hiçbir biçimde yorumlanamıyor. Gordon Matta-Clark’ın işlerini güzel, rafine, yararlı, yüce diyerek nitelemek de apaçık imkansız. Terkedilmiş bir binanın duvar ve döşemelerini delmek hangi bildik estetik kategoriyle yorumlanabilir? Veya Paris’te Palais Royal avlusundaki Daniel Buren sütunları etkileyici ve güzel mi? Peki, onlar ne?

Mimarlıkta da böyle bildik terimlerin artık sözgelimi bir Greg Lynn tasarımını anlatmaya yaramadığını söylemek zor değil. Ya da Aravena’nın katılımcı ve “incremental” (artımlı-yapım) mimarlığının güzelliğinden konuşmak anlamlı ve açıklayıcı sayılamaz. Her mekan kullanıcısının kendi imkan ve zevkiyle tamamladığı o katılımcı mimarlık ürünü konut sitesi çok önemli değerleri

kuşkusuz içerebilir, ama örneğin hangi ölçütle güzeldir? Daha önemlisi onu yorumlamak için güzellik, bağlam, bölgeselcilik vs. bir parametre olabilir mi? Ama, Ngai'in kategorilerini kullanırsam Gehry'nin kendisine daha tasarım yaşamının ilk evresinde yaptığı ev bir gecekonduyu anımsatan çapaçulluğuyla pekala da "ilginç" ve "zıpır" sayılabilir. Aravena'nın demin sözünü ettiğim Şili'deki işi de öyle. Ya da genelde parametrik tasarımın bildik örneklerini "hoş, şirin, cici" diyerek anlatmak "güzel ve anlamlı" diye tanımlamaktan kuşkusuz daha gerçekçi. Veya o uçuşan, rüzgarda dalgalanmış gibi gözüken kitleleriyle Gehry'nin Seattle Müzik Merkezi için Ngai kategorilerinin üçü de kuşkusuz işe yarar teorik araçlar olmalıdır. Veya Rogers'ın Hong Kong'daki HSBC Genel Merkez Binası tabii ki "ilginç"tir. Ancak güzel, bağlamsal, bölgeselci vb. tabii ki değildir.

Ngai'nin kategorilerinin hepsi de yeni bir kavramlar repertuarının gerekliliğini ortaya koyuyorlar. Mimari nitelik ve özellikleri tekil bir sözcükle bir çırpıda anlatamadıkları ve anlamları besbelli olmadığı için, yukarıdaki gibi yapıardan söz edilirken verimli anahtar sözcükler haline geliyorlar. Örneğin, bir yapı hakkında hiç düşünmeksizin "bağlamsal bir tasarım", "çevreye duyarlı", "işlevsel" vs. demekle yetinebiliriz. Ne demek istediğimizi anlatmak için hangi özellikler nedeniyle öyle olduğunu açıklamak yeter. Çoğu zaman o bile gerekmez. Oysa zıpır, hoş, ilginç bir tasarım için kavramın içeriğini dolduracak ciddi bir teorik emek harcamak gerekiyor. Hem genelde, hem de o kavramları kullandığımız her özel durumda bunu yapmak zorundayız.

Bütün bu söylediklerimden sonra -yanlış anlaşılmasın- bu kategorileri kullanmayı öneriyor değilim. Gelecekte artık bu terimlerle konuşulacak da demiyorum. Anlatmaya çalıştığım şey şu: Mimarlık dilinin ve onun yaslandığı teorik altyapının "açılması" gerekiyor. Bu açılımı sosyal bilimler için yapma gereğinden konuşulalı² beri neredeyse 25 yıl geçti. Çok yol da alındı. Oysa bildik mimarlık dili çok köhne. Üstelik, "kapalı", "self-referential", yani kendi kendisine göndermeli nitelikte. Mimarlık kavramlarının totolojik oldukları,

dolayısıyla hep aynı kavramı döndüre döndüre yineledikleri, olsa olsa içerik genişlettikleri söylenebilir. Sorun şu ki, eski bir dille yeni bir dünya kurmak ve ifade etmek olanaksız. Onu sarsmak, hırpalamak gerekiyor. Eskileri yeni biçimlerde açıklamak, revize etmek yetmiyor. Örneğin dijital dünyada tasarım ve yapıma ilişkin çok şey değişti. Mimarlığın toplumsal algılanışında da aynen böyle. Sosyal medya ortamında mimarlık konuşmak kitapta, makalede yazmaktan alabildiğine farklı. Altı yıl önce Emre Arolat tivit atarak mimarlık düşüncesi üretmenin açmazlarından söz eden bir konuşma yapmış ve Ömer Yılmaz ile epey sert bir tartışma zemini yaratmışlardı. Önemliydi, fakat yazık ki büyük ölçüde es geçildi. İşte o tartışmanın tivit atmanın dar çerçevesinden çıkarılıp mimarlığı kamusal tartışma meselesinin bugünkü geniş uzanımına doğru taşınması gerekiyor.

