

MİNÖR MİMARLIK İMKÂN LARI ÜZERİNE BİR DENEME

Ecem Arslanay

Lisansüstü Programlar Enstitüsü  
Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi  
Yüksek Lisans Programı

İstanbul Bilgi Üniversitesi  
2019

Minör Mimarlık İmkânları Üzerine Bir Deneme

An Essay on the Possibilities of Minor Architecture

Ecem Arslanay

116823010

**Tez Danışmanı :** Doç. Dr. Can Altay

İstanbul Bilgi..... Üniversitesi

**Jüri Üyeleri** Doç. Dr. Bahar Deniz Çalış Kural

İstanbul Bilgi..... Üniversitesi

**Jüri Üyesi:** Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu

Başkent..... Üniversitesi

(İmza) .....

(İmza) .....

(İmza) .....

Tezin Onaylandığı Tarih : .....14/06/2019.....

Toplam Sayfa Sayısı: .....121.....

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Minör Mimarlık
- 2) Mimarlık Teorisi
- 3) Gündelik Hayat
- 4) Sınırşımı
- 5) Gilles Deleuze

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Minor Architecture
- 2) Architectural Theory
- 3) Everyday Life
- 4) Transgression
- 5) Gilles Deleuze

## **ÖNSÖZ**

Tez danışmanım sevgili Doç. Dr. Can Altay'a önerdiği ilham verici çalışmaları, zihin açıcı kaynak önerileri, gösterdiği sabır ve destek için minnettarım. Ayrıca

Prof. Dr. Bülent Tanju, Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Doç. Dr. Bahar Çalış Kural ve Dr. Victoria Holbrook'tan aldığım ezber bozan yüksek lisans dersleri için kendimi şanslı hissediyorum. Mimarlık teorisi ve pratiği üzerine yepyeni bakış açıları kazandırmayı hedefleyen hocalarıma, desteğini asla esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

## ÖZET

Gilles Deleuze ve Félix Guattari'ye göre "minör" kavramı, insanın kim olduğunun sorusu değil, insanın belirli bir dizi kimlik, ilişki, pratik ve dil karşısında nereye konumlandığı ve bu konumla ne yaptığının sorusudur. Onların felsefesinde sabit ve tanımlı bir varoluş (being) yerine sürekli değişen ve kimlikleri olanaksız kılan bir oluş (becoming) vardır. Minör dil daima majör dilin ortasında, onun sunduğu koşul ve olanaklarla çalışır. Kısıtlandığı ölçüde ise majör dili yersizyurtsuzlaştırma potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla minör dilde konuşmak, ana dilinde yabancı gibi konuşmak, onu bağırarak, kekeletmek, sabuklatmak demektir. Deleuze ve Guattari'nin Franz Kafka'nın edebiyatı üzerinden geliştirdiği "minör edebiyat" kavramı son yıllarda akademide mimarlık bağlamında değerlendirilmeye alınmıştır. Yeni gelişen "minör mimarlık" kavramının ortaya çıkmasında başlıca kaynak Jill Stoner'ın "Toward a Minor Architecture" adlı çalışmasıdır. Stoner "Nesne Miti", "Özne Miti", "İç Mekân Miti" ve "Doğa Miti" başlıklarıyla hassas bir majör mimarlık eleştirisi geliştirse de, minör mimarlığı tanımlamak konusunda edebi içeriğe yaslanıp süregelen mimari pratikleri değerlendirmekten kaçınır gibi gözükür. Minör mimarlık; mekânı, bedeni ve zamanı sınırlandırmayı, sabitlemeyi, türdeşleştirmeyi ve denetlemeyi görev edinen, egemeni kurucu öznesi kabul eden majör mimarlığın çatlakları içinden gelişen anarşist bir mimarlıktır. Dolayısıyla bu tezde mekânsal sınıraşımı literatürüyle ilişkilendirilerek değerlendirilir. Bireyin gündelik rutinindeki herhangi bir eylemin toplumsal bir nitelik taşıdığını detaylıca tartışan Henri Lefebvre ve Michel De Certeau'nun görüşleri de minör mimarlık bağlamında incelenmektedir. "Minör mimarlık" kavramının pratik imkânlarını tartışmak üzere Georges Perec'in "Mekân Feşmekân" kitabındaki mekânsal ölçeklendirme model alınmaktadır. Yatak ve oda/daire ölçeklerinin minör mimarlık olanakları iki yaratıcı eylem bağlamında detaylıca değerlendirilirken apartman, mahalle, sokak, şehir ve dünya daha genel bir şekilde tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** minör mimarlık, mimarlık teorisi, gündelik hayat, sınıraşımı, gilles deleuze

## **ABSTRACT**

According to Gilles Deleuze and Félix Guattari, the concept of “minor” is not about who a person is; but rather about where she/he stands within a series of identities, relations, practices and language and what she/he does with this position. In their thought, there is a perpetually changing state of “becoming” that precludes all forms of identities instead of a fixed and defined “being. The minor language always operates from the center of the major language, using the circumstances and opportunities that it presents. The more it is limited, the more it has the potential to deterritorialize the major. Thus, to speak within a minor language is like speaking the mother tongue the way a foreigner would speak; it is to make it scream, stutter and turn it into a delirious state. Deleuze and Guattari’s concept of “minor literature” has been generated through Franz Kafka’s literature and in last couple of years; it has emerged as an academic topic in the field of architecture. The main source in the development of the emerging “minor architecture” concept is Jill Stoner’s work titled as “Toward a Minor Architecture”. Although Stoner develops a delicate criticism of major architecture through titles “The Myth of the Object”, “The Myth of the Subject”, “The Myth of the Interior” and “The Myth of Nature”; when it comes to defining minor architecture, she seems to be avoiding the on-going architecture practices by relying heavily on literary content. Minor architecture is the anarchist and collective architecture that grows from the cracks in major architecture, which accepts the hegemon as its constitutive subject and undertakes the duties of limiting, fixating, homogenizing and monitoring space, body and time. Thus, in this thesis, it is examined in relation to the literature on transgression. The views of Henri Lefebvre and Michel De Certeau who discuss that any action in an individual’s daily routine bears a social meaning is also examined within the context of minor architecture. To discuss the practical possibilities of minor architecture, Georges Perec’s spatial scaling in his “Species of Spaces and Other Pieces” is taken as a model. While the bed and the room/flat scales are addressed comprehensively through two creative acts, the apartment, the neighborhood, the street, the city and the world categories are discussed in a more general sense.

**Keywords:** minor architecture, architectural theory, everyday life, transgression, gilles deleuze

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. İKTİDARIN GÜNDELİK HAYATI BEDEN, MEKÂN VE ZAMAN ÜZERİNDEN ZAPT ETME STRATEJİLERİ ÜZERİNE.....	19
3. GÜNDELİK HAYAT ÜZERİNDEN YARATICI DİRENİŞ.....	35
4. “MİNÖR MİMARLIK” KAVRAMININ TEORİK İMKÂN LARI.....	43
4.1. Belli Başlı Kavramlarıyla Deleuze Felsefesi.....	43
4.2. “Minör Edebiyat” Kavramı ve Minör Oluş İmkânları.....	47
4.3. Majör Mimarlık: Nesne Miti, Özne Miti, İç Mekân Miti ve Doğa Miti.....	49
4.4. Minör Mimarlık.....	56
5. “MİNÖR MİMARLIK” KAVRAMININ PRATİK İMKÂN LARI.....	62
5.1. Ölçekler.....	62
5.1.1. Yatak.....	65
5.1.2. Oda/Daire.....	74
6. SONUÇ.....	96
KAYNAKÇA.....	99

## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1. “Mekân Feşmekan” kitabından zaman-mekânsal bir faaliyet çizelgesi, Georges Perec.....	8
Şekil 1.2. <i>Torre de David</i> (David Kulesi), Genel Görünüş.....	15
Şekil 1.3. <i>Seedbed</i> performansından bir fotoğraf kolajı.....	17
Şekil 2.1. <i>Philosophia Botanica</i> ’dan “Çiçek Saati” İllüstrasyonu.....	24
Şekil 2.2. <i>Magnes, sive de arte Magnetica</i> ’dan “Ayçiçeği Saati” İllüstrasyonu.....	25
Şekil. 2.3. “Dayım” (Mon Uncle) filminden bir sahne, Arpel Villası’nın Genel Görünüşü.....	29
Şekil. 2.4. Vaastu Shastra, Hindu Grid Sistemi İllüstrasyonu.....	34
Şekil. 3.1. “Seeking Comfort in an Uncomfortable Chair” makalesinden fotoğraf, Bruno Munari.....	42
Şekil. 4.3.1. “Bonaparte devant le Sphinx” başlıklı resim.....	54
Şekil. 5.1.1. “The Chronological Star of the World, an Entertaining Game” İllüstrasyonu.....	66
Şekil. 5.1.2. “La cravate et la montre” Şiiri, Guillaume Apollinaire .....	64
Şekil. 5.1.3. “The Critic” Şiiri, Kurt Schwitters.....	64
Şekil. 5.1.1.1. “Bed-in for Peace” Performansından İç Mekân Fotoğrafı.....	66
Şekil. 5.1.1.2. “Bed-in for Peace” Performansından Dış Mekân Fotoğrafı.....	67
Şekil. 5.1.1.3. "Green City" yarışma önerisi, Plan Çizimi, Konstantin Melnikov.....	69
Şekil. 5.1.1.4. <i>EnergyPod</i> , Genel Görünüm.....	70
Şekil. 5.1.1.5. Hugh Hefner’in Playboy Mansion’daki Yatağından Ayrıntı.....	72
Şekil. 5.1.1.6. OccupyGezi Ranzalar, Dış Mekân Fotoğrafı, Herkes İçin Mimarlık.....	73
Şekil. 5.1.2.1. Albrecht Dürer’in “Aziz Jerome Çalışma Odasında” Resmi.....	77
Şekil. 5.1.2.2. Antonelle da Messina’nın “Aziz Jerome Çalışma Odasında” Resmi.....	78
Şekil. 5.1.2.3. Ilya Kabakov, <i>The Man Who Flew into Space</i> , Enstalasyon İç Mekân Fotoğrafı.....	81
Şekil. 5.1.2.4. Sim Chi Yin’in “Pekin’in Sıçan Kabilesi” (The Rat Tribe of Beijing) Serisinden Fotoğraf.....	82
Şekil. 5.1.2.5. <i>Leiden</i> (İstirap), Genel Görünüm, Kurt Schwitters.....	83
Şekil. 5.1.2.6. Erotik İstirap Katedrali (KdeE), Kurt Schwitters.....	83
Şekil. 5.1.2.7. <i>In a Chiaroscuro from the Blue Guitar</i> Gravürü, David Hockney.....	85

Şekil. 5.1.2.8. <i>Merzbau</i> , Genel Görünüm (1).....	87
Şekil. 5.1.2.9. <i>Merzbau</i> , Genel Görünüm (2).....	87
Şekil. 5.1.2.10. <i>Merzbau</i> , Genel Görünüm (3).....	87
Şekil. 5.1.2.11. Merzbild: Asil Hanımefendiler için Konstrüksiyon.....	88



## 1. GİRİŞ

Bu teze ilham veren metinlerden biri olan “Yıkarak Yapmak: Anarşist bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık”, sistemli bir kuramdaysa mikro-kuram denebilecek metinlerden oluşur ki Uğur Tanyeli’ye göre küçük ölçekli, kolay harcanabilir, yenilere imkân tanıyan düşünce ürünleri, “yıkılması zor olması için uğraşılmış düşünce ürünlerinden daha verimlidir (Tanyeli, 2017, s. 11). Bu noktada “mikro” teriminin “minör” terimiyle farkını vurgulamakta fayda var. “Mikro” niceliksel bir ölçeği tanımlarken “minör” çok daha karmaşık bir niteliksel ölçeği tanımlar. Her “mikro” oluş bir “minör” oluş bildirmez; ancak her “minör” oluş bir tür “mikro” oluş olarak değerlendirilebilir. Bu tez her ne kadar akademinin majör dilinin normatif “tez” formatında üretiliyorsa da düşünce imalatını daha minör bir dilde kurmaya çalışır. Türkiye’de mimarlık kuramı ve pratiğinde fazla anılmayan “minör mimarlık” kavramını akademik zeminde daha görünür kılmayı, ona dair bir bakış açısı kazandırmayı, yeni bakış açılarının da yolunu açmayı arzular. Fransız düşünür Gilles Deleuze’ün izinden giderek, üst üste eklenerek sağlamlaşacak bir bilgi yapısından ziyade, köksapsı (rizomatik) bir işleyişle sonsuzca sıkılaşıp gevşeyebilen bir bilgi akışı modelini benimser. Açtığı “minör mimarlık” tartışmasında tanımlar yaratıp anlamları sabitlemektense, yeni düşünsel ilişkilenmeler için verimli analizler geliştirmeyi umar.

Deleuze’e göre felsefe de sanat kadar yaratıcı bir etkinliktir; çünkü o da “kavram”lar üretir (2003, s.19). Ona göre kavramlar tanımlama aracı değil analiz aracıdır. “Fark ve Tekrar” kitabının önsözünde kavramlarını “hareketli bir ufuktan, hep merkezsizleşen bir merkezden, hep yer değiştiren ve bu kavramları tekrar eden ve farklılaştıran bir çevreden yola çıkararak” yaptığını, sonra yeniden yaptığını ve bozduğunu söyler; modern felsefeye düşenin “geçici ve kalıcı, tarihsel ve ebedi, tikel ve tümel” alternatifleri aşmak olduğunu savunur (2017, s. 17). Felsefe tarihine hâkim olmayan bir okuyucunun Deleuze’ün uçsuz bucaksız kavramlar nebulasında boğulması muhtemeldir; zira her çalışmasında yeni kavramlar ortaya koymuş, üstelik de monograflarını yazdığı Baruch Spinoza, Gottfried Wilhelm Leibniz, David Hume, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson ve Michel Foucault gibi düşünürlere sık sık atıfta bulunmuştur. Zaten kendi özgün düşüncesini de onların felsefe tarihindeki konumlarını ve yorumlanma biçimlerini eleştirerek oluşturmuştur.

Mimarlık disiplini içerisinde imal edilen Deleuze okumaları da çoğu zaman yüzeysel olmakla eleştirilmiştir<sup>1</sup>. 1990’lardan başlayarak mimarlık disiplininin hem akademik hem de profesyonel söyleminde Deleuze’ün kavramları kimi zaman sömürüye varacak derecede araçsallaştırılmıştır. Deleuze’ün metinlerinin keyfi formel deneyleri meşrulaştıracak rafine bir felsefi altlık olarak kullanılması tezde “Belli Başlı Kavramlarıyla Deleuze Felsefesi” başlığı altında değerlendirilecektir. Deleuze “smooth space” (akıcı mekân) kavramıyla topolojik olarak kompleks, akışkan ve bitimsizce çeşitlenebilen bir mekân tarif eder ki, bu kavram Zaha Hadid Architects (ZHA), Foreign Office Architects (FOA), Reiser + Umemoto ve Greg Lynn gibi star mimarlar/mimarlık ofislerini cezbeder çünkü onların çağdaş yaşamın çok katmanlılığını ve dinamizmi yansıtmak üzere arayışlarını birebir karşılar (Spencer, 2011). Bu mimarlara göre, çağdaş yaşamın sosyal programları erken modern dönemin sosyal programlarına göre klasik mimari kanonun Platoncu formlarıyla ifade edilemeyecek kadar karmaşıktır ve yeni formlara ihtiyaç vardır (Spencer, 2011). Öte yandan Deleuze okumaları üzerinden gelişen bu “Yeni Mimarlık” ile sunulan esnek mekân anlayışının da “form” mevhumunun kendisini sapmaya uğratmak yerine, yeni bir form tanımladığı söylenebilir. Benzer bir sorun Sürrealistlerin modern mimarlığın rasyonellik ideali doğrultusunda örgütlediği mekânlara karşı arzuları, mitleri, başlangıçları, duyuları ve rastlantıları öne çıkaran mekân önerilerinde (Altınyıldız Artun, 2014) de vardır. Sürrealistlerin yaptığı “modern mimarlığın dik açısı yerine eğriselliği, erilliği yerine dişliliği, görselliği yerine dokunsallığı, geçirgenliği yerine içe kapalılığı ve sabitliği yerine akışkanlığı önerirken aslında yaptıkları bir düzenin yerine, bir yenisini; rasyonelin tahakkümünün yerine, irrasyonelin tahakkümünü” koymaktır, ya da Gordon Matta Clark’ın sözleriyle, “rasyonel matematik” yerine, “duygusal matematik” kurmaktır ki bu da modern mimarlığın hâkim formunu reddetmek; ancak mimari formun aşkınlığını kabul etmek demektir (Gönül, 2014, s. ix).

Sürrealistler özellikle *Minotaure* adlı dergide yayımladıkları yazılarda evi makineye dönüştürerek ikamet etmeyi imkânsız kılan, bir anlamda insanı “evsiz” bırakan modernist

---

<sup>1</sup> Bu eleştiriler için şu kaynaklar incelenebilir: Spencer, D. (2011). *Architectural Deleuzism / radical philosophy*. [Online erişim], [07-08.2011], <https://www.radicalphilosophy.com/article/architectural-deleuzism>, [erişim tarihi: 22.04.2019]

Spencer, D. (2018). *Neoliberalizmin mimarlığı: çağdaş mimarlığın denetim ve itaat aracına dönüşme süreci* (A. Terzi, Çev.). s.95-132, İstanbul: İletişim Yayınları

Brott, S. (2011). *Architecture for a free subjectivity: Deleuze and Guattari at the horizon of the real*. Farnham: Ashgate

mimarlığa karşı cephe alırlar. Tartışmaların odak noktasında konumlanan Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) ise mimarlığı bir “kullanım nesnesi” olarak yaratmak istediğini beyan ederek Sürrealistlerin mimarlıkta “duygu nesnesi” yaratma tehlikesinden bahseder (Altınıyıldız Artun, 2014). Öte yandan, hayli ironik bir şekilde, mimarlık tarihinin belki en sürreal gözükten evi Le Corbusier’nin elinden çıkmıştır: *Charles de Beistegui Apartmanı*. Çim kaplı zemini, manzarayı bloke eden uzun duvarları ve şöminesiyle iç/dış dikotomisini bulanıklaştıran teras bahçesiyle bu apartman, René Magritte tablolarından fırlamış gibidir. Öyle ki Sürrealizm ile mimarlığın ilişkisini keşfeden ilk geniş kapsamlı sergi olan “The Surreal House”ın 2010’da Barbican Center’da görücüye çıkan 170 eserlik seçkisindeki az sayıda mimari üretimden biridir (Bates, 2010). Ağırlıklı olarak sanatçıların işlerinden oluşan sergide yer alan bir başka mimar ise *Villa dall’Ava* işiyle Rem Koolhaas’tır ki deneysel tarzıyla mimari tarih yazım geleneğinde Le Corbusier’den hayli farklı bir çizgide anılır.

Aslında “çizgide” tanımını ameliyat masasına yatırmak Le Corbusier’nin mimarlık tarihinde ele alınış biçimini, hatta genel olarak mimarlık tarihyazımının işleyiş biçimini kavramak açısından önemlidir. Baskın mimari tarihyazım geleneğinin çizgisel ve indirgemeci tavrı Le Corbusier’yi tereddütsüz bir Kartezyen akılla istikrarlı bir mimari üretim yapmış varsayar. Dolayısıyla da *Charles de Beistegui Apartmanı* gibi eksantrik bir mimari üretimi “çizgi dışı” bulup görmezden gelir. Oysaki tek bir “çizgi” üzerinde istikrarlı “ilerleme” halini sorgulamakta fayda vardır; zira tarih tek bir çizgiyle betimlenemeyecek kadar karmaşıktır ve her üretim çok boyutludur. Aydınlanmacı “ilerleme” mitini sorunsallaştıran Deleuze, felsefesinde çizgiden kaçanlara, taşan eğrilere, rizomatik ağlara, olumlu bir kavram olarak “fark”a odaklanır (Kemik, 2018). Onun felsefesinde düzenin çarklarını kırıp hayatı özgürleştiren “kaçış çizgileri” (lines of flight) vardır (Deleuze ve Guattari, 2005, Çev. Yılmaz, 2015). Bu bağlamda “özgürlük” kavramının da toplumsal beklentilerden sıyrılma değil toplumsal ilişkilere katılma üzerine olduğu vurgulanmalıdır; zira Deleuze’ün mücadelecilik mikropolitikası normları yok etmek değil, onları yaratıcı eylemlerle saptırmak üzerinedir. Deleuze’ün Félix Guattari ile kaleme aldığı ve henüz Türkçeye çevrilmemiş olan *A Thousand Plateaus* başlıklı kitabında “kaçış çizgileri” şöyle açıklanır:

Kaçış çizgileri, hiçbir zaman, dünyadan kaçmakla oluşmaz; tıpkı bir boruda delik açtığınızda olduğu gibi, sızıntılar yarattığınızda oluşur; bütün toplumsal sistemler, kaçış çizgilerini tıkamak için parçalarını ne kadar sağlamlaştırsalar da, her yanlarından sızdırırlar. Bir kaçış çizgisinde muhayyel, sembolik hiçbir taraf yoktur.

İnsanlarda da, hayvanlarda da, bir kaçış çizgisinden daha etkin hiçbir şey yoktur. Tarih bile, “belirleyici kırılmalar”la ilerlemek yerine, bu yolu seçmeye mecburdur (Deleuze ve Guattari, 2005, Çev. Yılmaz, 2015).

Mimarlıkta tarihyazım meselesine dönmeden önce, tarihyazım pratiklerinin asla somut-nesnel gerçeklikler sunmadığı, tarih’in (somut’un) farklı öznelliklerinin, farklı bakış açıları aracılığıyla kurgulanmasından ibaret olduğu vurgulanmalıdır (Şumnu, 2006). “Ölü olan geçmiş’in yeni yüzlerle” canlandırılması, canlı tutulması, şimdi buradalaştırılması pratiği olan tarihyazımın (Şumnu, 2006), tıpkı diğer bilgi alanları gibi, hegemonik güçlerce yönlendirilmeye çalışıldığı akılda bulundurulmalıdır. Günümüzde Anglo-Amerikan merkezli, eril kurgulara alternatif olarak postkolonyal ve feminist farkındalıklar taşıyan anlatıların olduğu; üretimleri ortaya çıktıkları zaman ve coğrafyaya sıkıştırmayan heterokronik denemelerin günbegün arttığı, “alternatif modernizmler”, “çoğul modernizmler” ya da “kendine özgü modernizmler” olarak adlandırılan dönemselleştirme pratiklerinin de yaygınlık kazanmaya başladığı söylenebilir (Kırmızı, 2019). Öte yandan feminist ya da postkolonyal tarih yazımının da ikiliği ortadan kaldırmak yerine bu ikilikten beslenen bir tarih yazımı olduğu, sorunsallaştırılması gerektiği vurgulanmalıdır.

Le Corbusier’nin egemen tarih anlatılarında “rasyonellik” ideali doğrultusunda kurgulanması ideolojik bir stratejidir. Sorunsuzca işleyen bir aklı olduğu varsayılsa modern mimarlığın kurucusu, yalnızca yapılı çevreyi değil toplumun kendisini şekillendirmeye muktedir bir kanaat önderi olarak kabul edilemezdi. Le Corbusier’nin kronolojik devamlılık ve teleolojik ilerleyiş gayelerine ters düştüğü gerekçesiyle örtbas edilen “irrasyonel” eğilimlerine yer veren anlatılar çoğalmalıdır. Örneğin Beatriz Colomina ve Mark Wigley’nin 3. İstanbul Tasarım Bienali kapsamında yayımladıkları “Are We Human?” (2006) başlıklı kitabın mimar ve tasarımcıların “sapkın” tasarım eğilimlerine odaklandıkları “Design as Perversion” (Sapkınlık Olarak Tasarım) bölümünde Le Corbusier’nin tuvalet fetişizminden dem vurulur (Colomina ve Wigley, 2006, s. 189-191). Koku ve hijyen dezavantajına karşın kendi yatak odasının ortasına birtuvalet klozeti yerleştiren Le Corbusier’nin mimari pratiğinde işlevselliği bir tarafa bırakıp arzularının sesini dinlediği anlar da olduğu görülebilir.

Deleuze ve Guattari’nin *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni* başlıklı eserinde derinlikli bir incelemeye tabi tutulan “arzu” kavramı Sigmund Freud ve Jacques Lacan’ın iddia ettiği gibi eksiklikten ileri gelmez. Kitabın adından da anlaşılabilceği üzere, psikanalize muhalefet

eden ikili, arzuyu ehlîleştirilmesi gereken taşkın, irrasyonel ve anormal bir olgu olarak görmezler. Aksine; onu aktif ve üretken bir yaşamsal bir güç olarak olumlar, gerçeği yaratmanın “arzu” olduğunu iddia ederler. Ancak ve ancak eylemle aktüalize olabilen arzu; sadece bireylerde değil hayvanlarda, nesnelere ve kurumlarda da bulunur. Onların düşüncesinde bilinçdışı psikanalizdeki gibi “arzunun gömüldüğü karanlık ve yasak bir mekân” olmak yerine “arzunun bir gerilla savaşçısı gibi dolaştığı ve hiç beklemediğimiz bir anda fırlayarak ortaya çıktığı” bir mekândır (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 27).

Sürrealizm akımı Deleuze ve Guattari’nin düşünsel üretiminden önce hâsıl olmuş; üstelik de Deleuze ve Guattari’nin zıtlaştığı doktrinin yaratıcısı olan Freud’un “bilinçaltı” keşfinden esinlenerek peyda olmuştur; ancak bütün bunlar Sürrealistlerin arzuyu Deleuzecü bir tavırla olumladığını iddia etmeye engel değildir. En nihayetinde yaratıcı üretimin anlamları çoğuldur; hiçbir imalat üretildiği döneme göbek bağıyla bağlı değildir. Bu durum sadece Sürrealizm gibi öznelliği vurgulayan avangard modernist akımlar için geçerli değildir.

Tekil/çoğul anlam meselesi üzerine erken ve kıymetli bir tartışma, adını Victor Hugo’nun 1831 tarihli *Notre Dame de Paris* kitabının “Ceci tuera cela/Bu Onu Öldürecek” adlı bölümünden alan tartışmadır. Hugo’ya göre “taştan kitap” gibi iş gören, iletişimsel rolü iktidar odaklarınca denetlenebilen bir disiplin olan mimarlığın, basım teknolojisiyle birlikte mesaj verme imkânını basılı kitaba devretmesi endişe vericidir çünkü basılı kitap tekil mesajların dünyasından çoğul ve çelişik mesajların dünyasına doğru bir güzergâh kurar (Tanyeli, 2017, s. 19-20). Mimarlığın mesaj verme sürecinde aktif olanın sadece mimarlık olduğunu düşünen; orta çağ katedrallerinin, kiliselerinin dinsel öğretiyi okumayı olanaklı kıldığı düşünen Hugo, “tekil mesaj” yanılmasına düşerek mimarlıkla toplum arasında bir “öğreten-öğrenen”, “anlatan-dinleyen”, “aktif olan-pasif olarak alımlayan” ilişkisi olduğuna inanır (Tanyeli, 2017, s. 20). Her çağda beliren bu illüzyon, mesajın denetimsiz kalması ve buna bağlı olarak toplumsal bütünlüğünün, huzurunun bozulması illüzyonunu da yaratarak muhayyel bir eski dünya anlatısı kurar ki bu tehlikeli akıl yürütme muhafazakâr kültür anlayışlarını filizlendiren zeminin ta kendisidir (Tanyeli, 2017, s. 21). Ne yazık ki günümüzde “ilerici”, “öncü”, “avangard” sayılan yönelimler bile eski olandan vazgeçmez, hatta eskiyi “esinlenme”, “geleneğe eklenme”, “gelenekten öğrenme” gibi olumlu başlıklarla sürekli hortlatır ve çağdaşı “gereçelendirmek için” eskiyi bir “hikmet deposu” gibi kullanır (Tanyeli, 2017, s. 10). Sürekli olarak ideolojiye teslim olmuş bulunan mimarlık, temsili düzenlerden kurtulup öznelüğün özgür formlarını açığa çıkarmaktan geri durur.

Mimarlık dâhil tüm yaratıcı üretimler kullanıcılarıyla anlam kazanır. Dolayısıyla da her yapıt çoğul anlamlıdır. Umberto Eco'nun yapıt ile okur/izleyici etkileşiminin dinamiklerini titizlikle ele alan, argümanlarını temellendirmek için logarıtmaya başvurmadan bile çekinmediği kitabı *Açık Yapıt* (1962), mesajların anlam çoğulluğuna bağlı bir "açıklık" kategorisi geliştirmesiyle yayımlandığı sene yüzyılının poetika literatürüne önemli bir katkı sağlamıştır. Büyük yankı uyandırır da bu kavramı gündeme getiren ilk kişi değildir. 13. yüzyılda bile anlamların çoğulluğundan söz etme imkânları olmuştur. Dünya edebiyat tarihinin en büyük eserlerinden biri kabul edilen *İlahi Komedya*'nın yazarı İtalyan ozan ve siyasetçi Dante Alighieri, dini eserler de dahil tüm eserlerin en fazla dört farklı biçimde okunabileceğini öne sürmüştür (Kilgour ve Lombardi, 2013, s. 220). Eco'ya dönülecek olursa, o da her yapıtta alımlayıcının muhayyilesiyle doldurulmaya açık, denetlenmesi mümkün olmayan alanlar olduğunu savunur; üstelik de bunu belirli bir sayıda sabitlemez. Fakat Eco, avangard yapıtlarda bu özelliğin bilinçli bir tercih olduğunu ve daha yoğun şekilde tezahür ettiğini belirler. Bu bilgiler ışığında, Sürrealistlerin arzuyu Deleuzecü bir tavırla olumladığını iddiası daha anlamlı duracaktır; zira avangard yapıtların açık doğası onlara ortaya çıktıkları dönemlerin dışına yayılma özgürlüğü verir. Eco'nun açıklık mevhumunu akımlar arası niceliksel bir kıyaslamaya tabi tutması, pratikler arası bir karşılaştırma için de kapıyı aralar. Aralanan kapıyı mimarlık pratiği açısından değerlendiren Bülent Tanju, "Mimarlığın açık yapısı, Eco'nun açık yapıtının açıklığının yanına yaklaşmaz. Açık ya da kapalı; Mimarlık dondurur" (Tanju, 2013, s. 123) diye açıklar; ancak bu yorumu mimarlığın imkânlarını kapatmaya yönelik bir tavır olarak değerlendirmektense, günümüzde tezahür ettiği haliyle mimarlık pratiğinin "dondurma" eğilimini eleştiren bir tavır saymak daha doğru olacaktır; zira Deleuze'ün zaman, mekân ve imge kavramlarına verdiği biçim ile mimarlık pratiğini ilişkilendirmeye çalıştığı "Zaman – Mekân ve Mimarlıklar" (2008) metninin çıkış noktasının mimarlığı açmak olduğu düşünülebilir.

Bu tez, hem mimarlığın "kapalı" bir alan kabul edilmesinin ardındaki nedenleri sorgular, hem de günümüzde kıta felsefesini aşırp sinema çalışmalarına, kültürel çalışmalara, LGBTQ çalışmalarına, hayvan çalışmalarına, edebiyat teorisine, sosyal ve politik teoriye, çevresel teoriye uzanan geniş bir alanda çalışılan Deleuze'ün alet kutusundaki yaratıcı kavramları bambaşka mimarlık imkânları için yeni bir okumaya açar. Michel Foucault'nun 21. yüzyılın Deleuze'cü bir yüzyıl olacağını öngörmesi boşuna değildir (Foucault, 1970, s. 165, aktaran Ballantyne, 2010, s.15). Deleuze felsefesinde özellikle mimarlık açısından henüz yeterince

değerlendirilmemiş muazzam bir “açıklık” vardır. Günümüz mimarlık disiplininin faydalanmayı denediği; ancak belirli bir noktada tıkanıdığı bir “açıklık”tır bu. Mimarlık da edebiyat gibi kendi sentaksına, fonetiğine ve morfolojisine taktiksel kullanımlar geliştirebilir. Örneğin Samuel Beckett büyük harf ve noktalama işareti kullanmadan yazdığı kitaplarla metnin anlamını daha “açık” hale getirir.

“Minör oluş” meselesine girmeden önce, geçmiş girişimlerin sorunlarını tartışmak faydalı olabilir. Form meselesine dönülecek olursa, “Yeni Mimarlık” akımının mimarları gibi, Sürrealistler de modern mimarlığın katı, eril, ortogonal, kapalı ve sabit formunu reddedip mimarlığın aşkın form kabulünü onaylayan mimari öneriler üretirler. Daha önce değinildiği üzere, Sürrealistler her ne kadar Freud’un kavramlarıyla düşünseler de, arzuyu “tedavi” etmeye girişmek yerine kutlamaları bakımından Deleuzecü bir tarafa sahiptirler. Örneğin Salvador Dali “kullanım nesnesi” ve “duygu nesnesi” kavramlarının dolaştığı tartışma zeminine bir de “sevgi nesnesi” kavramını ekler; ancak yeni bir mimarlık formu önermeye bile yeltenmeden “müthiş ve yenilesi” bir güzelliği olduğunu düşündüğü Art Nouveau yapılarını ifade zenginliğinden dolayı tebrik eder (Altınıyıldız Artun, 2014). Sevdiği nesnelere ağızına götürülen çocuğun neşesini betimler ve “güzellik yenilesi olacak ya da hiç olmayacak” der (Altınıyıldız Artun, 2014). Sevgi nesnesini alıp yutmak, onu benliğe katmak gibi okunabilir. Freud’a göre “sevgi nesnelere” ile ilişki hep insanın kendi bedeninin ve annesinin bedeninin simgesel anlamları üzerinden kurulur (Altınıyıldız Artun, 2014). Zaten Freud için bir itkinin kaynağı her zamansomatiktir; bedensel emellere, “telos”lara inanır (Baker, 2010, s. 167). Onun düşüncesinde bir gerilimin boşalması için yönelinen eylem biçimi ancak bir nesnenin yardımıyla elde edilebilir: “Örneğin çocuk ağızındaki salgının (bir gerilim “kaynağı”dır) tahrik edilmesinden ötürü ıstırap çeker ve ağızındaki bu tahrikin derecesini emerek azaltmak için parmaklarını (nesne), onlar olmazsa anne memesini aramaya itilir” (Baker, 2010, s. 168). Dali’nin “sevgi nesnesi” yakıştırmasının daha duyuşsal bir ele alınışı ise Dadaist sanatçı Tristan Tzara’nın “rahim-içi mekânı” önerisinde bulunabilir. “Arzular özgür bırakıldığında, “rahim-içi mekânı” ile özdeşleşen bir mimarlığın ortaya çıkacağını ve bunun mimarlığı burjuvaziye hizmet etmekten kurtaracağını düşünür: “İnsan, karanlık, yumuşak, onu sarıp sarmalayan mekânlarda, doğmadan önce ana rahminde bulunduğu rahatlığa yeniden kavuşacaktır. Çünkü ancak öyle bir mimarlık insanın yalnızca bedensel değil ruhsal esenliğini sağlayabilir” diye açıklar (Altınıyıldız Artun, 2014).

Verimlilik paradigmaları doğrultusunda tanımlanan fiziksel gereksinimlere karşın arzuları ön plana çıkaran Sürrealist ve Dadaist mimarlık ideallerinin çoğu icraata geçmemiştir; ancak daha “açık” mimarlık oluşlara ilham verdikleri muhakkaktır. “İşlevselliğin nerede başladığını, nerede bittiğini bilmiyorum, bilmek de istemiyorum” diyen Georges Perec, “Mekân Feşmekan” adlı kitabında modern konutta günlük faaliyetlerin saat dilimlerine tekabül ettiğini ve her saat diliminin de konutun belirli bir odasına tekabül ettiğini bir çizelgeyle anlatır (2017, s. 50-51). Modern konutta işlevselliğin bu “ardışık ve niktomeral prosedür” uyarınca örgütlenmesini mimar ve şehircilerin insanların ya böyle yaşadığını düşünmesine ya da böyle yaşamalarını istemesiyle açıklar (Perec, 2017, s. 50- 52). Bu tez majör mimarlığın iktidar odaklarıyla ittifak kurduğunu kabul ederek “insanların böyle yaşamalarını istemek” açıklamasını kuvvetle muhtemel olarak değerlendirir. Konutun kullanıcılarını normatif burjuva ailesinin ötesine taşıma, işlevsel mekân örgütlenmesini aşma potansiyelini minör mimarlıkta arar.

İşlevselliğin nerede başladığını, nerede bittiğini bilmiyorum, bilmek de istemiyorum. Fakat gördüğüm kadarıyla, işlevsellik, günümüz dairelerinin bölümlere ayrılmasında, tartışmasız, ardışık ve niktomeral bir prosedür uyarınca büyük rol oynuyor <sup>2</sup> : Günlük faaliyetler, saat dilimlerine tekabül ediyor ve her saat dilimi, dairenin bir odasına tekabül ediyor. Buyurun kabaca bir model:							
07:00	Anne kalkar ve	MUTFAĞA	kahvaltı hazırlamaya gider	12:30	Baba ve anne	YEMEK ODASINDA	öğle yemeği yerler (çocuk yarı yatılı okuyor)
07:15	Çocuk kalkar ve	BANYOYA	gider	13:15	Baba	ANTREDEN	kabanını alır ve işe gider
07:30	Baba kalkar ve	BANYOYA	gider	13:30	Anne	MUTFAKTA	bulaşık yıkar
07:45	Baba ve çocuk	MUTFAKTA	kahvaltı ederler	14:00	Anne	ANTREDEN	kabanını alır ve çocuğu almaya okula gitmeden önce alışveriş yapmaya gider
08:00	Çocuk	ANTREDEN	kabanını alır ve okula gider	16:15	Anne ve çocuk eve dönerler ve	ANTREDE	kabanlarını asarlar
08:15	Baba	ANTREDEN	kabanını alır ve işe gider	16:30	Çocuk	MUTFAKTA	ikinci kahvaltısını eder
08:30	Anne	BANYODA	hazırlanır	16:45	Çocuk	ÇOCUK ODASINA	ödevlerini yapmaya gider
08:45	Anne	KİLERDEN	elektrik süpürgesini çıkartır ve evi süpürür (dairenin bütün odalarından bu şekilde geçer ama teker teker saymayacağım)	18:30	Anne	MUTFAKTA	aşam yemeğini hazırlar
09:30	Anne	MUTFAKTAN ANTREDEN	alışveriş çantasını ve kabanını alır ve alışverişe gider	18:45	Baba işten döner ve	ANTREYE	kabanını asar
10:30	Anne alışverişten döner ve	ANTREYE	kabanını asar	18:50	Baba	BANYOYA	ellerini yıkamaya gider
10:45	Anne	MUTFAKTA	öğle yemeğini hazırlar	19:00	Ailecek	YEMEK ODASINDA	aşam yemeklerini yerler
12:15	Baba işten döner ve	ANTREDE	kabanını asar	20:00	Çocuk	BANYOYA	dişlerini fırçalamaya gider
				20:15	Çocuk	ÇOCUK ODASINA	gider uyur
				20:30	Baba ve anne	SALONA	giderler ve televizyon izlerler ya da radyo dinlerler ya da kağıt oynarlar ya da baba gazetesini okurken anne dikiş diker, kısacası takılırlar
				21:45	Baba ve anne	BANYOYA	dişlerini fırçalamaya giderler
				22:00	Baba ve anne	YATAK ODASINA	gidip uyurlar.

