

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ PROGRAMLAR ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK TARİHİ, TEORİSİ VE ELEŞTİRİSİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

MİMARLIKTA KULLANICININ ÖZGÜRLEŞMESİ: ‘KULLANICILIK’ KAVRAMI
BAĞLAMINDA BİR OKUMA

Arda KARABURÇAK
116823011

Doç. Dr. Can ALTAY

İSTANBUL

2019

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ PROGRAMLAR ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK TARİHİ, TEORİSİ VE ELEŞTİRİSİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

MİMARLIKTA KULLANICININ ÖZGÜRLEŞMESİ: 'KULLANICILIK' KAVRAMI
BAĞLAMINDA BİR OKUMA

Arda KARABURÇAK
116823011

Doç. Dr. Can ALTAY

İSTANBUL

2019

Mimarlıkta Kullanıcının Özgürleşmesi: 'Kullanıcılık' Kavramı Bağlamında Bir Okuma

The Emancipation of the User in Architecture: A Reading in the Context of the Notion of 'Usership'

Arda KARABURÇAK

116823011

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Can Altay

İstanbul Bilgi Üniversitesi..... Üniversitesi

(İmza) 

Jüri Üyeleri Prof. Dr. Arzu Erdem

Kadir Has Üniversitesi..... Üniversitesi

(İmza) 

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Simge Göksoy

İstanbul Bilgi Üniversitesi..... Üniversitesi

(İmza) 

Tezin Onaylandığı Tarih :12/06/2019.....

Toplam Sayfa Sayısı:93.....

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Kullanıcı
- 2) Kullanıcılık
- 3) Müelliflik
- 4) Uzmanlık
- 5) Gündelik Hayat

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) User
- 2) Usership
- 3) Authorship
- 4) Expertise
- 5) Everyday Life

ÖNSÖZ

Öğrencilik ve öğrencilik sonrası hayatta her zaman bana yol göstermiş ve şans tanımış, yeni fikirlere daima açık danışmanım Doç. Dr. Can Altay'a, mimarlık konusunda fikirlerimi derinleştirmemde büyük katkıları olmuş Bilgi Üniversitesi'ndeki hocalarım, yüksek lisans boyunca kendilerinden çok şey öğrendiğim ve mimarlıkla taze bir bağ kurmamda önemli bir etkisi olan Prof. Dr. Uğur Tanyeli ve Prof. Dr. Bülent Tanju'ya, tez yazma sürecimi destekleyen ve kolaylaştıran Haliç İç Mimarlık Bölümü'nden sevgili hocalarım ve iş arkadaşlarıma, hayatım boyunca bana destek olmuş sevgili aileme, bu süreçte az vakit ayırabildiğim sevgili arkadaşlarıma ve tez süreci boyunca ve daha birçok konuda varlığıyla bana destek olan Ceren'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Kullanıcı kavramı mimarlıkta tarihsel olarak icat edilmiş ve zaman içerisinde özneliği anlamında bir değişime uğramıştır. Erken modernist mimarlıkta kullanıcının, mekanın üretiminde etkisiz bir konumda olduğu var sayılır. Kullanıcının mimarlık disiplindeki konumunda ilk büyük değişim yirminci yüzyılın ortalarında gerçekleşir. Kullanıcı mimari tasarıma bir veri olarak dahil olur ve tasarım sürecinin yönlendiricisi haline gelir. Kullanıcı bu bağlamda mimarın verdiği kararları meşrulaştıran bir özne konumundadır. Kullanıcının özgürleşmesi olarak tarif edilen durum ise ancak mimarlık disiplinde mekan üretiminin toplumsal bir olgu olduğunun keşfi ve gündelik hayatın mekanını incelemeye başladıktan sonra söz konusu olacaktır. Bu doğrultuda, bu çalışma mimarlıkta kullanıcının özgürleşmesi olarak ifade edilen durumu incelemeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken özellikle sanatta güncel bir tartışma konusu olan *usership* (kullanıcılık) olgusu ve onun etrafında şekillenen kavramların (izleyicilik, müelliflik, uzmanlık) mimarlık disiplindeki tezahürleri çalışmaya dahil edilecektir. Böylece kullanıcının ve mimarlık disiplininin karşılıklı olarak sınırlarını muğlaklaştırması ve özgürleşmesi imkanları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: kullanıcı, kullanıcılık, izleyicilik, müelliflik, uzmanlık, gündelik hayat, modernite

ABSTRACT

The concept of user has been historically constructed in architecture and has undergone a change in the sense of its subjectivity over time. In early modernist architecture, the user is considered to have a passive role in the spatial production. The first major change in the user's position in the architectural discipline takes place in the mid-twentieth century. The user is included as a data in architectural design and becomes the router of the design process. In this context, the user is a subject who justifies the decisions of the architect. The situation described as the emancipation of the user will only occur after the discovery of the production of space in the architectural discipline as a social phenomenon and the beginning of the studies in everyday life. In this respect, this study aims to examine the situation defined as the user's emancipation in architecture. While doing this, the concept of usership, which is a subject of contemporary discussion in art, and its relevant concepts such as authorship, spectatorship and expertise will be included in the study. Thus, the possibilities of the user and the discipline of architecture to mutually obscure their boundaries and their emancipation will be examined.

Keywords: user, usership, spectatorship, authorship, expertise, everyday life, modernity

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Konu ve Arka Plan	1
1.2 Amaç, Çalışmanın Hedefleri, Sorular	2
1.3 Çalışmanın Yapısı	3
2. TARİHSEL BAĞLAM: KULLANICI ANLAMININ DÖNÜŞÜMÜ.....	5
2.1. Modernlik ve Modernist Mimari.....	5
2.2. Modernist Mimari ve Kullanıcı.....	7
2.3. 1960'lardan sonra Kullanıcı	13
3. MÜELLİFLİK	16
3.1. Müellif Mimarın Ortaya Çıkışı	16
3.2. Müellifliğin Çözülmesi	18
3.3. Katılımcılık	23
4. İZLEYİCİLİK.....	29
4.1. Sanat Olarak Mimarlık Pasif İzleyici Olarak Kullanıcı	29
4.2. Modernist Mimarlık ve Fotoğraf.....	34
4.3. Bir Kırletici Olarak Kullanıcının Potansiyeli.....	40

5. UZMANLIK.....	47
5.1. Uzmanlık Kültürü ve Kullanıcı Gerilimi	47
5.2. Uzman ve Otoritenin İşbirliği: Savunmacı Mimarlık	56
5.3. Uzmanlık Yaklaşımı Olarak İşlevselcilik	61
6. SONUÇ.....	68
KAYNAKÇA.....	71
İNTERNET KAYNAKÇASI	84

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1. Alexander Klein'in mekan organizasyonuna göre oluşan karşılaştırmalı hareket şeması.....	9
Şekil 2.2. Le Corbusier'nin oran sistemi Modülör	10
Şekil 2.3. Erkeği evrensel insan figürü olarak kabul eden ve standart beden ölçüleri belirleyen Neufert kitabından bir sayfa	11
Şekil 3.1. Farnsworth Evi planı	21
Şekil 3.2. Farnsworth Evi'nin fazla geçirgen görünümü.	22
Şekil 3.3. <i>aaa</i> aracılığıyla kurulmuş ve kent sakinleri tarafından kullanılmakta olan bahçe. ..	24
Şekil 3.4. Lucien Kroll tasarımı, hareketli birimleriyle LA Mémé binası	25
Şekil 3.5. Cedric Price ve Joan Littlewood tasarımı, esnek yapısıyla Fun Palace.....	26
Şekil 4.1. L.H.O.O.Q, Marcel Duchamp'ın 35'li serisinin 15.si	32
Şekil 4.2. <i>All of This Belongs to You</i> sergisi kapsamında mutfun kamusal alan haline getirdiği V&A Galerisi.....	33
Şekil 4.3. Villa Savoye'da masanın üzerinde Le Corbusier'i çağrıştıran erkek eşyaları.....	35
Şekil 4.4. Barselona Pavilyonu	37
Şekil 4.5. "PHANTOM, Mies as Rendered by Society", Barselona Pavilyonu ve olağan nesnelere	37

Şekil 4.6. Le Corbusier'nin Chandigarh yapısı ve kullanıcılar.....	38
Şekil 4.7. “Bu bina ile ilgili en mimari şey içinde bulunduğu çürüme halidir”, Tschumi'nin tasarladığı ‘reklam’ afişi.	39
Şekil 4.8. İMÇ'nin orijinal cephe tasarımı.	41
Şekil 4.9. İMÇ’de dükkan sahiplerinin cephede yaptıkları değişiklikler.	42
Şekil 4.10. Pessac konutları. üstte orijinal tasarım, altta kullanıcının yaptığı değişiklikler	43
Şekil 4.11. Aya Sofya kilisesinin duvarının kullanıcılar tarafından mekansallaştırılması	45
Şekil 4.12. Southbank, Londra.....	46
Şekil 5.1. Rural Studio öğrencileri düşük bütçeli konut projelerinin inşasında	50
Şekil 5.2. Karanfilköy’de gecekondü eklentisi.....	53
Şekil 5.3. İki bina arasına kullanıcılar tarafından eklenmiş bağlantı strüktürü.....	54
Şekil 5.4. Making Policy Public projesi kapsamında New York’a gelecek göçmenlerin yapacakları vatandaşlık başvurusu için CUP tarafından hazırlanmış el kitabı.....	55
Şekil 5.5. <i>NoGo</i> , New York’ta savunmacı mimarlık örneği.....	58
Şekil 5.6. San Francisco’da bir binaya ait denizliğin üzerine oturulmasını engellemeye yönelik yerleştirilmiş eklentiler	59
Şekil 5.7. Savunmacı mimarlık örneği olarak kolçaklı bank tasarımı.....	60

Şekil 5.8. Frankfurt Mutfağı, Kaynak: MOMA.....	62
Şekil 5.9. Bridge City projesine ait maket	63
Şekil 5.10. Diagoon konutlarının parçalı yapısı, aksonometrik çizim.....	65
Şekil 5.11. Maison Loucheur, plan çizimi	66
Şekil 5.12. Schröder Evi, iç mekan görünüşü.....	66

1. GİRİŞ

1.1 Konu ve Arka Plan

Mimarlığın sadece tasarım ve inşa pratikleri ile sınırlı olmadığını, mimarlık nesnesi üretildikten sonra, kullanım ve kullanıcının mekânsal üretimde oynadığı role bakarak irdelemek mümkün olabilir. Mekanın kullanıcıları tarihin her döneminde mevcut olsa da, kullanım eyleminin mekan üretiminin bir süreci olduğu kimi zaman göz ardı edilir. Hatta 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar mimarlık literatüründe kullanıcı kavramı anlamlı bir yer edinmemiştir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında mekanın üretimine dair gerçekleşen kavramsal yenilikler ve politik değişimle beraber kullanıcı gündeme gelir. Mimarlık özellikle modern dönemde etrafında kurgulanan anlatılar ve özerk bilgi üretim süreçleri ile mimar müellifin daha ön planda olduğu, disiplin olarak mimarlığın yöntemlerinin belirlendiği ve tekil üretimler üzerinden kurgulanan bir pratik haline gelerek kullanıcıyı edilgen bir pozisyonda bırakmıştır.

Bu çalışmada mimarlıkta kullanıcı ele alınırken bağlamsal olarak yararlanılacak olan ‘kullanıcılık’ (*usership*) kavramı aynı başlıkla olmasa da yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimarlıkta sık sık tartışılan bir konu haline gelmiştir (Lefebvre, 2014; De Certeau, 1988; Hill, 2003). Bu süreçte mimarlık eleştirisinin başlıca savlarından biri mimarlık disiplininin kendi içerisine kapanık bir biçimde bilgi üretmesi ve bu bilgiler doğrultusunda tasarım pratiğinin gerçekleşmesi üzerinedir. Bu çalışma için kullanıcılık kavramı ise mimarın edindiği rolü sorgulamak, mimarlık nesnesiyle kurduğu tek yönlü ilişkiyi kırmak, mimarlığın kullanıcı ile ilişkisindeki totaliter yapıyı incelemek ve eleştirmek konusunda yardımcı olacaktır.

Kullanıcılık (*usership*) kavramı, bu tezde yer aldığı bağlamıyla, Stephen Wright tarafından *Toward a Lexicon of Usership* (2013) kitabında ele alınmıştır. Wright, sözlük (*lexicon*) benzeri bir yapıda kurguladığı kitabında ‘kullanıcılık’ konsepti ile ilişkilendirildiği kavramları üç ayrı kategoride inceler; *yeni ortaya çıkan kavramlar*, *terk edilmesi gereken 'kurumlar'* ve *kullanım biçimleri* (Wright, 2013). Wright kullanıcılık konusuna dil bilimsel bir yöntemle yaklaşır. Konunun dâhilindeki kavramları belirler ve buna ek olarak kendisi yeni kavramları tartışmanın

içine sokar. Bu yöntem onun kullanıcılık tartışmasının zeminini oluşturmaya yardımcı olur. Modernist düşünce ve uzmanlık kültürüne ait kavramları sorunsallaştırır ve çalıştığı alan olan sanat teorisinde yavaş yavaş etkisiz hale getirilmesi gerektiğini savunur. Kullanıcılık (*usership*) kavramı sanat teorisi bağlamında ikili bir anlam yapısına sahiptir. *Use* kelimesi İngilizcede hem ‘kullanmak’ hem de ‘fayda’ anlamlarını içerir. İkisi birleştirildiği zaman ‘fayda elde etmek için kullanmak’ gibi bir anlama ulaşılmaktadır. Wright’ın kavramını üzerine inşa ettiği söylem bu ilişkisellikten ortaya çıkar. Wright, sanat işi ile ilişkilenen seyircilerin, sanat ‘kullanıcısına’ dönüştüğü veya dönüşebileceği durumları ortaya çıkarmak istemektedir. Kullanım aracılığıyla ise bir toplumsal fayda elde etmenin fırsatları üzerine teorisini oluşturur. Fakat Wright’ın (2013) ele aldığı biçimiyle kullanıcılık, yalnızca bir fırsattan doğan ilişkiselliği değil, kendi kendini düzenleyen ilişkilene ve yönetim biçimini ifade eder: bu anlamda uygun yöntemlerin kullanımını ve yeniden kullanımı içerir. Böylece kullanıcı kendi gündelik kullanım eylemi ile ‘uzmanlar’ tarafından tarif edilen çerçevenin dışına çıkan, dolayısıyla bir otorite karşısında gedik oluşturan ve bir özgürlük alanı tanımlayan bir konumdadır.

1.2 Amaç, Çalışmanın Hedefleri, Sorular

Bu tezin amacı, bir yapının mimari üretim sürecinin sadece tasarım ve inşa pratikleri ile sınırlı olmadığını, yapı üretildikten sonra *kullanım* ile de devam ettiğini, *kullanıcının* mekansal üretimin bir parçası olduğunu göstermektir. Kullanıcının mekansal üretimin bir parçası olduğu fikrinin kuramsal düzlemde kabul edilmesinin ve bu doğrultuda üretilen mimarlık pratiklerinin yaygınlaşmasının neden 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştiğinin sebepleri irdelenecektir. Temel olarak, kullanıcının mimarlık teorisine girişindeki gecikme sorunsallaştırılarak, mimarlık teorisinde kullanıcının göz ardı edilmesi durumu mimarlık kuramının evrilişi üzerinden incelenecektir. Bunu yaparken, Wright’ın *Toward a Lexicon of Usership* (2013) kitabını bir araç kutusu olarak kullanıp, kullanıcılık kavramının mimarlık teorisi içerisinde kendini görünür kıldığı ve gerilimli bir ilişki içerisinde olduğu ‘müelliflik’ (*authorship*), ‘izleyicilik’ (*spectatorship*) ve ‘uzmanlık’ (*expertise*) kavramları mimarlık disiplininden örnekler verilerek irdelenecektir. Bu süreçte cevaplandırılması hedeflenen ana sorular;

- Kullanıcı hangi söylemler altında edilgendir?
- Kullanıcılık, nasıl mimarlık disiplininin tahakkümünü zorlayacak bir kavram olabilir?
- Mimarlıkta kullanıcı hangi durumlarda özgürleşir?

olarak belirlenmiştir. Böylece mekanın üretiminde kullanıcının aktif bir rol oynadığını ve metodolojisini ‘analiz – tespit – ürün’ döngüsünden çıkaran, başlangıcı ve sonu belli olmayan, bir sarkaç gibi aşamalar arasında gidip gelen, kendi disiplinler sınırları dışındaki uzman ve kullanıcılara da danışarak işini şekillendiren mimarlık pratiklerinin de olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Bu konuyu günümüz için kritik kılan mesele, mimarlık disiplinin artık bir nesne üretiminden çok, diğer disiplinlerle sürekli ilişki içerisinde bir aracı olarak kullanılabileceği fikrinin mekânsal aracılık (*spatial agency*), katılımcılık, esneklik gibi kavramlar ve kuramlarla yaygınlaşmış olmasıdır (Awan, Schneider, & Till, 2011).

1.3 Çalışmanın Yapısı

Bu çalışma kapsamında mimarlıkta ‘kullanıcı’ kavramının farklı tarihsel bağlamlara göre anlam değişimi ve kullanıcının Stephen Wright’ın ‘kullanıcılık’ (*usership*) (2013) olarak ifade ettiği siyasal öznellik pozisyonuna ulaşma imkanları incelenecektir. İkinci bölümde, kullanım ediminin içerdiği anlamları göz önünde bulundurarak, kullanıcı kavramının mimarlık literatüründe geç ortaya çıkmasının sebepleri modernizm düşüncesi dahilinde ele alınacaktır. Bu bölümde mimarlığın modern dünyada yaşanan form yitimine bir tepki olarak avangard düşünme biçimleri ile yeni formlar ürettiği ve didaktik bir yapıda olduğu tartışılacaktır. Dolayısıyla 1950’lerden önce tez bağlamındaki ‘kullanıcının’ pek gündemde olmadığı gösterilmiş olacaktır. Bu dönemde daha çok, mimarlık ve mimarlığın kurucu eylemlerine ‘maruz’ kalan özneler vardır. Esas amaç ise, modern mimarlıktan çok, modern bireylerin üretimidir. Böyle bir durumda yine mimarlık bir aracı konumunda denebilir belki, fakat bireyler üzerinde yaratacağı etki bakımından hem dikte edici total bir güç hem de tek çözüm gibi ele alınmaktadır. Bu anlamda kullanıcıların varlığından söz etmek güçtür. Buradaki en önemli nokta, kullanım eyleminin aslında modernist mimarlığın ürettiği formları yıkmaya yönelik bir şey ve dolayısıyla bir *tehdit* gibi algılanıyor oluşudur.

Çalışmanın üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerinde ise Wright'ın 'kullanıcılık' olgusuyla çarpışan üç adet kavramı üzerinden (*müelliflik, izleyicilik, uzmanlık*) kullanıcıyı mekanda edilgen kılan mimarlık pratikleri ve söylemlerinin incelenmesi hedeflenmektedir. Bu üç kavramın seçilmesinin sebebi, kullanıcının *mimar, mimarlık nesnesi* ve *mimarlık disiplini* ile olan üç temel ilişkisini irdelemeye faydalı olacağı düşünülmektedir. *Müelliflik* kavramı dahilinde, mimari üretim süreçlerinde mimarın baskın bir rolde tekil tasarımcı olarak var olmasının kullanıcı üzerinde nasıl bir etkisi olduğuna bakılacak; *izleyicilik* bölümünde mimarın ürettiği temsili imgenin gerçek hayatta kullanıcı ile nasıl bir ilişki içerisinde olduğu, dolayısıyla kullanıcının *mimarlık nesnesi* ile olan gerilimli ilişkisi ele alınacaktır. *Uzmanlık* bölümünde ise mimarlık pratiğinin bir *disiplin* halini alması ve profesyonelleşmesi dolayısıyla kendine çizdiği sınırın kullanıcı tarafından nasıl aşındırıldığı üzerinde durulacaktır.

Wright'ın teorisinden yola çıkarak mimarlık pratikleri ve söylemleri incelenirken, sanat yapıtlarına da mimarlık ile karşılaştırmalı örnekler olarak çalışmada yer verilecektir. Bu kavramların incelenmesinin başlıca sebebi, mimarlık söyleminin kullanıcının edilgen varlığını günümüzde devam ettirebilme özelliğine sahip olmasıdır. Bu kavramlar tarihsel bağlamda ele alınarak kullanıcı, mekan ve mimarlık disiplini arasında oluşan gerilimler ortaya çıkarılacaktır.

2. TARİHSEL BAĞLAM: KULLANICI ANLAMININ DÖNÜŞÜMÜ

Stephen Wright'ın, *Towards a Lexicon of Usership (2013)* kitabında bağlamını oluşturduğu anlamıyla 'kullanıcı', mimarlık diskuru içinde incelendiğinde tarihsel anlamda değişiklik gösteren bir özneye karşılık gelmektedir. Mimarlığın kullanıcısı ile kurduğu ilişki tarihsel süreç içerisinde hem olumlu hem de olumsuz biçimlerde ortaya çıkar. Bu bölümde, 20. yüzyılda mimarlıkta kullanıcı anlamının dönüşümü özellikle modernist mimarının düşünce yapısı üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır.

2.1. Modernlik ve Modernist Mimari

20. yüzyılın ilk yarısındaki mimarlık söylemlerinde kullanıcı kelimesine az rastlanır (Forty, 2000). Zaten o dönemde disiplin içerisinde edindiği yaygın anlamıyla, yani bir çeşit veri olarak, bir kullanıcıdan bahsetmek de mümkün değildir. 20. yüzyılın ortasından itibaren özellikle Amerika'da yaygınlaşan anlamı ile 'kullanıcı' güncel öznel durumu kabul edilmiş, sosyal bilimlerin de yardımıyla mimarlık disiplini için veri oluşturan ve ona göre tasarım yapılan bir kimsedir (Sachs, 2013). 20. yüzyılın ilk yarısında modernist mimarlık pratiklerinde ise kullanıcı bir ideale ulaştırılmak istenen ve bir anlamda inşa edilen bir özne olarak karşımıza çıkar (Cupers, 2013; Redström, 2006). Modernist mimarlık pratiği içinde kullanıcının konumunu anlamak için, modernist mimarlığın üretimini kurgulayan düşünce biçimleri ve modernite üzerinde durmak gerekmektedir.

Georg Simmel (2015) ve Marshall Berman'ın (2004) öne sürdüğü üzere her türlü bütünselliğin yitirildiğine dair kavrayış modern olma halinin en temel belirtilerinden biridir. Geleneksel dünyaya ait değer yargıları, yapma biçimleri, yani bir anlamda her türlü pratik, verili bilgi olmaktan çıkacak ve geçerliliği sorgulanmaya başlanacaktır. Geleneksel dünyada bilginin aktarımının verili biçimler ve determinist fikir öbekleri tarafından tayin edilişi modern dünyada kaybolmaya başlar. Örneğin, bulunduğu coğrafyanın bağlamıyla sınırlı, aktarılan bilginin, uygulayanın (usta, mimar ve benzeri) zihninde olduğu inancıyla inşa edilen yapılar, premodernitede hem 'gerçek' mimarlık bilgisinin aktarımının tek yönlü olduğu, hem de bir

bütünsellik içerisinde verilebileceği yanılığını yaratır (Tanyeli, 2003). Georg Simmel, modernite ile gelen çözülmeye dair tespitini *Metropol ve Tinsel Hayat (1903)* metninde dile getirir:

İçsel tutarlılığı ve kendine yeten anlamıyla bütün tasavvur dünyamız için sıkı bir çerçeve ya da yırtılmaz bir örtü oluşturan bilgi formları, hayatın akışı tarafından, hayatın akışı içinde çözülmektedir. Bu formlar, hayatın evrilip değişen kuvvetleri ve yönelimleri tarafından şekillendirilmekte, kendi hukukları, zaman dışı geçerlilikleriyle bunun karşısında direnç gösterememektedirler (Simmel, 2015, s. 71).