Daha önemlisi, "zıpır, hoş ve ilginç" ve onlara gündelik yaşamdaki kullanımdan alınarak eklenebilecek benzerleri anlamsal açıdan ucu açık ifadeler. Nasıl bir hassas ve incelikli anlama geldikleri değil, nasıl bir dağınık ve müphem anlamlar bölgesinde konumlandıkları tartışılabilir. Daima böyle terimlerle konuşuyoruz zaten. Güncel bir yapı ve genelde estetik ürün için ilkel, saçma, matrak, anlamsız, uçuk, kopartıcı, hormonlu, yakışmış vb. gibi kavramlarla konuşulduğu aşık. Hiç kuşkusuz -bir kez daha vurgulayayım- bu kavramlarla konuşulmasını önermiyorum; böylesi kavramlarla yaygın biçimde konuşulduğunu anlatmaya çalışıyorum. Dolayısıyla, o kavramları ve benzerlerini ciddiye almak ve mimarlık bağlamında yeniden okumak gerekiyor. Mimarlığın dilini dışa açmak gerekiyor. Meslek jargonu içine hapsolmuşluktan kurtarmak gerekiyor. Araçsalığından kurtulmak gerekiyor. Tıpkı sosyal bilimlerde, edebiyat eleştirisinde, medya araştırmalarında, kültürel incelemeler disiplinlerinde çoktandır yapılmakta olduğu gibi... ■

Notlar:

- 1 Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, 2015.
- 2 Immanuel Wallerstein vd., *Open the Social Sciences: Report of the Gulbenkian Commission on the Restructuring of the Social Sciences*, Stanford University Press, Stanford, Cal., 1996.

Yazarlar:

- Batuk, Aybike;** Arş.Gör., Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi.
- Binat, Banu;** *Binat İletişim & Danışmanlık.*
- Cankara, Melis;** Mimar, Doktora Sonrası Araştırmacı, Institute for Mediterranean Studies, Foundation for Research & Technology Hellas.
- Cengizkan, Ali;** Prof.Dr., TED Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Dekanı.
- Civelek, Yusuf;** Doç.Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi.
- Çelik, Bihter;** -trak.
- Çıracı, Eren;** *FIELDS.*
- Demirtaş, Aslıhan;** *KHORA Ofis*; Öğr. Görevlisi, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü.
- Dereli, H. Cenk;** Dr. Mimar, *NOBON.*
- Derinboğaz, Alper;** *Salon.*
- Germen, Murat;** Sanatçı, Arşivci; Öğr. Görevlisi, Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi.
- Gökbayrak, Pınar;** *PAB Mimarlık.*
- Gürdoğan, Selva;** *Superpool.*
- Hacılibeyoğlu, Ferhat;** Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi; *İKİARTİBİR.*
- Kepekçioğlu, Batu;** Dr. Mimar.
- Kodalak, Gökhan;** Mimar, Teorisyen.
- Kol, Zuhale;** *Openact Architecture.*
- Köknar, Saitali;** Doç.Dr. Mimar.
- Köm, Yelita;** Mimar.
- Kurt Şengün, Seda;** *Büro Seda Kurt Şengün.*
- Özkan, Suha;** Prof.Dr., AIA Onursal Üyesi.
- Piker, Kerem;** *kpm-kerem piker mimarlık.*
- Sönmez, Murat;** Doç.Dr., TOBB-ETÜ Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü.
- Şenel, Aslıhan;** Doç.Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü.
- Tan, Pelin;** Doç.Dr.; Misafir Öğr.Üyesi, Bard İnsan Hakları Programı.
- Tanyeli, Uğur;** Prof.Dr., İstinye Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi.
- Yazgan, Begüm;** *Yazgan Tasarım Mimarlık.*
- Yıldırım Okta, Birge;** Doç.Dr., Kadir Has Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi; *OKTAA.*
- Yıldırım, Yağmur;** Öğr. Görevlisi, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi; Öğr. Görevlisi, İstinye Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi.
- Yırtıcı, Hakkı;** Doç.Dr.; *Gazete Duvar* Yazarı.