Şekil 1.1. Georges Perec’in “Mekân Feşmekan” adlı kitabından zaman-mekânsal bir faaliyet çizelgesi

Perec’in işlevsel mekân örgütlenmesine getirdiği alternatifler de Sürrealistleri ve Dadaistlerin önerilerini hatırlatır. Örneğin duyarların işleyişine göre düzenlenen bir daire tahayyül eder: *Tatalıryum, duyaryum, görüryum, koklaryum ve dokunuryum...* Bu bakımdan



“Hidden Faces” (1944) adlı romanında tutkunun mimarlığından; acının merdivenlerinden, arzunun kapılarından, kaygının sütunlarından, kıskançlığın sütun başlıklarından, mest edici esrime tonozlarından ve kubbelerinden söz eden (Altınıyıldız Artun, 2014). Salvador Dali’ye benzer ki aslında bu fikrin vücut bulmuş hali bir dönem Dadaistlerle birlikte anılan Kurt Schwitters’in *Merzbau* adlı eseri olarak görülebilir. Minör mimarlığı Perc’ın kitabındaki kozmolojik katmanlandırma modelini kullanarak değerlendiren bu tez, Schwitters’in *Merzbau* eserini “Oda/Daire” başlığı altında analiz eder.

Perc’ın kitabında tanımlanan diğer ölççekler ise “Sonuç” bölümünde tartışılır: Apartman, mahalle, sokak, şehir ve dünya. Oda/daire düzeyinden önce tartışılacak olan düzey ise yataktır. Tezde detaylı analiz için domestik ölççeğin tercih edilmesi bilinçli bir karardır; zira direniş literatüründe mahrem alanların karşı gelme gücü çoğu zaman ihmal edilmiştir. Yatak ve oda/daire iktidarın stratejilerine karşı taktiksel kullanımlar içeren minör mimarlık mekânları olarak değerlendirilmeye açılmalıdır. Çoğunlukla “protesto”, “isyan”, “başkaldırı”, “ayaklanma” ile değışmeli kullanılan “direniş” kavramı, sınıf mücadelesinin arenası olarak kamusal alanla bağdaştırılmıştır (Bekiroğlu, 2016, s.18). Oysa iktidarın domestik alanın gündelik yaşamı üzerinde de denetim kurmaya çalışan “stratejileri” olduğu göz önünde bulundurulursa gündelik hayat üzerinden direniş de oldukça anlamlıdır. Michel De Certeau için “strateji” ve “taktik” aynı uzamın farklı operasyon türleridir. Strateji erkin maduna dayattığı formaliteler ve tüketim uygulamalarıdır; fakat madun bunlara tabi olmak yerine kendi özgün üretimini yapma potansiyeline sahiptir. Taktik, gündelik hayat içinden gelen direnişçi üretiminin adıdır. Yaratıcı kullanımlarla erkin stratejilerini manipüle eder ve yolundan döndürür. Örneğın, çalışma mekânında işten çalma eylemi endüstriyel zincirin bir kontrpuanını oluşturur (De Certeau, 2009, s. 104). Gizli ve bireysel eylemler de iktidar yapılarının altını oyma potansiyeline sahiptir (Vinthagen ve Johansson, 2013, s.2-2).

“Altını oymak” eylemi “minör edebiyat” kavramını açıklamak için muhteşem bir başlangıç noktasıdır; zira Deleuze ve Guattari’ye göre minör edebiyat icra eden biri “sığınacak yer arayan bir köpek, yuva yapan bir fare gibi” yazar (Deleuze ve Guattari, 2005, s.49), içinde bulunduğu mekânda kendine yeni bir mekân yaratır. Aslında minör edebiyatın yeni bir dilin yaratımı değıl, bir dilin yeniden yaratımı olduğu vurgulanmalıdır (Çal, 2018). Bu noktada minör kavramının majör kavramıyla niceliksel bir karşıtlık kurmadığını altı çizilmelidir. Majörlük standart bir ölçütün değışmezliğini taşıırken minörlük bu standarttan sapan bir

oluşu (becoming) niteler (Demirtaş, 2014, s.339-340). Majör oluş yoktur, tüm oluşlar minördür.

Deleuze felsefesinde özne ve nesne arasındaki sabit ilişkilerin alt üst edilmesiyle durağan varlık tasarımıyla çıkılır ve oluş (becoming) hayatın tüm unsurlarının ilişkili olduğu, bitmek bilmeyen bir mevhum olarak değerlendirilir (Nigianni ve Storr, 2009). Bu alternatif oluş önerisinin hiyerarşik olmayan birlikteliklerin çoğulluğundan oluştuğu önemle vurgulanmalıdır (Direk, 2018). Oluş, Deleuze'ün ilerleyen bölümlerde etraflıca açıklanacak olan köksap, kaçış hatları, akışlar, organsız bedenler ve göçebe özneler gibi kavramlarıyla yakın ilişkilidir (Kemik, 2018). Varoluşa dair statik algı Antin Yunan'a dayandırılabilir. Aşkın formların ardışıklığını kabul alan Antik Yunan düşüncesinde varlıkların ideal, ayrıcalıklı anlarda poz verdikleri düşünülebilir (Baker, 2018, 22). Aristo'nun form öğretisi bir ebedi formdan başka bir ebedi forma geçişi temel alır (Baker, 2018, 22-23). Dolayısıyla hayat, bir alt formdan bir üst forma akabildiği gibi bir üst formdan bir alt forma da akabilir ki bu ikinci durum Aristo tarafından bozulma, dağılma olarak değerlendirir (Baker, 2018, 24). Ardışık pozlar içerisinde en üst mertebeye, en ayrıcalıklı an ise erek anlamına gelen *telos*'tur; bir formun aktüelleşmesi, etkinleşmesi, gerçekleşmesi anlamını taşır (Baker, 2018, 22). Ulus Baker'e göre Orta çağ'da da sürdürülen bu Aristocu ya da Platoncu aşkın form felsefesi Rönesans döneminde modern astronomiyi kuran Johannes Kepler ile yıkılır; çünkü Kepler düşünce tarihinde ilk kez hareket içerisinde ayrıcalıklı herhangi bir an olmadığını iddia eder (2018, s. 25). Kepler'e göre hedefe yönelmiş ayrıcalıklı anlar yoktur; içkin, birbirine eş uzaklıkta, aynı değerde herhangi anlar vardır (Baker, 2018, s.25). Deleuze, oluş düşüncesinde bu herhangi anların akışında çeşitli katılaşmalar, duraklamalar olduğunu kabul eder. Dolayısıyla, Deleuze'e göre statik olan aslında dinamik olanda temellenir (Yücefer, 2005, s.9). Hakan Yücefer durumu şöyle açıklar:

Statik yapılar öngörülebilir, kontrol altına alınmış, yönü belirlenmiş homojen bir hareket (bir tür sahte hareket) sergileyerek adeta zamanı kendi düzenlerinde durdururlar. Gerçek hareket ise yeniye kendinde taşıyan, süreklilikle yaratmayı birleştiren zamanın hareketidir; öngörülemez ilerleyişiyle yeni yaşam biçimleri, yeni algılama, duygulanma tarzları, yeni kavramlar yaratan odur (Yücefer, 2005, s.9).

Deleuze için gerçek hareketi anlamamanın yöntemsiz, epistemolojik, ontolojik, etik ve politik araçlarını geliştirmek kadar, onu olumlamak da önemlidir (Yücefer, 2005, s.9). Anlamayla paralel bu olumla, felsefeyi pratik hale getirir; çünkü felsefe yaşamı yakalamaya, onun

hareketine katılmaya niyetlenmiş olur (Yücefer, 2005, s.9-10). Deleuze'ün "içkinlik düzlemi" (plane of immanence) adını verdiği şey de kavramlarının yaşamla özdeşliğidir (Yücefer, 2005, s.10). Guattari ile yazdığı "Felsefe Nedir?" kitabında "içkinlik düzlemi" bir kavram olarak değerlendiremez; o, kavramların düzlemidir, ufkudur. Düşüncenin imgesidir (Goodchild, 2005, s. 84). Kavramlar yükselip alçalan dalgalar gibiyse, içkinlik düzlemi onları katlayıp açan, devindikleri akışkan ortamdır. İçkinliği aşkınlığın tuzağına düşmeden düşünmek çok zordur. Aşkınlık Antik Yunan'dan modern felsefeye kadar bitimsizce yeniden üretilmiş; idea, tümeller, İyi, Tanrı ya da özne gibi farklı formlarda ortaya çıkıp hayatın gerçek akışına ket vurmuş, kaotik ve farklı olanı türdeşleştirerek maddi dünyayı yargılamış, tektipleştirmiş; böylece onu düzene soktuğu yanılışına kapılmıştır (Uzunlar, 2017). Deleuze felsefesinde ise yaşamın, içkin üretimin asli öğeleri olan fark ve çokluk yargılardan kurtararak olumlanır. Bu tezde minör mimarlığın pratik imkânlarına da yer verilmesi; kavramı yaşamdan kopuk, aşkın bir temsil olarak değerlendirilme tuzağına düşme kaygısından ileri gelir. Deleuze'ün "içkinlik düzlemi" vurgusuna uygun olarak, yaşamı tüm çalkantısıyla yansıtan "gündelik hayat" tezin ele aldığı ortamdır.

Deleuze felsefesinin başlıca dertlerini, işleyiş mantığını, "oluş" (becoming) modeli üzerine kurulu ontolojisini açıkladıktan ve bu teze hem kavramsal hem de pratik olarak nasıl tesir ettiğini artiküle ettikten sonra temel mesele olan "minör oluş" ve buna bağlı olarak "minör edebiyat" ile "minör mimarlık" meselelerine geri dönülebilir. Deleuze ve Guattari, "minör edebiyat" kavramını geliştirdikleri "Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin" adlı kitapta Çek Yahudisi'nin Almanca ya da bir Özbek'in Rusça yazmak zorunda olmasını örneklerlerki zaten kitabın odağı da Almancayı yersizyurtsuzlaştıran bir Çek Yahudisi olan Franz Kafka yazınıdır (2005, s.49). "Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır" der Deleuze ve Guattari (2005, s. 45). Majör dili yersizyurtsuzlaştırmak minör edebiyatın temel özelliklerinden biridir.

"Yersizyurtsuzlaştırma" operasyonunu anlamak için Deleuze felsefesinde düşünmenin başlı başına bir kendini yerinde hissetmeme hali olduğu hatırlanmalıdır; zira daha önce de değinildiği üzere Deleuze aşkınlık yanılışması yaratan her buluştan kurtulmaya çalışır. Öğretiler fikirlere yurt kazandırmayı, onları kapamayı dener; oysa düşünmek köksüz, merkezsiz bir eylemdir. Düşüncenin hareketi köksapsı (rizomatik) olarak düşünülür. Deleuze ve Guattari şeyler arasındaki ilişkileri açıklamak için kök salan bir ağacın dikey ve doğrusal hareketine alternatif olarak "yeraltında yatay olarak büyüyen, dallanarak köklenen

ve yeni filizler veren bitki sapı” olan köksapın yatay yayılım hareketini önerirler (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 21). Tohum ile ağaç arasındaki neden sonuç ilişkisi kuşakları da birbirine bağlayan ilişkilere gönderme yapar (soyağacı modeli); köksap ise tohumundan değil, ortasından (milieu) taşar vebaşlangıcı ya da sonu yoktur (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s.21-22). Deleuze ve Guattari’nin köksap üzerine verdikleri örnekler arasında hayvan sürülerinin ve yeraltı gerilla tünellerin akışkan hareketleri vardır. Bundan hareketle Damian Sutton ve David Martin-Jones, 1960’lı ve 1970’li yıllarda Vietnamlı Vietkong gerillalarına ABD’nin “hava ve kara güçlerinden kaçma, silah ve yiyecek depolama ve taşıma, pusu kurmak için yığınak yapma ve kendilerinden daha üstün bir güçle karşılaşınca hızla gözden kaybolma” imkanı veren tünelleri referans verirler ve bunların “yeraltındaki” başka muhalif hareketlerin köksapsı hareketi için de mecazi bir anlam taşıdığına dikkat çekerler (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 23). “İnternetin köksap ağları”nın da dünyanın farklı bölgelerindeki gerilla gruplara örgütlenme imkânı sunduğuna işaret ederler (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 23).

Dilin yersizyurtsuzlaştırılmasıyla birlikte, bireyselin dolaysız-siyasal olana bağlanması ve sözcelemin kolektif düzenlenişi Deleuze ve Guattari’nin “minör edebiyat” için tanımladığı diğer iki özelliktir (2005, s.49). “Sanki ‘minör’, artık bazı edebiyatları değil, büyük (ya da yerleşik) diye adlandırılan edebiyatın bağrındaki her türlü edebiyatın devrimci koşullarını nitellemektedir” diye açıklarlar (Deleuze ve Guattari, 2005, s.49). Minör edebiyatta her şeyin siyasal olması, bireysel sorunların (ailevi, evliliğe ilişkin vb.) daha az bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimine işaret ederek; toplumsal ortamı, çevre ve arka plan olarak kullanılması anlamına gelir (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 46). Örneğin Kafka’nın baba-oğul çatışması izleğini de “Ödipal bir fantasma” değil, “siyasal bir program” olarak görürler (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 46). Minör edebiyatta, yazarın tek başına dile getirdiği her şey zaten ortak bir eylemdir; zira o ne bir anlatıcı ne de bir bireydir, kolektif bir faildir (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 46-49).Öznenin yokluğunda, yalnızca kolektif sözcelem düzenlemeleri vardır (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 48). Türkiye’den örneklere bakılacak olursa, yazarlık kariyeri boyunca yoksulların coğrafi ve zihinsel göçünü anlatan Latife Tekin’in özellikle “Beri Kristin Çöp Masalları” kitabı minör edebiyat bağlamında incelenebilir; zira öne çıkan bir karakterin olmadığı, bir bireyden çok bir toplumun romanı olan bu kitabın episodik anlatımında bölümler arası bir hiyerarşi de gözetilmez; çizgisel bir sınırlama izlenmemiştir (Altuğ, 2002, s.80). Romanda kentın çevresindeki çöp tepelerine

yerleşen, derme çatma, kaypak ve güvenceden yoksun bir ortamda yaşayan yoksullar takma adlar, öyküler, söylentiler, tekerlemeler, dedikodular, şakalar ve atışmalar ile dilde yeniden yeryurt edinerek kentin yersizyurtsuzlaştığı kolektif bilinci tekrar kurarlar (Altuğ, 2002, s.80). “Tekin bu sözleri dilden çok mırıltı diye adlandırır çünkü yoksullar yalnızca maddi kapitalden değil simgesel ve kültürel kapitalin en önemki gücü olan dilden de mahrumdurlar” diye açıklar Fatih Altuğ ve dile hakim olmanın bireyselliğin işaretlerinden olduğunu, Tekin’in yoksullarının öznellik ile maduniyet arasındaki eşikte, birey olarak konuşmak yerine kolektif olarak mırıldandıklarını dile getirir (Altuğ, 2002, s.80).

Hem çağrışımsal bir boyutu hem de göstergesel bir boyutu olan dil, kültürle samimi ve dinamik bir ilişkiye sahiptir. Sosyal yapıları kuran, düzenleyen ve aynı şekilde onlar tarafından kurulan ve düzenlenen bir iletişim sistemi olarak dil, Deleuze ve Guattari için “orantılılık” ilkeleri doğrultusunda terimler arasında bir eşdeğerlilik yaratarak işlem görür. Onların “oluş” (becoming) felsefesinde; alfabe, gramer, sentaks ve sözcelemdili belirli biçimlerde sabitlemenin araçları olarak görülebilir. Bu kodları, düsturları, üretim işleyişini; yani verili kullanımların tümünü krize sokan minör oluşlar vardır. “Sekansları titreştirmek, sözcüğü şimdiye dek duyulmamış iç yoğunluklara açmak; özetle, dilin gösteren-dışı, yoğun kullanımı” onu minörleştirir (Deleuze ve Guattari, 2005, s.57). Kendi öz dilini bir çocuk gibi ya da bir göçmen gibi ya da bir şizofren gibi konuşmaktır. “Argo, dedikodu, fısıltı, ilenme, ağıt, duvar yazısı, hıçkırıktaki acı, gülümsemedeki kırıklık” ve nicesi minör edebiyatta şekillenir (Aktay, 2014). Gezi Direnişi’nin minör diline vurgu yapan Mesut Aktay, iktidarın majör dilinden çıkan “çapulcu” söyleminin karşı bir kültür yaratmak için kullanılmasını örnek verir (Aktay, 2014). Renkli, heterojen, mizahi, antikapitalist ve hümanist direnişiyle karşı kültür oluşturmaya devam eden Gezi direnişinin LGBT komünitesini de daha görünür kıldığını belirtmek gerekir ki “çapulcu” söyleminin minörleşmesinin bir benzeri iktidarın ötekileştirme politikasına “velev ki ibne-yiz” söylemiyle karşılık vermelerinde bulunabilir (Aktay, 2014). Bu noktada “Aşk Örgütlenmektir” sloganının da baskıcı bir ortamda doğan ve dili deforme ederek yeni bir şiir dili yaratan *İkinci Yeni* akımının belki en asi şairi Ece Ayhan’ın “Mor Külhani” adlı şiirinden bir dize olduğunu vurgulamak gerekir.

Jill Stoner, Deleuze’ün mimarlık literatüründe sıkça tartışılan kavramları olan “kıvrım” ve “smooth space” yerine “minör oluş”un üzerine giderek Deleuzecü mimarlık imkânları için radikal bir güzergâh önerir. “Toward a Minor Architecture” (Bir Minör Mimarlığa Doğru) (2012) adlı çalışması minör mimarlığın ilk kapsamlı kavramsallaştırılmasıdır. Çalışmanın

başlığının Le Corbusier'nin “Bir Mimarlığa Doğru” kitabının başlık formatında formüle edilmesi de minör bir tavır olarak okunabilir. Stoner'a göre minör mimarlık, majör mimarlığın içinde peyda olan, onun fiziksel ve sembolik kapitali içinde hareket eden gayrimeşru operasyonlardır (2012, s.1-4). Minör mimarlık bir operasyondur, bir “yapı” türü değil; bir oluş türüdür. Stoner “sınırlı, ölçülebilir, elle tutulabilir majör mimarlığın çatlaklarından”, “cıva gibi akışkan” “formsuz, maddi olmayan, hatta belki üç boyutlu bile olmayan minör mimarlıkların” cereyan edebileceğini ileri sürer (Stoner, 2012, s. 21) Bu sadece “form” açısından değerlendirildiğinde bile çok yeni bir öneridir; zira son dönemin Deleuzecü star mimarları da, avangard sanatçılar da form eleştirilerini hep yeni bir “form” üzerinden geliştirmiş, gerçek anlamda bir “formsuzluk” kuramı yaratmamışlardır.

Stoner minör mimarlığın bu “Öklitçi mekân geleneğinin çatlaklarından sızma” hareketini (Stoner, 2012, s. 2) özellikle hükmü kalmamış, zaman aşımına uğramış kurumların mimari kabuklarına yakıştırır (Stoner, 2012, s.17-18). Kuşkusuz ki günümüzde cebri icra, iflas, terk, doğal felaket, skandal gibi krizlerle ortaya çıkan muhtelif mimari metrukluk biçimleri vardır (Stoner, 2012, s. 17). Minör mimarlığı daha çok edebi metinler üzerinden ele aldığı kitapta, gerçek hayattan verdiği en çarpıcı örnek *Torre de David*'dir (David Kulesi). Adını Venezuelalı yatırımcı David Brillembourg'dan alan gökdelen, 1990'lı yılların başında başkent Karakas'ın merkezinde, Latin Amerika'nın en yüksek yapılarından biri olarak inşa edilmiş; ancak Brillembourg erken vefatından ötürü asla tamamlanamamıştır. Ekonomik büyümeyi simgeleyen 45 katlı bir finans merkezi olması beklenirken, 2500 evsiz insanın barındığı bir işgal evine dönüşmüştür (Fuenmayor, 2011). Asansörsüz, elektriksiz, su tesisatı olmadan ve trambzansız merdivenlere rağmen 28. kata kadar yerleşim sağlayan komünite, kendi kendin yöneten dayanışmacı bir deneysel ekoloji kurmuşlardır. Venezuelalı fotoğrafçılar Ángela Bonadies ve Juan José Olavarría belgeledikleri David Kulesi'ni “heterotopik” bir mekân olarak tanımlarlar (Fuenmayor, 2011).



Şekil 1.2. *Torre de David* (David Kulesi), Fotoğraf: Federico Parra/AFP/Getty Images, kaynak: NPR, <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2014/07/23/334613896/fall-of-the-tower-of-david-squatters-leave-venezuelas-vertical-slum>

Jill Stoner, analizinde sanayi sonrası döneme odaklandıysa da, minör mimarlık kavramını belirli bir dönemde sabitlemez, anlamını kapatmaz. Tahakküm girişimleri ve majör mimarlıklar kapitalizm öncesi toplumlarda da vardır; ama denetim stratejileri üzerinden sinsice işlemez; daha açık, daha vahşi, daha despotik biçimlerde vücut bulur. Bu durum minör mimarlıklar için daha kısıtlı bir alan yaratabilir; ancak kapitalizm öncesi dönemde minör mimarlıkların vuku bulmadığı iddia edilemez. İktidar -mekânsal olarak- yukarıdan aşağı işlediği gibi, aşağıdan yukarı da işler (Stoner, s.4). Mimari biçim sınırlarla doludur ve bu sınırlar sadece mekân ve mekânı deneyimleyenler arasında tezahür etmez. İç mekân ve dış mekân, yaratan ve yaratılan arasında da sınırlar vardır (Brown ve Volz, 2017). Sınırın eşiğe dönüştüğü her tür durum minör mimarlık bağlamında tartışılmaya değerdir. Belki de meselenin en iyi özeti Leonard Cohen'in "Anthem" isimli şarkısının sözlerinde bulunabilir: "Her şeyde bir çatlak var/Işık bu sayede içeri girer".

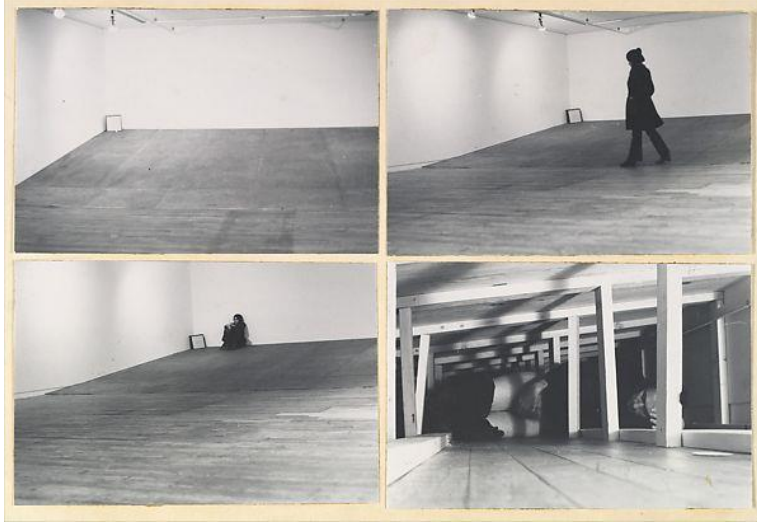
Eğer bu noktada "minör mimarlığı"nın mimarlıkla alakası olmayan, Michel De Certeau'nün "taktik" kavramıyla özdeş bir kavram olduğu düşüncesi uyandıysa; böyle bir kavramın mimarlık bağlamında teorize edilmesinin altında mimarlığın düşünce alanını genişletmek hedefi olduğu belirtilmelidir. Belki bu noktada mimarlığın sergileme nesnelere, temsillerini de mimarlık haline gelmesinin oldukça yeni bir durum olduğunu hatırlamak

gerekir. Varlığı 19. yüzyıldan geriye gitmeyen mimarlık müzeleriyle birlikte mimarlığın temsiliyet nesnelere arkitektonik olana sabitlenmiş mimarlık tahayyülünü aşındırır ve inşa edilmemiş, edilmesi öngörülmemiş, inşası pratikte mümkün de olmayan, varlığı sadece makette, çizimde olan mimarlıklar icat edilir (Tanyeli, 2017, s. 56-58). Öte yandan her şeyi “mimarlık” olarak tanımlamanın da totaliter bir tehlike barındırdığını da vurgulamak gerekir. Bu yüzden tezin amacı mimallığın tanım alanını genişletmek değil, sorgulama kapsamı açmaktır. Erkin gündelik hayatı zapt etme stratejilerine karşı geliştirilen mikro direnişlerin yaratıcı mekânsal sınıraşımının da bir tür “mimarlık”, “minör mimarlık” olduğunu savunur. “Gündelik yaşam pratiklerinin üstünde konumlanan” “yüce” mimarlığın (Tanyeli, 2017, s. 328) altını oymayı dener. Gökhan Kodalak, Uğur Tanyeli’nin “Yıkarak Yapmak” kitabını “mimarlık düşüncesinin müesseses nizamıyla gerilimli ilişkiler kuran bir yeraltı mimarlık kuramı” olarak tanımlar (Kodalak, 2017). “Yeraltı mimarlık kuramı” bu tezde geliştirilen “minör mimarlık” teorisini açıklamak için de yerinde bir etiketleme olabilir. Zaten daha önce de belirtildiği üzere, bu kitap bu tezin gelişimine esin kaynağı olmuştur. Bu tez de konusuna, kitaptaki gibi “bağlamötesi sıçrayışlarla, asırlar arasında zikzaklar çizerek” yaklaşmayı önerir. Örneğin 1960, 1970 ve 1980’lerin- performans sanatçıları “minör mimarlık” kapsamında incelemeyi uygun bulur; zira Deleuzecü düşüncede okumak, şeyler arasında tekrar tekrar başka ilişkiler kurmaktır, her zaman yeni imkân-mekânlar yaratmaktır.

1950’lerde sanatta ön plana çıkmaya başlayan “hareket”, Jackson Pollock’un boyayı tuval üzerine gelişigüzel döktüğü soyut dışavurumcu eylem resimlerinden Black Mountain College’in dans ve müziği birleştirenteatral performanslarına, Gutai Grup’un beden odaklı performanslarına, Allan Kaprow’un *happening*’lerine, Fluxus etkinliklerine, 1960 ve 1970’lerin cinsellik ve toplumsal cinsiyet odaklı, 1980’lerin politik tonu yüksek performans sanatına uzanır. Performans sanatında sınıraşımı meselesi üzerine en radikal örneklerden biri Vito Acconci’nin galeri mekânına yerleştirdiği ahşap rampanın altındamastürbasyon yaptığı Seedbed (1972) isimli performansdır. Sesinin hoparlörlerle galeriye verilmesiyle izleyicilere onlara dair cinselleştirmelerini aktaran Acconci; sanatçının samimiyetini, eserlerin üretim ve tüketim biçimini, galeri kurumunun ciddiyetini sorunsallaştırır. Tasarladığı rampa, kamusal alanla mahrem alanı bulanıklaştıran girift bir mekânsal arayüz olarak işler. Carolee Schneemann’ın müdahalesi ise galeri mekânına değil bizzat kendi bedenindedir. *Interior Scroll* (1975) ile vajinasının içinden çıkardığı uzun feminist metinle vajinanın erilin



tahakkümü altındaki majör kullanımını minörleştirir. Erilliğin tahakkümü altında, erkeğin hazzına ya da çocuk doğumuna indirgenmiş olan mekânı, bir direniş mekânı kılar.



Şekil.1.4. Vito Acconci, Seedbed, 1972, The MET,  
kaynak:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876>

Özetle, bu tez Deleuze'ü daha direnişçi bir mimarlık okuması için altlık kılar. Daha önce değinildiği üzere, mimarlıkta “Deleuze'cülük” olarak tabir edilen, 1993'te Jeff Kipnis'in yücelttiği haliyle “Yeni Mimarlık” ya da “proje” mimarlık, “post-eleştirel” mimarlık olarak da adlandırılan mimarlık, mimarlık söylemi ve uygulamasına yeni ve özgürleştirici bir yön vermektense şekilci icraatlarla sınırlı kalmasıyla eleştirilmiştir; ancak bu eleştiri bir denetim ve itaat aracı olarak neoliberalizmin özneleştirme gündemine alet edildiği iddiasından daha ağır değildir (Spencer, 2016, s. 11). Douglas Spencer'in “Neoliberalizm Mimarılığı” başlıklı kitabında, bu mimarlığa başlıca eleştirisi çevresine uyum sağlayabilen, rasyonellikten ziyade duygulanımla güdülenen bir “Aydınlanma-sonrası varlık” olarak ele alınan yeni özne modelinin “yaşadığı ortam üzerinde eleştirel düşünce geliştirme istek ve becerisinden yoksun” ve kolayca biçimlendirilen bir özne olmasıdır (Spencer, 2016, s. 15-20). Spencer'a göre bu özne dünyanın karmaşıklıklarına dair kısıtlı bilgi erişimiyle; toplumu hesaplamak, işlemekten geçirmek ve müdahale etmeden düzenlemek konusunda devletten daha becerikli sayılan piyasanın rekabete dayalı düzenine tabi bir öznedir (Spencer, 2016, s.17). Kuşkusuz ki bu eleştiri Deleuze üzerinden “minör mimarlık” okuması için geçerli olamaz; zira “minör mimarlık” başlı başına bir “iktidara tabi olmama” meselesidir. Minör mimarlık şunları sorar:

Mimarlık kendi anadilinde yabancı gibi konuşmayı nasıl başarabilir; dağarcığına nasıl yeni sözcükler ekleyebilir, nasıl kendi dilinin göçebesi, göçmeni, mültecisi, eşcinseli, fakiri, çingenesi olur; kendi az gelişmişlik noktasını, kendi taşra ağzını, kendi üçüncü dünyasını nasıl bulabilir? (Şumnu, 2010).

Son olarak, tez boyunca sürdürülen “Deleuze” vurgusunun altında azımsanamayacak oranda bir Guattari vurgusu da olduğu; zira ikilinin senelerce ortak bir entelektüel gündem tutmakla kalmayıp simbiyotik metin üretimini de sürdürdükleri vurgulanmalıdır. Hayatı boyunca politik bir aktivist olan Guattari, bireye dayanmayan öznellik biçimleri yaratmanın gerekliliğini bir psikiyatrist olarak çalıştığı kurumda keşfeder. Hastalıkların kökeninde toplumsal yabancılaşma olduğunu teşhis etmesiyle, tıp sisteminin bunu iyileştirmekten ziyade geriletliğini; bununla başa çıkmanın yolunun bireylik algısında değil, kolektivite algısında olduğunu ortaya koyar. Minör mimarlıkta da bireysel gözükten her vaka, aslında tümüyle toplumsaldır. “Anti-Odipüs” adlı kitapları için için “ikimiz birlikte yazdık”; ancak “her birimiz çok olduğumuz için zaten epeyce kalabalık vardı” diye eklerler (Deleuze ve Guattari, 1980, s.3, aktaran Ballantyne, 2010, s.1).

## 2. İKTİDARIN GÜNDELİK HAYATI BEDEN, MEKÂN VE ZAMAN ÜZERİNDEN ZAPT ETME STRATEJİLERİ ÜZERİNE

Direnış iktidardan yalıtarak ele alnamaz; onlar aynı bütünlüğün iki farklı veçhesidir. Bu yüzden iktidarın gündelik düzeyde nasıl işlediğı, direnişin gündelik düzeyde nasıl işlediğini anlamak açısından önemlidir. Gündelik hayatı zapt etme stratejileri varsa, bunların üzerinden şekillenen mikro direnişler de vardır. Bireyler iktidarın dayattığını koşulsuz şartsız içselleştiren, pasif ve kısıtlı toplumsal aktörler değildirler. Fransız düşünür Michel De Certeau'nun “taktik” olarak adlandırdığı kurnaz başkaldırıları görmezden gelmemek gerekir. Bu bölüm iktidarın denetim mekanizmalarını örnekler üzerinden okumayı deneyecektir.

Öncelikle gündelik hayatın kuramsal temellerini tartışırken sıklıkla birbirinin yerine kullanılan “gündelik” (everyday) ile “günlük” (daily) kavramlarını açıklığa kavuşturmak gerekir. Gündelik hayat üzerine önemli çalışmaları olan Henri Lefebvre'ye göre, “gündelik” olan modern döneme özgüdür (Lefebvre, 2015a, s. 69). Modern öncesi dönemde ortak kültür ve yaşam tarzından oluşan bir “günlük” hayattan söz edilebilir (Gardiner, 2016, s. 113). Modern dönemde ise piyasa mekanizmasınca programlanan bir “gündelik” hayat söz konusudur (Lefebvre ve Regulier, 2005, s. 79). Modern öncesi günlük hayat “mitlerle, destanlarla, anlatılarla ve folklorik öğelerle iç içe geçen canlı bir evren” sunarken, modern gündelik hayat, özellikle 20. yüzyıldan itibaren, denetim altında tutulmaya çalışılan, görece daha katı bir evren sunar (Şanlı, 2018, s. 35).

Lefebvre'in gündelik hayat tanımının oldukça kapsayıcı olduğunu vurgulamak gerekir. Örneğin Norbert Elias gündelik olanı emek harcamakla doğrudan ilişkilendirerek bayram ve festival günlerini, tatilleri bu tanımdan azat eder (1998, s. 170). Elias'ın dışladığı faaliyetler Lefebvre düşüncesinde gündelik olanın farklı görünüşleri olarak değerlendirilir (Şanlı, 2018, s. 38). O, “farklılıkları içererek aşmaya, diyalektik bir kavrayış geliştirmeye” çalışır (Şanlı, 2018). Onun kuramında gündelik hem mucizevi hem sıradan hem muğlak hem aşına olabilir çünkü nihayetinde her türlü ilişki, her türlü faaliyet gündelik hayat zemininde vuku bulur. Lefebvre'nin gündelik ve günlük hayat kavramlarına ek olarak bir de gündeliklik (everydayness) kavramı vardır (Şanlı, 2018, s. 36). Gündeliklik, gündelik hayatın tekrarlanan rutinlerden oluşan fragmanlarını niteler (Lefebvre ve Levich, 1987, s. 9). Bu fragmanlar keyfi bir işleyişe sahip değildir; bir program içinde sıralanır (Elden, 2004, s. 112). Bu noktada İkinci Dünya Savaşı sonrasında itibaren kapitalist sermaye sahiplerinin,

emekçilerin çalışma hayatları kadar gündelik hayatlarını da denetleme arzusunun dile getirmek gerekir. Ekonomik ve toplumsal ilişkileri düzenlemek niyetiyle emekçilerin gündelik hayatlarının çalışma hayatından bağımsız bir özgürlük alanı olması engellenmeye çalışılır.

Tabii tahakkümü salt sınıf mücadelesine indirgememek, daha kapsamlı bir bakış açısı geliştirmek, başka madunlukların da izini sürmek önemlidir. “Madun”, 1920’ler faşist-totaliter İtalya’ında Antonio Gramsci’nin cezaevi sansürü altında ortaya çıkardığı *Hapishane Defterleri* adlı çalışmasındaki “subaltern” teriminin Türkçe dilindeki karşılığıdır (Yetişkin, 2013). Türkçede “alt aşamada bulunan” anlamına gelen madun, Gayatri Chakravorty Spivak’ın “Madun Konuşabilir mi?” (1988) adlı önemli makalesinde belirttiği üzere, daha geniş tanımıyla yurttaşlık yapılarına erişimi olmayan kişileri niteler (Yetişkin, 2013). Gramsci’nin 1960’larda Mao Devrimi’nden sonra sömürge sonrası Hindistan’daki milliyetçi-elit tarihyazımının eleştirisi kapsamında geliştirdiği kavram, Spivak’ın feminist, yapıbozucu ve Marksist okumasına varıncaya kadar belirli aşamalardan geçmiştir. 1980’lerde *Madun Çalışmaları Kolektifi* ile kanonikleştiği, yine bu dönemde kültürel çalışmalar ve disiplinler arası entelektüel üretimin yayılmasıyla Edward Said’in “Şarkiyatçılık” (1978) yaklaşımının postkolonyal teori ile güçlü bağından da etkilendiği söylenebilir (Yetişkin, 2013). Madun Çalışmaları toplumda sesi olmayan, temsil edilmeyen ve toplumun işleyiş mekanizmaları içinde kendini ifade edemeyen herkesi ifade eder. Marksist anlamıyla proleteryanın “işçi”, “köylü kadın” gibi kategorilerini aşarak; sınıf, kast, yaş, cins-kimlik (gender) bakımından alt ve aşağı derecede yer alan tüm bireyleri kapsar (Yetişkin, 2013). Böylece modern anlamıyla sınıflara sahip olmamış halkların toplumsal gerilimlerini çözebilir ve hâkimiyet-maduniyet ilişkilerini resmi tarih yazımlarında aramak yerine halkın ürettiği yazılı ve sözlü her türlü gelenek, görenek, kültür ve folklor ögesini kullanır (Torlak, 2008). Ayrıca toplumsal yapıyı belirli bir şablona oturtmaya çalışmaktansa onun dokusunu keşfetmeye, “o dokunun her çatlağına sızmış ve orada birikmiş kültürel özler”i bulmaya girişir (Torlak, 2008).