Marshall Berman (2004) ise *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* kitabında modernite deneyimini Nietzsche'den aktardığı cümleyle insanın üzerine hiçbir gıysinin tam oturmadığını fark etmesi olarak ifade eder. Bu durum, modern dünyada sanat ve mimarlık gibi üretim alanlarını da kapsayan her türlü pratiğin gerçekleştirilme süreçlerinin sorgulanması ve bir krize sokulması anlamına gelmektedir. Yaşanan krize bir tepki olarak modern dünya, yitirilen bütün formların yerine yeni formlar koymaya çalışacaktır. Bu karşılıklı etkileşimden ortaya çıkan enerji, modernizmin temel itici güçlerinden biridir. Bu durum modernitenin iki yüzünü yansıtır: bir yandan modern hayatın ve deneyimin sınırsız imkanlarını kucaklamak, diğer yandan, yitirilen geleneksel yapıların bağlayıcılıkları yerine yeni bütünsellik imkanları icat etmek (Ojalvo, 2012, s. 170).

Bu durumun modern mimarlığın öncü temsilcilerinden Mies Van der Rohe üzerinden izlenmesi mümkündür. Mies bir konuşmasında mimarlığın hem “[modern] çağın itici gücü ve yönlendiricisi” olması, hem de “düzen ve oranın genel geçer doğrularında temellendirilmesi” gerekliliğinden bahseder (Till, 2009, s. 82). Mies'in bu ifadesi onun modern mimarlık düşüncesini genel geçer bir doğrular bütünü olarak ele aldığını göstermektedir. Modern mimarlık kendi yeni ‘doğru’sunu kurmak için geçmişe ait yitirilmiş geleneksel bilginin yerine teknolojik gelişmeler ve akılcılık ile meşrulaştırılan güncel formlar önermeye çalışacaktır (Till, 2009).

Modern mimarlık söylemi uzun bir süre boyunca teknolojik gelişmelerin etkisindeki modernleşme süreçleriyle ilgilenecektir. Hilde Heynen modernite deneyimi ile modernleşme deneyimini iki farklı durum olarak tarifler: modernite, modern zamanların birey tarafından deneyimlenme biçimiyle ilişkilidir; oysa ki modernleşme, 18. yüzyılda ivmelenerek 20. yüzyıla kadar devam eden teknolojik ilerleme, endüstrileşme, kentleşme, nüfus patlamaları, kuvvetlenen ulus devletlerin ve bürokrasinin yükselişi, kitle iletişim sistemlerinin büyümesi, demokratikleşme ve genişleyen (kapitalist) dünya pazarının gelişimi gibi süreçleri ifade etmek için kullanılmaktadır (2011).

Modernist mimarının eleştirilebilecek yanlarından biri, modernite ile olan ilişkisindeki paradokstur. Simmel'in (2015) de belirttiği üzere, modernitenin en temel özelliği, içsel tutarlılığın sürekli olarak kaybolduğu, bilginin, yapma yöntemlerinin, algılama biçimlerinin, gündelik hayat pratiklerinin sürekli biçim değiştirdiği, yani kısaca sürekli bir form yitimini tarif etmesidir. Esasen modernist mimari ve anlatısı da modernleşme düşüncesi etrafında şekillenir, form yitimi olarak nitelendirilen durumla baş etmeye çalışır ve çağın ruhuna göre yeni formlar üretir. Örneğin Le Corbusier ve Mies van der Rohe gibi modern mimarlığın önemli aktörleri tasarımlarını ve söylemlerini içinde var oldukları modernite deneyimi içerisinden oluşturur. Ne var ki, onların mimari üretime ve topluma yaklaşımları modern olmakla beraber, mimarların tekelinde gerçekleştirilen bir süreç olarak modernleşmeyi yücelten fikirler barındırmaktadır. Bu bağlamda modernist mimarlık pratiklerinin kullanıcı ile nasıl ilişki kurduğu incelenecek olunursa, kullanıcının edilgen bir pozisyonda, bir anlamda modern mimarlığın kurallarına göre hareket eden ve modernleşme süreçleri doğrultusunda “üretilen bir özne” olduğu gözlemlenir (Cupers, 2013; Redström, 2006).

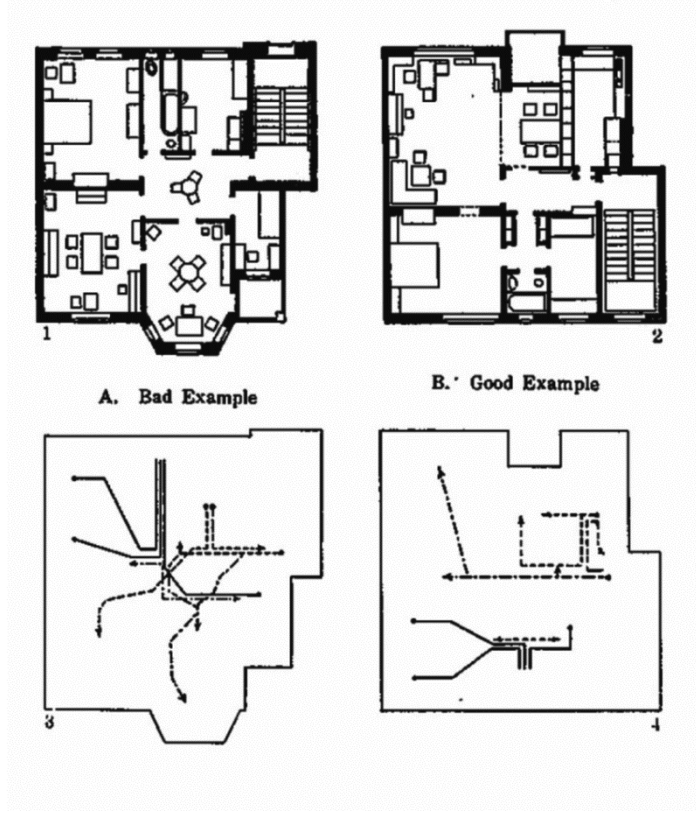
2.2. Modernist Mimarlık ve Kullanıcı

Bu bölümde, modernist mimarlığın toplumcu eğilimleri doğrultusunda üretilen tasarım düşüncesinin, mekanın ve nesnelere nasıl kullanılacağına dair didaktik yaklaşıma işaret ettiği aşağıda verilen örnekler ve söylemler ile tartışılmaya çalışılacaktır. Yapılı çevreyi anlaşılabilir, düzenli ve işlevselci bir zemine oturtarak sosyal eylemleri de organize edebileceğine inanan

mimari modernizm, “biçim kaygısı ve süslemenin geri plana atıldığı, bireylerin ve toplumun ihtiyaçları ile doğrudan ilişkili olmayan her türlü tasarımın terk edildiği, insanların refahını merkeze koyan ve işlevsel tasarım anlayışıyla gündelik hayatın akılcı organizasyonu üzerinde yoğunlaşılacak bir gündem” yaratır (Redström, 2006). Bu durum, Gropius’un (2019a, s. 80) tanımladığı Bauhaus üretim ilkelerinde kendini belli eder:

“Bauhaus, günümüz konutunun geliştirilmesine -en basit ev aletinden bitmiş konuta- yardımcı olmak istemektedir. Ev aletleri ve eşyalarının akılcı biçimde birbirleriyle ilişkili olmasını savunan Bauhaus – biçimsel, teknik ve ekonomik alanlarda sistematik uygulamalı ve kuramsal araştırma yoluyla – bir nesnenin tasarımını onun doğal işlevleri ve ilişkilerinden türetmek istemektedir.”

Gropius, nesnelere ‘doğal işlevleri’ni öne çıkaran tasarım düşüncesi doğrultusunda bir anlamda kullanıcının, tasarım ve mekanın doğru kullanımını da tasarlamaktadır. Modernist düşünceye göre en doğru kullanım, kendini akılcı ve işlevsel yöntemlerle tasarlanmış mekanlarda ve nesnelere ortaya çıkaracaktır. Örneğin, *Functional House for Frictionless Living (1927)* projesinde Viyanalı mimar Alexander Klein, küçük konutlarda ‘sosyal pürüzlerin’ yaşanmaması adına akılcı hareket rotaları önerir (Şekil 2.1.). Önerilerinin neden akılcı olduğunu ise ‘kötü’ ve ‘iyi’ olarak nitelendirdiği iki plan kurgusunu karşılaştırarak açıklar: Eski plan tipinin mekansal kurgusunda eylemlerin ve dolaşımın güçlüğünü ifade eden üst üste binmiş oklar, yeni tasarımda yerini daha akışkan bir şemaya bırakmıştır.

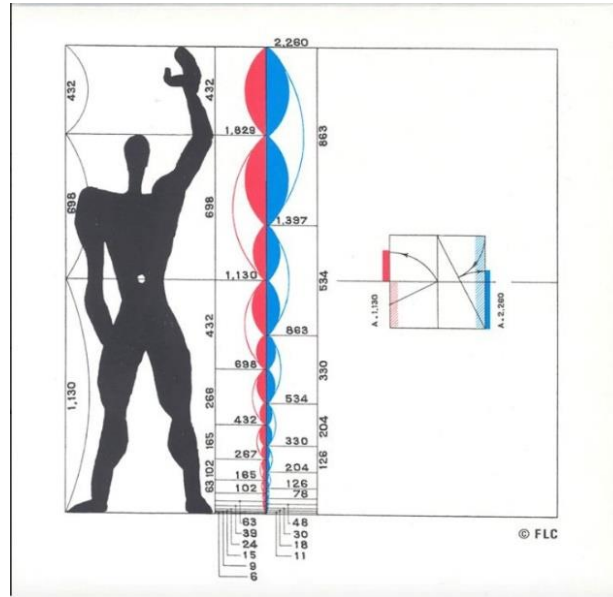


Şekil 2.1. Alexander Klein'in mekan organizasyonuna göre oluşan karşılaştırmalı hareket şeması. Kaynak: (Cupers, 2013)

Rasyonel ilkelere göre mimari tasarım anlayışı, endüstriyel üretimde gözlemlenen standartlaşma süreçleri ile paralellik göstermektedir. Ancak bu standartlaşmayı mümkün kılabilmek, kullanıcının da bir anlamda standartlaştırılmasını gerektirmektedir: Gropius, “genelde, yaşamın gerekleri insanların çoğunluğu için aynıdır” der (2019a, s. 80). Bireysel özellikler ve tercihlerinden bağımsız biçimde ele alınan bu evrensel insan modeli, modern mimarlığın standartlaşmaya yönelik yaklaşımları için bir imkan oluşturmuş olabilir.

Mimarlık bağlamında bedeni standartlaştırmaya dair girişimlerden belki de en bilineni Le Corbusier'nin Modulor'udur. Le Corbusier, Modulor'u mimari tasarımda kullanılmak üzere “insan ölçeğine uygun evrensel bir ölçüm” olma iddiası ile ortaya koyar (Şentürk, 2008). Levent Şentürk, Le Corbusier'nin Modulor'u oluştururken sayı mistisizmi, altın oran, geometri ve fibonacci dizisinden yararlanarak aşkınlık iddiasına sahip bir oran sistem kurguladığını söyler (Şekil 2.2.). Modulor'un aşkınlık iddiası, bu oran sistemi aracılığıyla oluşturulan bedensel

ölçülerin evrensel ve genel geçer kabul edilmesi için bir imkan oluşturmaktadır. Ne var ki, Modulor'un 1.83 boyundaki bir Avrupalı erkeğin temsili olması, bu evrensellik iddiasının zeminini zayıflatmaktadır. Özellikle feminist kuram içerisinde Modulor oran sistemi mimarlık disiplininin mekanda kadın bedeninin temsilini göz ardı etmesi üzerinden yoğun biçimde tartışılmıştır (Imrie, 2003; Colomina, 1992). Henry Dreyfuss ve Ernst Neufert'in 'yeni insan'a ve onun kullandığı mekanlara dair önerdiği ölçüler, endüstrileşmenin getirdiği yeni üretim ve tüketim organizasyonunun etkisiyle mekansal öğeler ve tasarım nesnelere kadar, insan bedeninin de standartlaşması durumunu gösterir (Brulé & Kazi-Tani, 2015'ten aktaran Altunbozar, Altay, & Öz, 2016). Neufert, Le Corbusier'ye benzer biçimde bedeni standart ölçülerde, engelsiz ve cinsiyet ikiliği içerisinde temsil etmiştir (Şekil 2.3.). Her ne kadar Le Corbusier'den farklı olarak kitapta kadın figürü bulunuyor olsa da, mutfakta yalnızca kadın bedenine göre ölçülendirme yapılmış olması, aslında kullanıcının kapasitesinin hala daha mimarın zihnindeki imgesiyle sınırlı olduğunu görmek mümkündür.

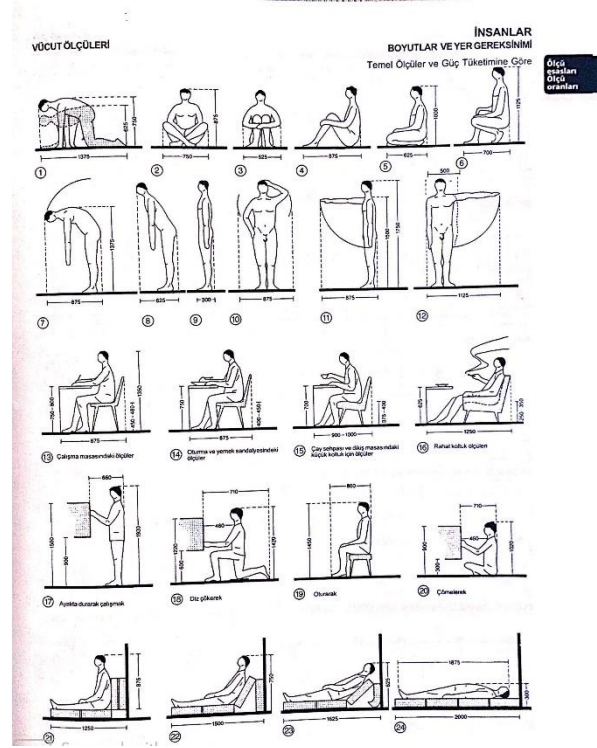


Şekil 2.2 Le Corbusier'nin oran sistemi Modulor. Kaynak: Foundation Le Corbusier

(<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en-en&itemPos=82&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=home>).

[Erişim Tarihi: 21.03.2019]

Modernist mimarların mekanın kullanımını tasarlaması, kullanıcı yerine karar vermesi, hatta kullanıcının bedeninin tasarımı ile ilgili karar almaları, kendilerini düşünsel olarak toplumdan üstün bir noktada konumlandıklarına dair bir işaret olabilir. İngiliz mimarlık tarihçisi Reyner Banham (1975) erken modernist mimarları “baba figürleri” olarak nitelendirir: Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi mimarlar ‘modernizmin kahramanları’dır ve diğer mimarlar, kullanıcılar ve kritikler onların hiyerarşik olarak altında yer almaktadır (Hill, 2003, s. 8).



Şekil 2.3 Erkeği evrensel insan figürü olarak kabul eden ve standart beden ölçüleri belirleyen Neufert kitabından bir sayfa. Kaynak: (Neufert & Neufert, 1998, s. 29)

Batı modernliğine dair iki karşıt öznelik vardır; birincisi, “yapıların kurucu dışsallığına mahkum, kendilerine giydirilen özneliği/kimliği yaşamak durumunda kalan, aydınlatılmaya muhtaç ‘ötekiler’”, ikincisi ise “özneliklerin kurucu içselliği sayesinde çoktan aydınlananlar ve onların tüm toplumsal pratikler arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu varsayılan pratikleri” (Tanju, 2003). Modernist mimarlık için kullanıcı, Tanju’nun ifade ettiği biçimde bir ‘öteki’dir: Mimar, mekanın tasarımını, zamandan bağımsız olarak, adeta kullanıcının eylemlerini ve özneliğini organize edebilmiş gibi bir yanılsama ile gerçekleştirmektedir (Tanju, 2008). Mimarlığı zamandan bağımsız düşünmek, bir anlamda onu mekanda dondurmak anlamına gelmektedir. Zamandan koparılmış mekan fikri, mimarlığın temsil düzleminde üretilmesi ile bağlantılıdır. Böyle bir düşünce sistemi içerisinde “temsili mekan ile gövdesel olarak deneyimlenen aktüel mekan” kesişemez (Tanju, 2008). Zamandan ayrıştırılmış temsili mekan - ya da Lefebvre’in (2014) ifadesi ile “soyut mekan”- teknik donanım ve temsil araçlarına hakim olan mimarların bölgesidir. “Dolayısıyla özne olarak mimar, mekanın dışında ayrıcalıklı, bütünsel ve sabit bir pozisyonda, mekanın ve mimarlık nesnesinin tek/aşkın egemeni” olduğunu iddia etme imkanındadır (Tanju, 2008). Mimarlık üretimi zaman ve mekanın bir arada olduğu bir sistem içinde düşünüldüğünde, ancak o zaman mekanın sürekli dönüşen bir devinim içerisinde olduğu anlaşılır. Bunun sebebi, böyle bir süreç içerisinde mimarlığın artık tamamlanmış bir fotografik nesne değil, inşaatının tamamlanmasından sonraki zaman içinde dönüşümünü de içeren bir artifakt haline gelmiş olması olabilir.

Modernist mimarların misyoner bir tavırla, ‘kullanıcı’yı, kendilerine dikte edilen modern mekanları usluca kullanan ve mimarlık etkisiyle modernleşmeyi başarmış bireyler olarak görmelerine rağmen, böyle bir dönüşümün ana aktörü ve eylemlerin sorumlusu, yapının kullanıcısıdır. Nitekim mimarlar ve teorisyenler tarafından da bir süre sonra bu gerçeklik fark edilir. Tarihsel sürece baktığımızda, 1950’lerden önce modern mimarlık literatüründe pek fazla rastlanmayan ‘kullanıcı’ kelimesinin özellikle 1960’lar ve sonrasında yoğun biçimde kullanılmaya başlandığını görürüz.

2.3. 1960'lardan sonra Kullanıcı

Forty (2000), 1960'larda Batı Avrupa'da refah devleti politikalarıyla eş zamanlı olarak mimarlık diskurunda yaygınlaşan kullanıcı kavramının, "gerçek hayattan ve öznellikten uzak, olgusal (*phenomenal*) bir kimliği olmayan bir soyutlama" olduğundan bahseder; kullanıcının asli görevi, "tasarım süreçlerinin ilerlemesi için bir bilgi kaynağı olmaktır" (2000, s. 312). Yine de, modernist mimarlığın kullanıcıya dikte edici yaklaşımına karşı, 1950'ler ve 1960'lar mimarlığı, kullanıcıyı bir tasarım verisi olarak düşünerek, kullanıcıya göre tasarım yapmaya çabalar. Bu yaklaşım içerisinde en azından bireyin güncel durumunun kabul edildiğini söylemek mümkün olabilir.

1960'larda öğrenci hareketlerinin yarattığı özgürleştirici ortamın yansımaları, mimarlık kuramına ve üretimine de yansıyor daha katılımcı, toplum isteklerinin ve toplumsal faydanın ön plana alındığı bir sürece dönüşür. 1960'lar öncesinde 'düzen' ve 'uzmanlık' ile özdeşleşen ideal mimari formlar ve modeller, bahsi geçen dönüşümle yerini 'özgürlük' ve 'çoğulculuk' gibi kavramlara bırakarak, özgül özellikleri öne çıkarmak ve demokratik bir toplumu temsil etmek misyonuyla bir sosyal bilinçlilik kazanır (Tzonis & Lefaivre, 2017). Bir yandan bu değişimlerin yansımaları, sosyal değişimi hedefleyen ütopyacı mimarlık olarak fizikselleşirken, diğer taraftan da mimarlığın gündelik hayatta da kendini gösterdiğinin fark edilmesiyle, örneğin konut yapıları bir araştırma alanı olarak yer edinir.

Bu dönemde popülerleşen ve ana eksenlerden birini oluşturan Mimari Psikoloji ve Çevre-Davranış Kuramları, daha iyi ve insancıl çevreler yaratmak amacıyla mimarlık nesnesi ve kullanıcı arasındaki ilişkiye odaklanıyordu (Cherulnik, 1993; Lang, 1987; Zeisel, 1981; Newman, 1972). 1960'lar ve 1970'lerde, sosyal sorumluluk derdinin ivmelenmesiyle kullanıcı, mimari projeye etki edebilecek, aşağı yukarı aynı özelliklere sahip, fakat özgül fikirleri olan (ancak bu fikirlerine pek de değinilmeyen) toplumun herhangi bir üyesi olarak ele alınıyordu (Sachs, 2013, s. 70). Çevre-Davranış Kuramları, mimari karar alma süreçlerine bilimsel güvenilirlik kazandırmayı vadediyordu, böylece mimarların uzmanlığına dair meşrulaştırıcı bir öge halini de alıyordu Ne var ki, kullanıcıların çevreleriyle ilişkilerini anlamaya, analiz etmeye

ve tespit edilen sorunları mimarlık aracılığıyla düzenlemeye çalışırken, kullanıcının davranışları, bilimsel ve objektif yöntemlerle toplanabilen bir veriye dönüşmüş oluyordu (Anay, 2010, s. 28-29).

Kullanıcının özgürleştirici bir özne olduğu fikri, Lefebvre'in (2014) mekanı, kullanıcının kullanımı ile üretilen bir fenomen olarak ele alması ve mimarlık kuramı ile pratiğindeki yansımalarıyla ortaya çıkmaya başlar ve kuramsallaştırılır. Kullanıcılığın (*usership*) mimarlık disiplini ile ilişkisini tartışabilmek, mekanın toplumsal bir üretim olduğu kabulünün ardından gerçekleşir. 1974'te basılan *Mekanın Üretimi* kitabında Lefebvre, özellikle mimarlık ve planlama disiplinleri üzerinden mekanın algılanma ve tanımlanma biçimlerini eleştirir ve mekan tanımının problemlili olduğu tespitiyle başlar: mekan, fiziksel inşai çevrenin ötesinde, her türlü ilişkiselliği barındıran, insanlar, nesnelere ve binaların etkileşime girdiği toplumsal bir yapıdır. Dolayısıyla bu yaklaşıma göre mekan, yapıyı çevreyi üreten profesyonel aktörler kadar mekanda var olan kullanıcıların eylemleri ile de tekrar tekrar yeniden üretilmektedir (Altay, 2007).

Lefebvre (2014), mimarların, planlamacıların ve diğer uzman gruplarının temsil araçlarıyla hakimiyet kurdukları "soyut mekan" ile kullanıcının var olduğu "yaşanan mekan"ı karşı karşıya getirir. Bu durum kullanıcının gündelik deneyiminin kapitalist sistem tarafından nasıl organize edildiğini gösteren bir eleştirinin gerçekleşmesine imkan vermektedir. Ancak gündelik hayatın kapitalist sistem tarafından kolonizasyonu Lefebvre için içinden çıkılmaz bir durum olarak algılanmamaktadır: Gündelik yaşam, bireyin potansiyellerinin küçük patlamalarla ortaya çıkabileceği anlardan oluşur, yani kullanıcıya mekandaki eylemlerinin bilincine vararak özgürleşebilme imkanı sağlar. Özetle, her ne kadar kullanıcı kategorisi Lefebvre'e göre *yaşanan mekandaki* insanları birer soyutlamaya dönüştürüyor olsa da, yine kullanıcı, gündelik eylemleriyle soyut mekanın kurallarını bozabilme iradesine sahiptir (Forty, 2000). Bu anlamda 'kullanıcı', bir potansiyel ve pozitif eylem olarak "yanlış kullanım" (*misuse*) anlamını da içerir (Hill, 2003, s. 26).