Mimarlık disiplini, iktidarın madun üzerindeki tahakküm stratejilerini okumak açısından hayati bir konuma sahiptir. Felsefe, mantık, siyasal iktisat, kültürel antropoloji, sosyoloji ve kent çalışmaları alanlarında kafa yoran Kojin Karatani’nin klasik disiplinlerden hiçbirine kolaylıkla yerleştirilemeyecek kitabı *Metafor Olarak Mimari: Dil Sayı Para* (2017) bütün Batı felsefesinin metaforik bir “mimari iradeyle” kurulduğunu savunur. Çok-disiplinli bir

alandanda üretim yapan akademisyene göre modern dünyanın tüm gündelik yaşam pratikleri mimarlığın iç tutarlılığına, iradesine öykünür (Tanyeli, 2017, s. 18). Mimarlık disiplini, kaotik bir “oluş” yerine Platoncu bir “yapma”, muğlaklığı ve tereddütü önleyecek bir “yapı” oluşturma girişimini savunur. Bu nedenle de “Batı düşüncesini temellendiren metafiziği kaçınılmaz olarak meydana getiren mekanizmanın adı” olup çıkar (Karatani, 2017, s. 10). “Yapı” odaklı katı ve statik felsefe kanonundan sapıp, “oluş”un imkânlarını değerlendiren ayrıksı filozofları çalışarak kendi radikal felsefesini geliştiren Gilles Deleuze, farklı mimarlık imkânları yaratmak için sıkça ilham alınan filozoflardan biri olmuştur. Deleuze’e göre “oluş” (becoming) bir süreçtir; bir halden öteki hale geçişin çoklu ve karmaşık durumunu ifade eder (Kemik, 2018). Geçiş esnasında öznelerin ve kimliklerin yer değiştirdiği kaçış hattıdır (Fleiger, 2000). Oluş kavramı biyolojik yaradılışın, genetik mirasın, tarihsel/ailesel/politik bağlantıların sunduğu yöntemler, bağlantılar, değerler ve anlamların ötesinde yepyeni imkânlar sunar (Sotirin, 2005).

Bireysel iradeyi olanaksız kılmaya çalışan, farklı toplumsal iradelerin çarpışmasına müsaade etmediği gibi uzlaşmasına da fırsat vermeyen, rastlantıları ve muğlaklığı asla kabul etmeyen, mantıksal çelişmezlik kaygısıyla inşa edilmiş ve “bir önceki bir sonrakini temellendiren bir doğru önermeler zinciri” olarak takdim edilen bu mimari irade totaliterdir (Tanyeli, 2017, s. 19). Öte yandan bu bireysel ve toplumsal iradeyi engelleme girişimlerinin ne derece başarılı olduğu tartışmaya açıktır; zira onlara karşı yöneltilen mikro direnişler de vardır.

Galaksinin Batı Sarmal Kolu’nun bir ucunda, haritası bile çıkarılmamış ücra bir köşesinde, gözlerden uzak, küçük ve sarı bir güneş vardır. Bu güneşin yörüngesinde, tamamıyla önemsiz ve mavi-yeşil renkli, küçük bir gezegen döner. Gezegenin maymun soyundan gelen canlıları öyle ilkelidir ki dijital kol saatinin hâlâ çok etkileyici bir buluş olduğunu düşünürler.

—Douglas Adams, Otostopçunun Galaksi Rehberi

Öncelikle “mimarlığı rasyonalite ve objektivite bağlamında düşünmeyi mümkün kılan “fizikomatematik” ölçme pratiklerinin çok yeni olduğu, 18. yüzyıl öncesinde istisnai görüldüğü vurgulanmalıdır (Tanyeli, 2017, s. 168). Geçmişte söz konusu olan, “ölçmenin nesnesi olan gerçekleri, “şey”leri, soyut (yerötesi) bir evrensel birim bağlamında değil, ölçen öznenin içinde konumlandığı zaman-mekân-nesne bağlamında geçerli bir birimle ölçmektir” (Tanyeli, 2017, s. 168). Uğur Tanyeli, Osmanlı toplumu özelinde durumu şöyle açıklar:

“Mercimeğin hacim ölçüleriyle, limonun sayıyla, taze fasulyenin okkayla ağırlık olarak ölçülmesi olağandı. Veya İstanbul’da odunun ağırlığını ölçmek için kullanılan birim, demirin ya da sebzenin ağırlığını ölçmek için kullanılan birimle örtüşmezdi. Ölçü birimi ölçülen nesneye göre değişirdi, onun ait olduğu fiziksel kategoriye göre değil. Örneğin, su ile zeytinyağı aynı birimlerle ölçülemezdi. Modern dünyada bunların ikisi de soyut bir sıvı tanımının kapsamında türdeşlik edinir” (Tanyeli, 2017, s. 168).

“Ölçmek” “en, boy, hacim, süre gibi nicelikleri kendi cinslerinden seçilmiş bir birimle karşılaştırıp kaç birim geldiklerini belirtmek” anlamına gelir (TDK). Matematiğin kesin bilginin kaynağı ve pozitif bilimlerin de yöntemi kabul edilmesiyle, kozmik nesnelere birbirleriyle ilişkisine dair temsiliyet probleminin, modern zamanlarda eksiksiz şekilde çözüldüğü varsayılır (Tanju, 2016). Evrenin bilgisinin ölçülebilir ve sabitlenebilir nitelikte olduğu yanılmasıyla modernitenin Kartezyen öznesi değişmez doğrular vaaz eder. Ulaşılabilen her nesne ve kavramla birlikte evreni karış karış, fersah fersah böler (Arslanay, 2017). Galileo’yla birlikte bir fiziksel gerçekliği başka bir fiziksel gerçeklikler bağlamında ölçmeyi sağlayan birleşik birimler çıkar (Tanyeli, 2017, s.169) ve bu bölme işlemi bambaşka bir boyut kazanır. Uzunluk birimlerini zaman birimlerine bölünüp çeşit çeşit hız birimleri imal etmesiyle insan, zaman üzerinde de tahakküm kurduğunu düşünür. Sanayileşmeyle birlikte zamanı, fevkalade bir titizlikle denetleyerek; iş, güç, para ve malların hassas akışı için tüm dünyada kalibre eder.

Türdeşleştirme çabasıyla peyda olan süre ölçüm birimleri, toplumsal zamana dair önemli bilgiler taşır. Orta çağın en küçük zaman birimi bir göz kırpması zamanına tekabül eden “atomus” iken günümüzün en küçük zaman birimi “ışık hızında hareket eden bir fotonun, bir Planck uzunluğundaki mesafeyi kat edeceği süre” olan “Planck zamanı”dır (Wikipedia). Ölçümlendirme alanı bedensel ölçekten atomaltı ölçeğine genişlemiştir. İnsanın evrendeki bitimsiz esneme alanı atomaltı düzeydekien güncel nokta ile 1977’den bu yana her gün bir milyon mil kat ederek sonsuza ilerleyen uzay aracı Voyager 1’in değdiği en uç nokta arasında sürekli genişlemeye devam eder. 1977 yılında atom altına doğru  $10^{-16}$  m, uzayın enginliğine doğruysa  $10^{24}$  m ilerleyen bu “insani” bölge, tasarımcı Eames çiftinin *Powers of Ten* (10’un Kuvvetleri) adlı ikonik videosunda büyüyen ve küçülen ölçeklerle detaylıca görselleştirilmiştir. 2012 yılındaise *Cosmic Eye Project* kapsamında daha güncel ve daha geniş bir alan ele alınmıştır.

Dünyanın “düz tepsi” olduğu bir evren tasvirinden dünyanın “soluk mavi nokta” olduğu evren kavrayışına varılması Aydınlanma ile zuhur eden Kartezyen düşünme tekniğinin başarısıdır. Öte yandan, Kartezyen dünyanın verimlilik ve kâr paradigmalarının zamanı standart birimlere bölerek onu türdeşleştirdiğini, dolayısıyla da ona bir mübadele değeri kazandırdığını ve sonuç olarak da metalaştırdığını belirtmek gerekir (Dale, 2019) Atasözüyle ifade edildiği üzere, vakit “nakit” kılınır.

Lefebvre doğrusal zaman ve döngüsel zaman olmak üzere iki ayrı zaman tanımlar. Ona göre modern öncesi toplumların gündelik hayatı modern gündelik hayattaki gibi yapay bir programa tabi değildir. Modern öncesi hayat, doğanın döngülerine tabi olduğu için “döngüsel zaman” ile işler. Modern dönemde ise, gündelik hayat, kol saatlerine, gündelik bir aktivite olarak çalışmanın rutin saatlerine bağlı olarak örgütlenir (Lefebvre ve Regulier, 2005, s. 79; alıntılayan Şanlı, 2018). Taylorist yöntem, seri üretim mekânlarından hayatın her alanına yayılır ve böylece gündelik hayat da süresi, adımları, kaynakları ve hareketleri belirlenmiş küçük işlere bölünür (Talu, 2012). “Giriş” bölümünde Pereg’in çizelgesi domestik hayatın da ne derece monoton ve pragmatik bir şekilde düzenlendiğini ortaya koyar. Muğlaklığa, spontanlığa müsemma gösteren mekân kategorisi çok azdır. Buna dair ilginç bir çalışma “Yok- Mekânlar Olarak Temalı Otellerde Kaybolma Algısı Üzerine Bir İnceleme” başlıklı makaledir; zira “tüketim ve eğlence amaçlı tasarlanmış” temalı otellerin “yön bulma davranışının amaçsızlaşması ve kaybolmanın istenilen bir duruma dönüşmesi” nedeniyle mimari planlarını “kaybolmak” üzerine kurguladıklarını iddia eder (Karacakoloğlu ve Zengel, 2012)

Günümüzde kullanılan kültürlerarası evrensel bir saat sistemi olan UTC [Coordinated Universal Time], doğrusal zamanı elektro mikroskopla atomun hareketi üzerinden kurar. 1972’de bırakılan GMT [Greenwich Mean Time] ise malumatını teleskopla gökyüzünden alırdı (“The Difference Between GMT and UTC”, 2019). UTC’nin tercih edilmesindeki neden ise atomun sabit bir frekanstaki titreşiminin daha güvenilir bir kaynak olmasıdır. Öte yandan, atom saatinin gözlemlenebilir bir mekân dahi olmaması, “döngüsel zaman”dan ne derece kopulduğuna dair güzel bir örnektir. Tarih boyunca periyodik hareket edebilen, baştaki hareketine hep aynı sürede geri dönebilen her şeyden saat yapıldığını; hatta Athanasius Kircher’ın ayçiçeğinin günedoğrulum eğiliminden faydalanan bir organik saat yapmayı denediğini, Carl Linnaeus’un 1751’de çiçek veren bitkileri açma ve kapanma zamanlarına göre üç gruba ayırarak kapsamlı bir çiçek saati [horologium florum] projesi

ortaya koyduğunu, daha sonra 1920’de fasulye yapraklarının günlük ritmini ölçmek için geliştirilen *aktograph* ile bitkinin değişmez biyolojik saatinin varlığını kanıtlandığını vurgulamak gerekir (Foer, 2008; aktaran Arslanay, 2019). Kamusallığın zamansal düzenleniş biçiminin modernlikle birlikte radikal bir değişime uğradığına dair belki en ilginç örnek Andaman Adaları yerlilerinin takvimlerini çiçek kokularına göre düzenledikleri gerçeğidir (“Calendar Smells”, 2019). Özelleşmiş bölgelerde hayvanların biyolojik saati bile insana zamansallık bildirir. Herhalde bunun en bariz örneği dilimizdeki “Her şeyin vakti var, horoz bile vaktinde öter” atasözünde bulunabilir (Aksoy, 1999). Ayrıca *The Horological Journal* 1862’de Alman ormancılardan ötücü kuşların şarkı saatlerini temel alan “ornitolojik saat”ine işaret eder. Özetle denebilir ki, modernleşmeyle birlikte mekanik saate geçiş, zamanın mekândan çözülmesine neden olur (Tanyeli, 2016, 134-139).



Şekil 2.1. Carl Linnaeus, *Philosophia Botanica*’dan“Çiçek Saati” 1751, kaynak: Cabinet Magazine, <http://www.cabinetmagazine.org/issues/29/foer.php>





Şekil 2.2. Athanasius Kircher, *Magnes, sive de arte Magnetica* 'dan “Ayçiçeği Saati”, 1641, kaynak: The Museum of Jurassic Technology, <http://www.mjt.org/exhibits/sunflower.html>

Modern gündelik hayatın mekânsal örgütlenmesinde “önce iş dünyası, çalışma yaşamı ve kamusal alandaki tüm maddi ilişki örüntüleri”, sonraysa “özel alanın merkezi olan ev” rasyonelleşir ve nesnelleşir (Talu, 2012). Ev, “fenomenolojik bağlamından koparılarak” boyutlandırılır, “ölçülüp biçilerek” “matematikselsel araçlarla” tanımlanır; “parçalarına ayrılıp” standartlaştırılır, “rasyonel nesnel dünyanın yöntem ve kurallarının test edileceği yeni, verimli bir egzersiz alanı” kılınmaya çalışılır (Talu, 2012). Le Corbusier'nin meşhur tanımlamasıyla ifade edilecek olursa ev, “içinde yaşanacak bir makine” olarak görülür (Corbusier, 2015). Taylorist ilkelerin ev işleri ve ev yönetimine etkilerinin en çarpıcı örnekleri mutfak tezgâhını montaj hattına çeviren uygulamalarda bulunabilir (Talu, 2012). Frank ve Lillian Gilberth'in “Zaman-hareket” çalışmaları, bir makina gibi ele alınan insan bedenini daha verimli çalıştırarak bir işi tamamlamanı en iyi tek yolunu araştırır (Talu, 2012). 1914'te çektikleri siklograflarla siyah arkaplan üzerinde hızlı hareketleriyle insan, anatomik bağlamından kopup hayaletimsibir form alır (Colomina ve Wigley, 2016). Margarete Schutte-Lihotzky'nin *Frankfurt Mutfağı* (1927) kadının mutfakta geçirdiği zamanı minimuma indirmek üzere tasarlamıştır: mal taşımak için geliştirilen kayar döner hareketli mekanizmalar, yer kazanmak için tasarlanan, açılıp kapanan, katlanan mobilyalar vardır ve böylelikle artık ev kadını yönetici; mutfak tezgâhı montaj hattı, modern konutun kendisi ise adeta fabrikadır (Talu, 2012). Taylor'ın çalışmalarında önce de konut rasyonellik

ideali doğrultusunda örgütleniyor ve düzenleniyordu. Örneğin Catharine Beecher'ın "Domestik Ekonominin Genç Hanımların Ev ve Okulda Kullanımı için İncelenmesi" [A Treatise on Domestic Economy for the Use of Young Ladies at Home and at School] (1842) ile "Domestik Bilimin İlkelerinin Evin Sorumlulukları ve Zevklerine Uygulanması" (1870) gibi çalışmaları vardır. Kadını mutfakta sabitleyen bu anlatılar cinsiyet çalışmaları açısından da incelenmelidir; ancak bu tezde cinsiyet odaklı bir okuma yapılmayacaktır.

"Her beden bir mekândır ve bir mekâna sahiptir; beden kendisini mekânda üretir ve ayrıca mekânı da üretir" der Lefebvre (2015c). Bir "ikamet makinesi" olarak evin nasıl ortaya çıktığını anlamak için belki ilk önce onunla ilişkilenen beden modeline bakmak gerekir. Kapitalizmin süratli ve muntazam ilerleyiş zorunluluğunda; başta tüm ölçümlerin çıkış noktası olan insan bedeni de özneliğini yitirir, standartlaşır. Colomina ve Wigley, insanın "optimizasyon bekleyen yüz­süz bir silüet" olarak ele alınmasının bile endüstrileşmenin biyoteknik rejimi üzerine çok şey söylediğine inanırlar (Colomina & Wigley, 2016, s.152). 1930'larda Ernst Neufert ve 1950'lerde Henry Dreyfuss'un yüz­süz fakat giysili beden temsilleri kozmik *Vitruvius Adamı*'nın yerini alır. Yani evrenin geometrisini kendi oranlarında taşıyan insan bedeninden mekânın mekanik işleyişine entegre olması gereken bir teknik parça olan insan bedenine geçilir (Colomina & Wigley, 2016, s.152). Sonuç olarak,

Taylorizmin mimari mekân örgütlenmesine getirdiği yeniliği anlamak için bu üretim yönetiminin gelişimini detaylandırmak faydalı olacaktır. Taylor "Bilimsel Yönetimin İlkeleri" kitabında bilimsel yönetimin sıradan yönetimden farkını işçilerin geleneksel becerilerine bel bağlamak yerine onların her hareketini önceden belirlenen kurallarla denetlenebilir kılmak olduğunu vurgular (Taylor, 1911). Bu etkin yönetim işçilerin bedenleri üzerinde baskıcı bir tahakküm kurar ve üretim sürecine dair hiçbir kararı onlara bırakmayarak bedenlerini maksimum düzeyde mekanikleştirir. Bu noktada Karl Marx'ın 1844 *El Yazmaları* başta olmak üzere pek çok erken dönem metnine derinlikli olarak nüfuz eden "yabancılaşma" teorisini düşünmek gerekir. Marx'ın kapitalizme yönelik ilk ve temel eleştirilerinden olan bu teori, proletaryanın kendi eylemlerini kendi yönetememesini, karakterini ve insani ilişkilerini bile belirleyememesini, dolayısıyla da emeğine ve varoluşuna yabancı hale gelmesini, kendisini kendisine yabancı olarak görmesini tarifler (Aydoğan, 2015, s.279). İnsan emeğin ürettiği nesne insan üzerinde insanlık dışı bir güç kurar (Ollman, 2012, s. 236; aktaran Aydoğan, 2015, s. 279).

Kapitalizmin vahşi ticari rekabet ortamında azami artıkdğer çıkarmak adına araçsallaşıp makinenin bir uzantısına dönüşen işçi bedeni, üretim bilgisinden ve zihinsel faaliyetlerinden koparılır ve vasıfsızlaştırılır. 1974 tarihli “20. Yüzyılda İşin Niteliksizleşmesi” kitabıyla konunun ele alınışını derinleştiren Braverman, çalışanları alt bölümlere ayıran hiyerarşik iş bölümüne dikkat çeker (Braverman, 1974; aktaran Artun, 2006). İşgücü, üretimin araştırma ve tasarım aşamasında yer alıp bilgi üreten nitelikli işgücü ve motorla harekete geçirilen araçların güçler kompleksi içerisinde mekanik biçimde hareket eden niteliksiz işgücü olmak üzere ikiye ayrılır. Fabrika işçisinin zihinsel kavrayış ve sentez süreçlerinden soyutlanan “niteliksiz” emek sürecinin en iyi yergilerinden biri Charlie Chaplin’in “Modern Zamanlar” (1936) filminde bulunabilir. Film, kısa ve sık tekrarlanan bedensel rutiniyle akıp giden hızlı montaj hattına ayak uydurmaya çalışarak komik duruma düşen bir işçiyi konu alır. Durumu komik kılan unsur, ana karakterin kendi eylemlerine, kendi doğasına yabancılaşma halidir. Marx’ın insan doğası kuramında “varlık türü” ya da “tür-özü” olarak çevrilebilecek *gattungswesen* kavramı insanı sabit bir öze indirgemez, onu değişen tarihsel toplumsal koşulların ürünü sayar ve dolayısıyla ona kendi doğasını belirleme ve şekillendirme yeteneğini atfeder. Marx’ın “tür-özü” anlatısında “Modern Zamanlar”daki yabancılaşma ile doğrudan ilişkilenen kısım ise insanın özgür, bir üretici olarak değerlendirmesidir. Ona göre “insan fiziksel ihtiyaçlardan bağımsız olduğu zaman bile üretir ve bu ihtiyaçlardan bağımsız olduğu zaman ilk defa özgürce üretir” (Pappenheim, 2002, s. 81). Bu noktada da hayvanlardan ayrılır. Marx, 1844 Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları’nda şöyle der:

Hayvanların da ürettiği doğrudur. Yuvalar ve barınaklar inşa ederler, arı, kunduz, karınca gibi. Fakat yalnızca kendi dolaysız ihtiyaçlarını ya da yavrularının ihtiyaçlarını giderirler; dolaysız ihtiyaç zorlamasıyla üretirler. Hâlbuki insan fiziki ihtiyaç olmaksızın da üretir ve böyle bir ihtiyaçtan bağımsız olarak gerçekten üretir. İnsan bütün doğayı yeniden üretir. Hayvanların ürünleri yakın fiziki bedenlerine aittir, insan ise kendi ürünü ile özgürce yüzleşir. Hayvanlar sadece ait oldukları türlerinin standart ve ihtiyaçlarına uygun üretirler, insan ise bütün türlerin standartlarına uygun üretim yapabilir ve her nesneye kendi içsel standartlarını uygulayabilme yeteneğine sahiptir. Ayrıca güzellik yasalarına uyarlı üretir (Marx, 1844).

Yıllar sonra “Kapital”ın yedinci bölümünde “Emek-Süreci ve Artı-Değer Üretim Süreci” başlığıyla da aynı meseleye parmak basarak bir dokumacıyı ağ ören bir örümcekten ya da bir mimarı kovan inşa eden bir arıdan farklı kılanın inşa öncesinde hayal etme, planlama

eylemi olduğunu vurgular (Marx, 1867). Marx ayrıca insanın üretiminin amaçlı ve planlı olmasının yanında çok yönlü ve yaratıcı olmasını da vurgular. Arılar sadece bal üretebilirken, ya da kunduzlar sadece baraj inşa edebilirken; insanlar her türlü isteklerini nesneye dönüştürme iradesine sahiptirler çünkü doğaları bitimsizce üretkendir (Wolff, 2016). “Niteliksiz” işgücü üreten işçiler de bu insani maharetle donanmıştır; ancak montaj hattında kendi isteklerinden bağımsız bir üretimin çok kısıtlı bir bölümüne, önceden kendileri için belirlenmiş hareketlerle katılarak bu potansiyelin çok kısıtlı bir kısmını kullanırlar. Taylorist yöntem ile bedenlerin hangi dereceye kadar mekanikleştirileceği tespit edilmiştir (Giedion, s.98, aktaran Talu, 2012).

Marksist literatürde bedenın mekanikleşme süreci emekçi bedeni üzerinden tasvir edilir. Oysaki toplumun ayrıcalıklı addedilen sınıfları da gündelik hayatlarında mekanikleşmeyi deneyimler. Charlie Chaplin’in “Modern Zamanlar” (1936) filminde fabrika ortamında tasavvur edilen şaşkın ve kendine yabancılaşmış beden Jacques Tati’nin “Dayım” (Mon Oncle) filminde (1958) son derece şık ve işlevsel bir modern konutta konumlanır. Biçimsel albenisine ve ful otomasyon işleyişine karşın insan hayatını kolaylaştırmaktan çok zorlaştıran bu mekân, modern mimarlık eleştirisinde sıkça işlenen mimarlık ve beden gerilimine işaret eder. “Geometrik çizgiler sevimli insanlar üretmez” beyanından da anlaşılacağı üzere Tati modern mimarlıktan pek haz etmez (Portilla, 2012). Öte yandan “Dayım” [Mon Oncle] filminin abartılı kazalar ve karikatürize jestler üzerinden gelişen satirik tonu derinlikli bir modern mimarlık eleştirisine olanak vermez. Bu da Tati’nin geçmişe, yani geleneksel olana özlemini politik anlamda gerici olarak konumlandırmayı daha olanaklı kılar. Örneğin Walter Benjamin’in metalaşma ve kitlesel tüketimin kültürel ürünlerdeki üslubu yok ettiğiyönelik serzenişi ve geçmişe özleminde gerici bir taraf yoktur çünkü geçmişin olanaklarıyla bugünü yeniden inşa ettiğini vurgular. Yine de Tati’nin filmi, hareketleri üzerinden denetlenen tek grubun emekçiler olmadığını, alım gücü yüksek tüketicilerin de tahakküm altında olduklarını ortaya koymasından tartışmaya değerdir. Filmde modern öncesi günlük hayatı olumlayan nostaljik tavır hem kurguda hem ses tasarımında hem de renk seçimlerinde ortadadır. Milimi milimine tasarlanmış modern villa, çok gürültülü çalışan tefrişiyile sakinlerine sürekli tuzaklar hazırlar gibidir. Filmin yaşlı “dayı” karakteri ve onun basit kasaba hayatı ise sıcak renklerle nüanslandırılırken modern villa soluk renklerle tasvir edilir. “Modern Zamanlar”da montaj hattına ayak uydurmaya çalışan Şarlo karakteri gibi bu filmde de gösteriş meraklı Apel Ailesi zaman, verimlilik ve

kâr odaklı bir gündelik hayat düzeneğine beceriksizce uyum sağlamaya çalışır. Karel Teige metropolde hayatta kalmak için robota dönüşmek gerektiğini söylerken tam da bu ahenksizliğe dikkat çeker (Aktaran Talu, 2012).



Şekil. 2.3. “Dayım” filminden bir sahne, Arpel Villası, 1958, kaynak: <http://www.thecinessential.com/mon-oncle/critique-of-modern-architecture>

Lefebvre Şarlo’nun çıkış noktasını “güçlüklerle dolu bir gündelik hayatın içine paldır küldür dalan bir çocuğun, bir ilkelin ve mükemmel donanımlı bir barbarın basitliği” olarak görür (Lefebvre, 2013). Aslında buradaki “çocuk” yakıştırmasına önemlidir; çünkü çocuk oyunbazlığın temsilidir ve modern hayat oyun oynayan insan olan *homo ludens*’i dışlar<sup>2</sup>. “Dayım” [Mon Oncle] filminde Kartezyen düşüncenin şekillendirdiği modern mekânı sıkıcı ve steril bulan baş karakterin de bir çocuk olduğu vurgulanmalıdır. Sosyal bilimlerdeki modern gündelik hayat tanımlarında da sıkıcılık sıkça göze çarpan özelliklerden biridir. Ben Highmore (2002, s. 1), tekrara dayalı olarak gerçekleşen monoton ve yorucu faaliyetler bütünü olarak tanımladığı gündelik hayatta “sıkıntı” hissini en baskın duygu sayar

---

<sup>2</sup> *Homo ludens* oyun oynayan insandır. Johan Huizinga *Homo Ludens* adlı eserinde hayvanların da alet yapabildiğini göz önünde bulundurarak alet yapabilen insan olan *homo faber*’in gereğinden fazla rağbet gördüğünü, yeryüzünde insana ait her şeyin başlangıcının oyunda yattığını, oyunun kültürün temel ögesi olduğunu öne sürer. Günümüz toplumlarında oyunun gündelik hayatın dışına itilmesini eleştirir ve insana *homo ludens* tarafını canlandırması için ilham verir.

(Highmore, 2002a, s. 21). Mekânın kullanıcılarını verimli, mekanik, net, duygularından arınmış bireyler yerine oyuncu, keyfi, değişken ve tereddütlü aktörler olarak kurgulayan mimarlık örnekleri seyrek. Üstelik çoğu da gerçekleşmemiş ütöplast projelerdir. Modern konutun rasyonel tasarım parametrelerine uymayan sıradışı bir ev olarak Kurt Schwitters'in *Merzbau* eseri ileride minör mimarlık bağlamında incelenecektir. *Merzbau*'nun ortaya çıktığı dönemde ise şöyle ev tanımlamaları vardır:

Evinizi, bir paket tereyağını ya da makyaj pudrasını satın alabildiğiniz gibi alabileceğinizi hayal edin: gerçekten görebileceğiniz, dokunabileceğiniz, inceleyebileceğiniz ve satın almadan önce tüm detayları ile gözden geçirebileceğiniz ve hepsinin ötesinde, taşınmadan önce ne kadara mal olacağını kesinlikle bilebileceğiniz tamamlanmış bir ev (Bissell, 1935; aktaran Talu, 2012).

Evin piyasa mekanizmalarınca tıpkı otomobil gibi bir arzu nesnesine dönüştürölme çabasına da değinmek gerekir. Otomasyon yoluyla kitleselleşen ve standartlaşan yeni Fordist üretim toplumu da örgütler ve “endüstriyel topluma özgü kimliklerin” oluşmasında büyük rol oynar (Artun, 2006). Öyle ki Antonio Gramsci “Hapisane Defterleri”nde Fordizmin “yeni bir insan tipinin yaratılmasında o zamana kadarki en bilinçli, en hızlı ve en büyük çaba” olduğunu belirtir oynar (Artun, 2006). İlk defa Gramsci'nin Ford otomobil fabrikalarında uygulanan üretim tekniklerini tariflemek için kullandığı, sonra kapitalist endüstrileşmenin 2. Dünya Savaşı sonrası gelişimini ifade etmek için kullanılan genel bir terim olan Fordizm (Marshall, 1999, s. 245), Taylorizmi takip eder. Taylorizmin ilk yetkin uygulaması, “Bilimsel Yönetimin İlkeleri”nin basımından iki yıl sonra Henry Ford'un T-Model Ford otomobil üretmek üzere kurduğu seri montaj hattıdır ki bir bu sayede Ford, önceden bir yılda ürettiği kadar otomobili bir günde üretir hale gelir (Artun, 2006). Gramsci, Fordizm ile işçilerin yoğunlaştırılmış bir çalışma rejimine karşın yükselen bir tüketim düzeyine kavuştuğunu ve bunun onları kontrol etmeyi kolaylaştırdığını öne sürer (Marshall, 1999, s. 245).

Tartışmaya beden meselesi üzerinden devam etmek için, bedeni sabit bir biyolojik kategori olmak yerine toplumsal ve tarihsel etkenlerle şekillenen bir mekânsal kategori olarak değerlendiren Lefebvre'den sonra, beden meselesini kapsamlı bir tarihsel perspektif içerisinde değerlendirip onu epistemolojik olarak dönüştüren en önemli düşünürlerden biri olan Michel Foucault ile devam edilebilir. Tıbbi bilginin toplumsal bedenin inşasındaki kurucu rolünü siyasal süreçlerle olan ilişkileri üzerinden okuduğu *Kliniğin Doğuşu* (1963) kitabında “Hekimler bedenin papazları değiller midir?” diye sorar (Foucault, 2006, s.54);

zira tıbbi bilginin kutsal mekânı olan klinikler, bedeni deney ve gözlem nesnesine dönüştürür. Biyopolitika kavramıyla modernleşen toplumların nüfusun yaşam süreçlerine özgü karakteristik fenomenlerin (sağlık, hıfzıssıhha, doğum oranı, yaşam süresi, ırk vs.) nasıl rasyonalize edildiğini ifade eder (Foucault, 2008, 317; aktaran Arpacı, 2016, s. 82). “Toplumsal Tıbbın Doğuşu” başlıklı dersinde (1974) bedeni inşa edilen biyopolitik bir gerçeklik, tıbbı da inşa eden biyopolitik bir strateji olarak tanımlar (Foucault, 2001, s.137). Modern konutun kurulmasında da çeşitli biyo-matematik parametreler etkili olmuştur.

Bedenin disipline edilme pratikleri üzerine son senelerde üretilmiş kapsamlı bir araştırma 3. İstanbul Tasarım Bienali’nde bulunabilir. Her şeyin bir “tasarım” olarak değerlendirildiği kavramsal çerçevede beden de belirli ideolojilerce şekillendirilen bir tasarım nesnesi olarak ele alınır. Bu meseleye eğilen en eski sergilerden biri ise, 3. İstanbul Tasarım Bienali’nde de referans verilen “Are Clothes Modern?” (1944) sergisidir. Mimar ve tasarımcı Bernard Rudofsky, anatomisi tasarımla bozulmuş modern bedenleri inceleyen bu MoMA sergisinin basın bülteninde Balzac’ın “Hiçbir şey insana insandan daha az benzemez” sözünü alıntılıyıp “İnsan kendi anatomisinden hep sıkılmıştır. Onu sadece kendi yaratımları için bir kaçış noktası olarak görür” diye ekler ve sergide “kişisel işkence araçları” olarak nitelediği kıyafet ve aksesuarları satirik bir dille kataloglar (Colomina ve Wigley, 2016, s.184). Örneğin Oxford ayakkabısının anatomik deformasyon tehdidini vurgulamak için orta parmandan sivrilen ürkütücü ayak heykelleri yaptırır. Abartılı bir öngörü gibi gözüküyorsa Çin’deki kadim lotus ayak geleneğini hatırlamakta fayda vardır. Rudofsky’nin bedeni özgürleştirme girişimlerinden en somutuysa 1950’lerde ve 1960’larda sükse yapan, Jackie Kennedy’nin 16 farklı çifte sahip olduğu söylenen Bernardo sandaletleridir (Colomina ve Wigley, 2016, s.186). Serginin vurucu bir başka işiyse 1886’ın tenis elbisesini tiye alır.

Günümüzde bedeni baskılayan tasarım pratiklerinin daha sinsi haller aldığını belirtmek gerekir. Öyle ki bu pratikler kimi zaman özgürleştirme yanılması yaratabilir. Öte yandan özgürleştirmeyi hedefleyen pratiklerin de çoğaldığı, çeşitlendiği; üstelik de bitimsizce endüstriyelendiği söylenebilir. Örneğin ısı ve nem yalıtımlı kumaşlar günbegün kullanım alanına göre uzmanlaşır ve daha “akıllı” haller alır. Burada “kullanım alanı” kalıbına dikkat etmek gerek; zira eylemlerin tanımlanması, kategorize edilmesi, dolayısıyla da sınırlandırılması, beden potansiyelini araştırma yolunda tuzak olabilir. Bunun çarpıcı bir örneği de yürüme eylemine Taylorist verimlilik paradigmasıyla yaklaşan tasarım pratikleridir. Frédéric Gros *Yürümenin Felsefesi* kitabının “Yürümek Spor Değildir” kısmında trekkingin “yürüyenleri

kayakçı özentisi gibi gösteren ince değnekler”in de dâhil olduğu tuhaf aksesuar piyasasını hatırlatır ve “ağırdan almak namına şimdide dek yürümekten daha iyi bir şey bulunamamıştır” der (2017). Hızlı hareket etmek için uçmak, kaymak ya da tekerlekli binmek gibi daha makul yöntemler varken yürümek kadar zengin bir deneyimi salt fiziksel performans artırıcı parametrelere indirgeme azmi

aylaklığı hoş görmeyen ideolojilere angajedir. Oysa yürümek, beklenmedik karşılaştırma imkânlarıyla sonsuz bir dönüşüm potansiyeli de sunar ve sportif bir eylem olmaktan ziyade şiirsel bir araştırma, hatta bir tür direniş yöntemi kılınabilir. Charles Baudelaire’in modern hayatı yürüyerek keşfe çıkan flanörü, Walter Benjamin’in modern hayatın birey üzerindeki etkilerini anlamak için flanörü ve gezintilerini keşfe çıkan çalışmaları, Henri Lefebvre’nin flanörün retinal algısı baskın deneyimini beş duyuya yayan ritimanalisti, Sürrealistlerin kolektif yürüme deneyleri, Sitüasyonistlerin psikocoğrafyası ve kenti uyandırmak üzere ütöpik girişimleri, Michel De Certeau’nun iktidarın planlı ve okunabilir stratejilerine karşı yaratıcı bir direniş imkanı olarak gördüğü taktiksel kamusalılık ve nicesi, yürüme eylemini açmayı dener. “Şizofrenin gezintisi: divana uzanmış nevrozdan daha iyi bir model. Birazcık taze hava, dışarıyla kurulan bir ilişki” der Gilles Deleuze ve Felix Guattari (2017, s. 14).

“Tasarım nesnesi olarak insan bedeni” meselesine dönülürse, 19. yüzyılın sonunda *Lebesreform* ile temelleri atılan çeşitli bedeni özgürleştirme girişimlerinin bile kimi zaman despot haller aldığını; yeni ideal postürler, yağ, kas ve kemik oranları, vitamin ve mineral miktarları, asketik diyetler, hatta daha az yemek için bağırsak kısaltma operasyonları, makineli egzersizler ve nicesiyle bedeni örtük bir biçimde yeniden disipline ettiğini görmek gerekir. Bütün pratiklerin standartlaştığı ve dolayısıyla katılaştığı modern dünyada disipline etmeyebilen tasarım düşünmek hiç kolay değildir; zira bedeni cinsiyet, cinsel yönelim, yaş aralığı, ırk, uyruk, sosyokültürel düzey ve nicesinin katı sabit sıkı normlarına göre düzenleyen mekanizmalar her daim iş başındadır. Bunlar mimarlığın barındırma değil dışarıda-bırakma pratiğine dönüşmesine, “içeriye saflaştırmak adına kimin dışarıda kalması gerektiğine karar veren bir araç” olmasına neden olur (Şumnu, 2010). Umut Şumnu durumu mimari figürler üzerinden şöyle açıklar:

Mimarlığın bir kimlik politikası olduğu görüşü belki de en çok kesit çizimlerinde açığa çıkar. Bu temsillere masumca yerleştirilen insan figürleri aslında hiç de masum olmayan bir saflaştırma pratiğini gizlemektedirler. Figürler sadece insan ölçeğinin değil, anı zamanda insan olmanın ölçütünün de belirleyicisidir. Eğer beyaz tenli,

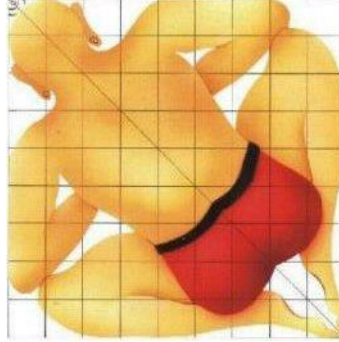


Avrupalı, terbiyeli, sağlıklı, akliselim, iyi giyimli, iş sahibi, zengin, nazik ve mutlu değilseniz bu çizimlerde “yer” bulamazsınız; mimarlığın hiçbir sürçü-lisana olanak tanımayan dili, sizi değiller, sizi yabancı, tehditkâr ya da yıkıcı olarak nitelendirir ve toplumun bir parçası olmanıza rağmen sizi esas gövdenin dışında kalmaya zorlar (Şumnu, 2010).

Bu işin sergilendiği kısımda “Biz normal miyiz?” diye sorar 3. İstanbul Tasarım Bienali. Modernitenin tasarladığı insan mitinin temsillerinin kanlı canlı, sesli, yüzlü, terli, sıcak ya da soğuk, ritim tutan ve nefes alan, ifadeli ve tereddütlü insanı yansıtmadığını gösterir. Oysaki mimarlığın asıl öznesi bu insandır; ancak modern mimarlığın ölçütü gerçek olan değil, bir mit olan modern insan modelidir. Bu yüzden de gerçek öznesi ile sürekli gerilim yaşar.

MOSArchitects’in kavramsal ansiklopedisindeki beden temsillerinin çıkış noktası kusursuz binanın sırrı için “kusursuz beden” oranlarını temel alan Vitruvius’tur<sup>14</sup>. Leonardo’nun 15. Yüzyılın sonlarına doğru çizdiği ikonik Vitruvius Adamı “insan vücudunun evrenin işleyişinin bir analogisi olduğunu” ortaya koyar. Üst üste binmiş bir daire ve bir karenin ortasında, uzuvları açık ve kapalı pozisyonda iç içe geçen bu çıplak erkek figürü skeçinde Leonardo’nun maddesel varlığı kare, ruhsal varlığını ise daire ile sembolize ettiği söylenir. Aslında insan bedeni üzerine temellenen bir oranlama sistemine Vitruvius Adamı’ndan çok daha önce Antik Mısır’da rastlanır. Sanskrit bir inceleme olan *Vastu Shastra* ise binlerce yıl önce bedeni aynı anda hem bir mikro kosmos hem de bir makro kosmosa olarak görüyordu. Tıpkı Vitruvius gibi, mimarlığa bilimsel yaklaşmaya çalışan Hindu grid sistemi; konum, işlev, boy hatta yapı elemanlarının inşa sırası ile ilgili kararlar için bir referans niteliği taşıyordu (Colomina ve Wigley, 2016, s.149). Neufert 1935’te Vitruvius Adamı’na gönderme olarak çizdiği erkek bedeni figürünü “Man as measure and goal” (Hem ölçüt hem de ideal olarak insan) başlığı ile yayımlar (1935) ki bu başlık daha sonra Henry Dreyfuss’un el kitabının ismi olur. Ernst Neufert’in standardizasyon takıntısı bir faşist kültürü olan kahramansı ve mükemmelleştirilmiş beden ile iyi tınlar (Colomina ve Wigley, 2016, s.155-6). 1943’te ise Le Corbusier’nin Neufert’e göre çok daha soyutlanmış Modulor figürü gelir. 1959’da Henry Dreyfuss yaşlılığı, zayıflığı, obeziteyi, engelliliği ve ırkı da işin içine katarak durumu çeşnilendirir fakat bedeni normlara göre tanımlamaya

çalışan tüm bu figürler, aslında normalin var olmadığını örtük bir biçimde ortaya çıkarmaktan öteye gidemezler.



Şekil. 2.4. Vaastu Shastra, Hindu Grid Sistemi İllüstrasyonu, kaynak: [http://www.vedicvaastu.com/About\\_Vaastu\\_Purush.php](http://www.vedicvaastu.com/About_Vaastu_Purush.php)

“İnsan bedeni tasarım için ölçüt müdür yoksa tasarlanacak olan öznenin ta kendisi midir?” yine 3. İstanbul Tasarım Bienali’nde sorulan sinsi bir sorudur. İnsan bedeninin binlerce yıldır tasarım için bir ölçüt, bir ölçüm aracı, bir çıkış noktası ve ayrıca bir odak noktası olduğu muhakkak. Öte yandan, insan tasarladığı her artefaktla kendi bedenini de yeniden tasarladı. Örneğin güncel ayak biçimimizde asırlar önce tasarlanan o ilk ayakkabının etkisi var; ancak bu asırlar öncesinden planlanmış bir projenin sonucu değil. Modernite projesi ise bunu yapmayı dener. İnsanı bilinçli olarak tasarlar, disipline eder. Hatta belki ayakkabı gibi, neredeyse fizyolojik bir etki yaratmayı umar. İnsan bedenini somut, görünür ve belirgin bir nesneye indirgeyip onu da ayakkabının Şekillendirdiği gibi Őekillendirmek ister. Tabii bunu keyfi bir Şekilde yapmaz. Modernitede örgütlenmeler hep rasyonellik ideali doğrultusunda gerçekleşir. Hatta modernite geçmişini bile bu doğrultusunda yeniden tasarlamaya çalışır. Örneğin “ilksel kulübe gibi retrospektif anlatılarla modern insan kendini nihai bir rasyonel özne olarak yeniden üretir. Keyfilik ilkel insana bile yasaklanır. ağlar boyu neyin ne Şekilde ne işe yaracağını bilen ve sadece içine yarayan Őeyleri talep eden bir insan miti yaratılır. İşte makine gibi işleyen bir evde yaşamak isteyen insan bu insandır. Bir modern mimarlık mitidir.

### 3. GÜNDELİK HAYAT ÜZERİNDEN YARATICI DİRENİŞ

Gündelik hayatın sorunsallaştırılması 19. yüzyıla kadar dayandırılabilir; ancak sistematik olarak ele alınması 20. yüzyılı bulur (Şanlı, 2018, s. 35, s. 47). Başlı başına bir inceleme alanı haline gelmesi ise 20. yüzyılın ortalarını bulur ki bu da antropoloji, etnografi gibi bilim dallarından beslenerek ortaya çıkan Kültür Çalışmaları alanının doğmasıyla gerçekleşir (Şanlı, 2018, 48). Uzun süre büyük kuramları konu edip herhangi bir anın anlamına kayıtsız kalan sosyal bilimler, özellikle 1970'lerden itibaren göç, küreselleşme, kadın çalışmaları, etnik hareketler, eşitsizlikler, cinsiyetçilik, çevre ve insan hakları hareketleri sıradan hayat odağına değerlendirmeye başlar (Yılmaz, 2015, s.19). Üç yüz yılı aşmayan bu sorgulama sürecinde gündelik hayat çoğu zaman bayağı ve sıradan bir alan olarak küçümsenmiş, incelenmeye değer bulunmamıştır. Martin Heidegger'e göre gündelik hayat ilgiyi hak etmeyen önemsiz bir alandır; hatta bir hiçlik halidir (2004, s. 37). Bu değersizlik örüntüsünü kuran belirli bir epistemolojik sınıflandırma vardır. Gardiner'a göre gündelik hayatın bilgisi bilim, sanat ve felsefenin uzmanlaşmış bilgisinden bağımsız bir şekilde konumlandırılır ve onu bayağılaştıran da bu izolasyondur (2016, s. 116). Gardiner için gündelik hayat tüm uzmanlaşmış faaliyetler elendiğinde geriye kalan değildir (2016, s. 116). Norbert Elias da gündelik hayatın diğer toplumsal alanlardan soyutlanmasına karşıdır; zira uygarlaşma süreçlerini detaylıca ele aldığında gündelik olanın toplumsal alanının mikro bir arenası olduğunu görür; kitle hareketlerinin yükselişi ve devletin dönüşümleri gibi önemli süreçlerin gündelik hayat üzerinden okunabileceğini savunur (1998, s. 69). Henri Lefebvre, Elias'ın analizini genişleterek, modern toplumda ayrı alanarmış gibi algılanan politik yaşam (kamusal) ile özel yaşamın (aile) iç içe geçmişliğinin altını çizer (2013, s. 78). Gündelik hayatın aile yaşantısı içinde hapsedilmesini ve kamusalın politik olandan dışlanmasını eleştirir ki politik olanın devletle özdeşleştirilmesinin tehlikelerini de vurgular. Bu sayede yüksek faaliyet olarak değerlendirilen politika, hayatın bambaşka bir alanıymış gibi kodlanan gündeliği değersizleştirir (Lefebvre, 2013, s. 78). C. Wright Mills de kuramında "toplumbilimsel düşün" olarak tanımlanan kavramla özel meselelerin, kamusal konularla ilişkilendirebilmenin önemli bir yetenek olduğundan söz eder (Mills, 2000, s. 25).

Gardiner gündelik hayatın kuramsallaştırılmasında özne üzerinden ve nesne üzerinden iki farklı okuma ayırt eder (2016, s. 16). Öznelci ya da mikroyaklaşımlar büyük yapılara karşın bireyi irade sahibi bir aktör olarak kabul ederken nesnelci ya da makro yaklaşımlar yapısalcıdır ve bireyi büyük yapılara karşı edilgen konumlandırır (Gardiner, 2016, s. 16).

Michel Foucault, her ne kadar söylem analizinden yola çıkarsa da büyük anlatıların önemsizliğine vurgu yapıp direniş potansiyeli taşıyan mikro iktidar odaklarını tanırsa da toplumun temel işleyişini bir denetim prodesürüne indirilmesi, kurumsal iktidar analizlerinde hapishaneleri, akıl hastanelerini ele alırken yapı odaklı yaklaşması, aktörleri ikinci plana atması bakımından nesnelci sayılabilir (Şanlı, 2018, s. 49). Onun panoptik toplum tasavvurunda iktidarın bireyde içselleştirilmesiyle her birey kendi kendinin polisi olur (Bekiroğlu, 2016, s. 20). Yapıyı temel alan başka önemli kuramcılar olan Theodor Adorno ve Antonio Gramsci, iktidarın otoriteyi nasıl kurduğunuyla ilgilenmişlerdir. Adorno'nun iktidarın belli ideolojileri dayatarak otoritesini sağlamlaştırdığını ileri süren analizinde direnişçi aktörlere kurucu bir öge olarak yer verilmemiştir. Gardiner'ın "karamsar" olarak nitelendiği bu bakış açısı, "kültür endüstrisi"nin pasif tüketicileri olarak görülen gündelik hayat aktörlerini yaratıcı ve bağımsız bir eylem alanından mahrum sayar (2000, s. 158). Oysa Michel De Certeau'nün kuramında tüketim satın almak ve kullanmanın ötesinde bir eylemdir; yaratıcı bir potansiyel taşır. De Certeau'nün izinden giden John Fiske de gündeliği boş vakit ve tüketim eylemleri üzerinden bir direniş alanı olarak değerlendirir. Gramsci'ninde iktidarın eğitim, din gibi alanlarda toplumsal rıza üreterek konumunu kuvvetlendirdiğini saptayan hegemonya söyleminde direnen aktörden söz edilmez.

Gündelik hayatı mikro ve makro ölçekler arasında dengeleyen eleştirel yaklaşımlar da vardır. Bu yaklaşımlar toplumsal hayatı anlamak için yapının aktörlerle bitimsiz bir etkileşim halinde olduğunu ve çift taraflı bir dönüşümün sürekli vuku bulunduğunu vurgular. Kurumlar insanlardan bağımsız var olamaz ve insanlar kurumlardan bağımsız hareket edemez. 20. yüzyılın sonlarına doğru çoğu Neo-Marksist sayılan kuramcılarla güçlenen eleştirel literatür, bireysel ve kolektif eylemlerin toplumsal yapıları dönüştürme potansiyelinden söz ederken onlar üzerindeki denetim mekanizmalarını incelemeyi de ihmal etmez (Şanlı, 2018, s. 48).

Gündelik hayata dair kapsamlı ve çok boyutlu çalışmalar üretmiş olan Henri Lefebvre ve Michel de Certeau; bütünü tikellikleriyle ele alan ve aktörlerin mikro koşullarını değerlendiren yaklaşımlarıyla gündelik hayatta direniş literatürünün başlıca teorisyenlerden olmuşlardır. De Certeau direnen aktörü merkeze koymasından ötürü mikro sosyoloji içerisinde de değerlendirilir; ancak aktör eylemlerinin iktidar yapılarına göre nasıl değiştiğini de incelemesi bakımından eleştirel kuramlar içerisinde değerlendirilmeye daha uygun gözükür (Şanlı, 2018, s. 59). Anglo-Amerikan kültürel çalışmalarında De Certeaucu

modelin daha popüler olduğu söylenebilir (2012, s.12). John Roberts'a göre bunun nedeni Lefebvre'in önemli yazılarının ancak 1990 yılında İngilizceye çevrilmesidir (2012, s.12). Roberts, 1990'lı yılların başından bu yana Lefebvre'in Anglo-Amerikan okuyucu kitlesi ciddi bir artışa geçtiyse de Anglo-Amerikan kültürel çalışmalarında günlük yaşam kuramı ile sistematik bir Lefebvreci ya da Marksist bağlantı kurulamadığını ifade eder (2012, s.12). Gündelik hayatı bir alt sistem olarak niteleyen düşünürlerin aksine Lefebvre, gündelik hayatı sosyal var oluşun temel katmanı olarak tanımlar. Lefebvre'e göre kent ve gündelik hayat, işçi sınıfının katılımına olanak vermeyen bir kapitalist üretim modelinin tahakkümü altındadır (Lefebvre, 1996, s. 179). 1967'de yazdığı ve Paris'teki 1968 ayaklanmalarında sloganlaşan *La Droite A La Ville* (Kent Hakkı) kitabı, dışlanmış sınıfların da kent mekânına dair karar alma süreçlerine katılma hakkını vurgular. Bağlılık, aidiyet, konfor ve güvenlik duygusuyla her bireyin kent mekânında eşit şekilde var olma hakkını savunurken gündelik hayatı önemli bir dönüşüm alanı olarak değerlendirir (Lefebvre, 1996, s. 180). Lefebvre'ün Marksist analizinde üretim araçlarını elinde tutan sınıflar merkeze yerleşirken işçi sınıfı periferiye itilir ki bu kentin metalaşmasına bağlıdır. Sanayileşmeyle birlikte kent de kullanım değeri yerine mübadele değeri üzerinden ele alınan bir meta olup çıkar (Lefebvre, 1996, s. 70). Marksist bir filozof olarak işçi sınıfının başkaldırısından doğacak bir devrimin gerekliliğine inansa da bu devrimin sıradan bireylerin gündelik hayatlarında yavaş ve kademeli olarak gerçekleşeceği inancını taşır (Lefebvre, 2007, s. 40, aktaran Ege, 2012).

1968 ayaklanmalarından ilham alan Fransız bir filozof olarak Michel De Certeau da Lefebvre'den on yıl sonra, sıradan insanların gündelik hayat pratikleri üzerine yazdığı "Gündelik Hayatın Keşfi" kitabında gündelik hayatın devrimci potansiyeline odaklanır. Lefebvre de De Certeau da kent sakinlerinin gündelik hayatları üzerindeki hâkimiyeti inceler (Highmore, 2002, s. 149). Ancak De Certeau'nun baskın iktidar mekanizmalarını kapitalist üretim modeli üzerinden tanımlamadığını vurgulamak gerekir (Ege, 2012, s. 10). Öte yandan onun kuramındaki sıradan bireyin iktidarın tahakkümüne karşı geliştirdiği gündelik mikro direnişte Marksist bir taraf da bulunabilir (Yılmaz, 2015, s. 4). Bu mikro direniş kurnaz bir karaktere sahiptir. Bir ayaklanmadan çok bir tür dolap çevirme olarak tezahür eder. "Kurnazlık zayıfın harcıdır ve genelde sadece kurnazlık 'son çare' olarak ona kalandır" der De Certeau (2008, s. 114). Buradaki "zayıf" nitelendirmesine de aldanmamak gerekir; zira De Certeau kuramı "yapının belirleyiciliğine ve tözcü yaklaşımlara karşı" sıradan bireyi

öncüleyen, onun elini kuvvetlendiren bir kuram sunar (Yılmaz, 2015, s. 4). Örneğin basit bir kurnazlık gibi gözükten işten kaytarma, ya da De Certeau'nün tabiriyle "işten çalmak" eylemi devrimci bir karaktere sahiptir; çünkü çalışarak geçirilmesi gereken mesai süresini çalışıyor gibi göstererek işverene ait olması gereken emekten çalar (Yılmaz, 2015, s. 4).

Gündelik hayat üzerinden direnişe dair literatür, klasik direniş kuramlarına eleştiri olarak ortaya çıkmıştır (Bekiroğlu, 2016). Klasik direniş kuramları iktidar literatürüne dayanması ve sadece görünürlüğü yüksek eylemlere odaklanması bakımından yeterince kapsamlı değildir (Bekiroğlu, 2016, s.). Kalabalık, gösterişli ve şiddet içeren direnişlere bakarak gündelik hayatın mikro direniş imkânlarını hafife almamak gerekir. Direniş, gündelik hayatın eylem biçimlerinden biridir (Şanlı, 2018, s. 86). Direnişi gündelik hayata katmak, onu olağan sosyal ilişkilere entegre etmek ve normalleştirmek, ona yeni bir anlam kazandırır ve etki alanını genişletir (Vinthagen & Johansson, 2013, s. 3); ancak içini boşaltmak tehlikesine de sahiptir. Sosyoloji, antropoloji, mimarlık, siyaset bilimi ve daha pek çok alanda direnişe bu yeni anlamla bakmak ufuk açıcudur.

"Direniş" kavramı genellikle "protesto", "isyan", "başkaldırı", "ayaklanma" ile özdeşleştirilir ki bu da direniş algısının sınıf mücadelesine odaklanan sosyal hareketlerden beslenmiş olmasıyla alakalıdır (Bekiroğlu, 2016, s.18). Hollander and Einwohner direnişe dair erken çalışmaların doğrudan, açık ve büyük çaplı protesto hareketlerine odaklanmasının direnişin görünür ve ayırt edilir bir olgu olarak kodlanmasına neden olduğunu açıklarlar (2004, s. 539). Buna ek olarak aktörün niyetinin de bir eylemin direnişçi olup olmamasına etki ettiğini belirtirler. Öte yandan niyeti değerlendirmenin ve ölçmenin zorluğuna dikkat çeken, direnişin bilinçli olmayan bir düzeyde de icra edilebileceğini iddia eden akademisyenler de vardır (Hebdige, 1979, aktaran Bekiroğlu, 2016, s.20). Gündelik hayat direniş literatüründe aktif, muhalif, görünür ve kolay ayırt edilir olmayan direniş biçimlerine daha fazla yer ayrılmalıdır (Bekiroğlu, 2016, s.20). Lefebvre'ningündelik hayata ilişkin temel ilgisini başarısızlığa uğrayan ve hayal kırıklığı yaratan sosyalist devrimleri inceleyerek geliştirdiğini hatırlamak gerekir (Şanlı, 2018, s. 48). Vinthagen ve Johansson'a göre gündelik hayat içerisinden direniş basitçe gündelik hayat pratiklerinde iktidar yapılarının altını oyarak gerçekleşir; genellikle gizlenmiştir, bireyseldir, politik bir eylem olarak artiküle edilmemiştir ve sosyal yapı ya da ilişkilerde bir kırılma yaratmayı beklemez, sessizdir ve "normalliğin" bir parçası olarak cereyan eder (2013, s.2-2).

*Weapons of the Weak* (1985) adlı çalışmasında direnişin gündelik biçimlerinden ilk söz eden kişi olan James C. Scott, tahakküm altında olanların niye yapıyı/düzeni değiştirmek için radikal eylemlerde bulunmadıklarına kafa yorar (Bekiroğlu, 2016, s.27). Malezya'daki Sedaka köyünde başkaldırlara çok seyrek rastlanmasının nedenleri üzerine yaptığı detaylı antropolojik araştırmada ezilenlerin neden direnmediğinin yanlış formüle edilmiş bir soru olduğunu fark eder; çünkü onlar direnirler, sadece bunu alışlageldik direniş tanımından farklı bir şekilde yaparlar. Scott'ın "gündelik hayatın direnme biçimleri" olarak adlandırdığı eylem biçimleri içinde ağırdan alma, gerçeği gizleme, ayak sürüme, firar, hırsızlık, sahte itaat, sahte ihmalkârlık, kaçakçılık, yasa dışı bölgeye girme, kundakçılık, iftira, sabotaj, gizli saldırı ve belirsiz tehditler vardır (Scott, 1985, aktaran Bekiroğlu, 2016, s. 206).

Asef Bayat da İran'da 1950'lerde ortaya çıkan kente göç dalgalarının özellikle 1980 sonrası siyasal sonuçlarını inceleyen *Sokak Siyaseti- İran'da Yoksul Halk Hareketleri* (1997) adlı kitabında "sessiz tecavüz" kavramıyla sıradan insanın sessiz ama gizli saldırgan eylemlerinin büyük toplumsal dönüşümlere neden olabilen gücünü vurgular (aktaran Bekiroğlu, 2016, s. 206). Sessiz olmaları itaatkâr olmaları anlamına gelmez. Barınaklarını aydınlatmak için belediyeden elektrik çalabilir ya da enformel sektörde ikinci bir iş yapıp iş saatlerinden çalabilirler (Bayat, 2006, s. 47, aktaran Türköz, 2014, s.94).

De Certeau da çağdaşı Scott ve kendisinden sonra gelen Bayat gibi baskıya rağmen ezilenenin neden ayaklanmadığı üzerine düşünürken gündelik hayata bakar. O, gündelik hayat üzerinden direnişi aşağıdan yukarı işleyen *taktikler* ve yukarıdan aşağı işleyen *stratejilerle* açıklar. Taktikler iktidarın stratejilerine karşı direnen aktörlerin eylem biçimidir, Scott'ın "zayıfların silahı", Bayat'ın da "sessiz tecavüz" olarak ifade ettiği operasyonları niteler. Foucault'un iktidarın sosyal hayatı örümcek ağı gibi nasıl sardığına dair zengin kavrayışına karşın De Certeau, toplumsal aktörü kurban statüsünden kurtaran sonsuz bir taktikler evreni kuramsallaştırır (Yılmaz, 2015, s. 66). Adorno'nun kültürün metalaşması ve egemen sermaye tekellerine tabi olması üzerine kuramsallaştırdığı "kültür endüstrisi"ne karşı da güçlü bir toplumsal aktör tasavvuru yapar. Tüketim pratiklerini değiştirme iradesine sahip bir toplumsal aktördür bu. De Certeau'nün iktidarın iktidara tabi olanları kontrol edebilmek için geliştirdiği araçlara verdiği ad olan *strateji*, gücü görünür kılar ve işletme, ordu, kentsel mekân gibi bir iktidar odağının etrafında, iktidarın hem hedeflerini hem de tehditlerini içeren bir alanda gelişir (Şanlı, 2018, s. 61). Dolayısıyla bu alan, kurnazca örgütlenen taktiğin de eylem alanıdır. O, iktidarın yarattığı çatlaklardan içeri sızarak

stratejiyle çarpışır. Strateji mekâna bağımlıdır, ancak tek bir merkezden idare edilemeyen parçalı yapısıyla taktik mekânsızdır. Öte yandan taktik zamansal olarak stratejiye bağlıdır; çünkü ona göre şekillenir (De Certeau, 2009a, s. 55; aktaran Şanlı, 2018, s. 61). Strateji, kurduğu bilgi rejimiyle iktidara “görerek” hâkim olma, “yabancı” güçleri nesneye çevirerek gözlemlene, kontrol etme ve görüş alanı içine dâhil etme imkânı sağlar” (Yılmaz, 2015, s. 51). Özetle strateji belirli bir bilgi birikimine ihtiyaç duyar, mekâna bağımlıdır ve sistematiktir. Bir istek öznesi ile bir erk öznesi arasındaki güç ilişkilerinin ölçülüp tartılabileceği bir çerçeve içindedir ki politik, ekonomik ya da bilimsel akılcılık bu çerçeve üzerine kurulur (De Certeau, 2009, s.112-114). Taktik ise “zamana bağlı olarak, sürekli değişen, hareket halinde olan eylemler, manevralar ve akıl oyunlarıdır” (Yılmaz, 2015, s. 51). De Certeau’nun “idare etmek” (la perruque) olarak da tanımladığı bu taktiksel eylemler riayet ediyor gibi gözükürken aslında isyan etmek üzerinedir.

De Certeau’ya göre oturmak, dolaşmak, konuşmak, okumak, alışveriş yapmak ya da yemek yapmak taktiksel olabilir, örtük direniş eylemleri olarak değerlendirilebilir. Kültür ürünleri standartlaşmış bile olsa, her bireyin onları tüketim biçimi farklıdır; çünkü kullanım imkânları sonsuzdur. Hiçbir ürün, hizmet, fikir ya da bilgi üreticisinin ya da denetleyicisinin öngördüğü gibi tüketilmez; bu yüzden tüketim daima yeni bir üretim olma potansiyelini taşır (De Certeau, 2009, s. 110). Bir kadının eşi için yemek pişirmeyi reddetmesi ya da bir işçinin çalıştığı fabrikadaki iş aletlerine zarar vermesi, bir memurun çalıştığı kurumun bahçesinde mesai saati içerisinde yürüyüşe çıkması bir eylem sanatı icra etmektir. Bu yüzden “gündelik taktikler gündelik sanat icra etmektir” (De Certeau, 2009, s. 60). Bireyler, taktikleri geliştirdikleri süreçte bir kimlik edinerek benlik duygusunu da geliştirirler (Şanlı, 2018, s. 61). Her operasyon geniş bir toplumsal verinin mikro parçasıdır ve uygulama mantığı üzerine düşünülme gerektirir (De Certeau, 2009, s. 44). Her bir kullanıcının yani aktörün ürettiği farklılık zenginliği genişletir. De Certeau’nun çoğulcu yaklaşımında bir de “çizgi dışı” olarak tanımladığı gruplar ve kitleler vardır ki işçiler ve göçmenler başta olmak üzere ötekileştirilen tüm azınlıkları kapsar. Kitabındaki ilginç örneklerden biri İspanyol sömürgeciler ile yerli kabilelerinin ilişkisi üzerinedir:

Genelde egemen düzene boyun eğmiş olan hatta boyun eğmekle kalmayıp bu düzeni kabul etmiş, benimsemiş gözükse de yerliler, onlara dayatılan ritüelleri, tasavvurları ya da kanunları fatihlerin bunların uygulanmasıyla elde etmeyi düşündükleri sonuçlardan çok daha farklı bir biçimde uygulamış, gerçekleştirmiş kısacası farklı bir



biçime sokarak yeniden imal etmişlerdir. Kendilerine dayatılanları, elinden bir türlü kurtulamadıkları bu dayatıcı sisteme yabancı göndermelere dayanarak ve farklı hedeflere yönelik olarak kullanarak ve farklı uygulamalara tabi tutarak, derin bir dönüşüme uğratmışlardır. Yoksa bunları reddetme ya da değiştirme yoluna gitmemişlerdir. Onları dışarıdan ‘sindirmeye, öğütmeye’ çalışan sömürgecilik sistemi içerisinde, öteki olarak kalmayı başarmışlardır. Egemen düzeni bu biçimde kullanarak, reddetme imkânlarından ve araçlarından yoksun oldukları erkle oyun oynamışlar; bu düzenin elinden, bu düzeni terk etmeden, bu düzenden uzaklaşmadan, kaçıp kurtulabilmişlerdir. Farklılıklarının gücü, ‘tüketim’ biçimleri ve yöntemlerinden gelmiştir (2009, s. 46).

De Certeau gündelik hayatta sıradan insanların gerçekleştirdiği bu eylem, uygulama ve üretim tarzlarını (*arts de faire*) kullanarak yapılacak bir iktidar analizinin, istatistiksel yöntemlerle ulaşılamayacak bir bilgi alanını ortaya çıkaracağını iddia eder çünkü istatistik sadece “söz” birimlerini sınıflamak, hesaplamak ve bunların tablolarını yapmakla yetinir ve dolayısıyla ait olduğu sistemi yeniden üreterek “yaşamın kırkyamalarını oluşturan çok sayıdaki operasyonları ve öyküleri alanı dışında bırakır ”(De Certeau, 2009, s. 53-54).

Binaların altında/üstünde, içinde/dışında ve arasında/ötesinde yer alan kent, fiziksel olduğu kadar sosyal, politik ve ekonomik bir inşadır (Altay, 2013, s. 103). Üst üste binen, çarpışan sayısız katmanı ve ağlarıyla kent; sınırlar ve çeperler üretir (Altay, 2013, s. 103) ki bunlar da kaçınılmaz olarak çeşitli müzakere, itaat ve itaatsizlik biçimleri üretir. Michel Foucault, Georges Bataille’ı referans alarak sınır aşımını (transgression) sınırı içeren, hatta bütün mekânını aştığı sınırdaki konumlandırılan bir eylem olarak tanımlar (aktaran Altay, 2012, s.103). Foucault’ya göre sınır aşımı sınırı tehlikeye sokarak sınıra kendini tanıma zorunluluğu dayatır (Altay, 2013, s. 104).

Elisabeth Grosz sınır aşımını “spatial excess” (mekânsal artık) olarak tanımladığı bir kavramla açıklar. Ona göre mimarlık yerleşmiş tüm fikirlerin, işlevsellik kaygılarınının, şimdiyle ve gelecekle ilişkisinin ötesinde fazladan bir boyut taşır ki bu da mekânsal artıktır ve ancak sınır ihlalleriyle etkinleşir (aktaran Altay, 2013, s. 104). Türkçe dilinde “yasadışı” anlamına gelen “merdivenaltı” tabiri ihlali gözlerden uzak bir mekâna mal etme refleksi yansıtan bir örnek olabilir. Oysaki Grosz’un açıkladığı gibi, her mimarlık ürünü bir sınır aşımı potansiyeli taşır. Tasarım ürünleri için de aynısını söylemek anlamlıdır. Örneğin Bruno Munari’nin tasarımında sonsuzca çeşitlenebilen kişisel kullanımları tartıştığı “Seeking

Comfort in an Uncomfortable Chair” (1944) adlı makalesi, meseleye dair espirili bir mizansen kurar: İşten yorgun argın gelip koltuğunda bir türlü rahat edemeyen Munari, kendisini koltuğa uyarlamak yerine koltuğu kendine uyarlamaya çalışır ve işlevselliğin direktiflerini kırdığı aykırı deneyleriyle koltukla dinamik bir ilişki kurar (Munari, 2014, alıntılan Tanyeli, 2017, s. 158-160).

Kullanım meselesi ekonomik açıdan da hayati bir tartışma içerir; zira kapitalist ekonomik ilişkilerde “meta” kavramı nesnelerin işeyararlık biçimlerini sabitlemekle kurulur. Üstünde konsensüs kurulabilecek bir maddi bedel edindirilmek adına her şey, kullanım değerinin ötesinde bir değişim değeri kazanır ki bu durum mimarlık dünyasında toprağın/arsanın, yapının, mekânın, konutun, teknik donatının, mefruşatın, mimarlık emeğinin, hatta mimarın adının metalaşması olarak tezahür eder (Tanyeli, 2017, s. 160). İşlev, çeşitli değişim değerlerinin birbiriyle karşılaştırılabilir bir rasyonel zeminde buluşması için bir araçtır (Tanyeli, 2017, s. 160). Sözelimi dört işlevli bir mikserin üç işlevliden daha pahalı olması beklenebilir ya da işlevi “deniz manzaralı” olan bir oda” “bahçe manzaralı”dan daha pahalı olabilir; ancak kuşkusuz metrekare de farklı bir değişim değeri taşır ya da “ütü yapma, TV izleme, buzdolabından içecek alma, şezlonga uzanma” gibi işlevlere sahip olması da maddi değerlilik örüntüsünü etkiler (Tanyeli, 2017, s. 161).



Şekil. 3.1. Bruno Munari, “Seeking Comfort in an Uncomfortable Chair”, 1944, Domus, kaynak: <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/03/31/searching-for-comfort-in-an-uncomfortable-chair.html>

## 4. “MİNÖR MİMARLIK” KAVRAMININ TEORİK İMKÂN LARI

### 4.1. Belli Başlı Kavramlarıyla Deleuze Felsefesi

Daha önce değinildiği üzere, Deleuze’e göre, felsefenin ne olduğu sorusunun yanıtı kavramicat etmektir; fakat Deleuze için kavramlardanımdansa işlev edindirir ve felsefe, yapılmak suretiyle her seferinde tanımlama itkisinden kurtularak kendisini baştan yaratır. Dolayısıyla “Deleuze’ün felsefesi yalnızca bir oluş (becoming) felsefesi olmakla kalmaz, ama felsefenin ta kendisini de oluş halinde düşünür” (Çal, 2018). Deleuze’ün kavramlarının birbiri üzerine kıvrılmışlığı onları ayrı ayrı ele almayı zorlaştırırsa da, ona dair bir okuryazarlık kazandırılması açısından bu bölümde basit ve belki de biraz kaba haliyle açıklanır.

#### **Oluş (Becoming)**

Deleuze’e göre kimliğin kendisi sürekli olarak hareket halindedir. Burada söz konusu olan hem bireysel bir öznenin, onu ifade eden, onu düzenleyen, onu o yapan güçler tarafından her yönden baskıya maruz kalan kimliğidir, hem de kolektif bir öznenin, çevre, devlet veya toplum tarafından itilerek, kakılarak birleştirilen veya bu güçlere direnirken birleşen kimliği. Bu hareketlilik kaynaştırma, pıhtılaştırma, eşgüdüm gibi yöntemlerle, bazen hızlı bir şekilde, bazen de yavaş yavaş özneyi yaratır. Kimlik, ne kadar köklü ve sabit görünürse görünsün, her zaman hareket halindedir. Sadece bu değil, aslında tüm kimlik tespitleri, tüm tanımlamalar hareket halindedir, zira herhangi bir nesnenin sabit hali, o nesne değişmeden evvelki, zahiri bir durağanlık safhasından başka bir şey değildir (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 23).

#### **Kıvrım (The Fold) (Le Pli)**

Mimarlık dünyasında provakatif bir kavram olan “kıvrım” (le pli) (the fold), Deleuze’ün Leibniz felsefesinin mekânsal özelliklerinin “barok” karakterini incelerken geliştirdiği bir kavramdır.

Barok Portekizce “mükemmel olmayan inci” anlamına gelen *barocco* kelimesinden gelir (Serim, 2017, s.226). İnci, istiridyenin içine giren yabancı bir organizmaya karşı korunma mekanizmasının bir sonucudur. İstiridyeye, dış kaynaklı maddeyi sedefle kuşatarak onu inciye dönüştürür. Mehtap Serim, baroğu sanat tarihsel dönemselleştirme kuramını bozarak (2017, s.89) “görünüm akışları içinden her türlü imgeyi bir arada tutarak, yeni imgeler üretme yöntemi çıkış noktası” (2017, s. 15) olan bir modernizm olarak tartıştığı “Bir Modernlik

Zemini: Barok Aşırılık” başlıklı kitabında, baroğun etimolojik kökenini Deleuze felsefesinde nasıl konumlandığını açıklamak için kullanır. İnci için şöyle der:

İstiridyenin içinden çıkmasının, ancak dış bir etkenle gerçekleştiği düşünülürken, maddenin sedefle tahkiminin nerede durulması gerektiğine dair bilinçli ya da bilinçsiz bir işaretin olmaması bakımından aslında bitimsiz bir süreçtir. Deleuze’un baroğun kavramı olarak işaret ettiği kıvrım da incideki sedef tahkimine benzer bir ucu açıklık taşır ve benzer bir refleksiyle formülü çıkarılmayan, kuramı oluşturulamayan bir pratiği işaret eder (2017, s. 226).

Deleuze felsefesinde Leibniz ilginç bir noktada konumlanır. Aliye Kovanlıkaya Deleuze’un “Leibniz Üzerine Beş Ders” kitabının önsözünde durumu şöyle açıklar:

Felsefeyi kavram yaratma olarak gören Deleuze yaratma tarzlarına bağlı olarak filozofları ikiye ayırır. Descartes gibi “aklıbaşında” bir şekilde “makul” sayıda “ölçülü” kavram üreten *logos*’un veya *ratio*’nun filozofları ve felsefesini dipten gelen çığlıklar halinde haykıran Kierkegaard gibi *pathos*’un filozofları. Leibniz’i sevmeye değer kılan budur: *Logos* adamı olmakla birlikte patetik bir şekilde çığlık üstüne çığlık atan Leibniz. Çemberi çokgenin, akvaryumu balığın, okyanusu damlanın, evreni monadın, maddeyi ruhun içine sığdıran, koyunun kuzusunu nasıl tanıdığını anlatan Leibniz. En olmayacak gibi görünen kavramların yaratıcısı (2007, s.8).

Kıvrımın her alanda etkin rol oynadığı ilk dönem barok çağdır; ancak kıvrım barok çağda keşfedilmemiştir (Başaran, 2017, s. ix). Ulus Baker mikro sonsuzluğun barok çağ ile ortaya çıktığını, bu dönemde matematiğin artık sonsuzlukla yeni türden bir ilişki kurması gerektiğini, bu yüzden Leibniz’in hem makro düzeye hem de mikro düzeye uzanan sonsuzluğa “kombinasyonlar sanatı” çözümüyle farklı bir bakış açısı önerdiğini açıklar (Baker, 2014, s. 43). Barok çağ sonsuz işlemi, sonsuzluğun keşfi için kıvrımların sürekli dizilerini yaratmıştır (Başaran, 2017, s. ix). Bireyin de sonsuz küçükten sonsuz büyüğe kadar uzanan sonsuzca karmaşık bir kompozisyon olduğu düşüncesi Descartes ile Leibniz arasında Spinoza tarafından dile getirilir (Baker, 2014, s. 43). “Birey artık bir derecedir” der Ulus Baker, “Spinoza’ya göre bir güç derecesidir, bir kudret derecesidir, başka bir deyişle bir edimsellik” ve onun bu duruma bulduğu Latince terim “parçaların birbirlerinin dışında sonsuzca kompoze olurlar” anlamına gelen *partes extra partes*’tir (Baker, 2014, s. 43). Deleuze’un “edimsellik” düşüncesine geçmeden önce, bu düşüncenin barok sanatında

“sonsuz kompozisyon” olarak nasıl telaffuz edildiğine de bakılabilir. Rönesans’ın tanrısal gözüyle oluşturulan makro, evrensel perspektif; Barok’a doğru yerini tesadüfi karşılaşmalara bırakır. Öte yandan Rönesans’ta bile rastlantısallık olduğu düşünülebilir. Mesela natürmont, “tesadüfen bir araya gelmiş bir yığın”dır; ölü hayvanlar ve iştah açısı yiyecekler gelişigüzel durur (Baker, 2014, s. 46). Bir başka resim biçimi ise uzaktaki bir esintiyi, ağaç dallarını oyantın havayı, değişken bulutları konu alan manzara resmidir. “Bu iki resim stratejik olarak Barok’u nasıl başlattığını izleyebilirsiniz” der Baker (2014, s. 46). Gerçek, amaçsız (teleolojik hareket etmeyen) aktif bir sonsuzluk müzikte de Bach’ta yakalanacağını belirtir (Baker, s. 44).