Benzer biçimde, Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (1980) kitabında, mimarın mekânsal üretim üzerindeki hegemonyasını eleştirerek, gündelik eylemlere ve kullanıcıya

potansiyel yükler: hayatın akışı içindeki kullanıcılar ile tasarımcı/şehir plancısının zihnindeki mesafeyi vurgulamak için okuru New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'nin tepesine çıkarır ve aşağıya bakmaya davet eder. De Certeau, yukarıdan kenti görebilme iktidarı ve arzusunu tasarımcının kendine tanrısal bir pozisyon atfetmesiyle ilişkilendirir. Burada asıl vurgulanan durum, tasarımcının kent ve hayat ile ilişkilene biçiminin görme rejimine dayalı (*ocularcentric*) olmasıdır: tasarımcı, tanrısal bir pozisyonda kente/hayata bakmak ve 'bütünü görmek' ister. Görme rejimine dayalı ilişkilene De Certeau'ya göre tasarımcının arzuladığı durumun ta kendisidir: "Gözetleyen Tanrı, gündelik tutum ve davranışların birbirinin içine giren karanlık girdi çıktıklarından kendini muaf tutmalı ve bunlara yabancı kalmalıdır" (De Certeau, 2008). Bunlardan kendini soyutlayan tasarımcı, bir nevi her şeyi bilen özne iktidarında olma, bilgidен erotik bir haz alıyor gibidir. Oysa sokak kotunda olup bitenler sadece izleyerek anlaşılacak kadar karmaşık bir yapıdadır.

Bu karmaşık yapının aktörleri ise rasyonel modern dünyanın kurumları tarafından göz ardı edilen ve tarih kitaplarına konu olmayan bireylerdir: "Sıradan insana" (*to ordinary man*) diye başlar kitabına De Certeau. Bu insanlar, kapitalist dünyanın tüketicileri olarak edilgen bir pozisyona hapsolmuştur (1988, s. xii). De Certeau'nun "kullanıcı" olarak bahsettiği sıradan insan, kendisini sürekli kontrol altında tutmak isteyen iktidarın uzun soluklu stratejileri karşısında daha anlık ve geçici "taktikler" geliştirir; ve böylece iktidar mekanizmasından sıyrılır. Bu anlamda, sıradan olan aslında erke bir alternatif oluşturma potansiyeline de sahiptir. Kullanıcının üretici eylemi, ancak temsil mekanının kutsallığının kırılıp, aktüel mekanın mimari üretim sürecinin devam ettiği bir düzlem olarak ele alınabilmesi ile mümkün olacaktır. Sonraki bölümlerde, kullanıcının eylemlerini kısıtlamaları açısından seçilen üç kavram (müelliflik, izleyicilik, uzmanlık) ele alınarak mimar, mimarlık nesnesi, mimarlık disiplini ve kullanıcı ilişkileri irdelenecektir.

3. MÜELLİFLİK

Bu bölümde mimarın *muellif* pozisyon elde etmesinin kullanıcı ile olan gerilimini tartışmak amaçlanmaktadır. Müellif mimarın Rönesans'ta ortaya çıkması nasıl bir zihin yapısının ürünüdür? Bu durumu modern mimarla Rönesans mimarının ilişkisi üzerinden açıklayarak, müelliflik aracılığıyla mimarın mekan üretimini domine etmesi meselesine odaklanılacaktır. Ardından müellif işlevinin çözülmesine dair kısaca literatür incelenecek ve bir potansiyel olarak katılımcılık ele alınacaktır.

3.1. Müellif Mimarın Ortaya Çıkışı

Çağdaş mimar öznenin en eski akrabası 550 yıl öncesine kadar gitmektedir. Rönesans mimarı Leon Battista Alberti (1404-1472) bugün anladığımız biçimiyle mimar özne ile ilişkilendirilebilecek özelliklere sahip ilk tarihsel figürdür (Carpo, 2011; Anstey, 2003; Tanyeli, 2017). Alberti'nin *De re aedificatoria* kitabında yer verdiği düşünceler, mimarı inşaat pratiğinden uzaklaştırarak onu bir entelektüel olarak konumlandırır. Rönesans'tan önceki dönemlerden farklı olarak mimar günümüzde olduğu gibi, yapı üretmekten çok temsil üreten bir aktör konumundadır. Mario Carpo bu durumu mimarlığın *allographic* bir sanata dönüşmesi olarak nitelendirir: Mimarlığın tasarım ve inşa süreçlerinin bütünleşik olduğu zanaat eyleminden uzaklaşarak, yaratıcı mimar tarafından tasarlanıp başkaları tarafından inşa edilen bir sürece dönüştüğü durumuna işaret etmektedir (Carpo, 2011, s. 16).

Verili bir bilgi doğrultusunda inşa etmenin ötesine geçerek tasarım yapmak ve temsil üretmek, aynı zamanda mimarı söylem üreten bir özne haline de getirmektedir. Söylem üretmek mimarlık bilgisinin yapısının değişmesi anlamına gelir. Bilginin doğruluğu toplumsal kabullerin sınırlarını aşarak mimar öznenin söyleminin bir ürünü olmaya başlar. Tanyeli'nin ifadesiyle, "Ait olduğu toplum için kendiliğinden, tartışmasız ve genel onayla geçerli olan kurumlaşmış reel bilgi yapısı" yerini "geçerliliği ussallığına ve dolayısıyla doğru olduğu savına dayanan bir başka reel yapıya" bırakır (1999).

Mimarlık bilgisini kuramsallaştıran ve mimarlığın epistemolojisiyle ilgilenen Alberti'ye göre, mimar kendi entelektüel bilgisini kullanarak bir “güzellik anlayışı” (*sense of beauty*) oluşturmalı ve yapılarında bunu yansıtmalıdır (Anstey, 2003). Dolayısıyla Alberti'nin mimara bir misyon yüklediği söylenebilir: Kendisini entelektüel anlamda geliştirmek ve bir tür estetik yetkinlik kazanmak. Tasarıma dair edindiği yetkinlikleri ise onu diğer insanlardan ayıran dehasını oluşturan ana bileşenler olarak yorumlamak mümkündür. Rönesans mimarının bir başka önemli özelliği olarak dehası onu mimari tasarım süreçlerinin merkezine yerleştirir ve bir tekil tasarımcı olarak konumlandırır (Carpo, 2011; Anstey, 2003). Rönesanstan önce ise mimarın tekil tasarımcı rolü ve müellifliğinden bahsetmek mümkün gözükmemektedir.

Rönesans öncesi mimarlık pratiklerinde mimarın pozisyonu gözlemlendiğinde müellifliğin ‘dağıtılmış’ bir biçimde olduğu tespit edilir (Carpo, 2001; Kostof, 1986). Dağıtılmış müelliflik ile kastedilen, üretimin kolektif bir biçimde ve bireysel iradeden bağımsız olarak gerçekleştirilmesidir. Örneğin, Orta Çağ’da Avrupa’da Gotik katedraller taş ustalarının kolektif bilgisi ile inşa edilir. Tanyeli, Premodern olarak nitelendirilen Orta Çağ’da mimari bilginin verili ve aşkın bir konumda olduğunu söyler: Böyle bir dünyada bilgi ‘zaten mevcut’ kategorisinde konumlanır. Dolayısıyla “bilgi belirli biri tarafından yapılmış değildir, yapılmışsa bile varlığını tanrısal iradeye borçludur” (Tanyeli, 2017, s. 112). Bu sebeple Orta Çağ mimarisinde Rönesansta olduğu gibi bireysel bir aklın mimari tasarım anlamında öznelleşme süreçlerine rastlanması beklenmemektedir. Mimari üretim, taş ustaları gibi çeşitli meslek loncalarının kapalı bilgi sistemleri içerisinde tekil müelliflerin etkisinden bağımsız gerçekleşir. Alberti ile gözlemlenen değişim, mimarlığın bu mutlak bilgi sisteminin denetiminden çıkıp olağan bir ‘iş’ niteliği kazanmasıdır (Tanyeli, 2011).

Rönesans mimarının neden yapının kendisi yerine imge üretimine yoğunlaştığını yorumlayabilmek için Rönesans düşüncesinin temelini oluşturan Platon ve Antik Yunan felsefesine göz atmak faydalı olabilir. Platon’un öğretisinde idealar dünyası materyal dünyadan üstün bir yerde konumlandırılır: Yaşanan dünyada var olan bütün formlar ideaların yansımalarıdır: İdealar kusursuz olanı ifade ederken, materyal gerçek o ideaların kaçınılmaz bir biçimde bozulmuş taklitleridir (Cevizci, 2009).

Platon idealar kuramını meşhur mağara alegorisi ile açıklar: Mağaranın içerisindeki insanlar mağaranın dışındaki dünyaya ilişkin sadece ateşin duvarda yarattığı gölgeleri görmektedirler. Onlar için mağaranın dışında hareket eden ve gölgeleri oluşturan diğer insanlar ve nesnelere yerine, gölgeler gerçekliğin kendisi haline gelmiştir. Platon'un felsefesindeki aşkın formlar ve onların dünyevi tezahürleri üzerinden kurulan ikili ilişki Rönesans mimarları tarafından çizim ve yapı arasındaki ilişki için kullanılacaktır. Böylece mimarın gerçek 'görevi' ideali arayan çizimler/tasarımlar üretmek haline gelecektir (Hill, 2006, s. 39-40).

Özetle, Rönesansta ortaya çıkan müellif-mimar, kökeni Antik Yunan'a dayanan matematik ve estetik bilgisi doğrultusunda entelektüel kapasitesi yüksek, bireysel zihinsel süreçlerinin sonucunda ortaya çıkan bir tasarım pratiği gerçekleştirir. Bu bağlamda müellif-mimar tanımı iki duruma işaret edebilir: ilki, mimarın kendi entelektüel kapasitesini artırarak edindiği mimarlık bilgisi ile üretim yapması, ikincisi ise, barındırdığı normalin ötesinde zihinsel donanım sayesinde bu bilgiye sahip olmayanlar karşısında kurduğu otorite.

Sevgi Türkkan'ın (2016) tezinde irdelediği üzere, 15. yüzyıldan beri, mimarlık disiplininin otonom bir yapı kazanması, mimarın, etimolojik köken olarak birbiriyle ilişkili müelliflik (authorship), otorite (authority) ve özgünlük (authenticity) kavramları üzerinden edindiği haklar sayesinde olmuştur. Halbuki otorite edinimi ve müelliflik haklarının mimarlık disiplini içerisindeki baskınlığı sürse de, bunlar mimarlık pratiğinin karmaşıklığı ve çok katmanlı hali ile uyuşmamaktadır (Türkkan, 2016). Örneğin kullanıcı, bu tip bir katmanlılık içerisinde merkezi bir rol edinmesi gerekirken, üzerinde tahakküm kurulan bir özne haline gelmektedir. Dolayısıyla müellifliğin çözülmesi bir anlamda otoritenin sarsılması ve kullanıcının özgürleşmesine ve üretim sürecine dahil olmasına işaret eder.

3.2. Müellifliğin Çözülmesi

Roland Barthes 1966 yılında yazdığı *The Death of the Author* başlıklı denemesinde bir metnin veya bir nesnenin yazar tarafından belirlenmiş sabit bir mesaj taşıdığını iddia eden anlam

sisteminin yok olduğuna işaret eder. Okuyucunun karşısında yazar otoritesini kaybetmiştir çünkü yazarın (gösterenin) gönderdiği mesajın, okuyucu (kavrayan) tarafından algılanma süreci yazarın kontrolünden çıkmıştır. Böylece yazardan metine ve oradan okuyucuya giden yol hiçbir zaman tek yönlü olamaz (Barthes, 1977, p. 142). Aktarılmak istenen mesajın doğrudan yazarın kontrolünde olduğu yanılması, yazarın kurduğu bütün anlamsal strüktürlerin aslında okuyucunun kendi dünyasında yeniden ve başkalaşarak bir araya gelmesinden bellidir. Barthes'ın ifadesiyle “yazarın ölümü okurun doğumunu müjdelir” (1977).

Roland Barthes'ın metninden iki yıl sonra, Foucault '*What is an Author?*' isimli makalesinde yazarın metnin anlamı üzerindeki etkisini sorgulayacaktır. Foucault, yazarı ideolojik bir figür olarak değerlendirir çünkü yazarın metnin anlamıyla olan bütünleşik yapısı farklı anlamların ortaya çıkma imkanlarını limitler. Barthes'ın görüşleri doğrultusunda mesaj ve yazarın birbirinden giderek bağımsızlaşması ve yazarın kaybolması ile ortaya çıkan boşluk Foucault için incelenmesi gereken ve yeni işlevler yüklenmesi gereken bir alandır (Foucault, 1977)

John Cage'in '4'33"' isimli dört dakika otuz üç saniyelik bir sessizlikten oluşan eseri, sanatçının Foucault'nun bahsettiği biçimde bir politik duruş üstlenerek, eserden çıkacak anlama doğrudan müdahale etmemeyi seçmesi bunun iyi bir örneğidir. İlk kez 1952 senesinde New York'da icra edilen eserde, performansçı piyanonun başına oturur, parçaya başlamak üzere nota sayfasını çevirir ve ardından piyanonun kapağını kapatarak dört dakika otuz üç saniye boyunca sessizce bekler. Cage, iki katmanlı bir anlatı oluşturmuştur: Öncelikle vurguladığı mesele sessizliğin de müzikal üretimin bir parçası olduğudur. Klasik anlamda bir müzik eseri içinde, kısa süreli sessizlikler akan bir melodinin içerisinde kendini sürekli olarak gösterir. '4'33''ün bu kısa sessizliklerin daha uzun bir hali olduğu düşünülebilir. Anlatısının ikinci katmanında ise sessizliğin asla mutlak bir sessizlik olmadığını vurgular. Sessizlik, seyircilerin nefes alma sesleriyle, salonun dışından gelebilecek bir gıcırta ya da havalandırma sisteminin uğultusu ile bir şekilde bozulacaktır. Bu noktada Cage dinleyiciye müzikal üretimin müellif-işlevini sorgulattır (Hopkins, 2018, s. 52). Aslında dört dakika otuz üç saniyelik bir sessizlik dinleyicinin performansa katılımını teşvik etmek için tasarlanmıştır ve aynı zamanda bu katılımın tamamen

rastlantısallığa dayalı bir üretim olması da Cage'in müzikal üretimin önemli temalarından birini oluşturur.

Bu örneğin de işaret ettiği gibi, 20. yüzyılın ikinci yarısı, 1930'larda başlayan yeniden üretilebilirlik, 1970'lerin katılımcılık ve çoğulculuk talepleri ile tekil otoriteleri reddetmesi, ve 2000'lerde mümkün olan dijital açık kaynağa erişimin etkileriyle, edebiyat, sanat ve müzik gibi kültürel üretimin pek çok farklı alanında müellifliğin sorgulandığı bir zaman dilimi olur. Bu dönemler, mimara müelliflik yetisini veren özgünlük olgusunun ve disiplinler arası sınırların da çözüldüğü bir döneme işaret eder. Türkkan (2016), Walter Benjamin'in 1935 tarihli "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" makalesinde tam da böyle bir duruma işaret ettiğinden bahseder: sanat eserinin sürekli yeniden üretimi ve üretiminde tekil bir otoritenin olmamasından kaynaklanan aura yitimi, eserin özgünlüğünü de yitirmesine sebep olacaktır. Peki, böyle bir açmaz içerisinde, eserin özgünlük dışında ne gibi farklı potansiyelleri olabilir?

Umberto Eco, "Açık Yapıt" kitabında sanatta 'açıklık' konusunu tartışmaya açar: Bir sanat yapıtının estetik ve anlamsal olarak tamamlanmışlığına ve kapalılığına karşı bitmemişlik hali, yoruma açık olma ve izleyicinin üretime katılma imkanlarını öne çıkarır. Eco, müzikten verdiği örneklerle tartışmayı derinleştirir. Fransız besteci Henri Pousseur'ün *Scambi (1957)* isimli eserini klasik anlamda müzikal bir kompozisyon olarak nitelemektense bir "imkanlar vadisi" olarak adlandırır (Eco, 1989). Eser icracının istediği biçimde bir araya getireceği on altı adet motiften oluşmaktadır. Dolayısıyla eser her icra esnasında farklı biçimde ortaya çıkarmaktadır ve "açık sanat yapıtında yorumlama ve performans yeni ve çizgisel olmayan algılar üretmektedir" (Türkkan & Erdem, 2016).

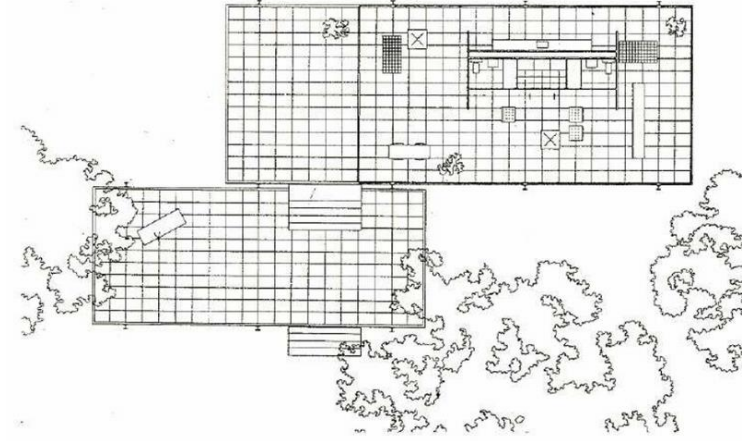
Mimarlar aslında uzun yıllar boyunca bu açıklık durumunun tam tersi bir pozisyonda, özellikle endüstrileşmenin kolaylıklarından faydalanarak, başını Bauhaus'un çektiği bir anlayışla, yapı üretiminin ötesinde endüstriyel üründen kentsel ölçeğe kadar tasarım yapar bir konum elde etmiş ve mimarlığın bütüncül bir tasarım disiplini olması gerektiğini savunmuştur (Gropius, 2019b).



Şekil 3.1. Farnsworth Evi, plan. Kaynak: (Rashid, 2011)

Ancak 1960'ların sonuna doğru modern mimarlık düşüncesi doğrultusunda mimarların başta kentsel tasarım olmak üzere karar mekanizmalarının tek aktörleri olması yoğun biçimde eleştirilmeye başlanan bir durum haline gelmiştir. Blundell-Jones (2005, s. 133), 1969'da Londra'da gerçekleşen Ronan Point felaketini gösterir ve mimarların toplu konut yapılarına dair inşa tekniklerinin yetersizliğinin gündeme taşınmasından bahseder. Modern mimarların kendi tasarımlarına dair katı fikirleri ve müellifliğini vurgulayacak imza niteliğinde tasarımlar önerme arzusu, kentsel tasarım dışında konut ölçeğinde de gözlemlenebilir. Örneğin Mies'in tasarladığı, geçirgen cephesi ve serbest planı ile modern mimarının en ünlü yapılarından biri olan Farnsworth Evi (1945-1951), evi yaptıran Edith Farnsworth'un özel mekan ihtiyacını karşılayamaması dolayısıyla yetersiz bir tasarıma dönüşmüştür (Şekil 3.1; Şekil 3.2). Mies, Farnsworth'ün kendine özel bir mekan yaratma hakkını, yapısal hiçbir değişikliğe olanak vermeyen 'imza' tasarımıyla elinden almıştır (Friedman, 2014). Yani mimarların bir projenin tek sorumluluk sahibi ve müellifi olma iddialarına rağmen, bunun pek de mümkün olmadığı ve zaman zaman başarısızlıkla sonuçlanabildiği görülebilmektedir.

Mimar, mimarlık nesnesi ve kullanıcı arasındaki bu gerilimli hal ve antidemokratik süreç, 1968 olaylarında, özellikle üniversitelerde öğrencilerin protestolarında belirgin bir biçimde gözlemlenen, hayatın her alanında daha eşitlikçi bir sistem talebinin mimarlık düşüncesi içerisinde de kendini göstermeye başlamasıyla yeni yaklaşımlar doğuracaktır (Blundell-Jones, 2005). Mimarda başlayıp biten ve insanların sonuç ürününün edilgen kullanıcıları olduğu tasarım süreçlerindense kullanıcılarla mimarın birlikte eş zamanlı hareket ettiği katılımcı fikirler ortaya çıkacaktır.



Şekil 3.2. Evin fazla geçirgen görünümü. Fotoğraf:
Carol M. Highsmith. Kaynak: (<https://www.loc.gov/r>)

3.3. Katılımcılık

Giancarlo de Carlo mimarın politik rolü ve katılımcı mimarlık konuları için önemli bir altlık olan *Architecture's Public (1969)* isimli sonradan makaleleştirilen konuşmasında yapı üreticileri ile kullanıcıların arasındaki bütün bariyerlerin kaldırılması gerektiğinden bahseder. De Carlo'nun ifadesi ile yaratım ve karar mekanizmasının eşitlikçi bir hale gelmesi ile birlikte kullanıcıya yüklenen edilgen pozisyon çözülecek; hem kullanıcı hem de mimarın yapı üzerindeki etkisi mimarlık eyleminin bir parçası olarak değerlendirilecektir (2005). Diana Canta'ya göre (2018) mimarın esas rolü, "başkası için sorumluluğu olduğunu varsaymak ve onun için onunla birlikte tasarlamak" anlamına gelmektedir. Fakat Doina Petrescu (2005), katılımcılığın kullanıcıyı yalnızca tasarım aşamasında sürece dahil etmekten ibaret olmadığından, mimarın, bir çeşit 'vur-kaç' ('hit-and-run) yöntemiyle tasarım ve kullanım sürecini tetikleyerek, kalan süreci kullanıcıya bırakmasını kapsadığından bahseder. Böyle bir bağlamda mimarın rolü insanların sürece katılımını sağlamak, soru sormak, cevapları dinlemek, gerektiğinde yol gösterici olmak, iletişimi kurabilecek kapsayıcılık ve çeşitlilikte bir dil ve güven inşa etmek haline gelir. Bu tip süreçlerde mimar, sürecin başlatıcısı veya tamamlayıcısı konumunda olabilir, ama karar verme konusunda tüm gücü elinde bulundurmaz.

Örneğin atelier d'architecture autogérée (aaa), 2008'de tam anlamıyla kullanılmaya başlanan *Pasage 56* projesinde, Paris'te iki bina arasındaki geçişi, halka açık bir bahçeye dönüştürmek üzere mahalle sakinlerini belediyeye iletişime geçmeleri konusunda organize eder (Şekil 3.3.). Bu modelde mimar neredeyse sadece politik örgütleyici rolündedir. Böyle bir bakış açısıyla, farklı aktörlerin ve kullanıcıların performatif bir dizi etkinlikle mekanın işlerliğini sürdürmeleri ve işlevleri yeniden tanımlamalarının mümkün olduğu fikriyle uzlaşmak gerekir. Dolayısıyla, mimarlık nesnesinin de donmuş değil, zaman içinde değişebilen, hatta bir nesne değil süreç olması gerekliliği ortaya çıkar.



Şekil 3.3. *aaa* aracılığıyla kurulmuş ve kent sakinleri tarafından kullanılmakta olan bahçe projesi. Kaynak: Urban Tactics (http://www.urbantactics.org/wp-content/uploads/2015/09/aaa_passage56_ecointerstice.jpg)

Bu anlayışa sahip bir başka proje ise, Lucien Kroll'un 1970 yılında KU Leuven Tıp Fakültesi için tasarladığı La MéMÉ öğrenci yurdudur. Yapının organizasyonunun ve değişiminin mimar tarafından bilinçli bir biçimde kullanıcılara bırakılarak katılımcılığın pratik edildiği bir örnek olan La MéMÉ'de, tasarımcı, topoğrafik bölünmeleri, türdeşliği önlemeye dikkat ederek yapar çünkü onun için önemli olan, kullanıcıların binayı nasıl değiştirdiğidir. Mimar burada farklı kullanımlara olanak sağlayan bir araçtır; hareketli iç bölüntüler, farklılaştırılabilen cepheler, binanın dışına alınmış düşey sirkülasyon, açık döşemeler, transparan çatı, çok sayıda giriş – bunların hepsi şeffaf ve komün bir topluma çağrı niteliğindedir (Şekil 3.4).