### **Virtüel ve Edimsel (virtua, actual)**

Deleuze Bergson’da “yaşamın deneyimlenmesi açısından geliştirilmiş bir zaman kuramı” bulur (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s.15). Bergson’un hareket kavramının Aristoteles’in hareket kavramını genişlettiği düşünülebilir. Bergsonculuk başlıklı kitabının giriş bölümünde Hakan Yücefer Aristotelesçi hareketi “gücül olanın edimselleşmesi”, “varlığın olanakları olarak taşıdıklarını gerçekleştirmesi” olarak açıklar (Yücefer, 2010). Edimsel (acte) olan gücül (puissance) olanın gerçekleşmesidir. Gücül olan ise “gerçekleşmediği halde bir var olan tarafından olanak olarak taşınan”dır (Yücefer, 2010). Bitki çiçek açma olanağıyla gücüdür; çiçek açarak edimselleşir. Deleuze’ün Aristoteles’in hareket kavramına getirdiği yenilik, gücül yerine virtüel önermesidir. Gücülün bir olanak haznesi vardır; virtüelin yoktur. Virtüel öngörülemez olandır, “önceden belirlenmemiş güç”tür, “bestecinin kafasındaki henüz yazılmamış senfoni” dir (Yücefer, 2010). İki oluşun bitimsiz etkileşiminde edimsel olanın da virtüel olma şansı vardır. Hiçbir şey salt virtüel ya da salt edimsel değildir; devinin çift taraflıdır. Birlikte oluşturdukları bütün oluştur.

### **Köksap/Rizom (rhizome)**

Köksap, aralarında kuşkonmaz, zencefil ve patatesin de bulunduğu bazı bitkilerin “yeraltında yatay olarak büyüyen, dallanarak köklenen ve yeni filizler veren bitki sapıdır” (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s.21). Köksap Deleuze ve Guattari’nin Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla başlıklı kitabının giriş bölümünde Platon ve Aristoteles’ten bu yana Batı toplumlarında hâkim olan; dikotomilerle işleyen, nedensel ve hiyerarşik düşünme modeline alternatif bir düşünme modelini kavramsallaştırmak için kullanılır. Hâkim model ağaca benzetilir; zira tohum ile ağaç arasındaki ilişki neden ile sonuç arasındaki ilişkiyle özdeşdir. Ayrıca bir soyağacı “kuşakları birbirine bağlayan ilişkilere gönderme yapar”: “Bir

soyağacında tek bir başlangıç noktasıyla (baba) onun evlatları arasında bariz bir nedensellik ilişkisi vardır” (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s.21-22). Dolayısıyla hâkim modelin “tek bir hakikat” yorumu ağaç imgesinde rahatlıkla ifade bulur; “Öteki” ise bu hakikat üzerinden, “ağacın etrafındaki boşluk ya da ağaç olmayan” olarak üretilir (Sutton, Martin-Jones, 2013, s.22). Bu dikotomik düşünme modelinden sapmanın gerekliliğine işaret eden ilk büyük düşünce adamı olan Nietzsche Deleuze’e köksap örüntüsünü geliştirmek için ilham verir. Bu noktada köksapın hâkim modele karşıt bir model sunmadığına dikkat çekmekte fayda var. Böyle yapmış olsa yeni bir dikotomi üretmiş olurdu. Bunun yerine “daha önceki modelin resmin tümünü göstermediğini” gösterir (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 22).

Ormanda tek bir hakikat, tek bir neden ve sonuç, tek bir “hakiki ağaç” yoktur. Tam aksine orman, birçok ağaçtan, yani birçok hakikatten müteşekkil tek bir varlıktır. Üstelik bir ormanın tek bir kökünün olduğunu söylemek de mümkün değildir ve bunun nedeni hangi ağacın ilk ağacın ilk ağaç olduğunu bilmenin mümkün olmaması değildir sadece. Her bir ağaç su, güneş ışığı güneş ışığı ve toprağın bir bileşimidir ve tohum olsun ya da olmasın, bunlar olmadan ağaç da olmaz. Dolayısıyla bir ağacı tek başına ele almak hatalıdır, zira her şey birçok farklı unsurun bir araya gelmesinden müteşekkil bir bileşimdir ve tek bir nedene atfedilemez. Bu anlamda her şey köksapsıdır ve ağaç tarzında düşünmek köksapın boyutlarından sadece bir tanesidir. (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 22-23).

Şeyler arasındaki ilişkisellikleri köksap örüntüsüyle açıklayan bu yatay eksenli felsefede “birlik yerine çokluk”, “her şeyin, her zaman birden fazla hakikat” içermesi söz konusudur (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 23). Aradaki ilişkiler devinirken şeylerin kendileri de devinir. Köksap ağaç gibi tohumundan değil, ortasından (milieu) büyür, hatta taşar (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 21). Dolayısıyla bir başlangıcı ve sonu yoktur. Bu noktada psikanalizin de ağaç imgesiyle betimlenen hâkim düşünme modeliyle işlediğini görmek gerekir. Zaten köksap fikrinin ortaya çıktığı Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla, psikanalizin aykırı arzuları burjuva ailesinin baba-anne-çocuk ödipal üçgenine indirgenmesini eleştiren ve yine Deleuze ve Guattari tarafından yazılmış olan Kapitalizm ve Şizofreni: Anti-Ödipus başlıklı kitaba dayanır. Bin Yayla’nın ikinci bölümünde psikanalize geri dönmeleri de onu bu sefer köksap kavramı içerisinde değerlendirmek istemelerinden ileri gelir (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s.26). Deleuze ve Guattari “bir köken olarak aileye bakmak yerine, gündelik yaşamın başkalarıyla etkileştığımız köksap yapılarına” bakmanın daha verimli olduğunu savunurlar (Sutton ve Martin-Jones, 2013, 26-27).

## **Pürüzsüz (smooth) ve Formatlanmış/çizgili (striated) mekân**

Teknoloji, müzik, matematik, coğrafya, politika, sanat ve fizikteki açık ve kapalı sistemler arasındaki ilişkileri artiküle etmek üzere kavramsallaştırıldı (Spencer, 2011). Smooth space akışkan, topolojik olarak kompleks ve bitimsiz bir varyasyon içerisinde tahayyül edilir (Spencer, 2011). Bir ikametgâh olamaz; ancak göçebe gezinmeye imkânları sunar. Striated space'in ikametçileri ise onun önceden belirlenmiş Kartezyen gridi içinde hareket etmeye mahkûmdurlar; çünkü bu disipline ve standardize edilmiş bir mekândır. Katı, sabit, sıkıdır ve işlevsel kategorilere ayrılmıştır.

### **4.2. “Minör Edebiyat” Kavramı ve Minör Oluş İmkânları**

“İşlev kavramını radikal biçimde hırplayan her önemli mimari tasarımın kapitalist sistem içinde bir küçük cep oluşturduğunu görmek zorundayız. Bunlar kapitalist sistemde belki birer küçük yara açar; en azından ufak ferahlama, yenilenme olanakları tanımlayan birer subap gibi çalışırlar” (Tanyeli, 2017, s. 161).

Minör kavramının majör kavramıyla karşıtlığı niceliksel bir karşıtlık değildir. Majörlük standart bir ölçütün değişmezliğini taşıırken minörlük bu standarttan sapan bir oluşu niteler (Demirtaş, 2014, s.339-340). Bu sapma majörün konfügirasyonları içerisinde çeşitli uğraklar bulur. Nicholas Thoburn'a göre majör hiç kimsedir çünkü dünyayı belirli bir modele uymaya konuşlarken kendi başına somut halde var olamayan soyut bir tiptir (Thoburn, 2003, s.7). Öte yandan minör herkestir çünkü o asla tam olarak gerçekleşemeyen bir modelin somut sapma uğraklarında bulunandır. Majör oluş yoktur, tüm oluşlar minördür. Örneğin “kadın-oluş” kadın ve erkek arasındaki majör karşıtlığı ortadan kaldırır;” kadını yersiz yurtsuzlaştırır ve kodunu çözer (Demirtaş, 2014, s.340-341). Buna bağlı olarak Deleuze ve Guattari felsefesinde sınırları çizilmiş özne konumları yoktur. Minörlük için “modelden saptığı kadarıyla insanın potansiyel oluşudur” der Deleuze ve Guattari (2005, s. 105).

“Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin” kitabında Franz Kafka'nın yazını üzerinden geliştirdikleri “minör edebiyat” kuramında da özeninin yokluğuna, anlatının kolektif düzenlenmesine değinirler. Kafka yazınında K harfinin ne bir anlatıcıyı ne de bir kişiyi gösterdiğini; “bir bireyin, münzeviliği için kendilerine bağlı olması ölçüsünde, makinesel olan bir düzenlemeyi ve kolektif bir faili” gösterdiğini vurgularlar (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 28). Minör edebiyatın kavramsallaştırılmasının Kafka üzerine hazırladıkları metinle sınırlı

olmadığına da değinmek gerekir (Demirtaş, 2014, s.339). Örneğin Artaud'un bir hezeyan halinde işleyen şizofren dil yetisi, dili bilinçli anlamlandırma düzleminden uzaklaştırarak onu çığığa, ses kalabalığına, bedenselliğe dönüştürerek yoğunlaştırır (Demirtaş, 2014, s.344). Deleuze ve Guattari için çok önemli bir yazar olan Artaud, geleneksel gösteren-gösterilen ilişkisini kırarak sözcüğün gösterme gücünü yok eder ve dili kopma noktasına getirir. "Artaud'un dili bir şizofrenin dilidir; psikozlu olan engellenmiş, itaat ettirilmiş, istençdışı bir söylem üretir: Dolayısıyla her bakımdan metinsel yazının karşıtı olan bir söylem ürettiğini beyan etmek için, kişinin göstereninin hiç mi hiç anlamamış olması gerekir (Deleuze ve Guattari, 1983, s. 135, aktaran Demirtaş, s. 350).

Minörleştirmek yeni deneyim alanları yaratmaktır. Deleuze ve Guattari'ye göre Kafka'nın *Dönüşüm* adlı öyküsünde Gregor Samsa'nın bir sabah aniden böcek olarak uyanması bir metafor ya da alegori değildir; çünkü onun "öteki-oluş" süreci benzeşimle anlaşılabilir, o bir yersizyurtsuzlaşma sürecidir (Demirtaş, 2014, s.347). Ne Gregor böcekliği taklit eder ne de böceklik Gregor'a benzer hale gelir. İnsanın bitimsiz yersizyurtsuzlaşma sürecinde "böcek-oluş" Gregor için bir "kaçış çizgisi" niteliği taşır (Demirtaş, 2014, s.347-348).

Deleuze ve Guattari sanat yapıtlarının kaçış çizgileri yarattığını savunurlar. Andrew Ballantyne "kaçış çizgisi" kavramını açıklamak için ılık banyonun yarattığı iyi huylu esenlik duygusuna başvurur (Ballantyne, 2010, s.7). Ballantyne'a göre ılık bir banyo gibi hoş ve rahatlatıcı bir deneyim sunan sanat eserleri "kaçış çizgisi" yaratamaz (Ballantyne, 2010, s.7). Kaçış çizgisinde "çılginca ya da iblisçe" bir taraf vardır (Deleuze ve Parnet, 1977, s.40, aktaran Ballantyne, 2010, s.7). "İblisler tanrılardan farklıdır, çünkü tanrıların sabit nitelikleri, özellikleri ve işlevleri, yurtları ve kodları vardır: Yollarla, sınırlarla ve harita çıkarmakla ilgilidirler. İblislerin yaptığı ise aralıklar boyunca ve bir aralıktan diğerine sıçramaktır" diye açıklarlar Deleuze ve Parnet (1977, s.40, aktaran Ballantyne, 2010, s.7). Rahat olanı yüce olana tercih etmek sıradanlığın formülüdür (Deleuze ve Parnet, 1977, s.50-1, aktaran Ballantyne, 2010, s.7).

Hayvan-oluşla insan kendini ötekine açar ve bu öteki oluşta taklit ya da öykünme yoktur. Olmak, ilişkiye girmektir, "kendileri birer değişim olan koşullar arasında yeni bir duygulanım, ilişki ya da değişim üretmektir" (Demirtaş, 2014, s. 349). Hayvan-oluşta insan ve hayvan birleşir ama sonuçta ikisi de birbirine benzemez (Demirtaş, 2014, s. 348).

Kaptan Ahab'ın balina oluşu ve Lawrence'ın şiirlerinde kaplumbağa oluşu düşünülebilir (Demirtaş, 2014, s.348). Yazarken yazar da kendi oluşunu başka bir şeyle birleştirir ve



sonunda tanınmaz hale gelir (Demirtaş, 2014, s.350). Deleuze ve Parnet “yazıya hainlik yapmak” olarak da ifade ettikleri bu tanınmazlık süreci için şöyle derler; “Bir kadın oluşu, bir hayvan, bir zenci-oluşunun ötesinde vb. azınlık oluşunun ötesinde, son olarak ayırt edilmezlik-oluş vardır. Ayırt edilemez, en büyük hızın ve en büyük yavaşlığın ortak karakteri, yüzünü kaybetmek, duvarı delip geçmek veya aşmak, büyük bir sabır ile duvarı törpülemek; yazmanın bunlardan başka bir sonucu yoktur” (Demirtaş, 2014, s.350).

Bu noktada Deleuze ve Guattari’nin de ortak çalışmalarında bireysel seslerini birbiri içinde erittiğini vurgulamak gerekir (Ballantyne, 2010, s.1). Zaten kişisel kimlik onların felsefesinde çok radikal bir şekilde sorunsallaştırılır; amaçlarının “artık ben denilmediği bir noktaya değil, ben denilip denilmemesinin hiçbir önem taşımadığı bir noktaya ulaşmak” olduğunu iddia ederler ki ortak kitap çalışmalarında da bu vardır (Ballantyne, 2010, s.1).

#### **4.3. Majör Mimarlık: Özne Miti, Nesne Miti, İç Mekân Miti ve Doğa Miti**

Arata İsozaki, Kojin Karatani’nin “Metafor Olarak Mimari” kitabına yazdığı önsözde mimarinin “modern mimari” adını aldığından beri sürekli krizde olduğunu iddia eder ve üç temel kriz belirler (2017, s. 11). İlk kriz 18. yüzyıl sonu epistemolojik imkanların genişlemesiyle mimarlığın süregelen başucu kitabı, hatta belki “kutsal” kitabı sayılan “Mimari Üzerine On Kitap”a olan inancın sarsılmasıyla vuku bulur; zira genişleyen arkeolojik bilgi birikimi, kitabın yazarı Marcus Vitruvius Pollio’nun prototip kabullerinden çok daha farklı bir antik Yunan mimarisi sunar (İsozaki, 2017, s. 11) Dahası Doğu’nun mimari üsluplarının da tadına bakılmasıyla Vitruvius’un mimari normunun “tek ve biricik evrensel ilke olmadığı, birçok mimariden sadece biri olduğu” görülür (İsozaki, 2017, s. 12). Mimarlığın kutsal kitabının boş kalan konumunun zamanla kurumsallaşıp “sanat” olarak adlandırılması 19. yüzyılın sonunda mimariyi ikinci bir krize gebe bırakır (İsozaki, 2017, s. 12-13). Gottfried Semper, Otto Wagner ve Adolf Loos bu “Sanat olarak Mimari” krizinin üstesinden gelmek için “İnşaat olarak Mimari” stratejisini güderek süslemeyi suç ilan eder, mimariyi sanattan arındırmayı umarlar (İsozaki, 2017, s. 13). İsozaki’ye göre 20. yüzyılın ortalarından sonra, modernizm dünyayı kuşatmaya, bir zamanlar ütopyik görülen mimari ve kentsel imgeler gerçek mekânı doldurmaya başlayınca bir doyum noktasında ulaşır ve ütopya, ironik bir biçimde gerçekleşir ki bu aslında orijinal ütopyanın silindiği, ütopyaya doğru ilerleyen avangard hareketlerin de kaçınılmaz olarak son bulduğu anlamına gelir (İsozaki, 2017, s. 13-14). Üçüncü kriz kendini 1968’deki kültürel devrimlerde, “öznenin

kaybı” ve büyük anlatıların ortadan kaybomasıyla gösterir (İsozaki, 2017, s. 13-14). “Sanat Olarak Mimari”, “İnşaat Olarak Mimari” dalgalarının ardından; gündelik düşünmenin altında gizli, Platon zamanından beridir normalleştirilmiş olan metafizik mekanizmanın metaforu olan, “Metafor Olarak Mimari” krizi gelir ki hala da çözülmemiştir (İsozaki, 2017, s. 17). Mimarlar, ütopyanın kaybolmasının ardından, onlara öznelere sağlayan *telos*larını yitirme sendromuyla hala başa çıkamamış, gerçek öznenin “öznenin yokluğu” olduğunu kabul etmekte zorlanmışlardır (İsozaki, 2017, s. 14). Gündelik hayatın içine işleyen mimari metaforu da bunu zorlaştırmıştır. Jill Stoner minör mimarlığı majör mimarlığın eleştirisi üzerinden ele aldığı “Toward a Minor Architecture” kitabında “Özne Miti, Nesne Miti, İç Mekân Miti ve Doğa Miti” olmak üzere dört farklı başlık ortaya koyar. Tez de bu mitlerin üzerinden gidecektir.

### **Özne Miti**

Günümüzde “tüm estetik pratikleri bütünleştiren çatı olarak mimarlık ve hepsini denetleyip organize eden orkestra şefi özne olarak o vekâleti kullanan mimar” anlatısı popülaritesini yitirmemiştir (Tanyeli, 2017, s. 315-316). “Mimar parametreler oluşturur, doğruyu yanlış ayırabilir, etik olanı tarifleyebilir, güzelin ve konforun sınırlarını belirleyebilir, hatta inşa edilmiş alanda yaşamın nasıl yaşanacağını ilkelerini saptayabilirdi” diye açıklar Uğur Tanyeli (2017, s. 314). Bu derece kuvvetli bir mimari iktidar anlatısı ilk olarak Bauhaus manifestosunda görülür; zira bu manifestodaki “sosyalizm katedrali” yakıştırması Orta çağ katedrallerinin tüm sanatları mimari/yapısal bünyesinde taşıyabilmesine öykünür, “tüm estetik pratiklerin taşıyıcısı” olan bir mimarlık ve onun orkestra şefi gibi davranan bir mimar tahayyül edilir (Tanyeli, 2017, s. 15-16). Buna ek olarak günümüzde, mimarın “rasyonel mesleki kavrayışı ve plancılık yetenekleriyle” (Tanyeli, 2017, s. 11) tüm toplumsal sorunları çözebildiği müktedir müellif kurguları da vardır. Mimarın henüz 15. yüzyıl başında beliren “barış, düzen ve disiplin” vaadi erken 20. yüzyıldan itibaren toplumsallığın mimarlıkla tamamen dönüştürülebileceğine dair “iyimser (ama tehlikeli)” bir inanca evrilir (Tanyeli, 2017, s. 13). Yüzlerce yıl boyunca inşa edilmiş binlerce yapının mimarının bilinmemesi, mimari eksen alan mitolojiden kuşku duymak için yeterli olmaz (Tanyeli, 2017, s.15). “Mimarlıkta tasarımcının iradesi evrensel bir olağan durum sayıldığı ve olumlu sonuçlarını da kolay üretebilirmiş gibi görüldüğü için, beş yüzyıldır onun eksen olduğu mutlak iktidar tahayyülü tirmanır durmaktadır” der Tanyeli (2017, s.19).

Modern mimarlıktaki özne mitini anlamak için önce müellif öznenin ortaya çıktığı tarihsel koşulları anlamak gerekir. Müellif özne, bilgiyi verili olarak almak yerine onu imal eder. Dolayısıyla, ulaşılabilir olan kutsal bilgiden –ki ona ulaşanlar da ondan pay alıp kutsallaşırlar- üretilebilir olan bilgi rejimine geçişte ortaya çıkar. Modern öncesi dünyada, insan ve toplumsal pratiklere ilişkin aşkın düşünsel bütünselliklerin evreninde yer bulamaz (Tanju, 2008, s. 169). Müellif modern dünyada bilgiyi olumsal bir konstrüksiyon olarak var eder (Tanyeli, 2017, s. 112). Modern dünya “nasıl yapmalı” sorusuyla başlar (Tanyeli, 2009, s. 65).

Müelliflik bağlamında mimara bakmadan önce, sanatçıya bakmak gerekir; çünkü modernizmin mimar öznesi onun üzerine inşa edilir (Tanyeli, 2017, s. 113). Uğur Tanyeli bu mimar özneyi tariflerken “özne paradisi olarak dahi” ifadesini kullanır ve kökenini Rönesans’a dayandırır (Tanyeli, 2017, s. 112-113). O dönemden itibaren sanatçı özne “geleneksel epistemolojinin tanrı kavramı modelinde” kurulmuş gibi gözükür; çünkü sanatçı, tanrı gibi, yoktan var edebilir kabul edilir ve dahi kavramı seküler bir tanrının ünvanı oluverir (Tanyeli, 2017, s. 113). Bu durum, öznelerce kurulan bilgi dünyasının tanrısal epistemolojiyi alaşağı ettiği modern anlayışa terstir; ancak yine de modernlik “bu tanrısal öznenin fedakârlık etmeyecektir” (Tanyeli, 2017, s. 113). Tanyeli’ye göre “en parlak erken kuramcılar bile sanatçı özneyi hala normalin ötesinde bir zihinsel donanıma sahip biri olarak formüle etmedikçe sanatsal üretime açıklama getirmekte zorlanır” (Tanyeli, 2017, s. 113). Sözelimi Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung*’da (İrade ve Temsil Olarak Dünya; 1819-1844) sanatçıların gelişmiş zihinsel maharetleri nedeniyle daha rafine ve çarpıcı imgeler ürettiklerini iddia eder (Tanyeli, 2017). Rönesans’ın neredeyse tanrısal bir yetiyi kullanan müktedir mimarı ile star mimar modeli arasında kapitalizmle gelen bir ekstra değer farkı olduğu söylenebilir. Mimarın adı bir değişim değeri kazanır ve dolayısıyla metalaşır. Yapılan yaratıcı imalat kolektif bile olsa, altına star imzası gelince farklı bir nitelik kazanır. Stoner Brunelleschi’ye kadar geri götürülebilecek güzergâhta, Rönesans geleneğinden gelen son mimarın Louis I. Kahn olduğunu, onun binalarının demokrasinin erdemlerini taşıma gayesinde olduğunu ve binaların sahiplerinin kurumlar olduğunu vurgular (2012, s.73). Oysa günümüzde star mimarlar başlı başına kurum olmuş, film yıldızları ya da politikacılar gibi ticari olarak pazarlanan kültürel ürünlere dönüşmüşlerdir (Stoner, 2012, s.73).

Tanyeli Zygmunt Bauman'ın "Yasa Koyucular ile Yorumcular: Modernite, Postmodernite ve Entelektüeller Üzerine" adlı kitabında entelektüel rolün modern oynanış biçimlerini betimlemek için başvurduğu "yasa koyucu" ve "yorumcu" metaforlarından yola çıkarak mimarların süregelen "yasa koyucu" rolü bırakıp "yorumcu" rolünü üstlenmeleri gerektiğini savunur (2017, s. 314). Özellikle günümüzün bilgiler-arası, gruplar-arası, meslekler-arası, görüşler-arası pozisyonların çoğaldığı, genişleyen epistemik ortamında mimarlar iletişim ve sorgulama görevlerine oldukça uygun görünürler (Tanyeli, 2017, s. 317).

Mimarlığın "özne miti" bağlamında yeni teknik gelişmeleri değerlendirmek de önemlidir. Sırasıyla karar verme, tasarım, projelendirme, statik hesaplama, uygulama süreçlerini ardışık ve özerk olmaktan uzaklaştırarak (Tanyeli, 2017, s. 318), mimarlık pratiğini bir karmaşık ve bütünleşik süreç haline getiren yazılımları es geçmemek gerekir. Durumu "öngörülebilir formun Rönesans'tan başlayan altın çağı'nın kapandığını yazarak özetleyen Tanyeli, dijital devrim öncesindeki bu aşamalı mimari ürün oluşturma sürecinin aynı zamanda bir pratikler hiyerarşisi tarif ettiğinin altını çizer ve bu işleyişin beden metaforuyla çalışan bir ideolojik yapılanma bildirdiğini açıklar: Beynin karar verdiklerini (teorik etkinlik) diğer organlar icra eder (Tanyeli, 2017, s. 322). Oysa Frank O. Gehry gibi mimarların Euklidesçi geometriye ters düşen mimari ürünleri vermelerini sağlayan CATIA gibi yazılım programları, kararlı bir teleolojik ilerleyişle sonuç-biçim tasarımına alternatif olarak keyfi ve hiyerarşisiz mimari etkinlik imkanları sunar. Planlı programlı bir ilerleyiş yerine raslantısal başlangıçlara imkân tanıyan bu programlar Kartezyen akılla işleyen mimarlık kanonunu rahatsız eder.

### **Nesne Miti**

Bu kısım "Özne Miti" başlığının tamamlayıcısı olarak; mimarlık ürünlerinin çeşitli öznelliklerin çoğul bir bileşkesi olarak değerlendirilmek yerine salt mimara mal edilecek pasif nesnelere olarak ele alınmalarına dikkat çeker. Matematiğin totolojik mantığıyla mümkün olan ilişkinin mimarlığın toplumsal dünyasında mümkün olmadığı da göz önünde bulundurulursa, mimarın yapıyı çevredeki yüzlerce aktörden biri olduğu daha net okunur (Tanyeli, 2017, s. 314). Ayrıca yapıyı çevrenin "yapılacak" ve yapıldığı gibi dondurulacak bir çevre olmaktan çok, "oluşan" ve sürekli değişen bir çevre olduğu akılda bulundurulmalıdır. Mimarların mimarlık ürünlerini kullanımı sabitlenmiş donuk nesnelere olarak tasarlama tutkusu kendini domestik ölçekten kent ölçeğine her alanda gösterir. Mesleki pratiğinde mimar egosunun en çarpıcı örneklerini sergilemiş olan Le Corbusier'ninyapıtlarını fotoğraflama pratiği onları kaydetmenin ötesinde bir amaca hizmet

eder. Fotoğraflanan mekânlara şapka, palto, gözlük gibi kişisel eşyalarını yerleştirerek kendi mimar “iz”ini bırakır (Colomina, 201, s. 323). Yani bir bakıma yaşamla hiç kirletilmemiş gibi duran, gündelik kullanıma dair hiçbir iz rastlanamayan bu mekânları kendi elinden çıkmış saf nesnelere gibi okumayı önermiş olur. Ayrıca örneğin *Villa Savoye*’un tasarımında da Madam Savoye’un koltuk ekleme taleplerini reddederek yaşamak için değil seyredilmek için, modern yaşamın nasıl “gözükmesi” gerektiğini bildirmek için ürettiğini kanıtlar gibidir. Mimar egosunun kent ölçeğinde de aynı şekilde işlediğini gösteren sayısız örnek vardır. Tanyeli’ye göre kentin hâkim öznelere tahakkümünü bekleyen bir sahne ya da mimari eylemin nesnesi değil, bizzat öznenin ta kendisi olduğu bilgisinin doğuşunda iki metin öncü rol üstlenir: Rayner Banham’ın *Los Angeles*’ı (1971) ve Venturi ile Scott-Brown’ın *Learning from Las Vegas*’ı (1972) (aktaran Tanyeli, 2017, s. 319-320). Her iki çalışma da Modernizmin normatif kodları doğrultusunda “yanlış” addedilen mimarlıkların olağanlığına sempatiyle yaklaşmaya davet eder.

“Nesne Miti” bağlamında Georges Bataille’in “formsuz” kavramını gündeme getirmek verimli olacaktır; zira mimarların aşkınlık yanılışına iyi bir muhalefet imkânı sunar. Bu kavram tüm verili tanımları reddederek hiyerarşilerin kurgusallığını ortaya koyar ve onları çözme imkânları yaratmaya teşvik eder (Leach, 1997, s. 41). Bataille akademinin tatmin olması için evrende her şeyin belirlenmiş bir formla kısıtlanması, sabitlemesi gerektiğini öne sürer (Bataille, 2013a, s. 67). Ona göre felsefenin de tek derdi her şeyi matematiksel kalıplara oturtmaktır; ancak evren formsuzdur, o olsa olsa “örümcek ya da tükürükvari bir şeye benzeyebilir” (Bataille, 2013a, s. 67). Bataille’a göre birey özgürleşmek için kendi bedenine bile karşı gelmelidir; çünkü kendi bedeni de bir tür toplumsal kısıtlamadır. Baş olmanın mitolojik yaratık *Acephale*’dan ilham alarak insanın baştan kaçabildiği ölçüde bedeninin cenderesinden özgürleşeceğini savunur (Artun, 2014, s. 24). “İnsan aynı bir hükümlünün hapisten kaçması gibi ‘baş’tan kaçtı” der (Bataille, 2013b, s. 44). Sapkın kabul edilen eğilimleri ve akademi karşıtı demeçlerine rağmen akademide sıkça başvurulan bir düşünür olan Bataille, “biçim işlevi izler” mantrasının nedenselliğini çözen yaklaşımıyla mimarlık alanında form ve iktidar tartışmalarının merkezine kolayca yerleşir.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> 20. yüzyılın modern mimarlık ve endüstri ürünleri tasarımı alanlarında geçerli olan ve tasarım nesnesinin biçiminin işleve ve amaca göre şekillenmesini baz alan “Biçim işlevi takip eder” prensibi Louis Sullivan ve 1891’de tamamladığı Wainwright Binası ile anılır.

### **İç Mekân Miti**

İç/dış dikotomisinin kurgusallığını ifade eder. Sınırların olmadığı bir mimarlıkta iç ve dış arasında da bir fark olmayacaktır. Jill Stoner'a göre mimari mekânın var olması için kuşatılmaya, ölçülmeye, sınırlandırılmaya ihtiyacı yoktur (2012, s. 21). Mimarlık, cıva gibi akışkan bir maddesellikle fiziksel sınırlarını aşabilir (Stoner, 2012, s. 21). Franz Kafka'nın yazınında iç mekândan kaçışın sınırsız örneklerinin bulunduğuna dikkat çeker (Stoner, 2012, s. 21). "Eğer mimarlık bir sanatsa, o zaman onun minör modu kaçışın politik sanatı olmalıdır ve muhafaza etmenle muhafaza edilmenin (contain) geleneksel anlayışına meydan okumalıdır" der Stoner; çünkü muhafaza dinamizm içermeyen, tarihi, önceden belirlenmiş, hatırlanan ve tekrar edilen bir ilişkilene biçimidir (2012, s. 22). Dolayısıyla iç mekânın dış mekân olması sadece bir muhafaza mekanizmasını devre dışı bırakmak değil, onu kuran iç/dış dikotomisini devre dışı bırakmaktır.

### **Doğa Miti**



Şekil. 4.3.1. Jean-Léon Gérôme, "Bonaparte devant le Sphinx", 1867–1868, kaynak: Wikimedia Commons

Jean-Léon Gérôme'un bitimsiz çöl peyzajında devasa sfenks kalıntısı karşısında tefekküre dalan genç Bonaparte'ı resmettiği "Bonaparte devant le Sphinx" (1867-1868) adlı eseri insanın ve doğanın zamanına dair önemli bir kıyaslama yapar gibidir; zira Bonaparte'ın ömrü ayak bastığı antik uygarlığın ömrünün yaklaşık altmışta biri, dünyanın ömrünün

yaklaşık doksan milyonda biri, evrenin ömrünün yaklaşık iki yüz yetmiş milyonda biridir<sup>4</sup> (Arslanay, 2019). Dolayısıyla Bonaparte bu resimde kendi cüzi ölçeğini idrak ediyor gibidir (Arslanay, 2019). Özellikle de karşısında durduğu yaratığın sfenks olduğu göz önünde bulundurulursa bu sav daha da kuvvetlenir; zira efsanevi yaratık sfenksin ölümcül bilmecesi de farklı zamansal ölçeklerin eşzamanlı birlikteliğine vurgu yapar. Sfenksin çözemeyenlerin hepsini öldürdüğü, çözüldüğü vakit de kendi canına kıydığı sorusu “Hangi varlık sabah dört ayak üstünde öğlen iki ayak üstünde ve akşam üç ayak üstünde yürür?”, insanın bebekliğinde ellerini ayak gibi kullanarak dört ayak üzerinde emeklemesi, yetişkinliğinde iki ayak üzerinde yürütmesi, yaşlandığında ise yürüyebilmek için baston kullanıp ve üç ayaklı olması ile açıklanır ki bu da insanın altmış yıllık iki ayaklılığının sfenksin bir iki saatlik öğle vaktine tekabül ediyor olmasına işaret ediyor olabilir (Arslanay, 2019). Psikanalizin ünlü ilham kaynaklarından biri olan trajik Antik Yunan kahramanı –ya da anti kahramanı- Oidipus’a bilmeciyi çözdüren de bu dâhiyane görecelik kavrayışı gibi gözükür (Arslanay, 2019). Sfenks ile insan arasındaki zamansal ölçek farkı insan ile dünya arasında da değerlendirilebilir. Dünyanın insana ebedi ve ezeli gözükken, kat edilemez bir zamansallığı vardır. İnsansa gündelik çıkarlar için tıkır tıkır işleyen saatleri vardır; ancak bu işleyiş öyle hırslıdır ki kendinden çok daha büyük bir işleyişe tesir etmeyi başarır: İnsanın küçük muhteris saatleri dünyanın saatini hızlandırır, kaynaklarını harcar ve ömrünü kısaltır (Arslanay, 2019). Gündelik zamanın tahakkümü altında kalan insan, dünyanın zamanını değerlendiremez. Onun karmaşıklığını kavramaya teşebbüs etmek yüksek rekabete bağlı sürat ve verimlilik paradigmalarıyla işleyen gündelik hayatta geride kalmayı kabul etmek demektir. Ekonomik ilerleme için felsefi ve ahlaki sorgulamalardan kolayca vazgeçilir. İnsanın doğal kaynakları sorumsuzca tüketmesine neden olan belki en büyük sorun doğayı ötekileştirmesidir. Kendi varlığının dışında bir doğa varmış algısıdır. Deleuze’ün düşüncesini etkileyen başlıca filozoflardan olan Spinoza’ya göre “her bir tekil birey, diğer bireyler, organizmalar, hücrelerden, sonsuz tarzda oluşmuştur” ve bu sonsuz derecede küçük bireyler sadece “durgunluk ve hareket” kipleriyle ayırt edilebilir ki Deleuze felsefesinde bunun karşılığı “enlemler ve boylamlar”dır (Baker, 2010, s. 169). İnsan, daima içinde daha küçük bireyler taşıyan ve kendisinden daha büyük bireyler içinde konumlanan bir bireydir.

---

<sup>4</sup> Bonaparte 5 Mayıs 1821’de 52 yaşında vefat etmiştir. Bunun altmış katı 3120 yıldır ki Antik Mısır uygarlığının M.Ö. 3100’deki birleşmesinden M.Ö. 332’deki fethine kadarki ömrü yaklaşık 2768 yıldır. Dünyanın ömrü ise yaklaşık 4.543 milyon yıldır ve evrenin ömrü yaklaşık 13.8 milyon yıldır. Hesaplamalar bu bilgiler doğrultusunda yapılmıştır.

“Bir toplum, içinde tikel bir birey olduğu ölçüde Doğa'nın bir parçasıdır” diye açıklar Ulus Baker (2010, s. 169). Deleuze ve Guattari de buna dair şöyle der; “İnsan-doğa arasında önemli bir ayrılık yoktur: doğanın insani özü ve insanın doğal özü, doğada yani aynı zamanda insan türünün yaşamında, üretim ya da endüstri olarak özdeş hale gelirler” (2017, s. 17). İnsan ile doğa ayrımının kültürel bir dikotimi olduğu vurgulanmalıdır. Stoner, günümüzde tahrip edilmiş doğa üzerinden de bir “doğa miti” yaratıldığını iddia eder (Stoner, 2012, s. 93). Ona göre mimarlığın kıymetli bir ticari ürünü gelen bu doğa miti, kapitalin hegemonyasına boyun eğen pratikler ve ürünler doğurur ve sinsi bir şekilde sanati sonrası ekonominin sürmesine yardımcı olur (Stoner, 2012, s. 93).

#### **4.4. Minör Mimarlık**

Douglas Spencer “Neoliberalizmin Mimarlığı” kitabında mimarlıkta “Deleuze’cülük” olarak tabir ettiği meselenin mimarlık söylemi ve uygulamasına yeni ve özgürleştirici bir yön vermektense onu bir denetim ve itaat aracı olarak neoliberalizmin özneleştirme gündemine alet ettiğini iddia eder (Spencer, 2016, s. 11). Ona göre bu tür mimarlığın kendini ilerici olarak takdim etmesi neoliberalizmin kendini özgürlük idealinde takdim etmesi gibidir (Spencer, 2016, s.20). Neoliberalizmi kapitalizmin “doğasının” aşırı bir dışavurumundansa bir iktisadi düşünce ekolü olarak okumayı seçen Spencer, Foucault'nun izinden giderek “öznelğin üretimi” dediği mesele bağlamında öznenin “fırsatçı değerlemeye dayalı” bütünleştirici bir mantıkla yeniden biçimlendirilmeye çalışıldığını savunur (Spencer, 2016, s. 12). Foucault'nun “hakikat oyunları” olarak tabir ettiği gizli operasyonlar öznellik inşasında işleyen iktidar biçimlerini meşrulaştırır (Spencer, 2016, s.16). Neoliberal iktidar biçimlerinde yaratılmak istenen özne, dünyanın karmaşıklıklarına dair kısıtlı bilgi erişimiyle; toplumu hesaplamak, işleminden geçirmek ve müdahale etmeden düzenlemek konusunda devletten daha bebecikli sayılan piyasanın rekabete dayalı düzenine tabi bir öznedir (Spencer, 2016, s.17). Spencer, neoliberalizmin hakikat oyunlarına hizmet ettiğini düşündüğü spontan düzenler, kendiliğinden organizasyon, oluşum, karmaşıklık ve siberetik gibi argümanların çağdaş mimarlığın da büyük ölçüde temel aldığı akidelere kaynaklık ettiğini ileri sürer (Spencer, 2016, s. 20).