Böyle bir toplum hayali, Cedric Price'ın, Joan Littlewood'un özgür ve değişken bir tiyatro yaratma fikrinden gelişerek tasarladığı Fun Palace projesinde de kendini gösterir. Proje, Constant'ın New Babylon projesi ile benzer biçimde boş zaman üzerinden örgütlenen, herkesin

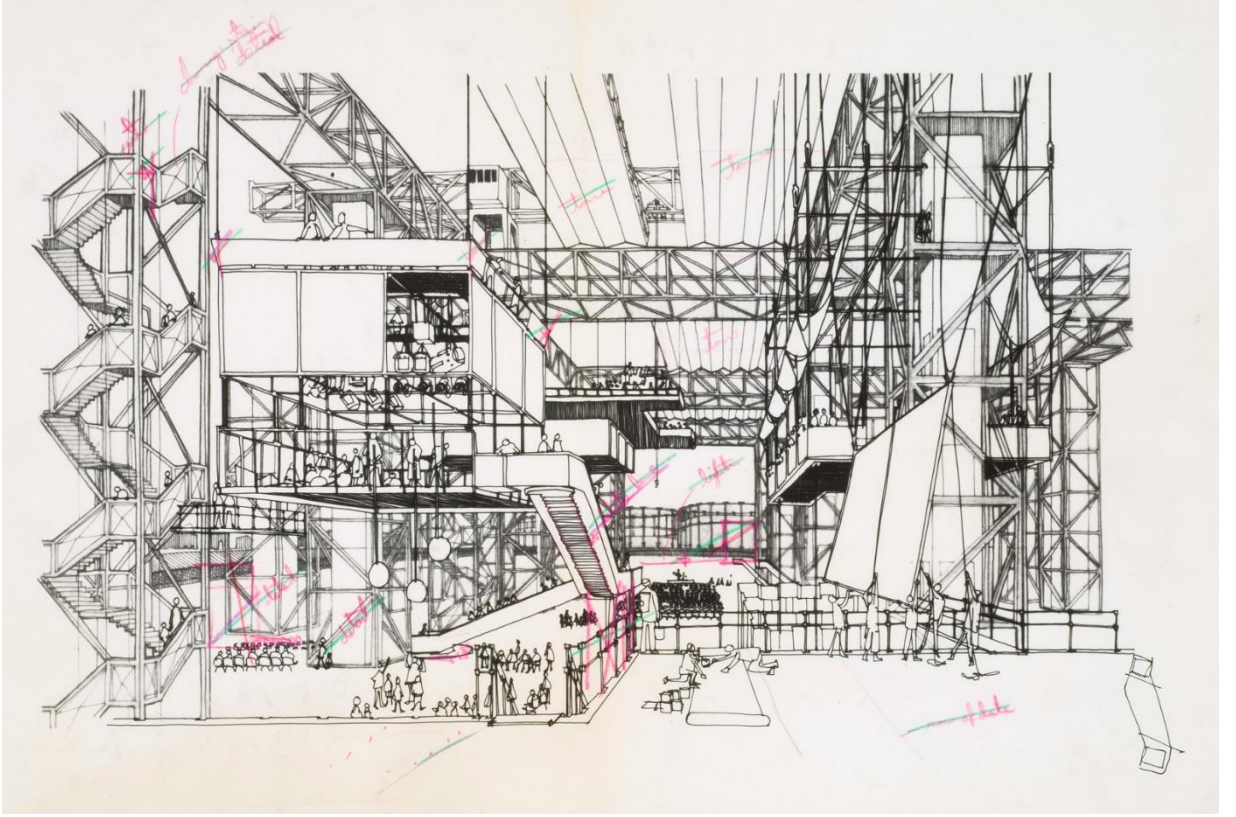
yaratıcılığını kullanarak çeşitli etkinler yapabildiği, teknolojiyle iç içe bir kenti ve mimariyi öngörür. Değişime açık, sınırları tam belli olmayan, hatta ad-hoc estetiğiyle tasarlanmamış gibi görünen bu proje, açıklık, geçicilik, bütüncüllük, değişkenlik gibi kavramları mekansallaştırır (Şekil 3.5.). Fun Palace, 1960'ların politik iklimine, işçi sınıfının zamanının kapitalist biçimde düzenlenmesini yeniden düşünerek insanların bir araya gelip eğlenebileceği bir mekan sunar.

Anstey'e (2007) göre Cedric Price'ın *Fun Palace* projesinin bir diğer önemi ise Rönesans'tan beri süregelen yaratıcı mimar profilinin genel geçerliliğini sorgulatmasıdır çünkü uzun bir süre, mimarların temsilcileri büyük ölçüde tasarladıkları ve inşa edilmiş yapıları üzerinden gerçekleşmektedir. Price'ın yaklaşımı bu ilişki yapısını kıran özellikler barındırmaktadır:



Şekil 3.4. Lucien Kroll tasarımı, hareketli birimleriyle La Mémé binası. Kaynak: Domus (<https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/30/lucien-kroll-utopia-interrupted.html>)

Multi-disipliner ekiplerle beraber çalışması, 'geçiciliğe' olan hayranlığı ve kendini bir anti-mimar olarak nitelendirmesi (Anstey, 2007). Fikrin Littlewood ile işbirliğiyle doğması, projeye sibernetik bir odak kazandıran Gordon Pask ve dahil olan daha birçok aktör göz önünde bulundurulduğunda, Fun Palace'ın tek müellifi olduğunu veya kimin tam olarak neyi ürettiğini söylemek bile güçtür.



Şekil 3.5. Cedric Price ve Joan Littlewood tasarımı, esnek yapısıyla Fun Palace. Kaynak: Medium (https://medium.com/@Lawther_Freddie_2956665/cedric-prices-fun-palace-f1c80674f175)

Stanley Matthews'a göre (2005, s. 91) Fun Palace bir süreklilik içerisinde yer alacak bir "anti-estetik mimari organizma" olarak, teknolojiden faydalanarak, ama onu merkezine almadan, topluma fayda sağlama misyonunu üstlenmişti. Bunun için de Barthes'ın 'Yazarın Ölümü' makalesinde referans verdiği anlamıyla müellifi tarafından kurulan bir mekan yerine, nasıl kullanılacağına dair yaratıcılığın ve mekana dair bir bütünlük oluşturmanın mekanın kullanıcılarına (okuruna) bırakıldığı bir imkanlar mimarlığı olarak öneriliyordu (Matthews, 2007, s. 143).

1960'larda temelleri atılan, Cedric Price, Archigram ve Superstudio gibi mimarlık pratiklerinin de benimsediği, teknolojiden sosyal fayda sağlama imkansızlığı, 20. yüzyılda dijitalleşme süreçleri olarak yeniden ortaya çıkar. Mario Carpo (2011), 1990'larda gerçekleşen birinci dijitalleşme döneminde tasarım yapma eyleminin mimarın tekil kontrolünden çıkıp bilgisayar destekli karar verme mekanizmalarının aktif olduğu bir sürece doğru evirildiğini vurgular. Yazılımlar ve algoritma kullanımı ile tasarım ürünü müellifin tasarladığı ve sonuçlandırdığı bir bitmiş nesne olmak yerine, parametrelerle her an değişip farklılaşacak açık uçlu ürünler haline gelir. Ancak Carpo'nun "Nonstandard seriality" olarak ifade ettiği bu modelde bazı tasarım parametrelerinin kaçınılmaz bir biçimde tasarımcı tarafından belirlenmesi onu klasik anlamda müellifliğin sınırları içinde tutmaktadır. Bu sebeple Carpo, müellifin kaybolduğu, kullanıcının tasarıma dahil olduğu, daha katılımcı ve açık tasarım anlayışının *web 2.0* olarak adlandırılan tekno-kültürel ortam içinde gerçekleşeceğini söyler (2011). Carpo'nun işaret ettiği açık-kaynak erişimi, en az katılımcılık kadar, müelliflik meselesini sorgulamaya açan bir olgu olarak günümüzde yer etmektedir.

Örneğin, Alejandro Arevena tarafından 2001 yılında kurulan mimarlık ofisi ELEMENTAL, kullanıcının inşai sürece dahil olmasının önünü açan 2004 tarihli *Quinta Monroy* konut projesine ek olarak kendi web sitesinden bazı konut projelerinin uygulama çizimlerini paylaşmaya başladı. Mimarlık bilgisinin açık kaynak olması, onu üreten müellif dışında başka müelliflerin müdahalelerine de açık olduğu anlamına gelir. Bu anlamda genelde statik olan mimarlık nesnesi ve tek yönlü ilerleyen üretim süreci, dinamik bir nesneye ve çok müellifli bir sürece dönüşür. Bu gibi süreçler, mimarlığın statik bir nesne gibi algılanmasını kıracak

alternatifleri üretebilir. Ne var ki özellikle kapitalist sistem içerisinde işlemeye devam eden hakim mimarlık pratiği hala daha mimarlığın toplumsal yönünden ziyade, onun estetik ve nesneyle ilgili olan üretimine odaklanır. Böyle bir anlayış içerisinde mimarlığın statik bir nesne ve kullanıcının pasif konumda olmasına sebep olan etmenlerden biri, kullanıcının mimarlığı yalnızca seyre dalan, mimarlığı değiştirmeden içinde bulunan bir izleyici grup olarak algılanmasıdır. Bu anlayış, kullanıcıyı tasarıma dahil etmekten çok, onu tasarımı özgünlüğünden uzaklaştıran bir etmen olarak görür. Bunun yarattığı problematik, Wright'ın 'izleyicilik' kavramı kullanılarak mimarlık nesnesi, fotoğraf ve kullanıcının 'bozucu' etkileri üzerinden bir sonraki bölümde tartışmaya açılacaktır.

4. İZLEYİCİLİK

Mimarlık üretiminin tekil bir müellif tarafından gerçekleştirildiği düşüncesi gücünü yitirmiş olsa da, müellifliğin bir sonucu olarak mimarlık nesnesinin ‘kapanmış/tamamlanmış’ olma hali, kullanıcının pasifleştirilmesine sebep olmaktadır. Bu bölümde, mimarın kullanıcının değiştirmesine kapalı, statik ve steril bir nesne olarak ele alınışı, mimarın sanatsal bir artefakt olarak düşünülmesi ile bağlanacak ve sorunsallaştırılacaktır. Stephen Wright’ın ‘izleyicilik’ (*spectatorship*) kavramı açılarak ‘kullanıcılık’ ve ‘izleyicilik’ pozisyonları karşı karşıya getirilecektir. Mimarlık nesnesinin temsil düzleminde üretilen, kusursuz ve tamamlanmış imgesinin aşınma süreci çeşitli mimarların işleri ve söylemleri üzerinden irdelenecektir.

4.1. Sanat Olarak Mimarlık, Pasif İzleyici Olarak Kullanıcı

Mimarlığın önemli bir kısmı hem pratik hem de kuram anlamında binalarla ilgilense de mimarlığın kapsadığı anlam sadece materyal üretim ile sınırlandırılmamalı. Bir mekanda gerçekleşen, mekanı dönüştüren veya mekan tarafından dönüştürülen her türlü pratik mimarlığın konusu kabul edilebilir (Hill, 2006). Dolayısıyla kullanıcının her türlü eylemi bir anlamda yeni mimarlıklar üretme potansiyeline sahip olabilir. Böylece mekanın bitimsiz üretim süreci müellif ile kullanıcı tarafından ortaklaşa gerçekleştirilebilir.

Tüm bunlara rağmen, gündelik konuşma dilinde mimarlığın sık sık bir estetik beğeni sorunsalı olarak gündeme getirildiğine şahit olunabilir. Yaygın mimarlık tarihi yazımı, yapıları estetik özellikleri ve üsluplarına göre gruplama eğilimindedir: dahil oldukları kültürel ortam içinde oluşturdukları estetik yargılar ile düşüncelerini dile getiren, ‘Mimarlık’ kanonu aracılığıyla disipline edilmiş yargı düzenekleri ve imge repertuarına sahip mimarlar için yapılar, çeşitli biçimsel özelliklerine göre gruplara ayrılırlar (Nesbitt, 1996). Ancak sonuçta bu yaklaşım mimarlığı ‘obje’ye indirgeyerek yarattığı estetik haz üzerinden tartışma halindedir. Bu durum, kullanıcıyı pasif bir izleyici konumuna indirgemektedir.

Stephen Wright, “Toward a Lexicon of Usership” kitabında kullanıcılık terimini ağırlıklı olarak sanat teorisi ve müzeler üzerinden irdeler. Müzedeki kullanıcı-mekan ve kullanıcı-sanat

ilişkilerinden yararlanarak kullanıcılığı kavramsallaştırmak ve tartışmaya açmak amacındadır. Sanat izleyicisinin sanat işi ile kurduğu ilişkinin edilgen yapısı kullanıcılık tartışmasının odağında yer alır.

Bunun sebeplerinden biri, gözselsemerkezli (*ocularcentric*) bir dünyada yaşıyor olmamızdır. Mimarlık ile olan ilişkiyi görme rejimi üzerinden kurgulamak, mimarlık ürününü seyirlik (*contemplative*) bir nesneye dönüştürür. Bir galeride, duvardaki sanat eseri karşısında seyredilen (*contemplate*) seyircide (*spectator*) olduğu gibi mimarlık nesnesi ile ilişkilenen özne genelde yapının estetik niteliğinden büyülenir. Stephen Wright (2013) sanatta 'izlemeye' dayalı estetik ilişkilene biçiminin 19. yüzyılda Kant'ın ve sonrasında Schiller'in estetik kuramları ile birlikte uzun süre hakim durum haline geldiğini söyler. Kant'a göre estetik zevkin önkoşulu, objeye ilgisiz -yani sanat eserine sahip olma veya duygusal bir ilişki kurma gibi tüm olasılıklardan arındırılmış (*disinterested*)- bir ruh haliyle yaklaşılmaktan geçmektedir ve sanatsal veya mimari objeyle ilişki kurmanın en saf hali bu katışıksız seyir haliyle mümkün olabilmektedir (Kant, aktaran Cousins, 1998). Yani bütün dış koşullardan ve tarihsel süreçlerden bağımsız bir biçimde insanın zihninde oluşan bir beğeni yargısı mevcuttur. Kant'ın estetik kuramına göre sanat amaçsızdır. Sanatın amacı amaçsızlığıdır. Buradan hareketle, Wright'ın (2013) tariflediği izleyicilik, nesne ile pasif bir ilişkilene biçimine işaret etmektedir. Estetik olanın takdirini ve ritüel deneyimini içermektedir. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic* (1983) kitabında modern dünyanın ürünü olan estetik bilgisinin Kant tarafından öne sürüldüğü haliyle evrensel olması durumunu eleştirir, beğeni yargısının insana içkin ve evrensel olduğu düşüncesi geçerliliğini yitirmektedir.

Jonathan Hill, sanat eseri ve mimarlık nesnesi ile ilişkilene şekillerinde benzerlik olduğunu öne sürer. Benjamin'in (2014) altını çizdiği, seyircinin sanat eseri ile galeride 'seyre' dayalı karşılaşma hali mimarlar tarafından binalarının deneyimlenmesi anlamında arzuladıkları bir ilişkilene biçimidir. Hill (2006, s. 21) bu durumu, Rönesans'tan beri sanat eserinin bireysel yaratıcılığın bir ürünü olduğu düşüncesinin sanatçıya yüklediği yüksek statüye ve bu durumun mimarlar tarafından arzulanmasına bağlar. Mimarlık nesnesini sanat eserine benzer biçimde bireysel yaratıcılığın bir ürünü olarak ele almak, bir anlamda o nesnenin tamamlanmışlığına ve

kapanmışlığına işaret etmektedir. Nesne, müellifinin çizdiği mükemmel sınırlar içerisinde sonuçlanmıştır. Kullanıcıya kalan ise bir seyirci olarak o nesneyi takdir etmektir.

Müze, bu durumu en çok vurgulayan yapılardan biridir. John Orna-Ornstein'in (2015) kültür modelinden ödünç alarak 1.0, 2.0 ve 3.0 olarak üç tipe ayırdığı müze yapısı, başta 'geliştirmek', eğitmek ve kullanıcısı ile edilgen bir ilişki içerisinde olmak amacıyla ortaya çıkar. Bu müzenin tipik örneği Paris'teki Louvre Müzesi'dir: "Louvre modern aklın, modern birey/ulus/evren düşüncesinin ve modern sanat tarihinin örgütlendiği bir ortamdır" (Artun, 2017, s. 167). Burada yine müzenin kullanıcısı, hem yapıyı, hem de içinde mükemmel biçimde kategorize edilmiş sanat eserlerini pasif bir biçimde seyre dalar. Böyle bir ilişki içerisinde sanat eseri saf bir estetik güce sahiptir.

Sanat eserleri ile ilişkilene biçimi olarak ilgisiz seyirciliğin 20. yüzyılda gücünü yitirmesinin, sanat eserinin ontolojik olarak estetik gücünü kaybetmesi ile ilgili olduğu söylenebilir. Benjamin, sanat eserinin teknik imkanlar ile çoğaltılabildiği bir dünyada eserin biricikliği dolayısıyla sahip olduğu 'aura'nın yitirilmesinden bahseder (2014). Artık sanat eseri ile müzede birebir karşılaşma anı ile görselliğe dayalı estetik alışveriş, sanatın varlığının temel gerekçesi olamayacaktır. Orna-Ornstein'in (2015) Müze 3.0 olarak adlandırdığı bu yeni durumda, müze bir seyre dalma mekanı olmaktan çıkmıştır. Müzedeki ziyaretçiler edilgen seyircilerden mekana müdahil olan aktif kullanıcılara dönüşmüştür. Reyner Banham'ın da ifade ettiği üzere sanat eseri, anlamını yalnızca onu anlamak üzere eğitilmiş bir göz için değil, müellifinden bağımsız olarak bakanın algılayışında kurmaya başlar (1982).

Örneğin Batı sanatının en yüce eserlerinden biri olarak kabul edilen Mona Lisa tablosunun fotoğraf ve replikalarının kolay bir şekilde çoğaltılabildiği bir dünyada Dadaist Marcel Duchamp, 1919 yılında Mona Lisa'nın suratına bıyık çizdiği bir kartpostal üretir (Şekil 4.1). Buna ek olarak kartpostala L.H.O.O.Q harflerini kazır: "*Elle a chaud au cul*". Benjamin için Duchamp'ın işi ilginçtir çünkü sanat eserlerinin bireysel alımlanışından kitlesel alımlanışına geçildiği bir dünyada Mona Lisa ile seyre dayalı ilişki kurmanın anlamı kalmamıştır (2014).

Duchamp hem yüksek kültür tarafından üretilen sanata, hem de yüksek kültür içinde üretilmiş estetik düşünceye sanat işinin kutsallığını bozarak tepki göstermektedir.



Şekil 4.1. L.H.O.O.Q, Marcel Duchamp'ın 35'li serisinin 15.si. Kaynak: Christies
(<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marcel-duchamp-1887-1968-lhooq-5994817-details.aspx>)

Suzi Gablik, *The Reenactment of Art* isimli kitabında modernist estetiğin 'öteki'ne mesafelenmesini ve hor görmesini eleştirerek sanatın tam tersine ilişki kurma (*engagement*) ve yaratıcı katılımcılıkla mümkün olabileceğinden bahseder (Rendell, 2006, s. 154). Nitekim Müze 3.0, kullanıcının müze ve kurumlarla etkileşimi üzerine çalışır. Burada amaç, bazen bu etkileşimi farklı boyutlara taşımak ve müzenin pozisyonunu sorgulamak, bazen de yerel toplulukların sorunlarına konsantre olup, bu sorunları çözmeye yönelmiş bir müze fikri önermektir. Örneğin muf Architects, 2015'te V&A müzesinde katıldığı *All of this Belongs to You* isimli sergide, müze mekanını sorgulayarak, buldukları yerlerden koparılıp müze içindeki soyut düzlemde izlenen birer obje haline gelen heykellerin ve nesnelerin bulunduğu Ortaçağ ve Rönesans galerilerini, kullanıcıları aktifleştirdiği kamusal mekanlar haline getirir (Şekil 4.2.). Tarihi nesnelerin gerçek alanlarında bulunuyor olsalardı tanıklık edecekleri

gündelik hayatı müze mekanının içine taşıyarak –örneğin kart oynamak, ders çalışmak, atıştırmak için çeşitli mobilyalar ekleyerek ve grupları çağırarak- hem müzenin, hem de sanat nesnesinin izlenmesi üzerinden gerçekleşen kullanıcı-mekan etkileşimini, kullanıcının mekanı aktif bir biçimde kullanabildiği ve estetik yanı da olan bir deneyime dönüştürür. Böylece müze kullanımını demokratikleştirir.



Şekil 4.2. *All of This Belongs to You* sergisi kapsamında müze'nin kamusal alan haline getirdiği V&A galerisi. Kaynak: muf. (<http://muf.co.uk/diary/>), [Erişim Tarihi: 04.04.2019]

Bu minvalde bir yaklaşımın irdelendiği *İlişkisel Estetik* kitabında Nicholas Bourriaud, ilişkisel sanatı, özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten öte, “karşılıklı-eylemleri” ve bu eylemlerin toplumsal bağlamını kapsayan bir üretim olarak tanımlar (2005, s. 22). Bourriaud’nun ilişkisel estetik olarak nitelendirdiği durum, sanat yapıtının ticari niteliğinin ya da anlambilimsel değerinin ötesinde, bir ‘toplumsal aralık’ anlamına gelmesidir (2005, s. 25). Kapitalist sistemin baskıladığı ve düzenlediği gündelik hayat içerisinde ilişkisel estetik ve

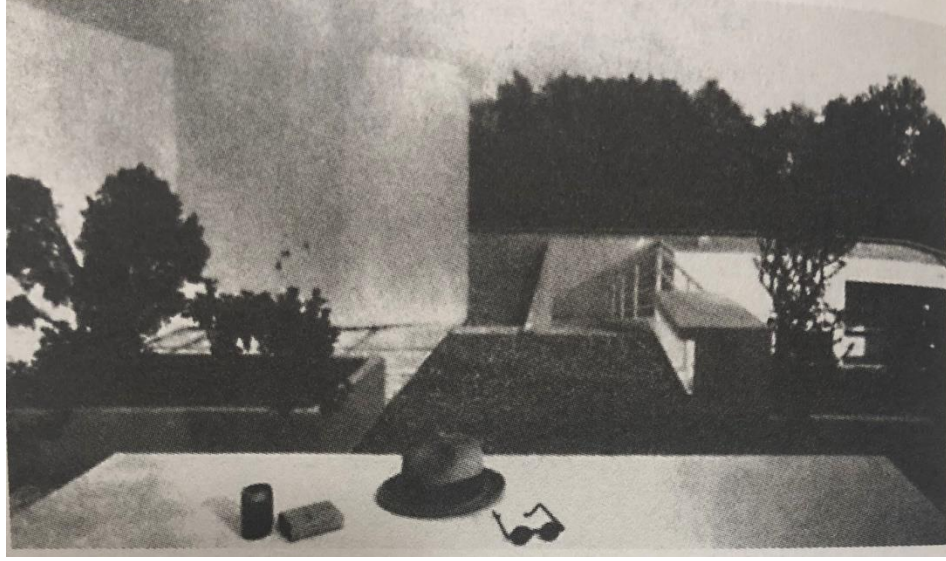
ilişkisel sanatın aracılığıyla “sergi, günlük hayatı düzenleyen ritme ters ritimleri olan zamanlar, özgür alanlar yaratır, insanlar arasında, bize dayatılan ‘iletişim bölgeleri’ndekinden farklı bir etkileşimin gelişmesini kolaylaştırır” (2005, s. 25). Benzer biçimde, mimarlıkta kullanıcı ise kullanım eylemi ile kusursuz mimarlık imgesini sosyal praksis içerisinde aşındırır, bozar, dönüştürür ve yeniden anlamlandırır. İzleyicilik ise nesne ile pasif bir ilişkilene biçimine, estetik olanın takdirine ve ritüel deneyimine işaret etmektedir. Bu durumu pekiştiren fotografik temsil, mimarın zihnindeki kusursuz imgenin aktarılmasına ve mimarlık nesnesinin sanat eseri statüsünde değerlendirilebilmesine imkan sağlar.

4.2. Modernist Mimarlık ve Fotoğraf

Mimarlığı fotoğraf veya çizim aracılığıyla takdim etmek, mimarlık nesnesini bir seyir nesnesine dönüştürür ve onun kullanıcının ‘kirletici’ (*contaminating*) mevcudiyetinden bağımsız bir şekilde temsil edilmesini sağlar (FAT, 1998). Günümüz mimarlık imgelerinin alımlanışı üzerindeki etkisini hala korumakla beraber, özellikle modernist mimarlığın söylemlerinin oluşmasında bir temsil aracı olarak fotoğrafın çok önemli bir etkisi vardır. Fotoğraf, mimarlık nesnesini zaman ve mekanda dondurarak kullanıcı ile arasında bir mesafe üretmesi sebebiyle 20. yüzyılda erken modernist mimarlığın tasarım ve mekana dair yaklaşımlarının yayılması anlamında temel bir mecra haline gelir (Colomina, 2017). Modernist mimarlığın tanıtımını yaparak dolaşıma sokmasının yanında, modern yaşama biçimlerinin de imgesel olarak yayılmasını teşvik eden bu fotoğrafların çoğunda çelişkili olarak insan yaşantısına dair izlere pek de rastlanmaz (Woods, 2009, s. xix).

Özellikle modernistler için, mimarlığın gerçekleştikten sonra yitirdiği saflığının yeniden elde edilebileceği, ideal imgesine geri dönebileceği önemli mecralardan biri fotoğraftır. Fotoğraf, mimarlığın tekrar temsil düzlemine çekilmesine ve gündelik hayatın bozucu etkilerinden arındırılmasına imkan verecektir. Bu konuda Beatriz Colomina (2017), Le Corbusier’nin yapılarına ait fotoğraflarda neredeyse hiç insan figürünün bulunmaması sebebiyle mimarın zihnindeki steril imgeyi ön plana çıkaracak şekilde üretildiğini ortaya koymuştur: fotoğraflar bilinçli bir biçimde kullanıcılarından kopuk şekilde üretilir. Bu açıdan Le Corbusier’nin iç

mekanlarında kullanıcının öznelliğinden bahsetmek mümkün değildir. Bazı fotoğraflarda kullanıcı izlerine rastlansa da (örneğin masanın üstünde duran bir şapka, gözlük gibi rastgele şeyler), bu eşyalar yalnızca Le Corbusier’yi tanımlar (Şekil 4.3.); yani mimar kendi kimliği ve tasarladığı mekan ile kullanıcının önüne geçer (Colomina, 2017, s. 289).



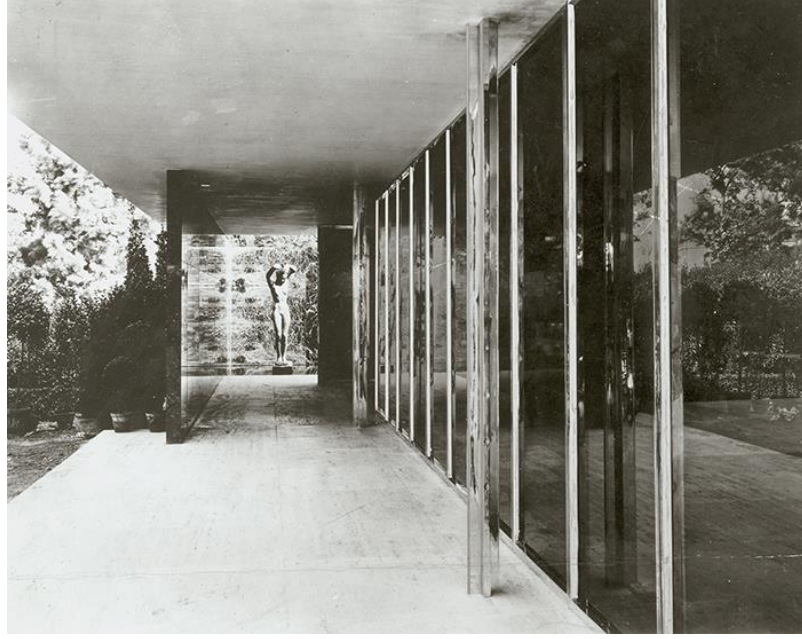
Şekil 4.3. Villa Savoye’da masanın üzerinde Le Corbusier’i çağrıştıran erkek eşyaları.

Kaynak: Colomina, 2017

Nur Altınyıldız’a göre (2012), Le Corbusier’nin mimarlık anlayışı “fikirler aleminin saflığında var olan kavramsal bir oluşum” olarak nitelendirilebilir, yani statik ve soyut bir düzlemde yer alır. Bu bakış açısına göre mimarlık nesnesi inşa edilip hayata karıştığında saflığını yitirir (Altınyıldız, 2012). Modernist mimarlığın ‘saf’lığını vurgulayan unsurlardan biri olarak beyaz rengin Le Corbusier tarafından yaygınlaştırılmasının sebeplerinden biri, mimarlık nesnesinin bu ‘saf’ renk aracılığıyla kavramsal bir boyutta malzeme dürüstlüğünü, homojen görüntüsü sebebiyle sınıfsızlığı ve temiz görüntüsüyle sağlığı da simgelemesidir (Mostafavi & Leatherbarrow, 1993). Tüm bunlar, yapının ancak mimarın zihnindeki haliyle kalarak en iyi durumunda olabileceğini vurguladığı gibi, kullanıcıyla beraber geçen zamanın, yapıyı yavaş yavaş idealden uzaklaştırdığına işaret eder.

Jeremy Till, mimarların ürettiği fotoğraf gibi temsillerde, mimarlık nesnesinin aleyhine işleyen zamanı dondurmanın yöntemlerini aradıklarından bahseder (2009, s. 79). Mimarın zihnindeki imge sabit bir fikir olarak düşünüldüğünde, zaman sürekli o ideal imgenin bozulması ve değişmesi için mimari yapının karşısına yeni zorluklar çıkaracaktır. Zamanın mimarlık üzerindeki dönüştürücü etkisi düşünüldüğünde akla ilk gelen durumlardan biri binanın malzemelerinin eskimesi olabilir. Bu durum karşısında mimarlar zamanın akışına meydan okuyup daha dayanıklı malzemeler kullanabilirler veya tam tersi bir yöntem olarak eskimeyi kucaklayıp onu tasarımın bir bileşeni haline getirmeyi seçebilirler (Mostafavi & Leatherbarrow, 1993). Zamanın etkileri ve değişimin kaçınılmazlığı karşısında alınan tedbirler ne kadar şiddetli de olsa bir mimarlık nesnesi kendi yaşantısı içerisinde mimarının tahayyülünün ötesine geçme ihtimalini barındırır.

Müelliflik bölümünde de vurgulandığı gibi, sanatın bireysel yaratıcılığın bir ürünü olduğu fikriyle, mimarların bir yapının müellifi konumunu edinmeleri önemlidir. Hill (1998), tam da bu sebeple mimarın ve mimarlık tarihçesinin tartışma konusunun genelde bina değil fotoğraf olduğundan bahseder, çünkü fotoğraf mimarlığın yaşantıdan kopuk bir sanatsal seyir nesnesi olarak ele alınmasını kolaylaştıran bir mecradır. Örneğin Mies'in tasarladığı Barselona Pavyonu'nun 1929'da inşasına başlanmış, finansal problemler sebebiyle 1930'da sökülüştür; fakat yapının ideal modernist mimarlık niteliği kazanması, 1929 yılına ait fotografik temsilleri (Şekil 4.4.) ile imgesinin yayılması ve bir sanat eseri konumunu edinmesiyle mümkün olur (Rattenbury, 2002). Rattenbury (2002), fotoğrafın mimarlık nesnesini yüksek bir kültürel üretim statüsüne taşımasıyla mimarların uzman konumunu pekiştirdiğinden bahseder. Andrés Jaque'ın Barselona Pavyonu'nun elektrik süpürgesi veya tabure gibi olağan nesnelere donatılmış hallerini çektiği fotoğraf serisine (Şekil 4.5) baktığımızda, bir yapının ideal imgesinin fotoğraf aracılığıyla nasıl kurulduğuna ve değişebildiğine tanıklık etmek mümkün: her zaman en steril ve genelde aynı açılardan çekilmiş fotoğraflarıyla temsil edilen bir yapıyı sıradan nesnelere dolu görmek, yapının alışla gelmiş imgesini değiştirecektir.



Şekil 4.4. Barselona Pavilyonu, 1929. Kaynak: Knoll
(<https://www.knoll.com/designer/Ludwig-Mies-van-der-Rohe>)



Şekil 4.5. “PHANTOM, Mies as Rendered by Society”, Barselona Pavilyonu ve olağan nesnelere
Kaynak: Office for Metropolitan Innovation
(<https://officeforpoliticalinnovation.com/work/phantom-mies-as-rendered-society/>)

Benzer biçimde Iwan Baan'ın fotoğrafçılığında mimarlık nesnesini insanlardan ayıklamaya kalkmaması (Şekil 4.6), tam tersine mimarlığı fotoğrafını çektiği insanların bir arka planı olarak gördüğünü ifade etmesi (URL1), birçok tanınmış binanın yaygınlaşmış steril imgeleriyle bir çelişki yaratır.

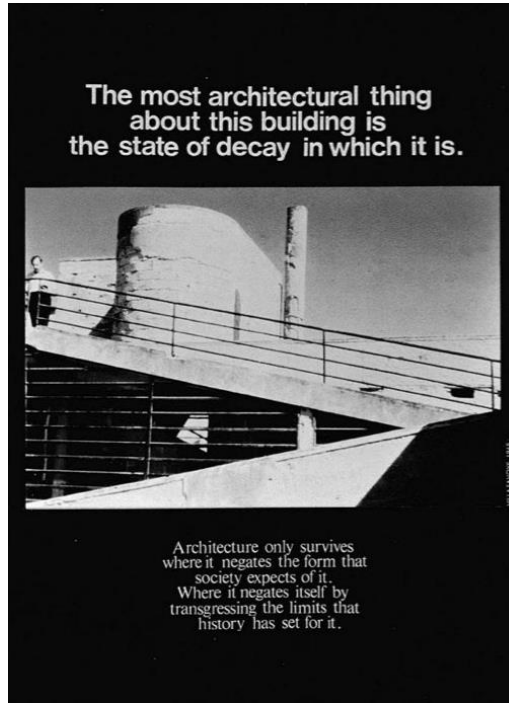


Şekil 4.6. Le Corbusier'nin Chandigarh yapısı ve kullanıcılar. Kaynak: (Baan, 2010)

Bir başka örnek ise Bernard Tschumi'nin, 1965 yılında modern mimarlığın ikonik yapılarından biri olan Le Corbusier'nin tasarladığı Villa Savoye'ya düzenlediği alışılmışın dışında bir gezidir. Villa Savoye özellikle Le Corbusier'nin (1991) "Mimarlığın Beş İlkesi" olarak nitelendirdiği duvar gereksinimini azaltan serbest planlılık, zemin katı özgürleştiren pilotiler, cephenin özgürce tasarlanması, bant pencerelere yer verme ve çatı bahçesi bulundurma özelliklerine sahip olması anlamında modernist mimarının çok fazla referans verilen yapılarından biri haline gelmiştir (Bradbury, 2018). İkonik pozisyonunu bir miktar da fotoğraflardaki kusursuz, geometrik ve aynı açıdan çekilen görüntüsüne borçludur. Tschumi, inşasının üzerinden yıllar geçtikten sonra yapıyı incelerken Le Corbusier'nin tasarım prensiplerini yücelten bir okuma yerine, yapıda meydana gelmiş çürümelere ve eskimelere araştırmasının merkezinde konumlandırır (Şekil 4.7). Tschumi, Villa Savoye'daki 'bozulmalar' üzerinden 'mimari paradoks' durumunu vurgulamak ister ve bunu da yapıyı farklı bir açıdan ve

yakınlıktan fotoğraflayarak yapar: mimari tasarımın kavramsal hali ile yapının deneyimlenme anının gerilimli bir ilişki içinde olması, ancak kaçınılmaz bir biçimde birlikte var olduğu durumu ifade etmektedir (Tschumi, 2015).

Tschumi (2015) mimarın bu iki katmanını “ideal mekan” ve “gerçek mekan” olarak nitelendirir: Mimarlık, mimarın tasarladığı ideal mekandan ibaret değildir, gerçek hayatta kullanım ile devam etmektedir. ‘Mimarlık anı’nın (*moment of architecture*) gerçekleşebilmesi için konsepti ifade eden ideal mekan ile sosyal praksisin var olduğu gerçek mekan üst üste binmelidir (Sara, 2014). Bu bağlamda modern mimarın kurallarını biçimleştirerek ideal bir tezahürü olan Villa Savoye’un çürümüş hali “toplumun mimarlıktan beklediği formun reddedildiği ve tarihin koyduğu limitlerin sınıraşımına (*transgression*) uğratıldığı bir ana işaret etmektedir” (Tschumi, 2015).



Şekil 4.7. “Bu bina ile ilgili en mimari şey içinde bulunduğu çürüme halidir”, Tschumi’nin tasarladığı ‘reklam’ afişi. Kaynak: (Tschumi, 2015).

Zaman sebebiyle mimarların başa çıkması daha güç olan, öngörülemez değişimlere sebep olan ve yapının ‘sterillliğini bozan’, hatta onu bir anlamda ‘kirleten’ esas etken kullanıcılarıdır. Kullanıcılar kendi gündelik hayat pratikleri doğrultusunda mekanı sonsuz farklı biçimde kullanma potansiyeline sahiptirler. Dolayısıyla mimarın kendi imgelemine sınırlarının dışına taşarlar.

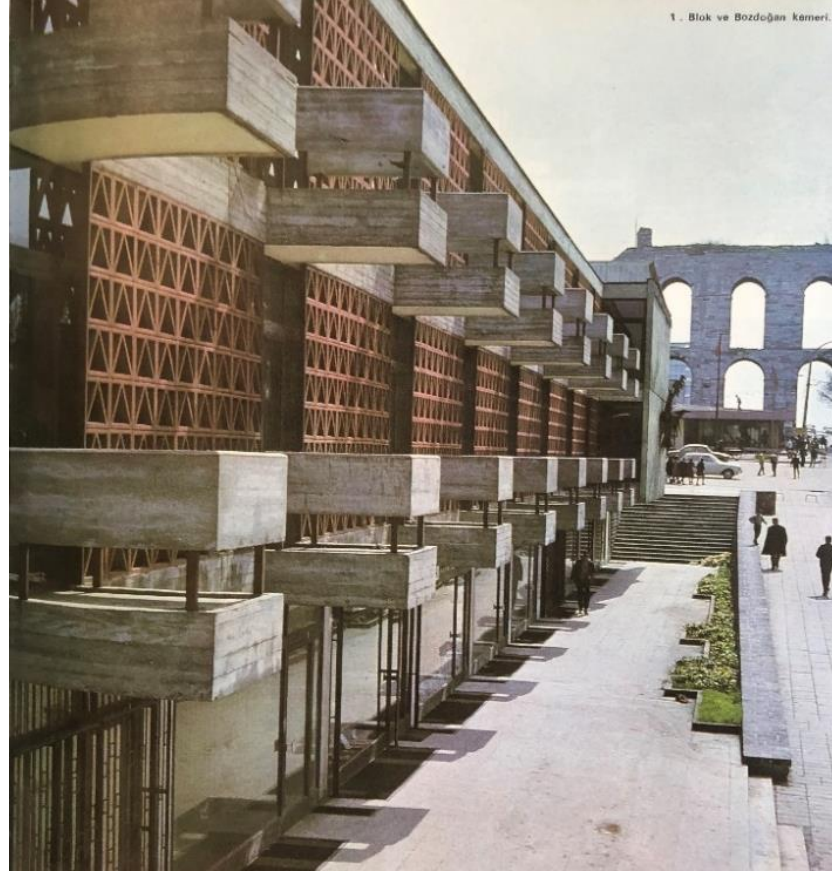
4.3. Bir Kirletici Olarak Kullanıcının Potansiyeli

Mimarlık nesnesi ile seyre dayalı ilişki kurmak onun bir sanat eseri statüsünde değerlendirilmesi ve tekil bir yaratıcı iradenin ürünü olduğu fikrini destekler (Hill, 2006, s. 51). Özellikle modernist mimarlık üretimiyle özdeşleşmiş, fakat izleri hala görülebilen bu anlayış, yapının değişebileceği fikriyle uzlaşamaz. Örneğin Doğan Tekeli, 1960-67 yılları arasında inşa edilen İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’nı şöyle anlatır:

“yapıldığı dönemde metrekare maliyeti en düşük yapı olarak tanımlanıyordu. Kullanıcılarının da gerekli bakımları yapmamaları, gelişigüzel müdahaleleri nedeniyle özgün haline göre yapı, büyük ölçüde tahrip olmuştur. Yok edilen özel mimari detayları, bin bir farklı şekilde değiştirilen doğramalarıyla, toplumun gözünde korunması gereken bir eser olmaktan çıkmış, hatta yıkılması gerektiği bile düşünülür hale gelmişti” (Tekeli D. , 2018).

Bu ifadeye bakıldığında Tekeli’ye göre kullanıcı müdahaleleri yapıyı tahrip eden ve özgün niteliğini yapıyı yok olma raddesine getirebilecek kadar bozan şeylerdir. Mimara göre yapının özgün niteliği ile kullanım öncesi, yani ‘bozulmamış hali’ ile doğrudan bir bağlantı bulunmaktadır. Bu da mimarlık nesnesinin ideal halini, tamamlanmış, donmuş ve sabit kalan bir nesneye dönüştürmektedir ve aslında gerçekliği yansıtmaz. Mimarlarının tüm görüşlerine karşı, İMÇ’nin kullanıcıları satışlarını artırmak ve yerlerini belli edebilmek için cepheyi tabelalarla doldurmuşlar, zaman içerisinde eskiyen doğramaları kendi zevklerine göre değiştirmişler veya erişimi kolay noktaları kafe, depo alanı ve benzeri amaçlarla kullanmaya başlamışlardır (Şekil 4.8; Şekil 4,9 İMÇ). Buradaki esas mesele İMÇ’nin kullanıcılarının buldukları mekanı takdir edememeleri değil, daha pragmatik bir biçimde buldukları

mekanları ihtiyaçları ve istekleri doğrultusunda dđnüşturmeleriyle ilgilidir. Bu durumda mimarın zihnindeki imge ve onun materyal gerçekliği ile gündelik hayatın olağan akışı karşı karşıya gelir. Till'e göre (2009) kullanıcının gündelik eylemleri diğer değişkenlerle birlikte mimarın otoritesini tehdit eder.



Şekil 4.8. İMÇ'nin orijinal cephe tasarımı.

Kaynak: (Özcan, N.; Boyacıoğlu, O.; Bursa, S.; Yılmaz, Z.; Tekeli, D., 1969)

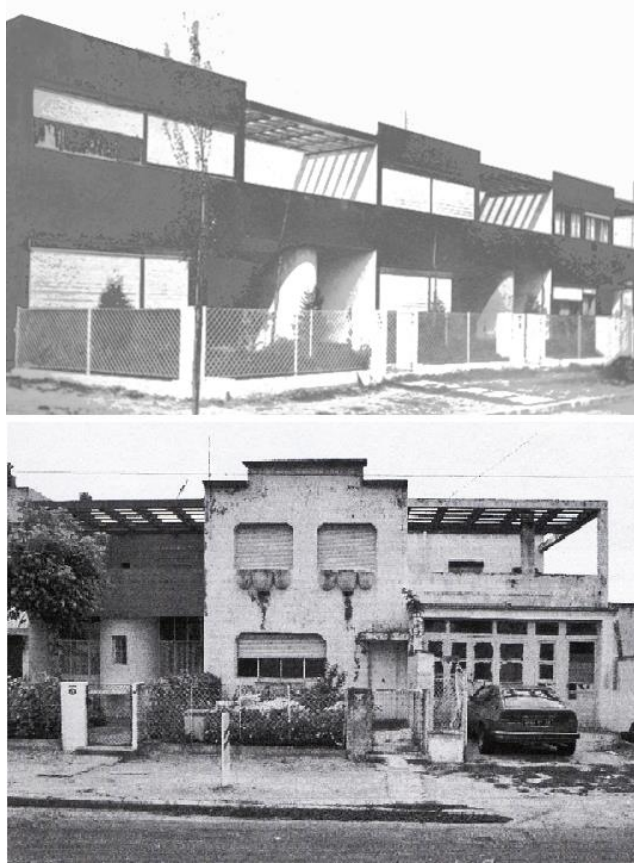


Şekil 4.9. İMÇ’de dükkan sahiplerinin cephede yaptıkları değişiklikler.

Fotoğraf: Arda Karaburçak

Benzer biçimde, Le Corbusier’nin tasarladığı ve 1924 yılında inşası biten Pessac’taki Cité Frugès işçi konutları kullanıcıların yapılar üzerinde yaptıkları değişiklikler ile 1972 yılında Philippe Boudon (1972) sayesinde gündeme gelmiştir. Pessac yerleşkesi mimarlıkta kullanıcının eylemleri ile mimari tasarımın bir aktörü haline geldiği bir durumu ortaya çıkarır. Bu durumu ilginç kılan Le Corbusier gibi modernist bir mimarın tasarımının kullanıcılar tarafından değiştirilmesi ve tasarımın bütünlüğünün ‘tehdit edilmesi’dir. Kullanıcıların yaptığı eklemeler Le Corbusier’nin orijinal tasarımı ile gerilim içerisine girer. Ancak kullanıcıların

müdahalelerini orijinal tasarımın estetik bütünlüğünü bozması olarak okumak anlamlı bir yorumlamaya işaret etmemektedir. Hiç şüphesiz Le Corbusier'nin başlangıç tasarımı ile mekanın kullanıcılarının önüne geçilemeyen 'DIY' müdahalelerinin birleşimi tasarımın özgün halinin 'bozulması'nın yanında yeni bir eklektik durumun ortaya çıkmasına sebep olur (Şekil 4.10.). Ancak bu durumun sebebi basitçe gündelik hayatın akışında ortaya çıkan sorunlar ve kullanıcılar tarafından üretilen pratik çözümlerdir. Aynı zamanda modernist mimarlığın evrensel estetiğinin çerçevesini belirleyen 'uluslararası stil' yerine kullanıcıların bireyselliğini ön plana çıkaran bir estetik anlayış ortaya çıkar.



Şekil 4.10. Pessac konutları. üstte orijinal tasarım, altta kullanıcının yaptığı değişiklikler. Kaynak: (Boudon, 1972)

Kullanıcı müdahaleleri ile mekanın dönüştürülmesini irdelemek üzere ‘dünyevileştirme’ kavramı da ele alınabilir. Ancak burada Pessac’taki konutların ya da İMÇ’nin müellifi belli ve tasarlanmış bir yapı olmasından farklı olarak aşağıda verilen örneklerde kullanıcılar tarafından kamusal olan bir alanın talebi (ya da geri kazanılması) söz konusudur. Yukarıdaki örneklerde dükkan ya da konut sahipleri ne olursa olsun belirli bir mekanda sayılı değişiklikler yapabilmektedirler ve ne olursa olsun özel bir alanda bu müdahaleleri gerçekleştirirler.

Giorgio Agamben’in (2011) ‘dünyevileştirme’ (*profanation*) olarak tanımladığı kavrama göre ise, kullanım edimi, bir nesneyi, bir mekanı, bir şeyi kutsallaşmış alanın içerisinden çıkarıp gündelik olana çağırma ve ortak kullanıma geri döndürme anlamını içerir. Burada ‘kutsal’ ile kastedilen, din ve kapitalizm gibi sistemlere ait, içine nüfuz edilemeyen, tartışılmaz yapılardır. Örneğin Selanik’te doğrudan böyle bir yapı olan Ayasofya Kilisesi’nin sokakla arasındaki duvar boyunca, insanların bir araya geldiği, sohbet ettiği, içki içtiği ve sosyalleştiği -bir mimar veya uzman tarafından tasarlanmamış- bir alan yaratılmıştır. Bu örnekte mekanın kullanımına dair bu tip bir dönüşümün müellifliğini ancak kentlilerin üstlenebileceği gibi, Agamben’in bahsettiği dünyevileştirme durumuna tanıklık etmek mümkündür. Burada, kilise gibi tam anlamıyla kutsal, tutarlı ve gündelik olanın rastgeleliği ile çelişen anıtsal bir yapı önünde son derece gündelik bir eylem için her akşam buluşulmaktadır (Şekil 4.11). Can Altay’ın (2013) benzer bir oluşum olan Ankara’daki ‘minibar’ ile ilgili çalışmalarında da bahsettiği gibi, buradaki fenomen doğrudan mimarlığın tetiklediği bir şey olmayıp, binalardan ‘geriye kalan’ ve kentte ara mekan sayılabilecek bir yerde gerçekleşir. Bu anlamda Selanik’teki ‘minibar’ da tamamıyla kullanıcıların var ettiği, sürdürdüğü, mekanın tasarlanmış kutsallığını bozarak, tasarlanmamış potansiyellerini ortaya çıkardığı bir sürece işaret eder. Böylece kutsallaşmış nesnelere veya mekanların, insanların kullanımına geri dönmesi durumu burada kendini gösterir (Agamben, 2011).