Özneyi hem modernizmin hem de modernitenin kısıtlamalarından kurtarıp doğayla yeniden buluşturma; onun göçebe, sosyal ve yaratıcı tarafını tetikleme, duyumsal deneyimini zenginleştirme, onu evrenin kendiliğinden organizasyon ve karmaşıklık ilkeleriyle uyum



içinde işleyen bir teknolojiyle donatma düşüncesiyle yola çıkan bu yeni mimari skenografi “Deleuze’cü” olarak tabir edilmesinin yanı sıra 1993’te Jeff Kipnis’in yücelttiği haliyle “Yeni Mimarlık” ya da “projeci” mimarlık, “post-eleştirel” mimarlık olarak da adlandırılır (Spencer, 2016, s.15-16). Spencer’ın bu mimarlığa başlıca eleştirisi çevresine uyum sağlayabilen, rasyonellikten ziyade duygulanımla güdülenen bir “Aydınlanma-sonrası varlık” olarak ele alınan bu yeni öznenin “yaşadığı ortam üzerinde eleştirel düşünce geliştirme istek ve becerisinden yoksun”, kolayca biçimlendirilen bir özne olmasıdır (Spencer, 2016, s. 20). Deleuze ve Guattari’nin yazılarına Manuel DeLanda, Bruno Latour ve Niklas Luhmann’ın teorileri eklenir.

Spencer’ın eleştirisi Deleuze üzerinden “minör mimarlık” okuması için geçerli olamaz; çünkü bu okuma direnişçi bir okumadır ve mimarlığı formel olarak dönüştürmeyi değil, daha temel bir meseleyi, “form” kavramının kendisini dönüştürmeyi önerir. Bu, mimarlığı kendi anadilinde yabancı gibi konuşurmak demektir. Mimarlığın fiziksel determinizmini yersizyurtsuzlaştırmak için önce onu tarihselleştirmek gerekir. Günümüzde majör mimarlık mümkün olan tek mimarlık biçimi gibi algılanmanın ötesinde, Batı düşüncesini temellendiren metafiziği meydana getiren mekanizmanın adıdır. Karatani’nin “Metafor Olarak Mimarlık” eserinde ortaya koyduğu gibi, mimarlık inşa etme iradesiyle bir tutulur. “Zaman – Mekân ve Mimarlıklar” metninde Bülent Tanju durumu şöyle genişletir:

Mesleki bir pratik olarak, disiplin toplumunun imalat rejimi üzerine kurulmuş olan mimarlık, kendi çokluğunun virtüel kaçış çizgilerine açılarak farklı mimarlık oluşları denemek yerine, kentin içindeki birden fazla kenti denetlemeye, denetleyemediğinde ise görmemeye çalışır. Daha önce değinildiği gibi bu mimarlığa özgü bir durum değil, tüm erken modern pratiklerin ortak noktası çokluğun denetlenmesi, tanıdık kimlikler ile tanıdık zaman ve mekâna yerleştirilmesidir (2008).

Batı düşüncesini temellendiren metafiziğin Platonik aşkınlık yanılsaması üzerine kurulduğunu anlamak gerekir. Bu yanılsama modern öncesi ve modern olmak üzere ikiye ayrılabilir. Modern öncesi anlatıda mekânı ve zamanı tutarlı kılarak birbirine yapıştıran dini metin ve onun ikonografik temsilleri vardır (Tanju, 2008). Erken modernite olarak adlandırılan tarihsel süreçte bu anlatılar disiplin gücünü yitirmeye başlar. Foucaultcu disiplin toplumunun erken bir vechesi olarak 18. yüzyıl Batı toplumları “yerlerinden oynayan/kayan

parçaları, ortalığa saçılan çokluğu bir kez daha sabit bir zaman-mekân kurgusuna” yerleştirmeye çalışır (Tanju, 2008). Yeni bir özne olarak insanlık yeni bir metin yazar ve “tanrının kentinin düzeni (disiplini) yerine insanın kentinin düzeni (disiplini)” kurulur ki bu düzende zaman ve mekân “iki boş kategori” kılınır (Tanju, 2008). Modernitede tarafsız boşluk olan mekân rasyonel sistemlerle nesnel olarak düzenlenir. Nesne ile nesnenin bilgisi eş değer kılınır. Öznenin zamansallığı ve karmaşıklığından dışlanan, matematiksel ve geometrik olarak düzenli, aşkın nesnelere yaratılır:

Klasik, yeni ve mantıksal her türlü pozitivism, yapısalcılık, tüm türleri ile biçimcilikler, Rönesans’tan başlayarak Le Corbusier’nin Modulor’una kadar tüm oran sistemleri, Durand’dan başlayarak bütün eklektisist mimarlıkların tasarım yordamı olan rasyonalist kompozisyon sistemleri, zamandan arındırılmış sorgulanamaz kültürel standartlara yaslanan tüm klasisist anlatılar, Ledoux’nun Chaux kentsel tasarımından Hilberseimer’in modern kentine kentsel tasarım, zamanın ve öznelliğin bozucu etkisinin dışlandığı ütopyalar, modernist mimarlık, konstrüktivizm, kübizm kısmen ya da tümünden bu eksenin etrafında/yakınında yer alırlar” (Tanju, 2008).

Aslında 1929’da *Documents* dergisinde Georges Bataille “majör mimarlık” terimini kullanmadan majör mimarlık üzerine düşünmüştür. Sonrasında Hitler Almanyası ve Stalin sonrası Sovyetler Birliği’nin totaliter rejimleriyle majör mimarlık en otoriter tonlarına ulaşmıştır. Jill Stoner için çok az düşünce ve çok fazla hırsıyla üretilen bu yarım yüzyıllık mimari artık/fazlalık (excess) minör bir mimarlık için ham madde görevi üstlenebilir (Stoner, 2012, s.6). Endüstri devrimiyle birlikte ilahi ve monarşik iktidarlar yerlerini serbest piyasanın soyut ekonomik güçlerine bırakır; ancak bu güçlerin de çatlakları vardır (Stoner, 2012, s. 1).

İktidar -mekânsal olarak- yukarıdan aşağı ya da aşağıdan yukarı işler (Stoner, 2012, s.4). Yukarıdan aşağı işlemesi majör, aşağıdan yukarı işlemesi minör mimarlığı doğurur (Stoner, 2012, s.4). Minör mimarlık mimarlık pratiğinin gayrimeşru operasyonlarından gelişebilir (Stoner, 2012, s.4). Deleuze ve Guattari “Kafka: Minör bir Edebiyat İçin” başlıklı kitaplarında “minör” olanın iktidar yapılarının altında var olmasına karşın olağanüstü bir iktidar potansiyeline sahip olduğunu açıklarlar (Stoner, 2012, s.5). Jill Stoner’ın “Toward a Minor Architecture” çalışması mimarlığın majör dili üzerinden minör bir mimarlık dilinin imkânlarını araştırır. Sadece majör bir mimarlık içinden gelişebilecek olan minör mimarlık,

majörün hem fiziksel hem de sembolik kapitali içinde hareket eder (Stoner, 2012, s. 1-2). Majör ekonominin, mimarlık pratiğinin ve kavramsal çerçevelerinin dışında dursa da majör mimarlığın bedenini kullanır (Stoner, 2012, s. 15). Minör mimarlığın hareketi “Öklitçi mekân geleneğinin çatlaklarından sızma” hareketi olduğu için o zorunlu olarak geçicidir (Stoner, 2012, s. 2). Stoner’a göre Marx 1848 devrimlerini Avrupa toplumunun kuru kabuğundaki “küçük çatlaklar” olarak değerlendirerek minör mimarlığın ortaya çıkabileceği bir ortam tanımlamıştır (Stoner, 2012, s. 14). Sınırlı, ölçülebilir, elle tutulabilir majör mimarlığın çatlaklarından cıva gibi akışkan minör mimarlıklar cereyan edebilir (Stoner, 2012, s. 21). Formsuz, maddi olmayan, hatta belki üç boyutlu bile olmayan mimarlıklar peyda olabilir. Böyle bir mimarlığı anlamak için de yeni kavramsal setlere ihtiyaç olabilir. Bakışını geliştirmiş bir mimari fotoğrafçıdaysa ilişkilendirme yeteneğini geliştirmiş bir gazeteci minör mimarlığın girift varoluşlarını daha iyi tahlil edebilir (Stoner, 2012, s. 21). Dahası, bu tür bir mimarlığı edebiyatta bulmak gerçek hayatta bulmaktan daha kolay olacaktır. Edebiyatta mekânın ayrıcalıklı bir hareketlilikle tasavvur edildiği çokça eser vardır. Robbe-Grillet yazınında mekân karakter değiştirir, Proust yazınında mekân çağrıştırır, Poe yazınında mekân tehdit eder (Poe), Orwell ve Atwood’da mekân politize olur, Borges ile mekân canlandırılır (Stoner, 2012, s. 12). Kafkaesk mekânın ise bitimsiz kaçış olanakları vardır; ancak hepsi kiyafetsizdir.

Kafka’nın dehası bürokratik ve otoriter rejimleri su yüzüne çıkmadan, 20. yüzyılın ilk yarısında teşhis edebilmiş olmasıdır (Stoner, 2012, s.8). İtibarlı yönetimler altındaki hiyerarşik mekânlarında ne kaçış mümkündür ne de varış. Hermetik inşası Escher geometrisini andıran tuhaf bir arkitektoniğe nüfuz eder. Dava’da insafsız ve sonsuz iç mekânlar, Şato’da otoriter nesne ve öznel inşası eder (Stoner, 2012, s.8). Dava gözdağı ve iletişimsizlikle bedenleri birbirinden ayırır, Şato ise onları sembolik bir şatoda sıkıştırır (Stoner, s. 9). Şato mimarlığın nihai nesnesi olarak işler, faşist makinenin mekânıdır, iç mekânları yoktur ve katılığı bozulamaz (Stoner, 2012, s. 9-11). Dava ise labirentimsi iç mekânlarıyla totaliter mekânın daha pasif bir modelini sunar (Stoner, 2012, s.9). Dava’nın Öklit geometrisine itaat etmeyen mekânsallığında karşıt yönlere giden iki yolcu aynı noktada buluşması bile mümkündür (Stoner, 2012, s.11).

Stoner minör mimarlık potansiyelini araştıran evvelki bir metin olarak Jennifer Bloomer’ın “Architecture and the Text: The (S)crypts of Joyce and Piranesi” (1993) başlıklı kitabına işaret eder. Alexandra Brown ve Kristy Voltz’a göre “minör mimarlık” terimini dolaşıma

sokan kitap bu kitaptır. Öte yandan Manfredo Tafuri'nin de majör mimarlığı kavramsallaştıran ilk kişi olduğu vurgulanmalıdır. Ancak Stoner Tafuri'dense Bloomer'dan faydalanır. Bloomer'ın kitabının “mimarlığın iktidar mekanizmalarıyla yaptığı gizli anlaşmaya” devrimci bir eleştiri geliştirmeyi önerdiğinin altını çizer (Stoner, 2012, s. 1). İktidar yapıları dikotomiler, kategoriler, dizinler, sıralamalar, dosyalar ve katmanlar üretir; bitimsizce nizamlar (Stoner, 2012, s.11). Deleuze'e göre bu işleyiş bloklar yaratır ve blokların aralarında boşluklar vardır (Stoner, 2012, s.11). Minör mimarlık bir segmentten öteki segmente geçme hareketinde ya da güç vektörleri olarak segmentler arasındaki bölgelerde ortaya çıkabilir (Stoner, 2012, s. 11). Endüstri devrimiyle birlikte ilahi ve monarşik iktidarlar yerlerini serbest piyasanın soyut ekonomik güçlerine bırakır; ancak bu güçlerin de çatlakları vardır (Stoner, 2012, s. 1). Günümüzde cebri icra, iflas, terk, doğal felaket, skandal gibi krizlerle ortaya çıkan muhtelif mimari artık/fazlalık (excess) biçimleri vardır (Stoner, 2012, s. 17). Hükmü kalmamış, zaman aşımına uğramış kurumların mimari kabukları devrimci mimari olaylara sahne olabilir (Stoner, 2012 s.17-18).

Türkçe literatürde ise “minör mimarlık” nadir rastlanan bir kavramdır. Literatür taraması sonucu Umut Şumnu'nun “Bir Minör Mimarlık İçin” (2010) başlıklı kısa sergi metninin üretilen ilk metin olduğu tespit edilmiştir. “Minör mimarlık” üzerine kapsamlı bir metin ise hiç üretilmemiştir. Levent Şentürk'ün “Peter Zumthor ve Minör Mimarlık” başlıklı yazısı minör edebiyat kavramsallaştırması üzerinden Zumthor'un mimari pratiğini değerlendireceğini düşündürse de, bunu yapmaz. “Bu ne kadar çekici görünse de, başka bir yazının konusu olabilir” diye açıklar Şentürk ve İhsan Bilgin'nin Peter Zumthor'un mimari pratiği üzerine kaleme aldığı “Mimarın Soluğu” adlı kitabı analiz eder. Yine de yazıda Zumthor'un minör mimarlık bağlamında ele alındığı noktalar da vardır. Bunlardan biri Zumthor'un işlerine dair “Birine bakarak sonraki ya da önceki işini kestirmenin mümkün olmayışı” tespitinin (Bilgin, 2016, s. 47) yorumlandığı noktadır. Şentürk bunu “Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyattan söz ederlerken ‘kendi diline yabancılaşmak’ diye tanımladıkları benzersiz durumun mimari versiyonu” diyerek açıklar (Şentürk, 2016). “Kendi diline yabancılaşmak” minör edebiyat literatüründe özellikle ana dile yabancılaşmaya referans yapsa da Deleuze düşüncesinde oluşun bitimsiz bir yersizyurtsuzlaşma süreci olduğu göz önünde bulundurulunca, Şentürk'e hak vermemek elde değildir. Zumthor'un “öznenin önceliğini askıya aldığı”nın kanıtı olan bir başka ansa “fikirler sadece nesnelere içindedir ve onların dışında hiç fikir bulunmaz” beyanında

yakalanabilir (Bilgin, 2016, s.75-79; aktaran Şentürk, 2016). İhsan Bilgin'in "durumun, olgunun dolayumsuz haliyle yüzleşmeye en hazırlıklı mimar" (Bilgin, 2016, s.75-79) olarak tanımladığı Zumthor, madde ve durumu "mayalanmış, damıtılmış, her şeyi üzerine çekmiş, toplamış, sorumluluğunu üstlenmiş yoğunluklar olarak" (Bilgin, s.48) ele almasıyla ve her seferinde yeniden başlamayı, yeniden deneyimlemeyi gerektiren uçuculuğuyla (Bilgin, s.53) minör mimarlığa yaklaşır.

Dünya genelinde de "minör mimarlık" üzerine kapsamlı pek fazla araştırma olmadığı görülse de "minör mimarlık" terimi azımsanamayacak sıklıkta kullanılır. 2015 yılında Yale Üniversitesi'nde "Minör Mimarlık: Majör Anlatıları İstikrarsızlaştırmak" ("Minor Architecture: Destabilizing Major Narratives") başlığıyla mimarlık yüksek lisans programının seminer dersinin odağı olmuştur. Benyameen Ghareeb, Eric Peterson, Eric Rogers, Andrew Ruff ve Brent Sturlaugson tarafından organize edilen ders, kabaca mimarlığın baskın biçimlerine alternatif teşkil eden minör mimarlığın "çoğul anlamları ve olanaklarını" keşfetmeyi hedeflemiştir.

Ayrıca "minör mimarlık" üzerinden disiplinlerarası okumalar gerçekleştirildiği de belirtilmelidir. Alexandra Brown ve Krist Volz kavrama sinema disiplininden yaklaşarak arketipik femme fatale karakterinin kız çocuk uyarlaması olan fille fatale'i -Jill Stoner'ın formüle ettiği haliyle- bir minör mimarlık aktörü olarak ele alırlar. Mimarlıkta yeterince incelikte temsil edilemeyen aktörlerden biri olan kız çocuğu, Brown ve Volz'un "Liquid Surfaces: Minor Architectures of the Fille Fatale" adlı yazısında en çelişkili ve çetrefil çehresiyle- fille fatale olarak- sıvı yüzeylerle etkileşimi üzerinden okunur (Brown ve Volz, 2017).

## 5. “MİNÖR MİMARLIK” KAVRAMININ PRATİK İMKÂNLARI

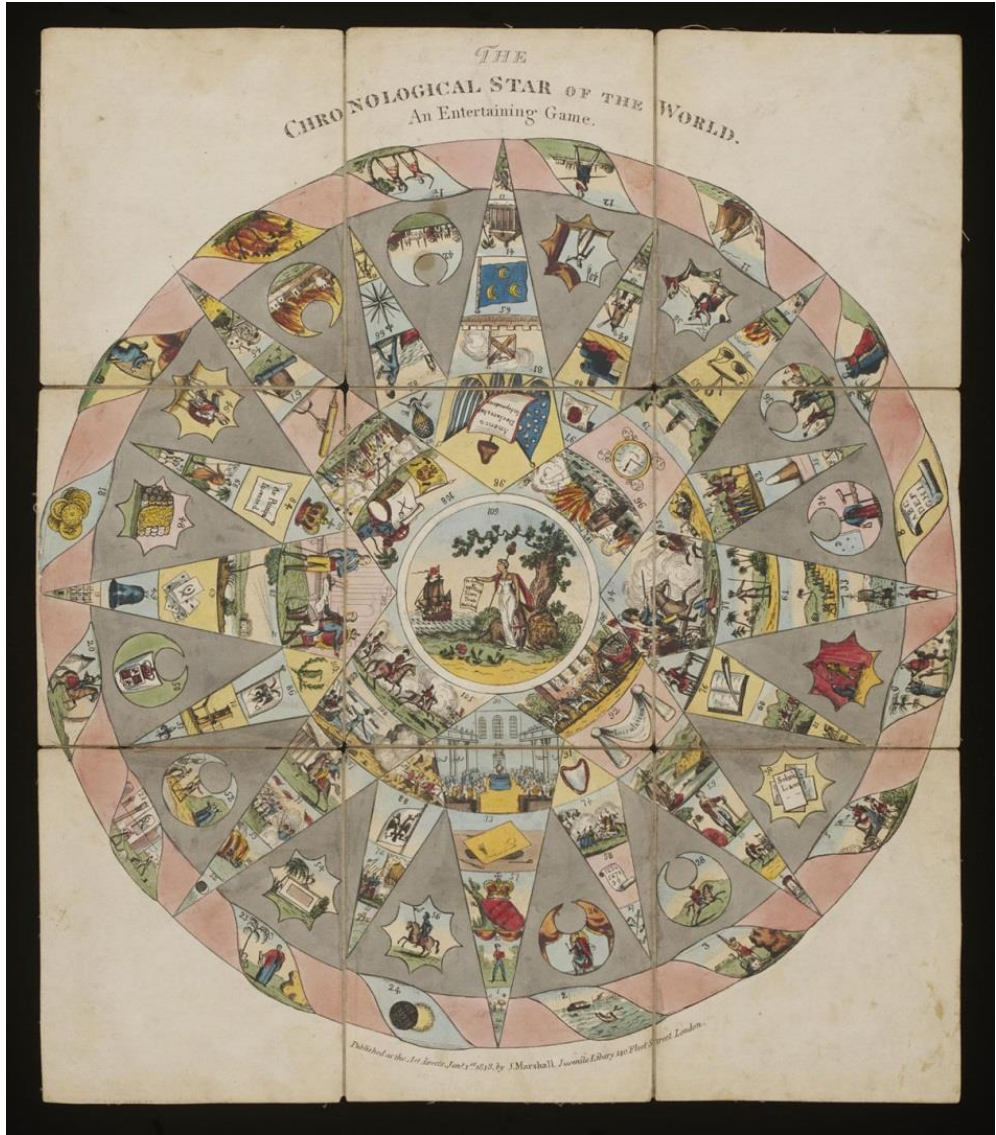
### 5.1. Ölçekler

Kâinat lahana gibi, yaprak yaprak, kat kat.

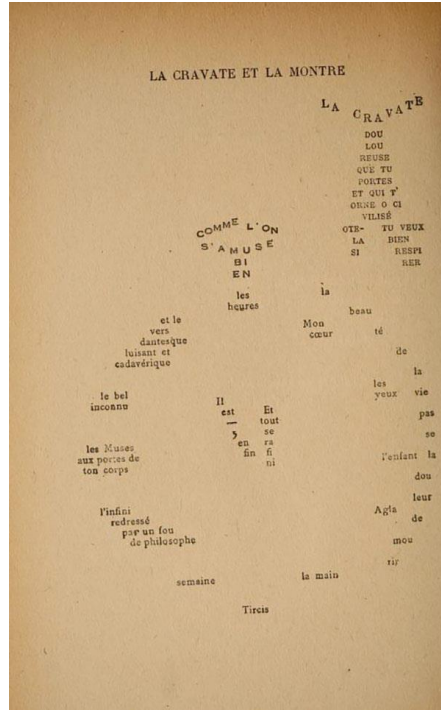
Ahmet Hamdi Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü

Bu bölümde mekânın iki domestik ölçeği ele alınır. Yatak ve oda/daire genel bir incelemeye tabi tutulduktan sonra özelde iki eser/eylem bağlamında incelenir. Georges Perec ise “Mekân Feşmekân” kitabında tefekküre “sayfa” ile başlar ki bu; “bir körlük biçimi” ve “uyuşma hali” olarak tanımladığı alışlagelmişlik halini okumak için verimli bir hamledir (2017, s. 12). Çizgiyi yataylamasına uzanarak boş sayfanın bakir mekânını karartan, ona istikamet verip onu vektörleştiren bir icat olarak değerlendirerek (Perec, 2017, s.21) aslında doğrusal zaman algımıza ve onun gündelik hayatın tüm imalatına nasıl işlediğine işaret eder. Bu algı en masum gündelik nesnelere bile gözlemlenebilir. Örneğin aydınlanma çağı ve kapitalizmin yükselişiyle ortaya çıkan boardgameler, kronolojik bir hat üzerinde ‘ilerleme’ propagandası yapar (Andriessse, 2019; aktaran Arslanay, 2019). Bu gelişken ve ereksel hareket John Marshall’ın 1818’de The Chronological Star of the World, An Entertaining Game adıyla çıkardığı oyununda rahatlıkla takip edilebilir: “Cennet bahçesiyle başlar ve İngiliz bayrağını tutan savaşı bir kadının köle ticaretinin kaldırıldığını müjdeleyen kâğıdı ile, ‘akıl yolunu’ adım adım tasvir ederek biter” (Andriessse, 2019; aktaran Arslanay, 2019).

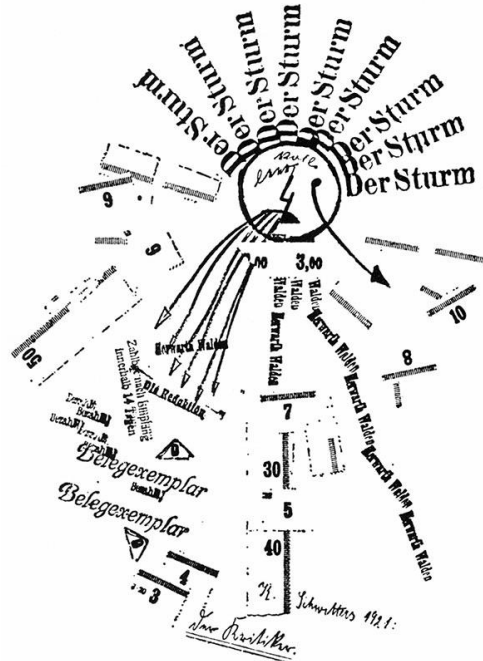
Kitaba dönülürse, tek yönlü tipografik akışıyla ve içinde devindiği dilin zaman kipleriyle (geçmiş-şimdi-gelecek) doğrusaldır; hatta içindeki “ciddi” bir düzyazıysa anlatı bile doğrusaldır *vestream of consciousness* (bilinç akışı) gibi tekniklere müsamaha göstermez (Arslanay, 2019). Guillaume Apollinaire şiirde doğrusallığı ilk yıkanlardandır. Hatta Merzbau eseriyle “Oda/Daire” ölçeğinde ele alınacak olan Kurt Schwitters da onun izinden gider.



Şekil. 5.1.1. John Marshall, "The Chronological Star of the World, an Entertaining Game", 1818, kaynak: Victoria and Albert Museum, Londra, © V&A, <http://collections.vam.ac.uk/item/O26321/the-chronological-star-of-the-board-game-john-marshall/#>



Şekil. 5.1.2. Guillaume Apollinaire, “La cravate et la montre”, Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1961), 1918, kaynak: The Internet Archive, <https://archive.org/details/calligrammespo00apol/page/50>



Şekil. 5.1.3. “The Critic”, Kurt Schwitters, 1921, kaynak: Archive of Affinities, kaynak: <https://archiveofaffinities.tumblr.com/post/24177924171/kurt-schwitters-the-critic-rubber-stamp>



### 5.1.1. Yatak

“Yatak, insanın kabaca yatay pozisyonda durduğu nadir yerlerden birisidir. Bunun dışındakiler özel amaçlar için tasarlanmıştır: Ameliyat masası, sauna yatağı, şezlong, plaj, psikanaliz divanı...” (Perec, 2017, s.35).

Ömrünün üçte birinden fazlasını geçirdiği mekân (Perec, 2012, s.35).

İcra memurlarının yatağınza el koyma hakkı yoktur; bu aynı zamanda –pratikte doğrulanması oldukça kolay olmakla birlikte- her birimizin yalnızca tek bir yatağı olduğu anlamına gelir, işte o yatak *bizim* yatağımızdır; evde ya da dairede başka yataklar varsa, bunlara misafir yatağı ya da dairede başka yataklar varsa, bunlara misafir yatağı ya da yedek yatak adı verilir (Perec, 2017, s. 31).

John Lennon ve Yoko Ono'nun “Bed-In” performansı/eylemi direnişin mekânsal tezahürüne dair tüm ezberleri bozar. Direnişi sokaktan yatağa taşıyarak direnişin kamusal normlarıyla, mekânsal ve beşerî ölçekleriyle oynar. “Bed-In”de direniş geniş bir kamusal alanda, koca bir topluluk tarafından icra edilmez; küçük mahrem bir odada, bir kadın ve bir erkekten oluşan bir çift tarafından icra edilir. Üstelik de bu icraat, “icraat” üzerine de bir oyundur; çünkü icraatın aktif oluşuna karşılık pasif bir oluş önerir. Geniş bir kamusal alanın hengâmesinde slogan atarak yürüyen koca bir topluluk yerine küçük mahrem bir odanın konforlu yatağında sakın sakın oturup gazetecilerin sorularını yanıtlayan bir çift vardır. Bu icraat direnişin ezberini bozduğu gibi, yatağın da ezberini bozar; çünkü steril bir otel odasında konumlanmış olan o yatak, majör mimarlığın demirbaşlarından. “Şayet herhangi bir odada yatağın yerini değiştirecek olursak, oda değiştirmiş olduğumuzu söyleyebilir miyiz ya da buna ne demeliyiz?” diye sorar Perec (2017, s. 43). John Lennon ve Yoko Ono'nun yapmaya çalıştığı ise odayı değiştirmenin ötesinde, dünyayı değiştirmektir.

1969'da Gibraltar'da üç dakika süren bir seramoniyle gizlice evlenen ve balayılarının her halükârda kamusallaştırılacağını bilen John Lennon ve Yoko Ono Amsterdam Hilton Otel'i'nin 902 numaralı odasındaki balayı yataklarını bir hafta süreyle “Bed-In for Peace” eylemi için kamusallaştırarak bir minör mimarlık denemesinde bulunurlar. “Minör mimarlık” o dönemde kavramsallaştırılmamıştı; dolayısıyla Lennon ve Ono'nun böyle bir iddiası yoktu; ancak bu eylemi/performansı retrospektif bir okumayla bir “minör mimarlık” olarak değerlendirmek için pek çok neden var. Analize girmeden önce “Bed-In” eylemini kısaca özetlemek gerekir. “Bed-In” adını barışçıl “Sit-In” protestolarından alır.

Bitimsiz medya saldırısı karşısında mahremiyetlerini korumak için yıllarca mücadele çift, bu eylemle mücadelenin denklemini ters çevirip en mahrem olanı –yatağı- hem paparazilere karşı hem de savaşa karşı bir silah olarak seyre açarlar (Colomina, 2018). Bir baş belası haline gelen kişisel şöhretlerini bir yatakta barış için araçsallaştıran çift, daha sonra da reklamcılığın ticari dilinden konuşan billboard tasarımlarıyla bu yaratıcı barış pazarlama taktiğini sürdürürler. Lennon ve Ono'nun majör bina cephelerini minörleştiren bu diğer stratejisine daha sonra bina cepheleri bağlamında değinilecektir. Bu noktada majör mimarlığın demirbaşlarından olan yatağı tarihselleştirmek, mahremiyet örüntüsünün inşasını anlamak ve bu örüntünün yıkımının minör mimarlık bağlamında taşıdığı potansiyeli tartışmak gerekir.



Şekil. 5.1.1.1. John Lennon ve Yoko Ono “Bed-in for Peace” performansı sırasında, İç Mekândan Genel Görünüm, Amsterdam, Mart 30, 1969. Fotoğraf: Cor Jaring. Amsterdam City Archive, kaynak: <https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/247-bed>



Şekil. 5.1.1.2. John Lennon ve Yoko Ono “Bed-in for Peace” performansı sırasında, Dış Mekândan Genel Görünüm, Amsterdam, Mart 30, 1969. Fotoğraf: Cor Jaring. Amsterdam City Archive, kaynak: <https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/247-bed>

Verimlilik odaklı modern günlük hayat örgütlenmesinde yatak da bir çalışma alanına dönüşmüş durumdadır. Lennon ve Ono aslında bu durumla adeta dalga geçer. Kelime seçimleri çok ironiktir; “üretkenlik” üzerinde fazla dururlar. Yapısal olarak azami kar prensibi üzerine kurulu kapitalist üretimde insan zamanı değer fazlası üretmesi için istihdam edilir. Lennon ve Ono’nun “Bed In Peace” direnişi bazı açılardan bir beyaz yakanın ofis mesaisine benzer. “Bed In”i sabah 9’dan akşam 9’a sınırlandırıp, akşam 9’dan sabah 9’a kadarki vakti de “döllenme” için “Lie-In” olarak planlayan çift, bu katı zamansal programla yatağı takvimli çalışma alanlarına benzettir. Telefonların sürekli çaldığı, kameraların durmaksızın kayıt yaptığı, ünlü dostlarının akın akın ziyarete gelip hediyeler bıraktığı bir ortamda medya mensuplarının eş zamanlı sorularıyla çoklu röportajlar veren çift bir hafta boyunca hayli yorucu bir “Bed In” mesaisi geçirirler. Zaten “Neden yatak?” sorusunun cevabı da uzun saatlere yayılan mesailerini için en rahat alanı sunmasıdır (Colomina, 2018). 12 saatlik “Bed In” mesaisinin gece de 12 saatlik “Lie-In” mesaisiyle devam ettiğini vurgulamak gerekir; zira etkinliğin amaçlarından biri de “bebek sahibi olmak” olarak beyan

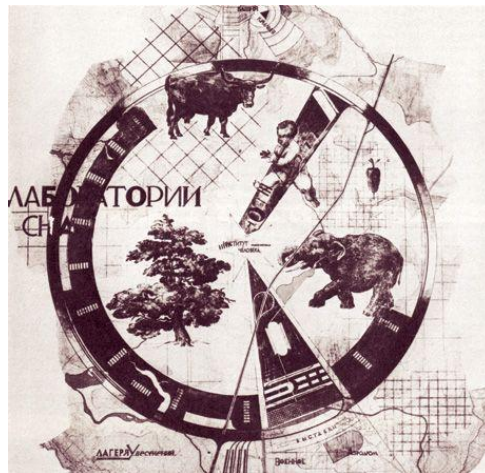
edilir (Colomina, 2018). Dolayısıyla gündüzleri açık bir ofis, ya da bir tür sahne görevi gören yatak, geceleri de Colomina'nın tabiriyle "bebek üretimi için bir fabrika" olma niteliği taşıyor ki onu "7/24'lük Yatak" yapan da budur (Colomina, 2018).

Beatriz Colomina Venedik Mimarlık Bienali'nin (2018) Hollanda pavyonunun "İş, Beden, Boş Zaman" [Work, Body, Leisure] başlıklı sergisinde "7/24'lük yatak" [The 24/7 Bed] işiyle yatağın çağdaş çalışma alanına evrilmesine Lennon ve Ono'nun "Bed In" işini merkeze alarak araştırır. Bu noktada "7/24'lük yatak" başlığına ilham verenin Jonathan Cray'in "7/24 Geç Kapitalizm ve Uykuların Sonu" (2015) kitabı olduğunu belirtmek gerekir. Cray çağdaş kapitalizmin kârlılık odaklı işleyişinin uykuyla geçen vakte bile iştah kabarttığını belirtir; zira uyku, üretimin kesintiye uğratılmasıdır (Cray, 2015). Uykunun ve dinlenmenin zaptının insani biyoryitmin en vahim sömürsü olduğunun belki en iyi örneği Japoncada 1980'lerde yaygınlık kazanan *karōshi* kavramıdır. "Aşırı çalışmak sonucu ölüm" anlamına gelen kelime, savaş sonrasında ekonomik motoru çalıştırmak için ziyadesiyle hızlandırılan zamanın delicesine çalışan bedenleri kalp krizi, stres sonucu felç gibi sebeplerle ebediyen durdurduğunu hatırlamak gerekir. İnsanın haftanın beş günü dokuzar saatten fazla çalışmasının sadece kapitalist bir fantezi olmadığı da belirtilmelidir.

Danilo Correale'nin 4. İstanbul Tasarım Bienali'nde "post-kapitalist toplumda uyku ve uyanıklık" konusunu soruşturduğu dört saatlik video çalışması *No More Sleep No More* (2014-2015) –ki zamanın lüks sayıldığı bir konjonktürde uzun video süresi de mesajının bir parçası gibi gözükür- uykunun günümüzde bir tür direniş biçimi olduğunu iddia etmesi boşuna değildir. Correale geç dönem Platon metni "Yasalar"ı örnek gösterir. Metnin uyku ve gece hayatı üzerine bir bölümde devletin ideal vatandaşlarının uyumaması gerektiğini söylediğini açıklar (Correale, 2014-2015). Platon uykuya dalındığında dışarıyla, toplumun geniş bir kitlesiyle, dille, iletişimle, akılcılıkla, nihayetinde hükümetle ve güçle bağlantının koptuğunu; işe yaramaz ve kontrol edilemez hale geldiğini, akılcı koşulların tamamen dışında kaldığını açıklar ve hatta ölü insandan farksız bir konuma geldiğine işaret eder (Correale, 2014-2015). Belki bu noktada 1925 tarihli bildirgelerinde Sürrealizmin "edebiyat" değil, "devrim" olduğunu ilan eden *Sürrealist Araştırmalar Bürosu* ve zihni aşındırmayı hedefleyen özgürleşme projelerinde uyku ile kurdukları ilişki hatırlanmalıdır. Correale'ye göre Platon'un modeli birçok diğer felsefi, teolojik veya ütopyacı metinde de izini bulunabilecek, paradigma temelli bir modeldir (2014-2015). Örneğin 19. yüzyılda insanların uyumaması gerektiği ideal bir topluma işaret eden açıklamalar bulunabilir.

Yazılarında “Phalansteres” adını verdiği ütöplast topluluklardan bahseden ütöplast sosyallst ve filozof François Marie Charles Fourier, uykuyu minimumda ele alır (Correale, 2014-2015). Sovyetler Birliği’nde de üretimi arttırmak için uykunun analiz edildiği düşünülürse uykunun tahakkümünün kapitalizme özel bir durum olmadığı da görülür. 1929’da Stalin’in beş yıllık planının doruğunda, standart iş günü süresinin uzatıldığı dönemde, Konstantin Mekinov 100.000 işçiye istirahat olanağı sağlaması planlanan yeni bir kent tasarımı için düzenlenen yarışmayı kazanır (Colomina, 2018). Mekinov’un kazanan yarışma önerisi “Green City” kolektif uyku için bir tür uyku laboratuvarı görevi de gören “Sonata of Sleep” isimli yeni bir bina önerisi getirir (Colomina, 2018). Çalışma performansını arttırmak için uykuyu iş döngüsünün bir parçası haline getiren; uyku memurlarınca sıcaklığı, nemi, kokusu ve hatta sesi kontrol edilen bir mekândır bu (Colomina, 2018).

Mekinov’un işle istirahati maksimum verimlilik için birleştiren tasarımına günümüzün çalışma ortamlarında da rastlanabilir. Beatriz Colomina 7/24’lük dünyada yatak ve ofisin ayrı düşmediğini, bazı şirketlerin çalışanları için uyku alanları oluşturduğunu belirtir (Colomina, 2018). İş ortamında uyumak için tasarlanan ilk koltuk olan EnergyPod, 20 dakikalık bir şekerlemenin esenlik ve verimlilik için yararlı olduğu inancıyla piyasa sürülmüştür. Özel olarak bestelenmiş uyku müziği, ışık ve tıreşimleriyle nazik bir uyandırma servisi sunar. 0 yerçekimi pozisyonuyla tamamen ortopediktir. Günümüzde özel alan ile kamusal alanın, istirahat ile eylemin arasındaki geleneksel çizgilerin bulanıklaştığının güzel bir örneğidir.