Her ne kadar bu iki durumda tasarlanmamış bir potansiyel söz konusu olsa da, “Eğer kutsallaştırmak, tanrılara adamak, nesnelere insani hukukun alanından çıkartmak anlamına geliyorsa, dünyevileştirmek, kutsal alanından çıkarmak ise tam aksini yapmak insanların nesnelere özgürce kullanabilmelerini sağlamak anlamına geliyordu” (Agamben, 2011, s. 126).

Buna imkan tanıyarak, kullanıcıyı herhangi bir biçimde yönlendirmeden mimari yapıt içerisinde çeşitli alanları kullanıcının kullanımına terk eden yaklaşımlar da görmek mümkün. Örneğin, Londra'daki National Theatre tasarımında Denys Lasdun'un yapının çevresinde kalan tüm alanlardan, tasarladığı üç adet oditoryuma ek olarak 'dördüncü bir oditoryum' diye bahsetmesi, tiyatro yapısının kendi kutsallığını yıkararak kente karışması ve kentin yapının içine kadar sızması öngörüsünü vurgular (Çaylı, 2016). Nitekim National Theatre gibi Southbank'te Queen Elizabeth Hall'un altında yer alan ve aslında mimari bir peyzaj olarak tasarlanan bir alan, 1970'lerden beri bir kaykaycı meskeni olarak kullanılmakta (Şekil 4.12.) ve orayı kullanan kaykaycıların mekanı doğrudan kendi bedenleriyle dönüştürdükleri bir alan haline gelmektedir (Borden, 2014).



Şekil 4.11. Aya Sofya kilisesinin duvarının kullanıcılar tarafından mekansallaştırılması, Selanik, 2017. Fotoğraf: Arda Karaburçak

Tschumi'ye (1996) göre mimarlık, bedenin mekân üzerindeki şiddeti ve mekânın beden üzerindeki şiddeti olmak üzere iki durumu içeren bir "şiddet eylemi"dir. Burada şiddet

(*violence*) kavramı bireyler ve onları çevreleyen mekânın arasındaki ilişkinin yoğunluğunu anlatan bir terimdir. Mimar, tasarımı esnasında kimi zaman kullanıcı etmenini öngöremediğinden veya görmezden geldiğinden, beden, mekan ile sert bir karşılaşma yaşar ve kullanıcı, bu edilgen ilişkilene biçiminden ancak şiddetle çıkabilir. Bu bölüm boyunca tartışıldığı üzere, bunun başlıca sebeplerinden biri, sanat nesnesinin bir fikrin temsili olarak ulvileştirilmesi ve mimarlığın da bu bağlamda ele alınmasıdır.

Bu bölümde mimarlık nesnesinin bir sanatsal artifakt gibi değerlendirilmesi ve mimarın zihnindeki imgenin kusursuzlaştırılması halinin kullanıcı ile olan gerilimi irdelendi. Kullanım eyleminin sıradanlığının önüne geçen bir durum olarak mekânın bir nevi ‘kutsallaştırılması’ gündelik eylemlerin içinde barındırdığı potansiyellerin önünü tıkar. Ancak Tschumi’nin de belirttiği üzere hayatın akışı hava koşullarıyla, kullanıcılarıyla ve çeşitli dış etmenlerle her türlü mimarının donmuş imgesini zaman içerisinde bozulmaya uğratma ve dönüştürme gücündedir. Bir sonraki bölümde kullanıcının mekânı dönüştürme ve mekân kurma imkanlarını kısıtlayan bir diğer kavram olan mimarlıkta ‘uzmanlık’ incelenecektir.



Şekil 4.12. Southbank, Londra. Kaynak: Architects Journal

(<https://www.architectsjournal.co.uk/news/southbank-skate-debate-the-undercroft-works-better-culturally-than-functionally/8653534.article>), [Erişim Tarihi: 10.05.2019]

5. UZMANLIK

Uzmanlık kavramı, kullanıcılık bağlamında çatışmalı bir içeriğe sahiptir. Wright, uzmanların tariflediği dışında bir kullanım biçiminin ‘yanlış kullanım’ olabileceğini söyler. Halbuki kullanıcı için doğru yanlış meselesinin ötesinde kullanım sıradan bir eylemdir (Wright, 2013, s. 26). Bir mekan veya bir nesne ile kurulan ilişki, ya da daha genel anlamda her hangi bir mekan kurma pratiği, uzmanlaşmış bir bilgi ağının dışında kalan biçimlerde gerçekleşebilir. Mimarlık disiplininin profesyonelleşmiş olması ve uzmanlar tarafından gerçekleştirilmesi dolayısıyla o alanın dışında kalan aktörlerin eylemlerinin ‘daha az’ mimarlık olarak nitelendirilmesi sorgulanması gereken bir durumdur. Bu bağlamda bölüm içerisinde uzmanlık kültürü dışında kalmış alternatif mekan kurma pratikleri, gündelik hayat içerisinde gerçekleşen ‘yanlış kullanım’ durumları ve tanımlı işlevlerin kullanıcı tarafından yeniden yorumlanma imkanları ele alınacaktır.

5.1. Uzmanlık Kültürü ve Kullanıcı Gerilimi

Mimarlık disiplini ve uzmanlık kültürü için kullanıcı ne ifade etmektedir? Adrian Forty mimarlık disiplininin, kullanıcıyı tasarımın ilerlemesi için bir “bilgi kaynağı” olarak kullandığından bahseder. Bu tespitin karşılığını 1950’lerdeki Amerikan mimarlık pratiğinde gözlemlemek mümkündür. Avigail Sachs (2013) Amerika’da bu dönemde kullanıcı kavramının yaygınlaşmasını mimarlığın kendi uzmanlık alanını tanımlama çabası ile ilişkilendirir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupalı modern mimarların tasarım anlayışını benimseyen Amerikalı mimarlar (Kaminer, 2011) için estetik bilgi kendi mesleki bölgelerini tanımlamada yeterli olmaz. Estetik yetkinliğe ek olarak savaş sonrası Amerika’sının ruhuna uygun biçimde fen bilimleri ve yeni gelişen sosyal bilimlere ait bilgilerin de mesleki alana dahil edilmesi gerekmektedir. Fen bilimlerine ait bilgiye sahip olmak özellikle mimari meslek alanını işgal etmiş mühendisler ile rekabete girmek için önemli olacaktır, sosyal bilimler ise kullanıcı kavramının mimarlıkta kullanılmaya başlamasını sağlayan bilimsel zeminin oluşturulmasında işlev görecektir (Sachs, 2013, s. 72). Sachs’a göre mimarlar sosyal bilimlerin yöntemleri ile kullanıcıları analiz ederek onların refahı ve konforundan sorumlu bir pozisyon edinir. Buna ek olarak “mimari karar mekanizmalarını sosyolojik ve psikolojik bilgi ile meşrulaştırır” (Sachs,

2013, s. 73). Sachs'ın çıkarımları doğrultusunda kullanıcının uzmanlık kültürünün içerisinde bir 'girdi'ye dönüştüğünü söyleyebiliriz. Ancak kullanıcıyı mimarlık disiplini için bir veri olmaktan daha fazlası olarak değerlendirmek de mümkündür. Uzmanın soyut bilgisinin ve yöntemlerinin dışında kalan ve kullanıcının gündelik deneyimi ile ortaya çıkan mekân kullanımları farklı imkanlar barındırmaktadır. Bu imkanlılığın zaman zaman görülmesini engelleyen fenomenlerden biri, mimarlıkta 'profesyonelleşme'dir.

Magali Larson mimarlıkta "profesyonelleşmenin" temelini Rönesans'ta gerçekleşen dönüşüme dayandırır. Önceki bölümlerde de tartışıldığı üzere Rönesans'ta ortaya çıkan müellif mimar, sahip olduğu estetik ve çizim tekniğine ilişkin bilgi repertuarıyla mimari üretimi mimar özneye bütünleşik bir yapı içine sokar. Rönesans mimarı, mimarlık pratiğini yeni bilgiler doğrultusunda bir teorik temele oturtur. Tasarım bilgisini oluşturan teorik temel, mimarlık pratiğini geleneksel yapı ustalarının inşa bilgisine ve inşa eyleminin kendisine mesafelendirir. Artık mimarlık pratiğini gerçekleştirebilmek için "teknik ve mimarlık teorisine dair bilginin öğrenilmesi gerekmektedir" (Larson, 1993, s. 4).

Bu bilgiyi edinip edinmemiş olmak, mekânsal üretimi gerçekleştirenleri, 'mimar olanlar' ve 'mimar olmayanlar' olarak ayırma imkanı doğurur. Böylece mimarlık bilgisinin sınırları çizilebilir ve bu da neyin mimarlık olup neyin mimarlık olmadığına dair bir gruplamaya olanak tanır. Örneğin Nikolaus Pevsner, bisiklet sundurmasını bir "yapı" olarak, Lincoln Katedrali'ni ise "mimarlık" olarak nitelendirir (1963). Ancak Lefebvre'in (Lefebvre, 2014) "mekanın toplumsal üretimi" düşüncesi doğrultusunda tam da böyle bir ayırım ve hiyerarşinin etkileri sorgulanmaktadır. Mimarlık toplumsal bir pratikse, toplumun ve bireylerin her türlü mekânsal üretiminin mimarlık disiplinin bir parçası olması imkanı ortaya çıkmıştır.

Mekansal üretimin aktörlerinden biri olarak mimarı kullanıcıdan ayıran, mimarlık okulunda edindiği mesleğe dair bilgidir. Tasarım ve inşaya dair teknik bilgiler, estetik yetkinlik, çevresel faktörleri değerlendirebilme kabiliyeti gibi özellikler okulda öğrenilerek, mimarı yapı çevrenin üretimi ve dönüştürülmesi konularında uzmanlaştırır. Bu bilgi bir anlamda mimarın elde ettiği bir "kültürel sermayedir". Ancak Pierre Bourdieu'nün oluşturduğu kavram sadece eğitim

kurumları aracılığıyla elde edilen bir birikim ile sınırlı değildir: Kültürel sermayenin edinimi aile ve içinde büyüdüğümüz çevrede başlar, sonrasında okul, iş hayatı ve kurulan sosyal ilişkilerde devam eder. Dolayısıyla kültürel sermayenin oluşumu sınıfsal bir durumu tanımlar (Bourdieu, 1971). Kültürel sermayeyi daha kolay edinen toplumsal grupların –örneğin, Anglosakson dünyada beyaz erkeklerin– uzmanlık alanları üzerinde hakimiyet kurması, uzmanlık kültürünün belirli sınıflara, ırklara ve toplumsal cinsiyetlere karşı dışlayıcı bir şekilde oluşmasına sebep olabilir. Aynı zamanda bilginin yayılımına ve hangi gruplar arasında takas edildiğine dair orantısız bir güç dağılımı oluşturur.

Kültürel sermaye, bir anlamda da çevresel faktörler, eğitim ve sosyal ilişkiler ile edinilmiş, alınır-satılır bir bilgi birikimini ifade eder. Böylece profesyonel mimarların emeği, sahip oldukları ve sattıkları mimarlık bilgisi ile ölçülür. Mimarlık bilgisinin bir meta olabilmesi için okullar aracılığıyla standartlaştırılması gerekmektedir (Rüedi, 1998, s. 16). Böyle bir bağlamda, kurumlaştırılmış mimarlık bilgisi dışında herhangi bir mimarlık bilgisinin geçerliliği sorgulanır hale gelmektedir. Dolayısıyla mimarlığın profesyonelleşmesi ve bir uzmanlık kültürü oluşturması hem alternatif mekan kurma pratiklerini disiplinin dışına iter, hem de belirli toplumsal kesimlerin tanımlanan iktidar alanının dışında kalmasına sebep olabilir.

Tam da bu alternatif mekan kurma tekniklerinin farkına varma, onu mimarlık eğitiminin içine katma, mimarlığı yeniden tanımlama ve ona pratiği de barındıran bir alan yaratma derdi taşıyan Auburn Üniversitesi’de 1993’te kurulmuş Rural Studio, gelenekselin dışında ilerleyen bir format sunarak mimar, kullanıcı, öğretmen, öğrenci özneleri arasındaki güç dengelerini sarsmış ve “mimarlık bilgisinin hegemonik pozisyonu”nun çözülmesi için imkan yaratmıştır (Tanju, 2003). Mimarlık öğrencilerinin eğitimlerinin erken yıllarından itibaren ‘hands-on’ bir yaklaşımla, 1:1 ölçekte düşük gelirli gruplar için konut yapıları inşa etmeleri (Şekil 5.1.), Rural Studio’nun mimarlığı sosyal bir müdahale aracı ve ‘tasarım servisi’ni karşılayamayacaklar için önerilen bir arabulucu olarak gördüklerini gösteriyordu.



Şekil 5.1. Rural Studio öğrencileri düşük bütçeli konut projesi inşasında. Kaynak: Archdaily (https://www.archdaily.com/898105/these-alabama-architecture-students-are-designing-and-building-low-cost-homes-for-rural-america?ad_medium=widget&ad_name=navigation-prev), [Erişim: 01.04.2019]

Bu tip bir anlayış yalnızca kullanıcıyı merkeze alan bir tasarım iddiasını barındırmıyor, aynı zamanda mimarlığı, uzmanların estetik ve işlevsel nesnelere üretmesine indirgeyen eğitim sistemindeki pedagojik yaklaşımı da altüst etmiş oluyordu. Rural Studio gibi alternatif pedagojiler üreten bir eğitimin sağladığı şey, aldığı eğitim sonucunda, hem alternatif pratiklerden hem de kullanıcıdan mekanı algılama ve tasarlama anlamında farklı bir bilinç düzeyinde konumlanan mimarı, kullanıcıyla aynı somut düzleme çekmek olmuştur.

Aslında Lefebvre'nin de ifade ettiği gibi, yaygın biçimde mimarın mimarlık üzerine düşündüğü ve tasarım yaptığı 'mekan' kullanıcıdan bağımsız ve soyut düzlemdir:

Mekansal pratiğin içinde, modern toplumda, mimar kendi mekanına yerleşir. Bu mekanın temsili, çizime bağlı olarak, boş kağıt, planlar, yükseltmeler, kesitler, ön cephenin perspektife yerleştirilmesi, ölçü birimleri, vb. aracılığıyla onun elindedir. Bu *tasarlama* mekandan yararlananlar, geometrik olsa da, ya da nesnelere ortamı, nesnenin ta kendisi ve projelerin nesneleşme yeri örneklerinde olduğu üzere geometrik olduğu için, onun *doğru* olduğuna inanırlar (2014, s. 363).

Lefebvre (2014, s. 362) “mimarın mekanı”nı temsili bir mekan olarak ifade eder. Mimar, mekanı plan, kesit, perspektif gibi bileşenler aracılığıyla temsili bir düzlemde üretir. “Kullanıcının mekanı, temsil edilen (tasarlanmış) değil, yaşanmış mekandır. Yetkililerin (mimarlar, şehirciler, planlamacılar) soyut mekanı karşısında, kullanıcıların her günkü edimlerinin mekanı somut bir mekandır. Yani, öznelidir” (2014, s. 364). Bu durum mimarın mekan üzerinde bir hakimiyet kurmasına, bir anlamda uzmanlığını güçlendirmesine işaret etmektedir. Peki ya temsili mekanın ötesine geçildiğinde ve gerçek hayatta, “yaşanan mekanda” uzmanlığın tayin ettiği tek yönlü bilgi akışı geçerliliğini koruyabilir mi? Uzmanlık kültürünün üretimden bağımsız olarak kullanıcı nerede konumlanmaktadır?

Stephen Wright kullanıcının mekandaki idraksal (*cognitive*) ayrıcalığından bahseder (2013, s. 26). Örneğin bir otobüs hattını her gün kullanan biri, o otobüs hattına dair problemlerle alakalı herhangi bir şehir planlamacısının veya belediye çalışanının sahip olamayacağı deneyimsel bir bilgiye sahiptir. Kullanıcı deneyimi ile uzmanlığın epistemolojisinin karşı karşıya geldiği çarpıcı örneklerden biri de İngiltere Engelli Bireyler Hareketi’nin (*The British Council of Organisations of Disabled People*) sloganı üzerinden tespit edilebilir: “Kendi durumumuzun uzmanı biziz” (“*We are the experts of our own condition*”) (BCODP, 1997’den aktaran Wright, 2008).

Deneyim eşitsizliğinin vurguladığı kullanıcının mekanı ve mimarın mekanı arasındaki bu fark, modernitenin yarattığı mekan soyutlaması üzerinden de gözlemlenebilir: modernite için ‘uzam’ (*space*) soyutlanmış, koordinatları belirlenebilir ve haritalanabilir bir yapıda iken, ‘yer’ (*place*) daha zengin ve değişik bir mekanı ifade eder (Casey, 2013, s. 241). Özellikle Descartes ile birlikte analitik geometrinin gelişmesi ve koordinat düzlemine dayalı Kartezyen mekanın ortaya çıkışının bu ikiliği güçlendirmiştir. Nitekim, Schneekloth ve Shibley (2000), *placemaking* kavramını uzmanlık kültürünü daha genel bir mekan üretimi olarak ele almak ve kullanıcının gündelik hayatını bu sürece entegre etmek bağlamında konumlandırırlar: böylece kamusal alanları yenileme, bakım yapma ve kullanılan mekanlardaki etkinlikleri içeren *placemaking*, bir tür kullanıcı-tasarımcı işbirlikli strateji olarak karşımıza çıkar. Temellerini William H. Whyte (1980), Yi-Fu Tuan (1977), Jane Jacobs (1961) ve Kevin Lynch (1960) gibi teorisyenlerin attığı,

kenti birbirlerinden sınırlarla ayrılan bölgelerin birleşimi ve ancak mekânsal düzenlemeler ve ‘mahallelilerin göz kulak olması’yla yaşanır hale gelebilecek bir kavram olmasına referanslar veren *placemaking*, aslında bir yerin kimliğinin oluşmasını ve yaşantısını sürdürülebilmesini, o yerin kullanımıyla ilişkilendirmesi anlamında faydalı bir kapı açmaktadır (URL2). Örneğin, İstanbul’da geri dönüştürülmüş malzemelerle kamusal alanların kullanımının iyileştirilmesine yönelik tasarımlardan, kentliye yönelik sokak etkinlikleri düzenleyen TAK (Tasarım Araştırma Katılım), bu tip bir kentsel stratejiyi benimsemiş bir kurum olarak örnek gösterilebilir. Ne var ki *placemaking*, günümüzde uygulama alanlarının zaman zaman bir takım noktasal mekânsal ekler, tüketim odaklı ufak müdahaleler ve etkinlikler şeklinde de olması açısından eleştirel bir biçimde ele alınması gereken bir meseledir.

Bunun gibi kullanıcıyı mekan üretimine dahil etmeye niyetlenen, insanın uzam değil yerle, ya da Lefebvre’in ifadesi ile “yaşanan mekan” ile kurduğu ilişkiyi anlamaya imkan sağlayan stratejiler, temelde uzmanlık kültürünün dışında kalan ‘mimarlık’ biçimlerini anlamaya çalışmaya veya ortaya çıkarmaya dayanıyor. Örneğin sıklıkla seçkin yapıları izleyen mimarlık tarihi anlatısına konut yerleşimlerini ekleyen Spiro Kostof (1986) ya da *Mimarsız Mimarlık (Architecture without Architects)* kitabı ile Bernard Rudofsky (1987), ‘sıradan olan’ı içererek mimarlığın sadece uzman bilgisiyle ürettiği yüce yapıları değil, gündelik hayatın gereklilikleri ve deneyimleri sonucu üretilmiş yapıları da kapsadığını göstermişlerdir.

Gündelik hayat adaptasyon süreçlerini içerir. Bu süreçlerin bir sonucu olarak ‘enformel mimarlık’, kullanıcıların kendi taktiklerini geliştirerek var ettikleri mekanlardır. Teddy Cruz’un (2005) da ifade ettiği gibi bu mekanlar itaatsizlik ve direniş mekanlarıdır. Böyle bir mekan üretiminde ‘işgal etmek’ sıkça kullanılan taktiklerden biri olarak karşımıza çıkar. Türkiye’de 1970’li yıllara kadar yapılmış gecekonduların da dahil olduğu enformel mimarlık, Justin McGuirk’in (2014, s. 205) tanımıyla uzman mimar idaresinde olmadan kullanıcılarının fiziksel ve sosyal olarak bir arada var olma (*coexist*) biçimlerini kendileri tanımladıkları mimari ve sosyal bir oluşumdur. Bu anlamda ‘kendin yap’ usulü gecekonduların üretimini bir özelliği yapının kullanıcı tarafından inşa edilmesi ve ihtiyaca göre kolay bir şekilde değiştirilebilmesidir. Örneğin Şekil 5.2.’de kullanıcı tarafından yapıya eklenen depo hacmi, kullanıcı ihtiyaçlarının

aciliyetinin mekânsal karşılıklarını görmemizi sağlar. Şekil 5.3.'te ise, mevcut bir yapıya yabancı olan ancak içindekilerin ihtiyacını karşılayacak biçimde yapıyı 'işgal eden' enformel bir ek görülmektedir. Hill'in işaret ettiği üzere, bir öznenin bir nesneyi 'işgal ettiğini' gösteren örnekler, mimarlık disiplininin profesyonel bağlamını tehdit ederler (1998, s. 4). Türkiye'de 1970'li yıllara kadar yapılmış gecekonduları böyle bir üretimin bir parçası olarak görebilir ve bunun üzerinden kullanıcının, *kullandığı* mekândan ve objeden, kendine bir fayda çıkarması yönünde bir okuma yapmak mümkün olabilir. Ne var ki, günümüzde, 1950'li yılların küçük ölçekli ve aracısız gecekondu üretiminin bugün çok katlı binalara ve bir sektöre dönüşmüş olduğunu unutmamak gerekir (Tekeli İ. , 2013, s. 307).



Şekil 5.2. Karanfilköy’de gecekondü eklentisi. İstanbul, 2016. Fotoğraf: Arda Karaburçak.



Şekil 5.3. İki bina arasına kullanıcılar tarafından eklenmiş bağlantı strüktürü.
İstanbul, 2017. Fotoğraf: Arda Karaburçak.

Yine de üretim biçimleri ve sonuç ürünü değişmiş olan bu enformel üretim ihtiyaçları veya var olma sebepleri göz önünde bulundurulduğunda, mimarlığın özerk sınırları d hilinde

kurguladığı uzmanlık kültürü içerisinde diyalogsuz bir üretim yapmak yerine, kendine yeni bir rol tanımlaması gerekliliğinden söz edilebilir. Mimar, mekân üretiminin sosyal bir olgu olduğunu kabullenerek, bu doğrultuda kullanıcı ve mekân arasında bir nevi *aracı* (mediator, agentive, katalizör) pozisyonda ve “(..) başkaları adına söz almak yerine onlara var oluş alanı açan, karşılıklılık içeren bir toplumsal sorumluluk” (Tanju, 2003) bilinciyle kendini konumlandırmalıdır.

Örneğin, 1997’de New York’ta kurulan Center For Urban Pedagogy (CUP) ürettiği ‘pedagojik’ projelerle tasarımcıları devlet ve belediye gibi otorite ağlarının kontrolündeki kentsel politikalar üzerine çalışmayı teşvik ederek hem yukarıda bahsedilen toplumsal sorumluluğu üstlenir, hem de tasarımcılar aracılığıyla vatandaşları kentsel mekanın gündelik politikaları içerisine dahil eder (Şekil 5.4.). Özellikle katlanabilir broşürler şeklinde yayınladıkları *Making Policy Public* projesinde uzmanların bilgisi dahilindeki kentin alt yapısal problemleri veya kent mekanının kullanım hakları gibi konuları grafik dil kullanarak basit bir biçimde anlaşılır konular haline getirirler (URL3). Böylece uzman kültürünün dilini ve bağlamını değiştirmiş olurlar. Böyle bir değişimi başarabilmek Gökhan Kodlak’ın öne sürdüğü ‘otorite ağları’, ‘uzmanlık ağları’ ve ‘performans ağları’nın farkına varılıp bozulmasıyla mümkün olabilir (2015, s. 69).