Şekil. 5.1.1.3. Konstantin Melnikov, 1929, "Green City" yarışması önerisi. Plan Çizimi. Kesilen dilim Uyku Laboratuvarı. Kaynak: Melnikov Aile Arşivi, <https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/247-bed>



Şekil. 5.1.1.4. MetroNaps, EnergyPod, 2007, kaynak: <https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/247-bed>

Henri Bergson dış dünyanın ölçülebilir zamanı ile iç dünyanın bilince özgü zamanını homojen zaman ve heterojen zaman olarak açıklar ki bu açıklama antik Yunan'da zamanın iki farklı tezahürü olarak kronos ve kairos'un örüntüsüne benzer; zira Kronos kronolojik zamanın tanrısıdır, Kairos ise tarihdışı bir zamana, 'an'ın nitel zamanına işaret eden fırsat tanrısıdır (Rushkoff, 2015; aktaran Arslanay, 2019). Buna bağlı olarak muğlak zaman ölçümleri standart zaman ölçümlerine her zaman eşlik eder, homojen tarih anlatısının içinde, heterojen anların birlikteliğinden oluşuruz (Arslanay, 2019). Günümüzde pek çok eylem katmanlarını eş zamanlı tecrübe etme biçimi olan multitasking, sanayi devrimi ve kapitalizm ile hızlanan kronos tiranlığında vakit (belki buna bağlı olarak da nakit) kazanma vaadidir; ancak bilişsel araştırmalar bunun aksini gösterir. Maalesef beynimiz paralel işlemciler gibi çalışmaz ve biyolojik adaptasyon hızımızın psikolojik adaptasyon hızımız kadar yüksek olmadığını düşünürsek multitaskingın zaman kazandırması yüzlerce yıl alabilir (Rushkoff, 2015). İşle hayatı hemzemin kılan bitimsiz bir dijital mekânda Kronos ile Kairos an be an çarpışır ve multitasking etkili bir mücadele yöntemi değildir. Modern fiziksel dünyada bu savaşın galibi Kronos gibi gözüktür; zira Taylorist bir örgütlenme ile gündelik hayat seri üretim mekânları gibi süresi, adımları, kaynakları ve hareketleri belirlenmiş küçük işlere bölünür. Öte yandan akıllı cep telefonları çeşitli ara yüzlerde kesintisiz bir veri akışına farklı

dijital kimlikler aracılığıyla cevap vermeyi mümkün, hatta gerekli kılar. Bedenin bir uzantısı gibi işleyip onu sürekli dürten bu mobil cihazlar Kronos'un katı çizgiselliğini esnetir gibi gözükür. Beatriz Colomina daha önce Mark Wiglye ile birlikte küratörlüğünü yaptığı 3. İstanbul Tasarım Bienali kapsamında yayımlanan "Are We Human? Notes on an Archeology of Design" kitabında da elektronik ağ teknolojileriyle yatağın bir çalışma alanı olarak yükselişini inceler (2016). Colomina ve Wigley, Waltern Benjamin'in ünlü kısa metni "Louis Philippe, or the Interior"metnine referans yaparak 19. yüzyılda iş ve evin nasıl ayrıldığına, böylece iç mekânın nasıl mahrem bir mikro kosmosa ve bir fantazmagorya alanına dönüştüğüne değinirler (Colomina ve Wigley, 2016, s. 263). Colomina ve Wigley'e göre endüstriyellemenin mesai anlayışı ev ile ofisi/fabrikayı, dinlenme ile çalışmayı ve gece ile günü birbirinden ayırır; ancak postendüstriyellemenin teknolojik rejimiyle bu kutuplar yeniden birleşir ve sonuncu fantazmagorya alanı evreni küçük ekranlara sıkıştıran mobil elektronik cihazlardır (Colomina ve Wigley, 2016, s. 263). Uçsuz bucaksız bir dijital ağ içinde dolaşım imkânı sağlayan bu cihazlar her tür fiziksel mekânı melezleştirme potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla yatak odasının dizüstü bilgisayar, tablet ve akıllı cep telefonu gibi cihazlarla bir çalışma odasına dönüşmesi bu melezleşmenin örneklerinden sadece biridir; belki de en dramatik olanıdır. *Wall Street Journal* 2012'de New York'ta genç nüfusun yüzde sekseninin düzenli olarak yataktan çalıştığını ortaya koyar (Colomina, 2018). Yatağı bir çalışma alanı olarak tarihselleştirmeden ve sorunsallaştırmadan önce endüstriyellemenin domestik alana etkilerini araştırmakta fayda var; zira 20. yüzyıl konut tipolojisinde Colomina ve Wigley'nin ortaya attığı dinlenme/çalışma ayrımını bulanıklaştıran detaylar bulunabilir. Örneğin Hugh Hefner'ın Playboy Mansion'da hep yatağında çalıştığı söylenir (Colomina, 2018). Ünlü mimar Richard Neutra'nın da Los Angeles'taki VDL evindeki yatağı çalışmak için gerekli her türlü araçla donatılmıştır (Colomina, 2018).

John Lennon ve Yoko Ono'ya dönülecek olursa, onlar eylemlerinde bembeyaz pijama ve gecelikle yataklarında saatlerce "melekler gibi" otururlar (Colomina, 2018). Oturmaktan başka da hiçbir şey yapmazlar ki aslında "hiçbir şey olmaması olayın ta kendisidir" (Colomina, 2018). Sanatçıların marjinal duruşlarını, günün "Savaşma seviş" sloganını ve buldukları konumu –balayı için tesis edilmiş bir yatak odası- göz önünde bulunduran basın mesupları kamusal bir sevişme eylemine tanık olacaklarını sanarak bir hafta boyunca her gün sabah 9'dan akşam 9'a iştah kabartırlar; "bir şey" olmasını beklerler, sonuçta sıkılır ve

yorulurlar. Beklemek Batı toplumlarında hoş bir tını bırakmaz. Hatta bütün toplumsal hayat “beklememek” üzerine kurulu gibidir. Mevsim sebzelerini bekleyemeyenler için turfanda sebzeler vardır ya da civcivi yumurtadan hemen çıkarmak için kuluçka makineleri vardır (Arslanay, 2019). Beklemek adeta patolojize edilir. “Derin derin nefes alma” önerisi vardır ki, o aslında beklemenin kıymetli olduğu Doğu felsefesinden ödünç alınmış gibidir; ancak Batı, Doğu’nun yöntemlerini yine kendi güç istenci için araçsallaştırdığında yoga gibi yavaş bir tinsel eylemin iş performansını iyileştirmek için kullanılan bir hızlandırıcıya dönüştürülebilir (Arslanay, 2019). Örneğin beş yıldızlı otellerin çok elektrik yakan devasa avizeli balo salonlarında yoga eğitimleri vermekte hiçbir sakınca görülmez; üstelik bu eğitimler kariyer için faydalı hamleler olarak görülür (Arslanay, 2019). Zamandan maksimum kâr etmek isteyen bu anlayışta “uyku” bile bir verimlilik alanı kılınmaya çalışılır. Uykuyu daha dinlendirici kılmak için geliştirilen teknolojilerin ötesinde, uykuyu “sözde” “yabancı dil öğrenme” mekânına dönüştürmeye çalışan uygulamalar bile vardır.



Şekil. 5.1.1.5. Hugh Hefner Playboy Mansion’daki Yatağında, 1966. Fotoğraf: Burt Green. Magnum Pictures, kaynak: <https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/247-bed> Lennon ve Ono’nun işi çalışmanın fazla abartılmış bir erdem olduğunu da düşündürür gibidir. Karl Marx’ın damadı Paul Lafargue “Tembellik Hakkı” (1880) kitapçığında Plato, Kant ve Adam Smith’e muhalefet ederek insanı insan kılanın çalışmak değil boş zaman



faaliyetleri olduğunun altını çizer (aktaran Van Zuylen, 2003) –ki dilimizde İngilizce “leisure time” olan kelimenin “boş” zamana tekabül etmesi de çalışmanın hayatımızı ne derece “doldurduğuna” parmak basıyor gibidir; zira çalışmak, insanı felsefi sorgulamadan alıkoyup pragmatik ve mekanik bir oluşa sürükleyen didaktik bir aygıttır. Mladen Stlinovic “Sanatçı İş Başında” (1978) eserini yatağında istirahat ederek icra eder; çünkü ona göre tembellik pratikle mükemmelleştirilmesi gereken bir eylemdir, özellikle de sanatçılar için. “Tembelliğe Övgü” (1993) metninde Batıdaki sanatçıların tembelliğe ihtiyacı olduğunu söyler, Maleviç’in esas hedefin tembellik olması gerektiğini iddia ettiği “Tembellik—İnsanlıkla İlgili Asıl Gerçeklik” (1921) metnini referans vererek yazısını Karl Marx imzalı “Çalışmak hastalıktır” sözüyle bitirir ki Marx’ın doğrudan böyle bir beyanı yoktur, Stlinovic’in Sovyet rejiminde Marx imzalı her sözün mutlak gerçekmiş gibi algılanması üzerine bir esprisidir bu kurmaca alıntı (Vasiljević, 2014). İşini üretken bir tembelliğe dönüştürerek köleliğin modern formlarından paçayı sıyıran Stlinovic sırf yatağının ontolojisine sadık kalabildiği için bile şanslı sayılabilir. “Bed In” Stlinovic’in işi gibi, çalışmaya muhalefet eder ve bir eylemsizlik alanı olarak eylem geliştirir. Bir eylemsizlik olarak eylem için en güzel örneklerden biri de Gezi direnişi sırasında olduğu yerde durarak bir tavır ortaya koyan Erden Gündüz, nam-ı diğer “Duran Adam”dır. Gezi direnişi sırasında sokakla evi, mahremle kamusalı birleştiren komün yaşam sürecinde de yatağın minörleştiği düşünülebilir.



Şekil. 5.1.1.6. OccupyGezi Ranzalar, Herkes İçin Mimarlık, kaynak: <https://occupygeziarchitecture.tumblr.com/>

### 5.1.2. Oda/Daire

Karış karış her yerini dolaştığım bu geniş alanın içinde neler yoktur ki: Argonatların seyahatinden Soylular Meclisi'nin toplanmasına; cehennemın diplerinden Samanyolu'nun ucundaki en son yıldıza kadar; ta dünyanın bir ucuna, kıyametin eşiğine kadar uzanır gider bu alan. Rahat rahat, gönlümce gezerim, mekân darlığı çekmediğim gibi, zaman darlığı da çekmem. (De Maistre, 2010, s. 56)

Eşyaya 'kullanım değeri'nden ziyade bir "erbab değeri" biçen koleksiyoncu, eşyanın faydalı olmak angaryasından azat olduğu, çok eskide kalmış bir dünyayı geri çağırır ve böylece eşyayı ikametın izlerine dönüştürür (Rice, 2004; aktaran Uysal, 2017, s. 95).

Evin çok eski yersizyurtsuzlaştırma girişimlerinden biri 1790'da Xavier De Maistre isimli bir Fransız subayın, kendisine verilen ev hapsi cezasını egzotik bir tatile dönüştürdüğü, evin deneysel ölçüyle oynadığı seyahatidir. "Odamın İçinde Seyahat" kitabında belgelediği bu kırk iki günlük seyahat, evi yersizyurtsuzlaştırmakla kalmaz, büyük seyahat anlatılarını ve ceza kanunlarını da yersizyurtsuzlaştırır. Kendi evi De Maistre için geçici bir tutukluluk bölgesi, bir yoksunluk mekânı olması gerektiği yerde, taktiksel yaratıcılık ile, eskisinden daha esnek, daha zengin bir uzama dönüşür. İncelikli muhayyilesiyle tanıdık olandan yabancı olanı, alalede olandan fevkalade olanı söküp çıkarır. "Macellan, Drake, Anson ve Cook" gibi gezginlerin epik anlatılarına çamur atmak niyetinde değildir; ama "cesur ve zengin olmayanlar için son derece pratik olabilecek bir seyahat yolu" sunar (De Botton, 2010a, s. 6). Özellikle fakirlere, bir de fırtınalardan, yüksek kayalıklardan ve hırsızlıktan korkanlara oda-seyahatini tavsiye eder (De Botton, 2010a, s. 6). Bu açıdan bakıldığında, günümüzün ucuz ve kaliteli konaklama olanaklarını araştıran seyahat yazarlarına ve bloggerlarına da benzer.

Zaman zaman anılarını yazar, zaman zaman evindeki nesnelere tefekküre dalar, onlarla etkileşimini gözlemler: "Ellerim ceplerimde, başım kıyafetimin yakasına gömülmüş biçimde koltuğumda otururken, Hint tapınaklarında görebileceğiniz, elleri ve ayakları olmayan Vişnu heykellerine benzerim" (De Maistre, 2010, s. 65). Aynanın evinden hiç çıkmayan yolculara ilginç düşünce ve fikirler sunduğunu fark etmesi gibi derin tespitlerinin yanında, uykusu

hafif olanlara -sakin ve keyifli rüyalar gördürmesi nedeniyle- “pembe-beyaz nevresim” edinmelerini önermesi gibi pratik tespitleri de vardır. Anlatısının nesnelere kullanım değerini özgürleştiren bir tarafı da vardır ki bunun önemi tezin önceki bölümlerinde işlevsellik meselesinin analizinde ele alınmıştır. Yazın biçimi olarak o kadar heterojendir ki, sadece seyahatnameleri değil bütün yazın biçimlerini yersizyurtsuzlaştırır. Zaman zaman da hikmet dolu laflar eder ki bu açıdan kişisel gelişim kitaplarını da andırır.

De Maistre’nin seyahat anlayışı gündelik hayatın her anına nüfuz edebilseydi her yer “yüksek dağ geçitlerinden ve Güney Amerika ormanlarından aşağı kalır yanı olmayacak şekilde ilgi çekici” olarak ele alınabilirdi (De Botton, 2010a, s. 7). Anlatısında sadece kendi evinin ve kendi zihninin iç mekânlarına başvursa da, “seyahat etmek isteyen herkes” adına hareket etmesi akla minör edebiyatın “kolektif özne”sini getirir. Ewa Lajer-Burchardth’a göre De Maistre’nin iç-gözlem ve monologlarındaki bir başka ilginç taraf da özneliliğinin dikotomisidir (2007, s. 435). Kitabı bitirirken ikili doğasına dair onu hoşnut eden bir farkındalık kazandığını vurgulayan De Maistre, çoğul oluş imkânlarını değerlendirmiş gibi gözükür.

Evin topografyası maddi olduğu kadar gayrimaddidir. Hem nesnel hem de öznel bir boyutu vardır. Gaston Bachelard bodrum katından tavanarasına uzanan derinlikli incelemesinde, evi çekmecelerine, dolaplarına, kasalarına kadar fersah fersah duyumsayarak yazar; bununla da kalmayıp gördüğü biçimlerin, örneğin yuvarlağın fenomenolojisi üzerine tefekküre dalar. Hem nesnelere genel yasalara bağlayan pozitivist yöntemden, hem de onları salt duyularla betimleye dayalı ampirist yöntemden ayrılan fenomenolojik yöntem, nesnelere zaman-mekansal mevcudiyetiyle değil, bilince görünen haliyle, zihinsel ilişkiler ve edimler yoluyla inşa eder. Bachelard durumu şöyle açıklar:

Yalnızca anılarımız değil, unuttuklarımız da içimizde “barındırılmıştır”. “Bilinçsizliğimiz” barındırılmıştır. Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve “evleri” “odaları” sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz. Daha şimdiden görülüyor ki, evle ilgili imgeler iki yönde birden ilerliyor: Biz onların içinde olduğumuz ölçüde onlar da bizim içimizde (Bachelard, 1996, s. 28).

Bachelard’ın eve fenomenolojik yaklaşımını mümkün kılanın 19. yüzyıl itibariyle gelişen bir iç mekân anlayışı olduğuna değinmek gerekir. Walter Benjamin “Louis Philippe, or the Interior” metninde 19. yüzyılda iş ve evin kesin çizgilerle ayrıldığına, böylece burjuva sınıfı için iç mekânın korunaklı bir içsel uzama, modernliğin yabancılaştırıcı etkilerinden

yalıtılabilecekleri bir sığınağa dönüştüğüne işaret eder (Colomina ve Wigley, 2016, s. 263). İç mekânı “gerçek olmayan tecrübelerle yol açan gerçek mekânlar” olarak kavramsallaştırmasıyla (Benjamin, 1999, s. 19), onu “kullanıcının, nesnelere ve mobilyalar aracılığıyla kendisiyle yüzleştirdiği bir aynaya dönüştürür” (Uysal, 2017, s. 95). Bu bağlamda, Xavier De Maistre’nin oda seyahatinin çağının ötesinde bir iç mekân kavrayışına sahip olduğu iddia edilebilir. Daha önce tezde “Gündelik Hayat Üzerinden Yaratıcı Direniş” başlığı altında incelendiği üzere, nesnelere yaratıcı kullanımlarla metaliklerindeki kurtarılabilir. Bruno Munari’nin tasarımda sonsuzca çeşitlenebilen kişisel kullanımları tartıştığı “Seeking Comfort in an Uncomfortable Chair” (1944) adlı makalesi buna güzel bir örnektir.

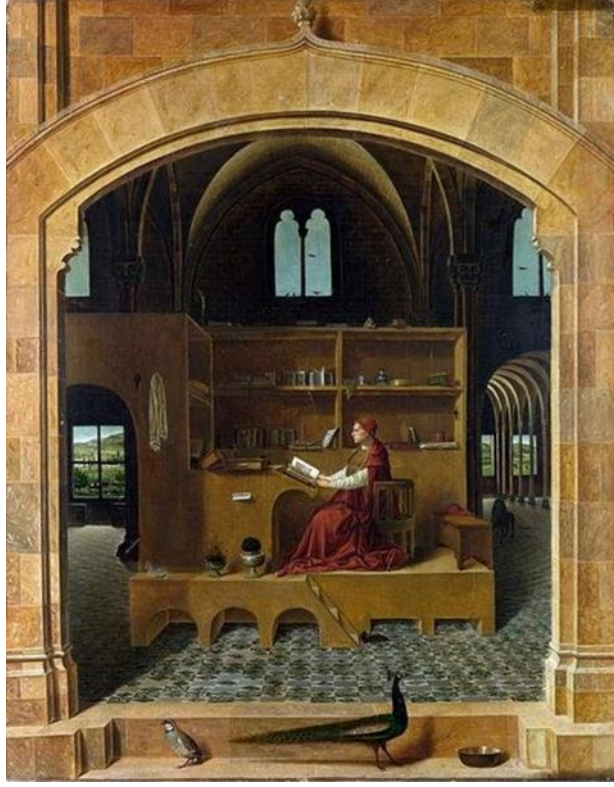
Witold Rybczynski’nin “Home: A Short History of an Idea” kitabında açıkladığı üzere, çok odalı konutların tarihinin 17. yüzyıldan geriye gitmediği, 19. yüzyıla dek özel işlevler için farklı odaların ayrıcalıklı sınıfın bir lüksü olduğunu belirtmek gerekir (Fluecker, 2017, s.89). Rybczynski, Albrecht Dürer’in Saint Jerome’u münzevi bir kişilik olarak tasavvur ettiği 1514 tarihli “Saint Jerome in his Study” (Aziz Jerome Çalışma Odasında) gravürünü de bu bakış açısıyla okur ve 16. yüzyılda çalışma odası diye özel bir mekân olmadığını; resmedilenin ancak pek çok farklı amaç için kullanılan ortak bir mekân olabileceğini vurgular (Flueckiger, 2017, s.89). Flueckiger şöyle devam eder:

Bu ustalıklı resimde sahnelenen dinginliğe rağmen, o dönemde –bir yazarın çalışma odasının bize çağrıştırdığı şekilde- bir sükûnet ve inziva halinden söz etmek olanaksızdı. Evlerde bugün olduğundan çok daha fazla insan yaşıyordu; mahremiyetin ne olduğu ise henüz bilinmiyordu. Dahası odalar belirli işlevlerle tanımlanmıyordu; öğleden sonra masa üzerindeki yazı masası kaldırılır ve aile bireyleri o masa etrafında toplanıp yemeklerini yerdi. Akşam olduğunda masadan ayrılan uzun tahra sıra, kanepeye dönüştürülürdü. Gün içinde oturma odası olarak kullanılan mekân akşam yatak odası haline gelirdi (Fluecker, 2017, s.89).



Şekil. 5.1.2.1. Albrecht Dürer, “Aziz Jerome Çalışma Odasında” (Saint Jerome in his Study), 1514 (Wikimedia Commons)

Dürer’in sözkonusu gravürünün farklı versiyonları vardır. Bunlardan bazılarında yatağında üzerinde rahle aracılığıyla yazı yazarken ya da otururken tasvir edilir. Özelleşmiş odanın kökeninin mobilya olduğu rahatlıkla söylenebilir (Uysal, s.95). Bunun en geçerli savunmalarından biri basit bir etimolojik araştırma ile ortaya çıkar: Rönesans döneminde aynı kelime hem bir yazı masasına (İtalyanca *studiolo*) ve dolaba (Fransızca *cabinet*) hem de bir tür odaya (*studio/cabinet*) işaret eder (Pollan, 2015, s. 327; aktaran Uysal, s. 95). Odanın sunduğu mahremiyete yaklaşan *studio/cabinet*’in bir tasviri ise Antonelle da Messina’nın “Aziz Jerome Çalışma Odasında” (Saint Jerome in his Study) yorumunda bulunabilir.



Şekil. 5.1.2.2. Antonello da Messina, “Aziz Jerome Çalışma Odasında” (Saint Jerome in his Study), 1460-1475 (National Gallery London Wikimedia Commons)

Çok odalı konutların tarihi ve buna bağlı olarak da “kendine ait bir oda” anlayışı benlik mevhumunun toplumsal gelişimine paraleldir. Özel amaçlı bireysel oda ile bireyin iç yaşamının zenginleşmesibirbiriyle çağdaştır (Aries, 1993; aktaran Uysal, 2017, s. 95). Hatta Veli Şafak Uysal özel hayatın doğuşunun Freud’un da “şaşırtıcı olmayan bir şekilde bir dizi odaya benzettiği” biliçdışını “icat” etmesine şahitlik etmesini önemli bulur (2017, s. 96). “Böylece iç dünyanın ve iç mekânın çift mekânlılığı”nın “daha da katmanlı bir yapıya” büründüğünü açıklar (Uysal, 2017, s. 96). Bu noktada mekânı mekân yapanın da salt inşai özellikler olmadığı, yani “oda”yı kuran unsurların dört duvar, bir tavan ve bir zemin düzlemi olmadığı, bunların varlığının “oda”lığı tanımlaya yeterli gelmeyebildiği vurgulanmalıdır (Uysal, 2017, s. 96). “Mekânın mekânlığı, odanın odalığı hakkında bir hükme varabilmek için, sözkonusu mekânsal konfigürasyonu şimdiye dek ‘imgesel’, ‘gayrimaddi’ ve ‘hayali’ gibi farklı tabirlerle nitelediğimiz zımnı boyutunu her zaman göz önüne almak gerekir” diye açıklar Uysal (2017, s. 96).

Kurt Schwitters’ın *Merzbau* eseri oda ile daire arasındaki maddi ve gayrimaddi tüm sınırları bulanıklaştırır. Bunu kavramak için daire ve odanın verili tanımlarına bakmak gerekir; zira

Schwitters'ın onları nasıl yersizyurtsuzlaştırdığını kavramak için bu işlem elzemdir. Yapılarının konut olarak kullanılan bölümleri “daire” olarak tanımlanır. Bu durum günümüzün ortogonal planlı yapıları düşünüldüğünde etimolojik araştırmayı hak eden bir göstergesel bir çelişki yaratır; ancak bu tez dâhilinde ele alınmayacaktır. Toplumsallığın ve dilin sürekli bir devinim halinde olduğu göz önünde bulundurulursa, hem “oda”nın hem de “daire”nin tanımlarının her yüzyılda farklılaştığı görülecektir. Günümüzde her tür mekânın tanımlanmasında boyut ve değer birimleri gibi yerötesi geçerliliği olan parametrelere dayanan niceliksel bir sistemin etkin olduğu söylenebilir (Tanyeli, 2017, s. 47). Modern öncesi dünyada yere bağımlı, gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde kurgulanan bir sistem vardır; mekânın boyutları detaylandırılmamış, parasal değerın sayısallığıyla henüz buluşturulmamıştır (Tanyeli, 2017, s. 47). Örneğin Osmanlı kentsel mülklerinin satılma, vakfedilme veya değıstokuş edilme gibi işlemler için nitelik tanımı yapan belgelerinin 18.yüzyıla kadar olanlarında arsa ve yapı boyutlarının sayısal bir değerle tarif edilmez (Tanyeli, 2017, s. 45). Uğur Tanyeli mekân tanımlarının tarihselliğı üzerine şöyle der:

Sözlük, o yerde yaşamışlık halinin yerini tutamaz; bize güncel “oda” tanımını ve veya etimolojisini verir. Oysa bilinmesi gereken şey, 16. yüzyılda o belgeyi yazan ve kullananların gündelik yaşam pratikleri içinde tanıdıkları “oda”nın, en genelde mimari ürünün ne olduğudur. Terimin tarihsel linguistik serüvenine ilişkin bilgi ile çok sınırlı bir kavrayış imkânı sunar (Tanyeli, 2017, s. 46).

Muhakkak ki TOKİ'deki “2+1” tanımındaki iki oda Amerika'daki “McMansion”daki iki odayla ya da bir *Kommunalka*'daki iki odayla bir olmayacaktır. Urs Peter Flueckiger küçük yaşam alanlarına dönmeyi öğütlediğı “Daha Küçük Bir Yaşam İçin Savunma” adlı makalesinde California'da 1980'lerde ortaya çıkan, banliyölerdeki aşırı büyük ve gösterişçi konutları nitelemek için kullanılan ve adını “fast food” ile özdeşleşen McDonalds'dan alan “McMansion” kavramını gündeme getirir (2017, s. 90). “Starter Castles” (Yeni Zengin Konakları) olarak da anılan *McMansion*'lar, ikametçileri üzerinde yapılan haritalama çalışmaları sonucunda haftalarca hatta aylarca kapısı bile açılmadığı halde iklimlendirme sistemi açık odalara sahip, karbondioksit salınımını kritik şekilde etkileyerek küresel ısınmaya ivme kazandıran fazlasıyla geniş, ekolojik olmaktan uzak; üstelik de çoğu zaman kullanışsız konutlardır (Flueckiger, 2017, s. 90). Konutun biçimlenişine dair en radikal örneklerden biri de *McMansion*ın ideolojik zıddı sayılabilecek komün apartmanları, yani

*Kommunalka*'dır. Ailenin yalnızca kültürel olarak değil, politik olarak da yeniden tanımlandığı bir konjonktürde Sovyet Rusya'da ortaya çıkan komün apartmanları, mimarların muhayyiliyesini sürekli meşgul etse de, bu süreçte ortaya çıkan fütüristik deneysel prototiplerin çoğu uygulanmamıştır (Çokuğraş, 2017, s. 99). Öte yandan, St. Petersburg'da ve Moskova'da lüks otellerin ve geniş burjuva evlerinin komün evlere dönüştürülmesini doğuran ideoloji ve altyapının eşzamanlı ilerlememesi sorunun mimarlıkta minör oluşlara imkân verdiği düşünülebilir. Kendiliğinden ortaya çıkan, plansız, taktiksel, "alt"tan yükselen, majör mimarlığın çatlaklarından sızan bu ilk komün evleri de minör mimarlık bağlamında incelenmeye değerdir. Öte yandan Sovyetler Rusya'da devrimden sonra yeni bir "üst inşa edilmiş, majör mimarlıklar üzerine yeni majör mimarlıklar kurulmuştur. Ne yazık ki komünizm de faşizm kadar totaliter binalar üretmiştir.

Teorik altyapısını Lev Troçki'nin "devrimin yeni ekonomik yapısında ailenin varolmaması gerektiği" düşüncesi üzerine kuran *Kommunalka*'nın (Çokuğraş, 2017, s. 90) belki en büyük problemlerinden biri "aile" mevhumunu yersizyurtsuzlaştıramamış olmasıdır. Mahremiyetini almanın ötesine geçememiştir. Çökmüş Sovyet toplumunu ve komünizmi deneyimini yansıtan Ilya Kabakov enstalasyonları, bu mekânlar eleştirisi ya da yas tonu olmaksızın, tarafsızca yorumlayı dener (Blazwick, Groys & Ross, 1998, s. 60). Ilya Kabakov için bu mekânlar; farklı etnik gruplardan ve sosyal orijinlerden gelen, birbiriyle ortak taraf bulmakta zorlanan ailelerintek çatı altında zorunlu bir uzamsal samimiyet, gizli düşmanlık ve müdaafacı gözetleme taktikleri geliştirdiği gerilimli yerlerdir (Blazwick, Groys & Ross, 1998, s. 61). "Ten Characters" (1985-88) adlı enstalasyonunda ortak yaşam alanlarında izolasyon ve samimiyetin eşzamanlılığın garip külfetini canlandırdığını ifade eder (Blazwick, Groys & Ross, 1998, s. 61).





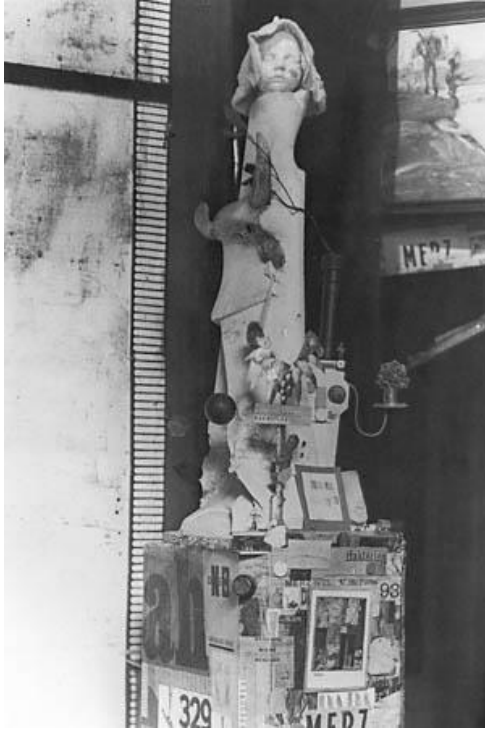
Şekil. 5.1.2.3. Ilya Kabakov, 1981–88. *The Man Who Flew into Space*. Enstalasyon. Centre Georges Pompidou, Musée d' Art Moderne, Paris, kaynak: <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/opening-new-spaces>

Ne yazık ki çağımızda büyük göçlerin, iklim değişikliğinin, savaşın, şiddetin ve ekonomik eşitsizliğin etkisi altında katlanılmaz ve can sıkıcı domestik ortamlar farklı farklı şekillerde üretilmeye devam ediyor. Mesela konu mahremiyet sorunu olmuyor da; ışıksızlık, havasızlık ve alansızlık olabiliyor. Pekin'deki göçmen yeraltı sığınakları için durum böyledir. Hükümetin “Sıçan Kabilesi” olarak tanımladığı bu komünite, yerin onlarca metre altında, 3,5x2,5 m ebatlarında daire odalarda yaşar. Sim Chi Yin'in fotoğrafları ise her bir odanın şahsına münhasır stilini ortaya koyarak, nasıl bir mikro kosmosa dönüştürüldüğüne dair güzel bir örnektir; ancak bu örnekte ikametçiler sabitlenmeye çalışıldıkları mekânın eşiği esneten herhangi bir kullanımda bulunmazlar; dolayısıyla minör mimarlık icra etmezler.



Şekil. 5.1.2.4. Sim Chi Yin, “Pekin’in Sıçan Kabilesi” (The Rat Tribe of Beijing), 2015, Al Jazeera America, kaynak: <http://projects.aljazeera.com/2015/01/underground-beijing/>

Kurt Schwitters’in *Merzbau*’su ya da diğer adıyla *Erotik Isdırıp Katedrali*de kategorik olarak göçmenlerin yeraltı sığınaklarındaki “oda daire”si gibi düşünölmeye müsaittir. Metrekare olarak onun onlarca katıdır belki ama bütün bir daireyi, hatta bütün bir apartmanı tek bir odaya dönüştürme girişimi gibi okunabilir. *Merzbau*’dan bir “yapı” gibi söz etmek zordur; o bir “oluş”tur. Ne kadar “istilacı” olduğu tartışılır; ancak “yayılmacı” tavrıyla majör burjuva mimarlığında çatlaklar yaratarak ilerler. 1923 ile 1937 yılları arasında Hannover’in zengin Döhren semtinde vernaküler bir kasaba evinde “oluşur” (Berstrand, 2013, s. 75). Annesi, babası, eşi, oğlu hatta bazı kiracıların da oturduğu geniş aile evinde sanatçının kendine ait stüdyosunda başlayan bu “oluş”, sürekli gelişerek Schwitters’ı tavan ve zemini delecek, evin ortak alanlarına da yayılacak noktaya getirir. *Merzbau* sanatçının yaşamının her alanına nüfuz eden *Merz* metodunun, zamanla yaşadığı evi de ele geçirmesi ve başta objeler arasındaki bağları vurgulamak için gerdiği iplerin zamanla tellere, sonra da fütursuzca artan ve evin yatay ve düşey eksenlerinde dizginsizce ilerleyen alçı kaplı ahşap *Merz* sütunlarına dönüşmesidir (Berstrand, 2013). *Erotik Isdırıp Katedrali* de bu sütunlardan birinin adıdır, fakat zamanla eserin tamamını tanımlayan bir tamlamaya dönüşür.



Şekil. 5.1.2.5. Kurt Schwitters, *Istirap* (Leiden), 1917, kaynak: <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/>



Şekil. 5.1.2.6. Kurt Schwitters, *Erotik İstirap Katedrali* (KdeE), 1928, kaynak: <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/>

Schwitters'ın keyfi, plansız, pervasız hareketlerle gerçekleştirdiği “inşa”, daha doğrusu “yaratım” ya da “yayılm” eylemi alışlageldik mimari tasarım yöntemlerinden hayli farklıdır. Öte yandan günümüzde ona benzer bir anlayışla çalışan mimarlar da vardır. Çizim yapmadan önce heykelsi maketler yapan, içine sinen bir form bulduktan sonra da onu CATIA programıyla taratıp üretimi için gerekli çizimlere kolayca ulaşan Frank Owen Gehry örnek gösterilebilir. Üstelik Gehry de Schwitters gibi spontan ve ilkel jestlerle ani maddi dönüşümler yaratma cesaretine sahiptir. Örneğin “Sketches of Frank Gehry” belgeselinde Santa Monica'daki *Gehry Konutu*'nundan söz ederken, yeterince ışık almadığını düşündüğü bir odada hemen bir delik açtığını söyler (Pollack, 2005). Majör mimarlığın sabitlik hatta dayanıklılık örüntülerine karşın, yapımın ve yıkımın eş zamanlı olarak gerçekleştiği bir tektonik sunar. Böylece bir modernite icadı olan rasyonel özneyi, onun rasyonel konut yapma biçimini ve bunun bir ürünü olan rasyonel konutun örgülemek için elverişli bir tartışma zemini kurar.

Bachelardçı bir okumayla Schwitters’in eylemi çocukları “bir mutfak masasının altında veya bir portmantonun derinliklerinde hayali kulübeler inşa etmeye sevk eden” bir gizli “kulübe hayali”ne (Uysal, 2017, s. 95) benzetilebilir. “Karton kutulardan, iki sandalye ve bir battaniyeden, içi boşaltılmış dolaplardan ya da merdiven altlarından” (Uysal, 2017, s. 95) , evin kanatları altında, evin derinliklerinde başka bir iç mekân, “ikinci ve daha anlaşılır bir cephe” (Pollan, 2015, s. 40)kurma hayali Schwitters’in ailesinin apartmanında kendi genişleyen, esnek ve geçirgen kabuğunu yaratma eylemiyle ilişkilendirilebilir. Öte yandan Schwitters’in iç mekânının dış dünyadan ne kadar soyutlandığı da tartışma konusudur; zira *Merzbau*’ya ziyaretçiler kabul eder ve onları müze gezdirir gibi gezdirir; ancak Schwitters’in mekân üzerinden kurduğu bu bilgi rejimi ve ona kazandırdığı kamusallık başka bir tartışmanın konusudur ki bu tartışmayı kavramak için evin kavramsallaştırılmasında 20. yüzyıl başında ciddi bir kırılma yaşandığı, iç ve dış arasındaki sınırın muğlaklaştığını, evin kamusallaştığını (Şumnu, 2018) akılda bulundurmak gerekir. Colomina 20. yüzyıldaki bu algıyı “düşman her zaman içeridedir. Bu yüzden tek savunma biçimi karşı saldırıdır. Tek evcimenlik durumu karşı evcimenliktir” sözleriyle açıklar (2007, 298). Umut Şumnu tartışmayı şöyle nüanslandırır:

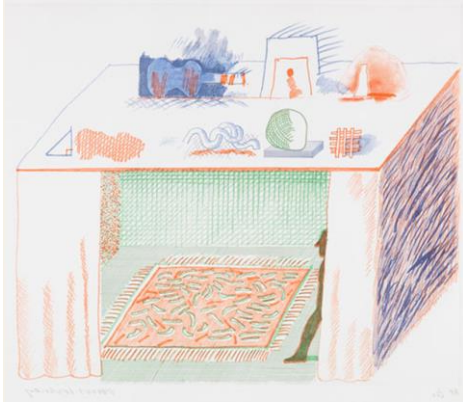
Modern hareketin en önemli kuramcılarında biri olan Sigfried Giedion *Space, Time and Architecture* adlı yapıtında ortaya çıkan bu yeni mimarlığın niteliğini tanımlamak için iç içe geçme (*Durchdringung*) kavramını kullanır (1941,39). Giedion’a göre, modern mimarlıkta iç ve dış mekânlar sürekli birbirleriyle ilişkilenebilir ve neresinin iç neresinin dış mekân olduğunu ayırt etmek güçleşmektedir. Bu noktada cam, modern mimarlığın en vazgeçilmez malzemelerinden biri olarak öne çıkar. 1851 yılında Londra’daki evrensel sergi için inşa edilen Crystal Palace’tan başlayarak şeffaflık açıklık ve dışsallık kavramları modern mimarlığın en önemli paradigmaları olur (Şumnu, 2018).

Bachelard’ın modernliği bir “evsizlik durumu” ya da “evsiz bir zihin” olarak algılayan nostaljik gürühtan olduğu (Şumnu, 2018) göz önünde bulundurulursa, ilksel “kulübe hayali” daha muhafazakâr bir veçhe kazanır. Zaten fenomenolojinin de fenomenlerin “özüne” dair bir araştırma olduğu, varlığı “öz”de sabitlediği, bu bakımdan Deleuzecü oluştan (*becoming*) ayrıldığı düşünülmelidir. Fenomenolojik yöntem “özü” bilebilmek için verili bilgileri, aşkınlıkları paranteze alıp yok sayar ve tıpkı Deleuze felsefesine benzer bir “sezgisel” kavrayış önerir; ancak en nihayetinde “öz” Deleuze felsefesinde bir yanılısama, oluş

içerisinde anlık bir duraksama olmaktan ibarettir. Bu tezde Kurt Schwitters'in mistisizmi bile Deleuze'ün transandantal ampirizmiyle, bir içkinlik düzlemi üzerinde ele alınır.