Şekil 5.4. Making Policy Public projesi kapsamında New York’a gelecek göçmenlerin yapacakları vatandaşlık başvurusu için CUP tarafından hazırlanmış el kitabı. Kaynak: (URL3)

Yapılı çevre, içindeki çeşitli aktörlerin birbiriyle karşılaştığı bir mücadele ve müzakere alanıdır. Bu alan içerisinde 'otorite ağları' mekanı organize eden kuralları, mekanizmaları belirlerler ve mimarlığın içeriği ve yerini belirleyen yatırımcılardan oluşur (Kodalak, 2015). Bu grup üç ağ örgüsünün içinde en güçlü etki alanına sahip olandır. İstanbul'da park gibi kamusal alanlar yerine rezidans ve AVM yapılarının yapılı çevrenin daha önemli bir kısmını oluşturmasına sebep olan budur, çünkü mimari üretimin birincil aktörü aslında kapitalizmdir, sermayesini sürekli genişletmek ister ve mimarın bu sistem içerisindeki etkinliği tartışmalıdır (Tafari, 1976).

Nitekim Kodalak'ın (2015) 'uzmanlık ağları' içerisinde tanımladığı aracı aktörler olan mimarlar, mühendisler, akademisyenler ve ilgili kurumlar, kullanıcıları içeren 'performans ağları'ndan daha fazla güce sahipse de 'otorite ağları'ndan çok daha güçsüzdür: mimarlar, yasa koyucu ve müşteriler olmadan çalışma gücünden yoksundurlar ve gücün çevresinde konumlanarak, 'otorite ağları'nın kararlarını sürdürürler (Kodalak, 2015, s. 69). Özellikle kent mekanlarına bakarak bu ağların fizikselleştiği noktalar gözlemlenebilir.

5.2. Uzman ve Otoritenin İşbirliği: Savunmacı Mimarlık

Mekandaki 'otorite ağları', 'uzmanlık ağları' ve 'performans ağları'nın birbiri ile olan ilişkilerini 'savunmacı mimarlık' konusu bağlamında incelemek mümkündür. Savunmacı mimarlık örnekleri kentsel mekanda pek çok farklı ilişkiselliği ortaya çıkaran, özellikle de kullanıcının mekandaki tasarım nesnelere ile kurduğu etkileşimdeki potansiyelleri ve kısıtları anlamaya imkan veren örnekler olarak değerlendirilmektedir.

Savunmacı mimarlık temel olarak kent içerisinde belirli eylemlerin ve kullanımların engellemesi için mekana yerleştirilen çeşitli eklentiler, elektronik düzenekler ve belirli işlev potansiyelleri devre dışı bırakılmış tasarım nesnelere kapsamaktadır. Konuyu gündeme taşıyan olaylardan biri 2015 yılında Londra'da bir konut grubunun önündeki zemine evsizlerin yatmasını engellemeye yönelik demir çıkıntılar yerleştirilmesi üzerine oluşan yoğun kamuoyu tepkisi olmuştur (URL4). Savunmacı mimarlık olgusu zaman zaman 'saldırgan mimarlık'

olarak da ifade edilmektedir. Bu tanım Londra'daki evsizler örneğinde olduğu gibi, kamusal alanda belirli grupların saf dışı bırakılmasına yönelik olması açısından anlamlıdır.

Savunmacı mimarlık örneklerinin bir kısmına dair fotoğraflara aktivist-sanatçı Nils Norman'ın kendi sitesinde (URL5) oluşturduğu arşivden ulaşılabilir (Şekil 5.5.; Şekil 5.6.; Şekil 5.7.). Fotoğraf serisi içerisinde üzerine oturulmasını engellemek amacıyla keskin metal parçaların kaynaklandığı klima kutuları ve diğer 'yüzey yok edici' üçgen, koni gibi sivri biçimlerin eklendiği merdiven ve kaldırımlar, kolçaklar eklenerek üzerinde uyumanın engellendiği banklar gibi örnekleri görmek mümkün. Norman'ın arşivindeki savunmacı mimarlık örnekleri, üzerine tırmanılmasını engelleyen duvarlar, kaykay kaymayı olanaksız kılan yüzeyler, üzerine kağıt/çıkartma yapıştırılmasını engelleyen dokular, yıkaması kolay anti-grafiti kaplamalar, içine erişilemez çöp kutuları ve çeşitli bariyer, çit, baba, CCTV ve aydınlatma sistemleri olarak çeşitlenir.

Savunmacı mimarlık otorite ağları ve uzmanlık ağlarının müttefikliğini göz önüne çıkaran bir uygulama olarak dikkat çekmektedir. Amerikalı mimar Rogers Marvel'ın New York için tasarladığı *NoGo* kent mobilyaları hem üzerine oturulacak bir yüzey niteliği taşır hem de Wallstreet Bölgesi'ne erişimin kısıtlanmasını sağlayan 'baba' işlevini görür. Bu mobilyalar estetik nitelikleri ile yumuşatılmış birer "güvenlik aygıtları" olarak gözükmektedir (URL5). Mimarlar, kamusal alanının özelleştirilmesi ve kullanıcıların eylemlerini kısıtlanmasına yönelik çalışmaların bir parçası haline gelirler.



Şekil 5.5. NoGo. New York'ta savunmacı mimarlık örneği. Kaynak: Dismalgarden, (URL 4), [Erişim tarihi: 20.01.2019]

Kent mekanı, toplumun pek çok farklı grubunu içinde barındıran kompleks bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda kent deneyiminin bir parçası olarak kamusal alan kullanımı işlevsel bir anlayışın her zaman ötesine geçerek sonsuz biçimde çeşitlilik gösterir. Savunmacı mimarlık bir anlamda bu çeşitliliğin engellemesine işaret eder. Bu anlamda bir savunmacı mimarlık örneği teşkil eden kolçaklı bank tasarımlarını incelemek faydalı olacaktır. Sıradan bir bank tasarımı farklı kullanıcılar tarafından çeşitli kullanılma imkanları barındıran bir nesnedir. Temel işlevi üzerinde oturmak olan bank, örneğin evsizler gibi kullanıcılar için üzerinde yatma eyleminin gerçekleştirildiği bir kentsel mobilya haline gelebilir. Savunmacı tasarımlar ise bu çeşitliliği azaltmayı hedefleyerek evsizlerin kentsel mekanda barınmasını engellemeye yönelik stratejiler geliştirir ve banklara kolçaklar eklenmesi veya bankların eğimli yüzeyler ile tasarlanması gibi yöntemleri içerirler. Alışlagelmiş bank tasarımının esnekliği evsizlerin kamusal mekanda var olabilmesine bir imkan oluştururken, savunmacı bank tasarımları bankın marjinal işlevini ortadan kaldırmaktadır. Bruno Latour (2008) kent mekanını canlı ve cansız pek çok aktörün oluşturduğu bir ağ olarak nitelendirir, böylece tasarlanan nesnelerin tasarımcıdan bağımsız biçimde kendi içinde barındırdığı kullanım potansiyelleri önemli hale geldiği söylenebilir.



Şekil 5.6. San Francisco’da bir binaya ait denizliğin üzerine oturulmasını engellemeye yönelik yerleştirilmiş eklentiler. Kaynak: Dismalgarden, (URL 4), [Erişim tarihi: 20.01.2019]

Psikolog James J. Gibson (2014) tarafından geliştirilen ‘sağlarlık’ (*affordance*) kavramı bir nesnenin birden fazla eylemi sağlayabilme kapasitesine işaret eder. Nesne, içinde potansiyel olarak performans anında ortaya çıkacak pek çok işlevsel niteliği barındırmaktadır. Örneğin bir çekicinin dominant işlevi çivi çakmak olarak gözükmektedir. Ancak kağıtların üstüne ağırlık olması için kullanılabileceği gibi bir cinayet silahına da dönüşebilir. Bu bağlamda kamusal alandaki bir bank da pek çok işleve imkan vermektedir. Savunmacı mimarlık anlayışı bankın sağlarlık kapasitesini azaltarak, arıza kullanımların önüne geçer. Bank artık kaykaycılarının yararlanabileceği bir yüzey olmaktan çıkmıştır. Ya da evsizlerin üzerinde yatarak kendini kamusal alanda temsil edebilmesini sağlayan bir ara yüz olma imkanını yitirmiştir.

Kentsel mekandaki nesnelere ön görülemez bir biçimde kullanıcılar tarafından farklı şekillerde işlevlendirilirler (De Certeau, 1988). Ancak savunmacı mimarlık bu imkanları ortadan kaldırarak kullanıcıları tekil işlevlere mecbur bırakır. Nesnenin işlevinin tekilleşmesi kamusal alandaki kullanıcıların da homojenleşmesini, dolayısıyla kamusal alanın ‘kamusallık’ niteliğini

sorgulanır hale getirir. İşlev kavramı özellikle modernist mimarlık pratiğini yönlendiren uzmanlık kültürü içerisinde uzun bir süre kısıtlayıcı bir tasarım parametresi olarak gözlemlenebilir. Ancak bu durumun eleştirisi ve karşı stratejilerini de gözlemlemek mümkündür.



Şekil 5.7. Savunmacı mimarlık örneği olarak kolçaklı bank tasarımı.

Kaynak: Dismal garden, (URL 4) [Erişim tarihi: 20.01.2019]

5.3. Uzmanlık Yaklaşımı Olarak İşlevselcilik

İşlevselci tasarım çok uzun süre mimarlık için bir yöntem, ‘know how’, ve hatta mimarlığın nasıl yapılacağına cevabı olarak var olmuş, dolayısıyla bir çeşit uzmanlık alanı tanımlamıştır. Hill, sosyal statü ve finansal güvenlik elde etmek için mimarların uzmanlıklarını kanıtlayabilecekleri içerik ve limitlerle tanımlanmış bir bilgi alanına ihtiyacı olduğunu ifade eder (2006, s. 28). İşlevsellik (*functionalism*) 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ortasına kadar mimarlık disiplininin uzmanlık bilgisini oluşturan ve nasıl mimarlık yapılması gerektiği sorusunun cevabını veren bir yaklaşım olarak gözlemlenmektedir. Günümüzde hala mekanın nasıl kullanılacağına dair işlevler tasarlamak mimarların öncelikli görevlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

İşlevsellik kavramının günümüzdeki anlamıyla yoğun biçimde tartışılmaya başlanması Louis Sullivan’ın 1924 yılında yazdığı kitabında öne sürdüğü “*form follows function*” (biçim işlevi izler) söylemi üzerinden başlar (Tanyeli, 2017, s. 152). Sullivan mimariyi biçim ve işlev olarak iki parçaya ayırır ve aralarında hiyerarşik olarak sıralı bir ilişki kurar. Biçim işlevin ardıdır; bir mimari yapı öncelikle işlevini düzgün bir biçimde yerine getirmek üzere tasarlanmalıdır. Biçim ise işlevsellik anlamında alınan kararlar sonucunda ortaya çıkacak bir son üründür.

Tanyeli’ye göre Sullivan’ın sonrasında işlev-biçim paradigmasının modern mimarlığın bir “kurucu efsanesi” haline gelmesinde işlev kavramının matematiğe dayanan deterministik içeriği önemli rol oynar (Tanyeli, 2017, s. 152). İngilizce’de *function* kelimesi hem mimarlıkta hem de matematikte kullanılmaktadır. Türkçe’de ise fonksiyon (*function*) kelimesi matematiğin bilgisi içinde kalmış ve mimarlıkta işlev kelimesi tercih edilmiştir. Ancak 20. yüzyılda mimarlıkta işlevin ele alınma biçimini matematik fonksiyonunun yapısı üzerinden okumak faydalı olacaktır. Tanyeli, sağlam bir epistemik zemin arayan mimarlar için fonksiyon prensibinin cezbedici olduğunu söyler çünkü “fonksiyon soyut bir matematiksel ifadeyi görselliğe yetkin bir tartışmasızlıkla tercüme etme” imkanına sahiptir. Dolayısıyla işleve göre tasarım yapmak, bir anlamda matematikteki kadar güvenilir ve tanımlı bir problem çözümü anlamına gelmektedir (Tanyeli, 2017, s. 155).

İşlevselci tasarım anlayışı sayesinde mimarlar kendilerine modern dünyada ‘sorun çözücü’ olarak yeni bir kimlik üretirler. Yeni ihtiyaçlar ve mekânsal işlevler tanımlayarak kullanıcıların kullanımına yeni mekanlar açarlar. Ancak bu durum, özellikle modern mimarlıkta, kullanıcılara tanımlı bir kullanım biçiminin dayatıldığı bir tasarım ürünü ortaya çıkarmaktadır. Örneğin Greta Schütte-Lihotzky, 1927’de tasarladığı Frankfurt Mutfağı’nda kullanıcının mutfaktaki gereksiz iş gücünü azaltmak için minimum mekan içerisinde minimum eforu elde etmeyi amaçlar (Cieraad, 2002). Dolayısıyla Frankfurt Mutfağı her ne kadar kadın için bir özgürleşmeye işaret etse de, kullanım biçimi akılcı yöntemlerle önden belirlenmiş durumdadır ve kullanıcının hareketlerine çeşitlilik olanağı tanımaz (Şekil 5.8.).

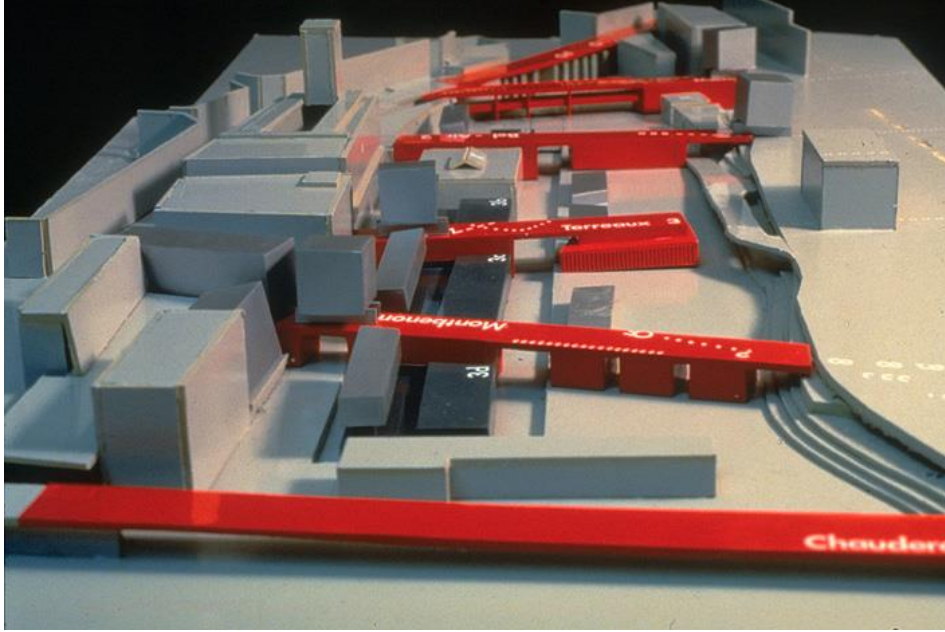


Şekil 5.8. Frankfurt Mutfağı, Kaynak: MOMA

(https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/#highlights), [Erişim Tarihi: 15.05.2019]

Lefebvre, mekanın üretiminin çok aktörlü kabulünde işlevselci tasarımın kısıtlayıcılığını vurgular: “İşlevselcilik, işlevi vurgulayarak, her işlevi tahakküm altındaki mekana yerleştirerek, çok-işlevliliği dışlamaya kadar gider” (Lefebvre, 2014, s. 370). Lefebvre’in kastettiği çok-işlevlilik, kullanıcının mekandaki eylemlerinin çeşitlenmesine de olanak sağlar. Tschumi

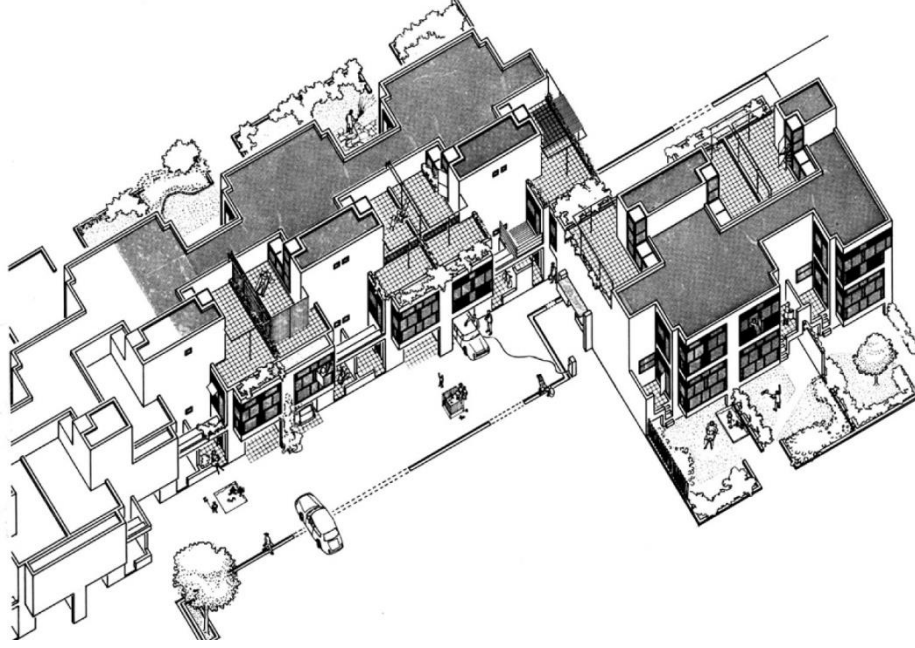
tasarım yaklaşımının önemli bir bölümünü bu düşünce üzerine kurgular. En bilineni Parc de la Vilette (1982-1998) olmak üzere, mimari programlarını mekan-olay-hareket öğelerinden oluşan sekanslar aracılığıyla kurarak tekil işlevlere göre tasarlanmış mekanlar yerine mekanda bir dizi sekansın gerçekleşmesini önerir (Tschumi, 1996). Örneğin Lausanne’da kentsel canlandırma amacıyla yapılan Bridge City (1988) projesi, köprüyü bir bağlayıcı tipoloji olarak ele alarak, farklı kotlar arasında bağlayıcı kültürel programlar tasarlar (Şekil 5.9.). Burada işlev çoklu hale geldiği gibi, programdaki esneklik de dikkati çekmektedir.



Şekil 5.9. Bridge City projesine ait maket. Kaynak: Tschumi, (<http://www.tschumi.com/projects/31/>)

Tschumi’nin projelerinde de olduğu gibi mimarlık disiplini içerisinde tek işlevlilik sorununa bir tepki olarak esneklik kavramı, mekanın tekil kullanımlara göre tasarlanmasına karşı ise çok-ışlevlilik ve kullanıcı müdahalesi ön plana çıkarılır (Rabeneck, Sheppard, & Town, 1973; Hertzberger, 1991; Till & Schneider, 2005). Ancak esnek tasarım yaklaşımları kullanıcının mekandaki eylemlerinin serbestleşmesi bağlamında farklılık gösterebilmektedirler.

Jeremy Till ve Tatjana Schneider, esnekliği “yumuşak kullanım” (*soft use*) ve “sert kullanım” (*hard use*) olarak ikiye ayırırlar (2005). Yumuşak kullanım tasarım yaklaşımı olarak belirsizlik üretmeyi hedefler. Bu sayede kullanıcının ön görülemez ihtiyaçlarının gerçekteşmesine imkan verilir. Yumuşak kullanıma örnek olarak Herman Hertzberger’in 1967-1970 yılları arasında Delft’te inşa edilen *Diagoon* konutları gösterilebilir (Şekil 5.10.). Hertzberger bu projeyi ‘*polyvalence*’ (‘çokdeğerlilik’) konseptini hayata geçirdikleri bir iş olarak nitelendirir. *Polyvalence* mekanın nasıl kullanılacağına dair öngörülerde bulunup ona göre tasarım yapmaktan öte, mümkün olduğunca ön görülemez kullanımların gerçekteşmesine imkan vermeyi hedefleyen bir tasarım yaklaşımıdır (Hertzberger, 2016). Hertzberger, mimarların ve mimarlığın ‘anlatı’yı üretmektense kullanıcıya kendi ‘anlatılar’ını oluşturabileceği dili ve yapıları sağlaması gerektiğini söyler. Till ve Schneider’e göre (2005) *Diagoon* konutları ‘tamamlanmamış bir bina’dır çünkü mekanın işlevsel bölünmesine dair kararlar kullanıcının kişisel kullanım tercihlerine bırakılmıştır. Tasarımın parçalı yapıda olması, konut birimlerinin istenildiğinde kullanıcıları tarafından daha küçük birimlere ayrılmasına olanak sağlamaktadır; bu anlamda esnek ve ‘yumuşak’tır.



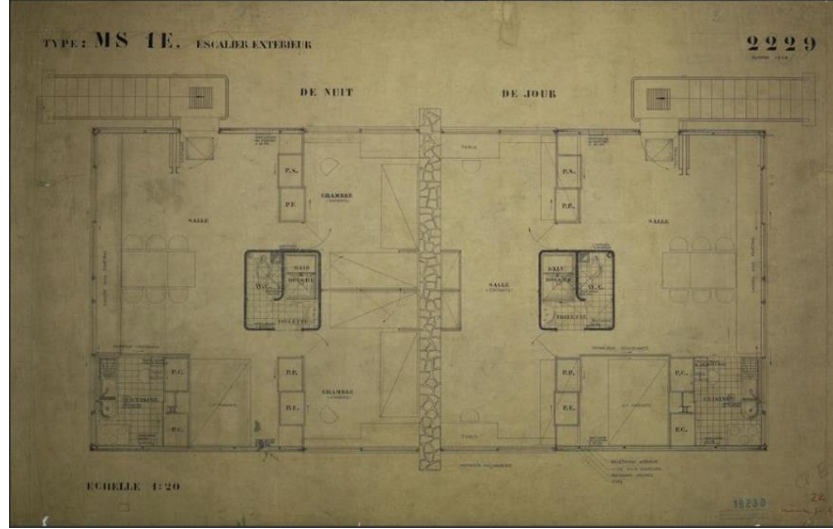
Şekil 5.10. Diagoon konutlarının parçalı yapısı, aksonometrik çizim, Hertzberger.

Kaynak: Hertzberger, 2016.

Sert kullanımda ise yine esnek kullanım imkanları mevcuttur ancak seçeneklerin belirlenmesinde tasarımcı daha baskın bir roledir. Örneğin Gerrit Rietveld'in tasarladığı Schröder Evi sert kullanıma örnek olarak gösterilir. Evdeki kayar duvarlar ve katlanan yüzeyler gibi yapısal elemanlar, yani esneklik seviyesini tanımlayan öğeler, büyük ölçüde tasarımcının senaryosu dahilindedir ve kısıtlayıcıdır (Şekil 5.11.). Benzer biçimde Le Corbusier'nin Maison Loucheur (1928-29) isimli tasarımında ise farklı mekânsal kombinasyonlar sunulmasına rağmen (Şekil 5.12.), alternatifler arasında kullanım pratikliği açısından hiyerarşik farklar oluşması kullanıcıyı genelde tek bir optimum seçeneğe zorlamaktadır; yani esneklik söylemi tam anlamıyla yerine getirilememektedir (Till & Schneider, 2005).



Şekil 5.11. Schröder Evi, iç mekan görünüşü. Kaynak: Archdaily, (<https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietsveld-schroder-house-gerrit-rietsveld>), [Erişim Tarihi: 30.05.2019]



Şekil 5.12. Maison Loucheur, plan çizimi. Kaynak: Fondation Le Corbusier, (http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5991&sysLanguage=fr-fr&itemPos=114&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=216&sysParentName=&sysParentId=65), [Erişim Tarihi: 20.05.2019]

İşlevsellik kavramının eleştirisi olarak gündeme gelen esneklik kavramı kullanıcı ve mekan arasındaki kısıtlayıcı ilişkiler yerine kullanıcının mekandaki hareketlerinin serbestleştiği ve mekanı kendi istekleri doğrultusunda yeniden tasarladığı durumlara imkan vermiştir. Bu bağlamda işlevsellik kavramının önceki bölümlerde tartışıldığı üzere bir kez daha modernist mimarlık pratiğindeki mimar-mekan-kullanıcı üçlüsü arasındaki didaktik kurguyu ortaya çıkardığı söylenebilir. Ancak 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan esneklik ve katılım gibi eleştirel yaklaşımlar kullanıcının mekanda daha aktif bir role bürünmesine imkan vermekte ve mekan kullanım biçimlerini uzman mimarın hegemonyasından kullanıcıya aktarmaktadırlar.

6. SONUÇ

Mekansal üretim, mimarın imgeleminde başlayıp hayata geçirildikten sonra tamamlanan bir artifaktan öte, kullanıcının katılımcı örneklerde olduğu gibi başlangıcından itibaren içinde yer aldığı ya da inşa süreçlerinden sonra kullanım yoluyla mekanı dönüştürmeye devam ettiği bir sürece karşılık gelir. Her türlü toplumsal icraatın mekan içerisinde gerçekleştiği düşünülecek olursa modernist mimarlık düşüncesinde olduğu gibi otoriter ve didaktik eğilimler kullanıcının mekanda edilgen bir konuma hapsedme ihtimalini barındırabilir. Ancak mimarların ve diğer mekansal üretimin uzman aktörlerinin ‘soyut mekan’da ön gördüğü kurallar, kullanıcı tarafından gündelik hayat içerisinde aşındırılır. Ne var ki kullanıcıyı böyle bir potansiyel ile ele almak mimarlık disiplinin uzun bir süre düşünce yapısı içinde var olmayacaktır. Çalışmada tarihsel bir süreç üzerinden irdelendiği üzere, kullanıcı ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Henri Lefebvre ve Michel de Certeau gibi teorisyenlerin mekanı sosyal bir üretim olarak görmesiyle literatür içerisinde yer bulmuştur.

Kullanıcının mimarlık disiplini içerisindeki konumunu anlamak için ikinci bölümde kavramın anlam değişimi incelendi. Öncelikle modernite düşüncesinin modernist mimarlıkla ilişkisi üzerinde duruldu. Bu sayede modernist mimarlık düşüncesinin avangard ve dikte edici fikirlerinin kullanıcının mekandaki eylemlerini tasarlayarak onu bir özne olarak inşa ettiği fikri öne sürüldü. Mekandaki öznenin literatürde ‘kullanıcı’ olarak bahsedilmesi ise 1950’ler ve sonrasında gözlemlenmektedir. Bu dönemde ilk kez yoğun biçimde kullanılmaya başlansa da ‘kullanıcı’ teriminin mimari tasarımda bir veri olarak ele alındığı söylenebilir. Bu anlamda bir kullanıcının, ‘özgürleşmiş’ kullanıcı olgusundan nasıl ayrıştığı incelenmeye çalışıldı. Yapılan incelemeler doğrultusunda katılımcı mimarlık pratiklerinin ve mekanın üretimine dair algının değişmesinin ‘özgürleşmiş’ kullanıcı fikrinin yaygınlaşması üzerinde etkisi olduğu sonucuna varılmıştır.

Sonraki bölümlerde Stephen Wright’ın kullanıcılık teorisi ile ilişkili üç kavram (müelliflik, izleyicilik, uzmanlık) seçilerek mimarlık ve kullanıcı ilişkisi üzerine okumalar gerçekleştirildi. Müelliflik kavramı bağlamında mimari üretimin yoğun biçimde tekil mimar özne ile

ilişkilendirilmesinin kullanıcı üzerinde yönlendirici ve kısıtlayıcı etkileri olabilir mi sorusunun cevapları arandı. Devamında, müelliflik karşısında sanat eserinde tekil yazar ve icracı pozisyonunun reddedilmesi, gelişen teknoloji ile oluşan açık kaynak kültürü ve katılımcılığın bir alternatif olarak ortaya çıkması üzerinden müellifliğin aşındırıldığına işaret edildi. Böylece kullanıcının tasarım süreçlerinde daha fazla rol alabilme imkanları gündeme getirildi. Bir sonraki bölümde ‘izleyicilik’ kavramı bağlamında mimarlık nesnesinin tıpkı bir sanat eseri gibi kusursuz ve tamamlanmış olması düşüncesinin kullanıcıyı mekanda edilgen kılması üzerinde duruldu. Özellikle fotoğrafın mimarlık nesnesini imgesel olarak donduran özelliği modernist mimarlık bağlamında ele alınması gereken bir konu olarak saptanmıştır. Ancak burada yine kullanıcı, gündelik hayat içerisinde kullanım eylemi ile mekanı bozan ve tasarlanmamış potansiyellerini ortaya çıkaran bir aktör olarak belirlemiştir. Kullanıcının mimarın zihnindeki imgenin ötesine geçerek kendi ihtiyaçları ve istekleri doğrultusunda mekanı değiştirmesi bu çalışma kapsamında mimarlık nesnesinin kutsallığını bozan bir yaratıcı eylem olarak değerlendirilmektedir. Uzmanlık bağlamında ise mimarlık disiplininin kapalı bilgi sisteminin uzmanlık dışı mekânsal pratikleri göz ardı etmesi ve mimarın edindiği uzmanlık vasfının kullanıcı üzerindeki etkisi tartışıldı. Bu bağlamda kullanım eyleminin uzmanın tarif ettiği dışında gerçekleşmesi ve ortaya çıkan potansiyeller gündeme getirildi. Uzman mimarlık bilgisi ve mimari üretim yöntemini uzun bir süre egemenliği altına alan işlevselcilik düşüncesinin eleştirisi olarak esneklik kavramı ve nesnenin kendi içinde barındırdığı çoklu işlevlilik mimarlıkta uzmanlık kültürünün de eleştirilmesi anlamında önemli kavramlar olarak görülmektedir.

Özetle, kullanıcılık kavramı, mimarlıkta kullanıcının bir tasarım girdisi yerine mimarlık disiplinin sınırlarını yeniden çizen bir özne olarak düşünmeye olanak tanır. Tarih boyunca toplumsal bir pratik olan mimarlık eyleminin modern dünyada içinde konumlandığı kapalı sistemde gedikler açılması hem kullanıcının hem de disiplinin özgürleşme imkanlarını ortaya çıkarabilir. Stephen Wright’ın kullanıcılık teorisinden yararlanmak bu çalışmanın eleştirel bir noktada konumlanmasına ve sanat ile mimarlık arasında karşılaştırmalı okumalar yapılmasına imkan vermiştir. Bu sayede mimarlıkta kullanıcının özgürleşmesi olarak nitelendirilen durumun gerçekleşme imkanlarının izi sürülmeye çalışılmıştır. Kullanıcılık kavramı üzerine yapılan

Çalışmaların artması ve bu çerçeveden mimarlık teorisi ve pratiği üzerine düşünmek müellif mimar ve kullanıcı arasındaki iletişimi güçlendirebilir ve mimarlık nesnesinin değişken ve olumsal yapısıyla uzlaşma sağlanmasına katkıda bulunabilir.

KAYNAKÇA

Agamben, G. (2011). *Dünyevileştirmeler*. İstanbul: Monokl.

Altay, C. (2007). Kentsel Sürdürülebilirlik Açısından Kültürel Planlama ve Mekansal İcraatlar. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi*, 25-29.

Altay, C. (2013). Transgression in and of the City. *Architectural Design*, 226, 102-109.

Altınyıldız, N. (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere. R. Ojalvo, & N. Altınyıldız Artun (Dü) içinde, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (s. 119-153). İstanbul: İletişim.

Altunbozar, A. F., Altay, C., & Öz, G. (2016). Heteronormatif Nesnelere Diyarından Kaçış: Kuirleşen Ürünler ve Tasarımın Sınıraşımı. *İkinci Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı: Sorumluluk, Bağlam, Deneyim ve Tasarım Bildiri Kitabı* (s. 661-679). Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi.

Anay, M. (2010). Problem Structuring With User In Mind: User Concept In The Architectural Design Studio. (Yayımlanmamış doktora tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Anstey, T. (2003). Authorship and Authority in L.B. Alberti's De re aedificatoria. *Nordic Arkitekturforskning*, 16(4), 19-25.

Anstey, T. (2007). Where is the Project? Cedric Price on architectural action. J. Rendell, J. Hill, M. Fraser, & M. Dorian içinde, *Critical Architecture* (s. 220-224). Londra ve New York: Routledge.

Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor*. İstanbul: İletişim.

- Awan, N., Schneider, T., & Till, J. (2011). *Spatial Agency: Other Ways of Doing*. Londra: Routledge.
- Baan, I. (2010). *Brasilia - Chandigarh Living With Modernity*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Banham, R. (1975). *Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture*. Londra: Harper & Row Publishers.
- Banham, R. (1982). The Eye of the Beholder. R. Banham içinde, *Scenes in American Deserta* (s. 209-228). Londra: Thames and Hudson.
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author. In *Image-Music-Text* (S. Heath, Trans., pp. 142-148). Londra: Flamingo.
- BCODP. (1997). *The Disabled People's Movement Book Four: A Resource Pack for Local Groups of Disabled People*. Derbyshire: The British Council of Organisations of Disabled People (BCODP).
- Benjamin, W. (2014). Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı. In A. Artun (Ed.), *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (M. Tüzel, Trans., pp. 91-129). İstanbul: İletişim.
- Berman, M. (2004). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Blundell-Jones, P. (2005). Sixty-eight and after. P. Blundell-Jones, D. Petrescu, & J. Till içinde, *Architecture and Participation* (s. 132-149). Londra: Routledge.

- Borden, I. (2014). Things that People Cannot Anticipate': Skateboarding at the Southbank Centre. I. Borden, M. Fraser, & B. Penner (Dü) içinde, *Forty Ways To Think About Architecture: Architectural history and theory today* (s. 100-105). Chichester: Wiley.
- Boudon, P. (1972). *Lived-in Architecture: Le Corbuier's Pessac Revisited*. Massachussets: The MIT Press.
- Bourdieu, P. (1971). *Outline of a Theory of Practice*. New York: Cambridge University Press.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Bağlam.
- Bradbury, D. (2018). *The Iconic House: Architectural Masterworks Since 1900*. Londra: Thames & Hudson.
- Brulé, E., & Kazi-Tani, T. (2015). *Disputing Ergonomics, Deconstructing Users. A Queer Perspective on Design*. San Francisco: Design History Society. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01246059/document> adresinden alındı
- Canta, D. (2018). *Yeni Trend: Katılımcı Tasarım*. Mayıs 01, 2019 tarihinde XXI: <https://xxi.com.tr/i/yeni-trend-katilimci-tasarim> adresinden alındı
- Carpó, M. (2001). *Architecture in the Age of Printing: Orality, Typography and Printed Images in the History of Architectural Theory*. (S. Benson, Trans.) Cambridge, Mass. ve Londra: MIT Press.
- Carpó, M. (2011). *The Alphabet and the Algorithm*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Casey, E. S. (2013). *The Fate of Place*. Berkeley: University of California Press.

- Çaylı, E. (2016). Antroposen Çağında Mimarlık İçin Bir Nirengi Noktası: Southbank'ın Brütalistleri. *Betonart*, 49, 26-33.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cherulnik, P. D. (1993). *Applications of Environment-Behavior Research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cieraad, I. (2002). 'Out of my kitchen!' Architecture, gender and domestic efficiency. *The Journal of Architecture*, 263-279.
- Colomina, B. (Dü.). (1992). *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press.
- Colomina, B. (2017). *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis.
- Corbusier, L. (1991). Yeni Bir Mimarlığa Doğru Beş Nokta. U. Condrads (Dü.) içinde, 20. *Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (S. Yavuz, Çev.). Şevki Vanlı Yayınları.
- Cousins, M. (1998). Building an Architect. In J. Hill (Ed.), *Occupying Architecture: Between the Architect and the User* (pp. 9-13). Londra ve New York: Routledge.
- Cruz, T. (2005). Tijuana Case Study Tactics of Invasion: Manufactured Sites. *Architectural Design*, 75(5), 32-37.
- Cupers, K. (2013). Introduction. In K. Cupers, *Use Matters: An Alternative History of Architecture* (pp. 1-12). Londra: Routledge.
- De Carlo, G. (2005). Architecture's Public. P. Blundell-Jones, D. Petrescu, & J. Till içinde, *Architecture and Participation*. Londra: Routledge.

De Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

De Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi - I: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (L. Arslan Özcan, Çev.) Ankara: Dost.

Eco, U. (1989). *The Open Work*. Massachusetts: Harvard University Press.

Erzen, J. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis.

FAT. (1998). Contaminating Contemplation. J. Hill içinde, *Occupying Architecture: Between the Architect and the User* (s. 43-55). London: Routledge.

Forty, A. (2000). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Londra: Thames & Hudson.

Foster, H. (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.

Foucault, M. (1977). *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. (D. F. Bouchard, Dü., D. F. Bouchard, & S. Simon, Çev.) New York: Cornell University Press.

Friedman, A. T. (2014). People Who Live in Glass Houses Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Phillip Johnson (1998). In J. J. Giesecking, & W. Mangold (Eds.), *The People, Place and Space Reader* (pp. 207-211). Londra ve New York: Routledge.

Gibson, J. J. (2014). The Theory of Affordances. In J. J. Giesecking, W. Mangold, C. Katz, S. Low, & S. Saegert (Eds.), *The People, Place, and Space Reader* (pp. 57-60). Londra ve New York: Routledge.

Gropius, W. (2019a). Bauhaus üretiminin ilkeleri (Dessau). U. Conrads (Dü.) içinde, 20. *Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (S. Yavuz, Çev., s. 80-81). İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Gropius, W. (2019b). Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı. U. Conrads içinde, 20. *Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (s. 36-40). İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Hertzberger, H. (1991). *Lessons For Students in Architecture*. Rotterdam: 019 Publishers.

Hertzberger, H. (2016). *Diagoon Housing Delft 2016*. Hertzberger:
<https://www.hertzberger.nl/images/nieuws/DiagoonHousingDelft2016.pdf> adresinden alındı. [erişim tarihi: 20 Nisan 2019]

Heynen, H. (2011). *Mimalık ve Modernite*. (N. Bahçekapılı, & R. Öğdül, Trans.) İstanbul: Versus.

Hill, J. (1998). *Architecture: The Subject is Matter*. Londra : Routledge.

Hill, J. (1998). Introduction. J. Hill (Dü.) içinde, *Occupying Architecture: Between the Architect and the User* (s. 1-8). Londra ve New York: Routledge.

Hill, J. (2003). *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. London: Routledge.

Hill, J. (2006). *Immaterial Architecture*. Londra ve New York: Routledge.

Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945 - 2017*. (F. C. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Imrie, R. (2003). Architects' conceptions of the human body. *Environment and Planning D: Society and Space*, 21(1), 47-65.
- Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage Books.
- Kaminer, T. (2011). *Architecture, Crisis and Resuscitation: The reproduction of post-Fordism in late-twentieth-century architecture*. Londra ve New York: Routledge.
- Kodalak, G. (2015). A Monstrous Alliance - Open Architecture and Common Space. *Footprint Delft Architecture Theory Journal*, 9(16), 69-91.
- Kostof, S. (1986). *The Architect : Chapters in the History of the Profession*. New York: Oxford University Press.
- Lang, J. (1987). *Creating Architectural Theory: The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Larson, M. S. (1993). *Behind the Postmodern Facade: Architectural Change in Late Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press.
- Latour, B., & Yaneva, A. (2008). Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture. R. Geiser (Dü.) içinde, *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research* (s. 80-89). Basel: Birkhauser.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Massachusetts: MIT Press.

- Macarthur, J., & Stead, N. (2012). Introduction: Architecture and Aesthetics. In G. C. Crysler, S. Cairns, & H. Heynen, *The SAGE Handbook of Architectural Theory* (pp. 123-135). Londra: SAGE Publications.
- Matthews, S. (2005). The Fun Palace: Cedric Price's experiment in architecture and technology. *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, 3(2), 73-91.
- Matthews, S. (2007). Cedric Price as Anti-Architect. T. Anstey, K. Grillner, & R. Gullstream-Hughes (Dü) içinde, *Architecture and Authorship*. Londra: Black Dog.
- McGuirk, J. (2014). *Radical Cities: Across Latin America in Search of a New Architecture*. Londra: Versp.
- Mostafavi, M., & Leatherbarrow, D. (1993). *On Weathering: The Life of Buildings in Time*. Massachusetts: MIT Press.
- Nesbitt, K. (1996). Introduction. K. Nesbitt (Dü.) içinde, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995* (s. 16-72). New York: Princeton Architectural Press.
- Neufert, E., & Neufert, P. (1998). *Yapı Tasarımı*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Newman, O. (1972). *Defensible Space: People and Design in the Violent City*. Londra: Architectural Press.
- Ojalvo, R. (2012). Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: "Mesken Tutmak"tan Göçebeliğe. N. Altınyıldız, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (s. 169-295). İstanbul: İletişim.

- Orna-Ornstein, J. (2015, 04 24). *Museum 3.0*. 12 02, 2017 tarihinde Arts Council England: <https://www.artscouncil.org.uk/blog/museum-30> adresinden alındı. [erişim tarihi: 15 Aralık 2017]
- Özcan, Namık; Boyacıoğlu, Osman; Bursa, Sevil; Yılmaz, Ziya; Tekeli, Doğan. (1969). *İstanbul Manifaturacılar ve Kumaşçılar Çarşısı*. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Petrescu, D. (2005). Losing Control Keeping Desire. P. Blundell-Jones, D. Petrescu, & J. Till (Dü) içinde, *Architecture and Participation* (s. 42-70). Londra ve New York: Routledge.
- Pevsner, N. (1963). *An Outline of European Architecture*. Harmondsworth: Penguin.
- Rabeneck, A., Sheppard, D., & Town, P. (1973). Housing Flexibility? *Architectural Design*, 43(11), 698-727.
- Rashid, M. (2011). Mutual Visibility of Points in Building Plans. *The Journal of Architecture*, 16(2), 231-266.
- Rattenbury, K. (2002). *Iconic Pictures This is Not Architecture*. Londra: Routledge.
- Redström, J. (2006). Towards user design? On the shift from object to user as the subject of design. *Design Studies*, 27(2), 123-139.
- Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between*. Londra: Bloomsbury Academic.
- Rice, L. (2015). Informal Architecture/s. In L. Rice, & D. Littlefield (Eds.), *Transgression: Towards an expanded field of architecture* (pp. 87-101). Londra ve New York: Routledge.

- Rudofsky, B. (1987). *Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Rüedi, K. (1998). curriculum vitae: The Architect's Cultural Capital: Educational Practices and Financial Investments. J. Hill içinde, *Occupying Architecture: Between the Architect and the User* (s. 14-20). Londra ve New York: Routledge.
- Sachs, A. (2013). Architects, Users and the Social Sciences in Postwar America. K. Cupers içinde, *Use Matters: An Alternative History of Architecture* (s. 70-84). London: Routledge.
- Sara, R. (2014). Architecture and Transgression: An Interview Bernard Tschumi. *Architectural Design*, s. 32-37.
- Schneekloth, L. H., & Shibley, R. G. (2000). Implacing Architecture into the Practice of Placemaking. *Journal of Architectural Education*, 53(3), 130-140.
- Scholette, G. (2015). A User Is Haunting the Art World. *Art Journal*, 98-101.
- Şentürk, L. (2008). Le Corbusier: Oransal Izgara'dan Modülör'a. *Eskisehir Osmangazi Üniversitesi Müh.Mim.Fak.Dergisi*, XXI(2), 101-108.
- Simmel, G. (2015). *Modern Kültürde Çatışma*. (D. Frisby, Dü., T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Tafuri, M. (1976). *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Tanju, B. (2003). Avangart Hemen Şimdi! *Arredamento Mimarlık*, 57-58.

- Tanju, B. (2003). Mimarlık ve Toplumsal Sorumluluk. *Arredamento Mimarlık*, 100+56, s. 53-55.
- Tanju, B. (2008). Zaman - Mekân ve Mimarlıklar. In A. Şentürer, Ş. Ural, & F. Uz Sönmez, *Zaman-Mekan* (pp. 168-185). İstanbul: YEM Yayın.
- Tanyeli, U. (1999). Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek. *Mimarlık*, 289, 38-41.
- Tanyeli, U. (2003). Dünyanın Değişimin Aracı Olarak Marjinal Mekan Üretimi. *Ege Mimarlık*, 45, 12-14.
- Tanyeli, U. (2011). Mimarlık Gündelik Hayatla İlişisini Nasıl Keser. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi*, 27, 41-45.
- Tanyeli, U. (2017). *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*. İstanbul: Metis.
- Tekeli, D. (2018). Cumhuriyet Dönemi Mimarlık Mirasımız Korunamaz mı? *Mimar.ist*, 62, 42-43.
- Tekeli, İ. (2013). *İstanbul'un Planlanmasının ve Gelişmesinin Öyküsü*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Till, J. (2009). *Architecture Depends*. Massachusetts: MIT Press.
- Till, J., & Schneider, T. (2005). Flexible housing: the means to the end. *Architectural Research Quarterly*, 9(3-4), 287-296.
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

- Tschumi, B. (2015). Intervention 1: Advertisements for architecture. In L. Rice , & D. Littlefield (Eds.), *Transgression: Towards an expanded field of architecture* (pp. 10-16). Londra ve New York: Routledge.
- Tuan, Y. F. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Türkkan, S. (2016). Making And Breaking Authorship: Potentials In Architectural Design Studio. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Türkkan, S. (2016). The "Anti-Architect": A Phantasy or a Probability. *International Conference entitled "Political Imagination and the City"*. Santiago.
- Türkkan, S., & Erdem, A. (2016). Stüdyo Pedagojisinde Özgünlük Kavramı Üzerine Deneyler: Önceller ile Tasarım. *Megaron*, 11(2), 187-200.
- Tzonis, A., & Lafavre, L. (2017). The Populist Movement in Architecture. In A. Tzonis, & L. Lafavre, *Times of Creative Destruction* (pp. 76-94). Londra ve New York: Routledge.
- What is Placemaking?* (2007). Temmuz 20, 2019 tarihinde Project for Public Spaces: <https://www.pps.org/article/what-is-placemaking> adresinden alındı. [erişim tarihi: 15 Temmuz 2019]
- Whyte, W. H. (1980). *The Social Life of Small Urban Spaces*. Washington, DC: The Conservation Foundation.
- Woods, M. N. (2009). *Beyond the Architect's Eye: Photographs and the American Built Environment*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Wright, S. (2008). *Be for Real: the Usership Challenge to Expert Culture*. Ocak 03, 2019 tarihinde North East West South: <http://northeastwestsouth.net/be-real-usership-challenge-expert-culture-0> adresinden alındı. [erişim tarihi: 04 Eylül 2018]

Wright, S. (2013). *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven: Van Abbemuseum.

Zeisel, J. (1981). *Inquiry By Design: Tools For Environment-Behavior Research*. Cambridge: Cambridge University Press.

İNTERNET KAYNAKÇASI

URL1, “Iwan Baan: Architecture photos that put people in focus”,

<http://www.bbc.com/culture/story/20151019-iwan-baan-architecture-photos-that-put-people-in-focus/>, [erişim tarihi: 30.03.2019]

URL2, “What is Placemaking?”, <https://www.pps.org/article/what-is-placemaking/>, [erişim tarihi: 20.07.2019]

URL3, “Community Education Making Policy Public”,

<http://www.welcometocup.org/Projects/MakingPolicyPublic/>, [erişim tarihi: 15.04.2019]

URL4, “Anti-homeless spikes: ‘Sleeping rough opened my eyes to the city’s barbed cruelty”,

<https://www.theguardian.com/society/2015/feb/18/defensive-architecture-keeps-poverty-undeen-and-makes-us-more-hostile/>, [erişim tarihi: 03.02.2019]

URL5, “Dismal Garden”, <https://www.dismalgarden.com/>, [erişim tarihi: 11.02.2019]