“Kulübe hayali”nin gerici pozisyonu ise mimarlık kuramındaki “ilksel kulübe” miti ile rahatlıkla ilişkilenebilir. Modern mimarlık kuramları “Eskimo iglosunu da, Afrika’da Dogon kulübesini de, Empire State Building’i de, Floransa’da Ponte Vecchio’yu da, Malabadi Köprüsü’nü de, ütöpik olanı da, çizimseli de, salt söylemsel olanı da, parametrik pratikleri de, analog olanları da kapsayacak kadar” geniş ve kapsamlı; zamanötesi ve yerötesi, yani her zamanda ve yerde geçerli bir “mimarlık” tanımı yaratır (Tanyeli, 2017, s. 43). Uğur Tanyeli “mimarlığın insanlık tarihi kadar eski olduğu inancını”nın, onun “barınma ihtiyacı duyan ilk insan”a dayandırılmasını modern mimarlık kuramının bir konstrüksiyonu olarak değerlendirir (Tanyeli, 2017, s. 40-41). İnsanın bir “doğası” olduğunu iddia etmek yeterince problemlili değilmiş gibi, bu doğanın “mimari bir içgüdü”ye de sahip olduğu iddia edilir.

Çocukların evin içinde kendi özerk “kulübe”lerini kurma hayali, insan “doğa”sına dair bir argümanda bulunmadan; nesneye yeni bir kullanım değeri katarak yeni mekânsal deneyimlerin eşliğini aralayan, oyunbaz bir eylem olarak okunabilir. David Hockney’nin “Blue Guitar” gravür serisinden “In a Chiaroscuro from the Blue Guitar” işinin, masanın altında yeni bir domestik yaşam tasviri yaparak (1967-1977) bu oyunbaz eylemselliği iyi yansıttığı düşünülebilir. Bu gravüre dair başka fikirler ve hisler de edinilebilir. Buradaki gözlem, bir bakış önerisi olmaktan öteye gidemez.



Şekil. 5.1.2.7. David Hockney, “In a Chiaroscuro from the Blue Guitar”, 1976-1977, kaynak: <http://www.hockney.com/works/graphics/blue-guitar-etchings>

Eğer ki bir eylemsellik, zamanötesi ve yerötesi bir “insan” kategorisine mutlaka içkin kılınılmıysa, belki de “oyunbazlık” da “barınma ihtiyacı” kadar değerlendirilmeye açılmalıdır. Oyunbazlığın tarihyazımsal değerlilik örüntülerinde yer bulamaması, tez

boyunca bahsi geçen, Kojin Karatani'nin detaylıca açıkladığı şu “uygarlığı kuran rasyonel mimari irade” meselesinden ileri gelir. Oyun, hayvanlarda da bulunan, ilkelikle özdeşleştirilmeye müsait bir fenomendir. Johan Huizinga, “Homo Ludens” adlı kitabında “oyun oynayan insan” olan *homo ludens* ile “alet yapan insan” olan *homo faber* arasındaki gerilimine işaret eder. Yeryüzünde insana ait her şeyin, -ibadetin, şiirin, müziğin, dansın, bilgeliğin, bilimin, hukuğun, mücadelenin ve savaşın- başlangıcında oyunun yattığını ileri süren tarihçi; ekonomik güç ve çıkarlar doğrultusunda ibadet edercesine çalışan, ihtiyacından fazlasını üreten ve tüketen modern bireylerin oyunu hayatlarından dışladıklarını öne sürer. Peki oyun, hayatı zenginleştirmenin ötesinde, hayatı kuran bir unsur olamaz mı? Constant Nieuwenhuys büyük kısmını 1960'tasitüasyonistlerden ayrıldıktan sonra geliştirdiği “Yeni Babil” (1959–1974) projesiyle oyunu gündelik hayat için kurucu bir güç olarak tahayyül eder. Constant'a göre çözüm kapitalist üretimin yükümlülüklerinden kurtulmaktır. Ütopik bir şehir olan “Yeni Babil”, otomasyon sayesinde insanı işten kurtarır ve deneysel etkinliklerle değerlendirilmeye müsait, bitimsiz bir boş zaman verir. Constant'ın “gezginler için gezegen ölçeğinde bir kamp”, “bir çatı altında, hareketli elemanların yardımıyla, paylaşılan bir mesken”, “geçici, sürekli biçim değiştiren bir yaşama alanı” olarak tanımladığı bu akışkan kent mekânı (Nieuwenhuys, 1974; aktaran Aşkın, 2018b); kent ölçeğinde “işlevselci mimarlığın en gelişmiş karşıtı” olarak değerlendirilebilir (Heynen, 1999; aktaran Aşkın 2018a). Hem Sitüasyonistlerle deneyimlediği *flânerie* turlarından, hem de Alba'daki Çingenelerin göçebe kültüründen, yerleşimlerindeki esnek, derme-çatma, geçici ve değişken inşai tavırlarından esinlenerek düşlediği; resimler, çizimler, kolajlar, ölçekli modeller, yazılar ve litografilerle ifade ettiği bu ütöplast tasarım; insanı unuttuğu ilkelliğine, çocuksuluğuna, oyunbazlığına, şiirselliğine davet eder (Bal, 2012)<sup>5</sup>.

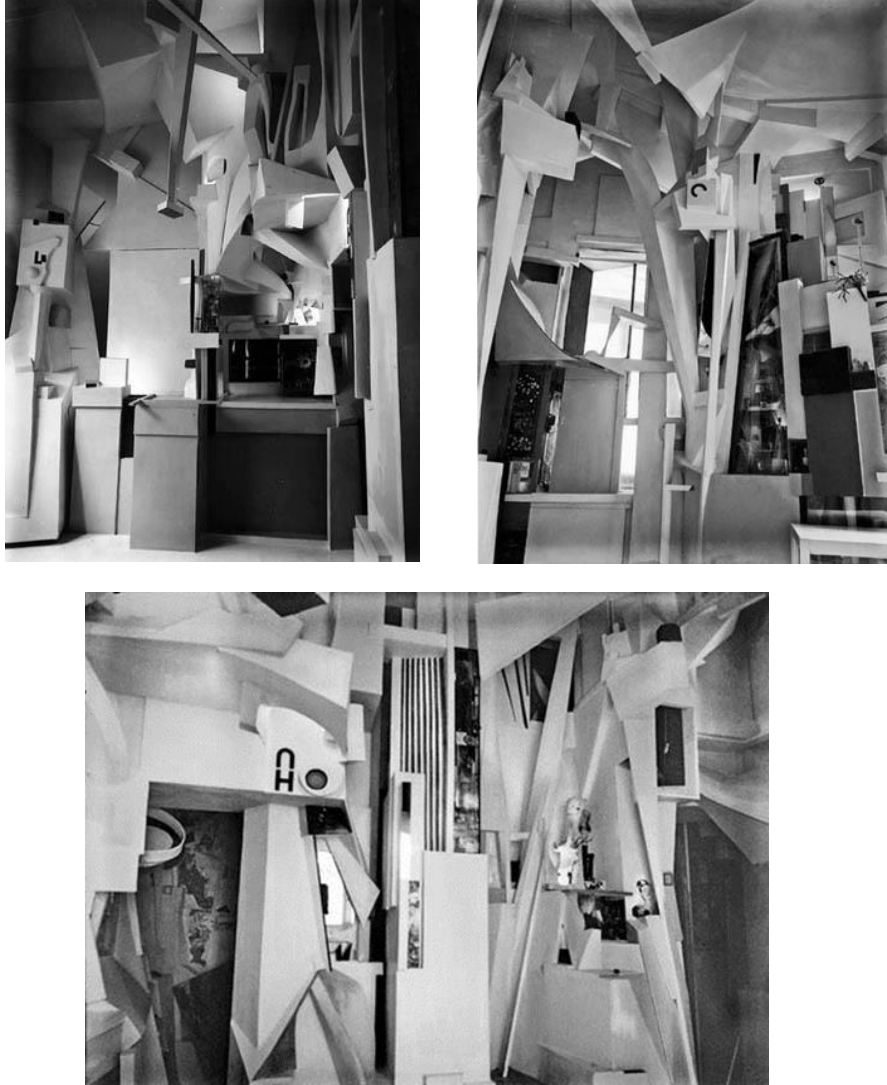
Yeni Babil'in göçebe sakinleri *homo ludense* sunduğu akışkan ve değişken tektonik, *Merzbau*'da domestik ölçekte hayat bulmuş gibidir<sup>6</sup>; ki *Merzbau*'nun Yeni Babil'den yaklaşık otuz sene daha önce ortaya çıktığı da vurgulanmalıdır. Planlanarak üretilmiş ve tamamlanmış, işlevsel, korunaklı, düzenli, sade, pürüzsüz, sıhhi, uygar, ciddi, sıkıcı ve standart modern konuta karşın *Merzbau* keyfilekle üretilmiş ve prensip olarak asla tamamlanmayan, işlevsiz, tekinsiz, düzensiz, kalabalık, pis, ilkel, çocuksu, oyunbaz, radikal

---

<sup>5</sup> Yeni bir tür insanın serpilebileceği bu fiziksel çevre önerisinin tek sorunu bir öneriden olmaktan öteye gidememesi, “ütöplastın acıklı karakterini” taşımasıdır (Heynen, 1999; aktaran Aşkın 2018a).

<sup>6</sup> Modernitenin göçebeliği hem içe hem dışa doğru gider. İzlenimciler gibi gruplar evin terki ve dışarının bilgisini yüceltirken diğer bir grup da atölyesinden hiç çıkmayanlardır.

ve kişiseldir. Onu anlamak için Kurt Schwitters'ın sanat pratiği olan *Merz*'i anlamak gerekir. Her sanatçı yaşıadığı mekânla dinamik bir ilişki kurar. Örneğin Montaigne



Şekil. 5.1.2.8, Şekil. 5.1.2.9., Şekil. 5.1.2.10: Kurt Schwitters, Merzbau, 1930, kaynak: <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/>

Kulesi'nin Montaigne'in yazma pratiğine etkisi pek çok tartışmaya konu olmuş; *Denemeler* adlı eserindeki bazı bölümlerin yapısının, yazarın kütüphanenin içinde yürürken kirişlere kazınmış alıntılarda karşılaşma sırasından etkilendiği tespit edilmiştir (Uysal, 2017, s. 96). Michael Pollan için *Denemeler* yazıldığıyoda-kulenin metinsel bir imgesi gibidir; “*Denemeler*’in geniş kapsamı ile kulenin sağladığı geniş bakış açısı arasında, ya da Montaigne’in çalışma alanından hem evini hem de kitaplarını görebilmesi ile edebiyattan yaşama büyük bir kolaylıkla gidip gelmesi arasında doğrudan bağlantılar görür Pollan” (Uysal, 2017, s. 96).

*Merzbau*, *Merz* kelimesinden türemiştir. *Merz* bir sanat akımıdır. Sanat tarihsel değeriyle örneğini taşımadığından ya da belki sadece çok az sayıda sanatçısı bulunduğundan, pek bilindik bir akım değildir. *Merz*'in ezeli ve ebedi tek üyesi kurucusudur: Kurt Schwitters. Hatta o, *Merz*'in ta kendisidir. Kendisini *Merz* ya da Kurt Merz Schwitters olarak tanıttığı olmuştur (Berstrand, 2013). *Merz*'in etimolojik kökeni yoktur. *Merz* teriminin icadı da *Merz* metoduyla gerçekleşmiştir. Bütününden koparılmış bir hecedir “merz” ve bu bakımdan “hurda bir sözcüktür” (Artun, 2012); 1920’lerde Dadaist olduğunu kabul eden Schwitters’in erken assemblaj işlerinden birinde yer alan German Kommerz- und Privatbank reklam afişinin tek görünür hecesidir (Berstrand, 2013); rastgeledir, anlamsızdır; sembolik alandan semiyotik alana bir güzergâh çizer ve bu bakımdan da “Dada’ya nazire”dir (Artun, 2012). Öte yandan, Almancada “acı” manasına gelen “schmerz” kelimesini de çağrıştırır; fakat Schwitters’in bu benzerlik konuda herhangi bir açıklaması yoktur.



Şekil. 5.1.2.11. Kurt Schwitters, Merzbild: Asil Hanımefendiler için Konstrüksiyon, 1919, kaynak: <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/>

Dadaist kolaj geleneğinden gelen Schwitters’in *Merz* üretim süreci günümüzün *recycled art* sürecine benzer gibi gözükse de; *Merz*'in işlem görmüş malzemelerle sınırlı olmadığını, ki zaten amacının da çok farklı olduğunu vurgulamak gerekir. Atıklara ek olarak ham maddeler de Schwitters’in malzeme repertuarına dâhil olur ve paletle sıkılan boya öbekleri gibi işlenir. Assemblajlarında biriktirdiği atık, hurda, döküntü ve çöpleri tuval düzleminde keyfine göre dağıtır ve çiviler. Kendi deyimiyle *Merz*'de “bir oyun kartı” ya da “gazete küpürü” “yüzey” olabiliyorken, “tel” ya da “kalem izi” “çizgi”; “tel örgü”, “resim” ya da “sandviç paketi” cila



olabilir ve pamuk da yumuşaklık için kullanılabilir (Berstrand, 2013). Schwitters’ın pratiğinde *recyled art*taki modern ekolojik hassasiyet ve işlevselcilik aramamalıdır.

Yaşanmışlığı bile mekândan dışlamak isteyen pürist modern mimarlık eğilimlerinin yükseldiği bir dönemde Schwitters’ın çöp sevdası değil fiziki esenlik, zihinsel esenlik sınırlarını bile zorlar. Öyle ki Schwitters’ın çağdaşı “sözde avangard sanatı destekleyen bir müze müdürü” Merzbau için şöyle der: “Aklı başında olmakla, aklını kaybetme arasındaki farkı silen, toplumsal olarak denetlenemeyen birinin özgür ifadesidir... Çöp ve pislikle oynayan ufak bir çocuğun toplumsal sorumsuzluğuna hastalıklı bir dönüştür. Bir bakıma insanın kendi dışkısıyla oynamasıdır” (Artun, 2012). Denetim mekanizmalarını kuvvetlendiren günümüz “disiplin toplumu”nda çöp biriktirmenin kontrol altına alınması gereken patolojik bir eylem olduğunu, çöp evlerin çevreye rahatsızlık verdiğini ve belediye ekiplerince temizlendiğini, ikametçilerinin aşırı biriktirme merakının ise “dispozofobi” olarak nitelendirildiğini göz önünde bulundurunca, konu üzerine Ali Artun’un Foucault alıntısı çok yerinde olur; delilerin tımarhaneye kaldırılmasıyla, “delilik meşruiyetini sanatta bulur” (2012). Schwitters’ı sanatçıya terfi ettirilen bir eksantrik gibi düşünen çağdaşları olduğunu belirtmek gerekir (Berstrand, 2013).

Schwitters’ın çöp tutkusunu detaylandırmadan önce majör mimarlığın hijyenle ilişkisini detaylandırmak faydalı olacaktır. Mimarlıkta sterilize edilmiş, hafızasız yüzeylerin çıkışında beden ve yapılı çevrenin dinamik ilişkisine bakmak gerekir. Colomina ve Wigley’e göre bakteriyel hastalık –özellikle verem- endişesi modern mimarlığın çıkışında etkilidir (Colomina ve Wigley, 2016). Le Corbusier’i geleneksel mimarlığı terk edip “büyük pencere, güneş ve temiz hava sunan teraslara sahip pürüzsüz beyaz binalar” üretmeye yönlendiren de bu endişedir (Colomina ve Wigley, 2016; aktaran, Arslanay, 2017). Öte yandan, tam olarak böyle bir bina olan *Villa Savoye* (1931), Savoye’lar taşınalı bir hafta olmadan düz çatısından odalara akan yağmur sularıyla ailenin küçük ferdini zatürree edip bir sene sanatoryumda yatmasına neden olur (De Botton, 2010b, s. 73). “Salonun tavanından, merdivenlerin tepesinden, her yerden sular akıyor. Garajın duvarlı kabardı. Ayrıca banyo tavanı öyle akıyor ki yağmur başlar başlamaz banyoyu su basıyor” diye şikâyetmektubu yazan Madam Savoye, Corbusier’nin veremle özdeşleştirdiği rutubetli zemin kat yerine yazları serin kalan ve jimnastik yapmaya imkân veren düz çatısından hiç de memnun gözükmez. İkinci Dünya Savaşı patlak vermeden hemen önce yazdığı son mektupta evi “derhal yaşanabilecek bir hale” getimesini talep eder; aksi halde yasal yollara başvuracaktır

(De Botton, 2010b, s. 74). Savaş çıkmamış, Savoye’lar Paris’e kaçmamış olsa Corbusier bu inanılmaz güzellikte, fakat içinde yaşanması imkânsız villa için mahkemede hesap vermek zorunda kalacaktı.

Sağlık mimarlık gündemini bin yıllarca meşgul ettiyse de modern konutun biyo-matematik parametrelerle kurulan hijyen takıntısı hayli yenidir (Arslanay, 2017). Yere ilişkin bilginin sadece piskososyal değil, matematiksel hale de getirildiği modern mimarlık pratiğinde, belirli bir mekânda yaşamının bir değerine göre daha sağlıklı olduğuna dair analizler olanaklı kılınır (Tanyeli, 2017, s. 62). Bunun Osmanlı dünyasından erken bir örneği ise yirminci yüzyılın başlarında eski yazıyla düzenlenmiş basılı bir belge olan “Fare Cedveli”dir. İstanbul’un Selimiye Kışlası’nın şematik kat planları, kesitleri ve mekân listesi üzerinde numaralanmış şekilde, her mekânda kaç farenin ölü veya diri yakalandığını gösteren bir belge olan “Fare Cedveli”, mekânın içinde vuku bulan bir biyolojik süreci sağlık endişesiyle sayısallaştırır (Tanyeli, 2017, s. 61).

Mimarlık ve tasarım pratiğinde “bir arsanın sıhhi güvenilirliğini anlamak için orada yaşayan bir hayvanın karaciğerinin sıhhi durumunu değerlendirmeyi öneren Vitruvius’tan (Mimarlık Üzerine On Kitap)” “toz tutma oranı IEC Avrupa test standartları ile ölçülen elektrikli süpürgelerin watt miktarı, motor ve emiş gücü gibi parametrelerle değerlendirilen rekabeti”ne; nanoteknolojik, toz tutmayan yüzey kaplama malzemelerinin çıkışına uzanan süreçte (Arslanay, 2017) Schwitters’in yaşadığı dönem mimarlıkla hijyen ve sağlık ilişkisi açısından kritiktir. Le Corbusier’nin “bir apartman dairesinin hijyen teminatı için elektrikli süpürge kullanmayı” tembihlediği, jimnastik ve güneşlenme için teraslar tasarladığı bir dönemdir (Arslanay, 2017). Güney Kaliforniya’da ise R.M. Schindler ve Richard Neutra’nın güneş, temiz hava, egzersiz ve sağlıklı beslenme stratejileri etrafında örgütlenen, pek çok noktada çıplak güneşlenme imkânı, hidroterapi ekipmanı, lavman için termostatik kontrollü armatür çeşitleri sunan çeşitli *health house* tasarımları vardır (Colomina ve Wigley, 2016; aktaran Arslanay, 2017).

Çöpü kutsallaştıran Merz’in mimarlık evreni çağdaşlarından epey farklıdır. Zaten ortaya çıktığı dönemde de, sonrasında da pek ciddiye alınmadığı belirtilmelidir. Merzbau’nun hak ettiği rağbeti görmesinde MoMA’nın müdürlüğünü yapmış olan sanat tarihçi John Elderfield’in 1985’te başlayan İngilizce çalışmaları önemlidir (Berstrand, 2013). Schwitters’in yaşadığı evde, *Merzbau*’nun dışındaki alanlar bir gün Merzbau’ya monte olma ihtimali bulunan “kalaslar, püro muhafazaları, gazete parçaları, kitaplar, yırtılmış kitap

sayfaları, paçavralar, her cins düğme, kendininkiler de dahil kırık dökük resimler, heykeller, oyuncaklar, taşlar, plastikler, tekerlekler, kravatlar, peynir kutuları, başka ambalajlar, dallar"dır (Artun, 2012). Eşit değer ve değersizlik atfettiği malzemelerini dengeleyen ve dönüştüren bir tür simyacıdır o. Simyaya olan merakı, Merzbau eserinde "simya alanındaki sembolizmi" nedeniyle altına adanan bir "grotto" yapmasından da bellidir. Tabii Schwitters'ın Merz icra ederkenki amacı altın ya da ölümsüzlük elde etmek değil, "bir kozmik armoni" yakalamaktır (Artun, 2012). "Schwitters için sanatın ilkesi ritimdir. Dünya'ya ait "unio mytica"nın (sezgi-gizem birliğinin) açığa çıkarılmasıdır" der Ali Artun ve Schwitters'e göre bu ancak "şans eseri", "kendiliğinden" ve "bir anda" olabilir; sürrealizmin ilk ilkesi olan otomatizme inanarak "anlam" için "akıl, zihnin, bilincin dolayımına" gerek olmadığını savunur (Artun, 2012). "Atık, fire söz ve ses parçalarından, fonemlerden, tonlardan" derlenen şiir ve sonatları yine Merz prensiplerini uygundur; 19. yüzyılda Mallarmé'nin "sözcükleri anlamlarından özgürleştirdiği" şiir devriminin bir uzantısıdır ki bu devrim "1940'lardan sonra bütün sanatların sembollere artıldığı lettrizme varır" (Artun, 2012).

Dadaizm, Konstruktivizm, Ekspresyonizm gibi akımlarla da anılan Schwitters, soyut sanatın önümüzdeki bin yılın sanatı olduğunu söyler (Berstrand, 2013). Berstrand'a göre Schwitters'ın soyutlaması ne kişisellikten arınmış salt nonfigüratif formel bir dil içerir, ne de salt dışavurumcu bir jest; ikisinin ortasındadır. Soyutlamanın amacı özgürleştirmektir, Schwitters'ın kendi kelimeleriyle "hayattan", "milli, politik ya da finansal sorunlardan" arınmış saf bir insan yaratmaktır. Schwitters'ın "saf insan" ideali, onu 1937'deki Entartete Kunst (Dejenere Sanat) sergisiyle milli değerlere zıt ilan eden ve sonrasında da anavatanını terk etmesine neden olan Nazilerin "saf insan ideali"nden çok farklıdır. Schwitters nesnelere parçalayıp yeniden öğütürken onları "uygarlık öncesi, akıl öncesi, metafizik öncesi" ilksel formlarına döndürmek ister ki "bu çaba, mutlak bir özerklik arayışını", kişisel ifadenin "her türlü kayıttan, normdan, bilgiden koparılarak yüceltilmesini" gösterir (Artun, 2012). Bu bakımdan purist mimarlara yakın durur gibi gözükür; ancak yöntemleri onlarınkinden çok farklıdır.

Merzbau bir yapı ve aynı zamanda da yıkıntıdır. Bir "arzu makinesi"dir. Kendi kendine yeten, özlük bilinci olan, salt rasyonellikle çalışan, aklını ilmini doğru kullanırsa kendini ve evreninin tamamını bilebileceğine inanan Kartezyen özneye ve onun mimarlık anlayışına bir muhalefettir. Kendini ve evreni tamamen bilmek niyetinde değil, kendinden ve evrenden

ancak tinsel temasla kavranabilecek anlamlar çıkarma peşindedir. Bu anlamları topladığı parçaları dengeleyerek, uyumlu hale getirerek oluşturur. Keyfilğine ve mekânsal esnekliğine karşın büyük, hayati ve -çeşitli referanslarından anlaşılabilceği gibi- “kutsal” bir projedir bu. Belki hiçbir sanatçı sanatını kendine bu kadar içkin hale getirmemiştir. Merz Schwitters’ın kainatla münasebet kurma biçimidir. Merzbau ise bu münasebetin mekânsal boyutudur. Onu mimarlık ya da yerleştirme sanatı gibi katı kavramlarla tanımlamak yerine, Schwitters’ın tikel mekânsaldık deneyimi olarak kabul etmek belki daha doğru olacaktır. Hala sınırlı görsel malzeme nedeniyle bir sır küpü olan Merzbau, sanat tarihi ve mimarlığa ek olarak felsefe ve edebiyat alanlarında da hakkında akademik araştırmalar yapılan bir eserdir. Müzelerde meşakkatli streometrik analizler sonucunda rekonstrüksiyonları yapılmıştır. Yani Kartezyen özne, Kartezyen olmayan öznenin üretimini kendi Kartezyen araçlarıyla ve pragmatik sebeplerle yeniden üretmeyi denemiştir. Merzbau politik nedenlerle sürekli yersiz bırakılan Schwitters’ın sürekli değişen yuvasıdır. Majör mimarlık onu sürekli yuvasından ederken, o da majör mimarlığı sürekli yersizyurtsuzlaştırmaya devam eder. Bir kısım için gerek görünüm gerek üretim gerekse malzeme açısından *Merzbau* çok tekinsizdir, yani yuva hissini tam aksidir (terimin Freud tarafından kavramsallaştırılan Almancası olan unheimlich, etimolojik olarak “yuvada olmama” halidir). Fakat belki de tekinsiz olan evrendir. Schwitters’ı sürekli bir şehirden bir şehre göç etmeye zorlayan iktidar ve bitmek bilmeyen savaştır tekinsiz olan ve Merzbau da onun böyle bir evrende, kendine bir mikro kosmos ve bir mikro kaos (kosmos’un “düzen”, kaos’un “düzensizlik” anlamları düşünülürse), minör bir yuva yaratma çabasıdır. Bu yaratım süreci sürekli yıkım da demektir; çünkü Schwitters’ın içinde birbiriyle çelişen çok fazla taraf vardır.

Modern mimarinin Sürrealistler tarafından da sıkça dile getirilmiş olan “evsizlik” yergisine dönülecek olunursa, modernleşme deneyiminin kendisini tarihsel süreklilikte bir kopuş (rupture) olarak ele alıp moderniteyi genel bir “evsizlik” hali olarak tanımlayan düşünürleri de anmak gerekir: Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Massimo Cacciari ve nicesi (Şumnu, 2018). Sürrealistlerin modern bireyi yabancılaşmış, modern evi de tekinsiz sayan nostaljik tavrı yapısökümcü düşünür Jacques Derrida’nın düşüncesinde de yankılanmış; ev, özünde, merkezinde bir “hayalet”le tasvir edilmiştir (Şumnu, 2018). Öte yandan Derrida’nın çağdaşı Deleuze’ün düşüncesinde içerilik/dışarılık, kapalılık/açıklık dikotimlerinin ötesinde, “birbirine katlanan iki sonsuzluk alanı” olarak değerlendirilir (Şumnu, 2018).

Merzbau genişleme, tamamlanmama meselesi bakımından Frederic Kiesler'in *Sonsuz Ev*'i ile de mukayese edilebilir. Kiesler'in "sonsuz mekâna duyduğu ilgi, bilim karşısında büyülenen bir sanatçı olarak tanımlanmasına sebep olur; bu da dünyadaki konumuna ve mimarlığa bakışına damgasını vurur" (Graevenitz, 2014). Öte yandan, Merzbau'nun "prensip olarak tamamlanmamış" olması spekülasyona açıktır. Zira *Ich und meine Ziele* (Ben, Kendim ve Hedeflerim) periyodik yayınında *Grosse Säule* (Büyük Sütun) için yaptığı açıklamaya göre bu sütun "prensip olarak tamamlanmamış"sa da daha sonra *Das grosse E* (Büyük E) metninde adını Büyük E olarak değiştirdiği Büyük Sütun'un artık tamamlandığını dile getirir (Berstrand, 2013). Schwitters'in mimarlığı da tıpkı kendisi gibi, çelişkilidir; yani bir bakıma "organik"tir-hem işleyiş hem de malzeme bakımından. Yapıtısına saç, idrar, tırnak, diş köprüsü gibi malzemeler ekler. Gittiği her şehirde yeniden, aynı metotlarla Merzbau inşa etmeye devam eder. 1937'de Nazi tehdidinden kaçarak Oslo yakınındaki Lysaker'e yerleşen, 1940'ta ise Nazilerin Norveç'i de işgal etmesi üzerine İngiltere'ye kaçan sanatçı, on yedi ay enterne edildikten sonra yerleştiği Londra yakınındaki Ambleside'da, 1948 yılında altmış bir yaşında ölene dek, Merzbau olarak da geçen son Merzbau eserini yaratmaya devam eder (Artun, 2012). Bu durum akla Colomina ve Wigley'in 3. İstanbul Tasarım Bienali manifestosundaki örümcek metaforunu getirir, Schwitters da "kendi vücudundan çıkan salgılarla ördüğü ağın içinde yaşayan bir örümcek gibi" (2016) kendi yapıntısının içinde yaşar.

En tepesinde bebekken ölen ilk oğlu Gerd'in ölüm maskesini taşıyan İstirap (Leiden, 1917) "Merzbau'nun çekirdeğini oluşturan heykellerden ilki sayılır" (Artun, 2012). Yedi yılda sayısı ona çıkan sütunların arasında daha önce de bahsi geçen Büyük E ya da diğer adıyla Büyük Sütun'un bir başka adı da Erotik İstirap Katedrali'dir (kısaltma olarak da KdE) ve "Schwitters'in mimarlığını simgeleyen alegorik yoğunluğu" nedeniyle Merzbau bu isimle de anılır (Artun, 2012). "Merzbau'da katedrali görüyorum. Bu bir kilise yapısı değil, ama bizi sonsuzluğa yükselten şeyin ruhsal tasarımı olan yapı; yani mutlak sanat" der Schwitters (Artun, 2012).

Berstrand Merzbau'nun duvar rölyeflerinin artikülasyonu olarak geliştiğini, mimarlığın geleneksel tasarım araçları olan kat planı ve kesit çizimleri üzerinden ilerlemediğini öne sürer (Bernstrand, 2013). Bu önerme Merzbau'nun çok katmanlı yapısını anlamak için önemlidir. Merzbau'da odalar, inler, köşeler ve grottoların oluşumu bu gelişigüzel katmanlı yapının sonucudur. Dadaist döneminin şekilsiz ve karman çorman heykellerinden oluşan ilk

katman, üslup olarak daha tanımlı olan ikinci katman tarafından bir kabuk gibi örtülür. Sınırlı sayıdaki fotoğraflarda gözüken katman, Ekspresyonizm ve Konstruktuvizm'i çağrıştıran bu sivri hatlı elemanların oluşturduğu ikinci katmandır. Dadaist sanatçıların Schwitters'i "burjuva" olarak yaftalayıp biçimci ilan etmesi de bu tanımlı formlara duyduğu sempatiden kaynaklanır (Berstrand, 2013). Aslında minyatür tünel/boşluklardan oluşan bu labirentimsi gizli iç katmandır Merzbau'yu bu kadar özel kılan. Muazzam bir büyümeyle ilk katmanın bazı kısımlarını erişilmez hale getiren ikinci katman, tamamına ancak ve ancak Schwitters'in hâkim olabileceği bir mekân bilgisi yaratır. Diğer bir yandan, toplama biçimleri de kurduğu eşsiz bilgi rejimi kadar enteresandır. Arkadaşlarından yürüttüğü ufak tefek eşyalar da Schwitters'in mikrokozmasının bir parçası olurlar. Dadaist sanatçı Hannah Höch kaybettiği bir anahtar Schwitters'in heykellerinden birine monte edilmiş olarak bulur. Ünlü modernist mimar Mies van der Rohe de bir kurşun kaleminin başına aynı şeyin geldiğini söyler (Berstrand, 2013). Ali Artun "katedral" metaforundan devam ederek bu Merzbau'nun grottolarına iliştilen bu çalıntı nesnelere onun evreninin "rölikler"i olarak değerlendirir (Artun, 2012).

Avrupanın dört bir yanından sanatçıların, galeri sahiplerinin, müze müdürlerinin ve açık fikirli Hannoverlilerin girip çıktığı Merzbau'da Hans Arp, El-Lissitzki, Van Doesburg, Hans Richter, Hannah Höch gibi yakın arkadaşlarına grottolar adayan Schwitters, ayrıca hayran olduğu Goethe'ye ve simyanın madeni olan altına da grottolar adar. Goethe Grotto"sunda "rölik olarak" "kullanılmış bir sürü kalem" vardır (Artun, 2012). Grottolar dışında odalar, inler ve köşeler de yaratır. De Stijl Odası, Luther Köşesi, Ruhr Bölgesi, Caniler İni, Seks Cinayetleri İni, Değersizleşmiş Kahramanlar İni, Kahramanlara Tapanlar İni gibi nice mekânlar oluşturan Schwitters, "kendisinden başkasının deneyimleyemeyeceği, anlamlandıramayacağı, sahip olamayacağı bir âlem (Artun, 2012) yaratır. Bu canlıca, doğal-yapay nesnelere birikimi bir bilgi rejimi oluşturur; ancak Schwitters oluşturduğu semiyotik hazineyi açıklamanın "çok karmaşık" olacağını söyler (Gamard, 2013). Okunabilirliği bakımından yine katedrale benzer. Üzerine işlenen nice dini öykülerle katedral, matbaa öncesi dönemde metin gibi okunur, değer ve inanç aşılardı. Öte yandan Schwitters'in mikro kosmosu çoklu anlamlar ve karışık manevi tesirler uyandırır. Bu bakımdan rasyonel müzeolojinin kökeni sayılan Rönesans nadire kabinelerine benzer. Otobiyografiktir. Mahremdir. Katedraldeki gibi bağlı olduğu bir anlatı yoktur. Müzedeki gibi sınıflandırmaları yoktur. Merzbau işini melankolik kılan bir başka şey de asla

tamamlanamayacağıının bilincinde olmasıdır. Mieke Bal tamamlanma mümkünse mükemmeliyetin tehlikeli olduğunu söyler; çünkü toplayıcı bu uzayan süreçten zevk alır, hatta koleksiyonunu sonun mümkün olmayacağı ölçüde genişletmeye çalışır (Bal, 1994).

O'Doherty bu durumu şöyle açıklar:

Büyük bir kent nasıl büyüyorsa Merzbau da öyle büyür. Örneğin yeni bir bina yapıldığında, İmar Bürosu kentin gelen görünümünü bozup bozmayacağını denetler. Bana gelince, ben KdeE'ye (Erotik Isdırıp Katedrali) yakışır diye düşündüğüm bir şeyle karşılaştığımda onu alırım, eve götürürüm, oraya yapıştırıp üstünü boyarım ama bütünün ritmini hiçbir zaman göz ardı etmem. Derken gün gelir bakarım elimde bir ceset var – artık etkisi geçmiş bir sanat akımının kutsal kalıntılarını saklamışım duygusuna kapılıyorum. O zaman onları kendi halinde bırakırım ama önce üstlerini bütün olarak ya da kısmen başka şeylerle kaplarım ve bunu, artık bir önemlerinin kalmadığını özellikle gösterecek şekilde yaparım. Yapı büyüdükçe vadiler, çukurlar, mağaralar ortaya çıkmaya, genel yapı içinde kendiliğinden şekillenmeye başlar, biçimler yaratırlar (O'Doherty, 2016).

## 6. SONUÇ

Mimarların öncelikle ve her şeyden çok entelektüeller olduklarında ısrar etmek istiyorum. Mimarlar inşaatçı değildirler. Konuşmacıdırlar. Somut nesnelere yapmazlar. Nesnelere söylemler yaparlar. (Wigley, 2002, s. 122, aktaran Tanyeli, 2017, s.311)

Egemen mimari dilin bir öteki-oluşudur; bir yoksul-oluş, evsiz-oluş, göçebe-oluş, göçmen-oluş, sokak-çocuğu oluş, çocuk-oluş, kadın-oluş, eşcinsel-oluş, yaşlı-oluş, hayvan-oluş, işsiz-oluş, engelli-oluş, obez-oluş, cüce-oluş, bağımlı-oluş, azınlık-oluş, suçlu-oluş dindar-oluş, kısacası... -oluştur. (Şumnu, 2010).

Bu zamana dek Deleuze üzerinden yapılan mimarlık okumalarında özellikle “kıvrım” (le pli) ve “akıcı mekân” (smooth space) kavramları kullanılmış; esnek, muğlak, ucu açık mekânlar yaratılmaya çalışılmış, böylece bireylerin bu esnek form dâhilinde daha özgürce hareket edebileceği öngörülmüştür. Öte yandan bu okumalarda formsuzluğu mimarlığa dâhil etme çabaları, yine bir form tanımlamaktadır ve içkin deneyimi, aşkın form dâhiline katmaya çalışırken, bir nevi mimarlığın kapsayamadığı gündelik hayatı bir olasılığa indirgeyip, onu formun bir parçası haline getirerek konformist bir alana dönüştürme tehlikesini barındırır.

Hasan Cem Çal Deleuze düşüncesi için, “felsefenin diğer pratiklerle yaratıcı bir şekilde ilişkiye girebileceğine ve tam da bu ilişkilermeler aracılığıyla kendi payına yeni sorunsallara açılabilceğine dair bir düşünce imkânına, düşüncedeki bir imkâna işaret eder” der (2018). Ampirizmi kavramlara gösterilen bir tepki ya da basitçe deneyime başvurmak gibi görmeyen Deleuze felsefesinde kavram yapmak aktif bir eylemdir, teori ve pratik iç içe geçer.

Eylem vurgusu De Certeau’da da vardır ki eylemin gündelik hayat gibi araştırılmaya değer bulunmamış bir alanda ortaya koyulması ayrıca değerlidir. Ona göre bir kullanıcının ya da bir grubun kimliğinde, bu kimlik ona çevre içinde kayıtlı olan toplumsal ilişkiler ağında yer almak olanağını sunduğu kadarıyla, belirleyici olan şey “pratikdir” (De Certeau ve Mayol, 2015, s. 32). “Mekânın Üretimi” kitabıyla mekân üzerine üretilmiş bilgi birikimini mekânın toplumsal tarafını nasıl gözdardı ettiğini ortaya koyan Lefebvre de kullanıcı eylemine yaptığı vurgu bakımından “Minör Mimarlık” bağlamında tartışmaya elverişlidir.

“Özne Miti” bölümünde ortaya konduğu gibi, mimar kentin profesyonel aktörlerinden sadece biridir. Kaldı ki profesyonel aktörlerin programları uygulama sürecinde bütçe kısıtlamaları gibi yatırımcıya bağlı çeşitli sınırlandırmalara takılmanın yanı sıra uygulama sonrasında da kentin kullanıcıları tarafından gündelik hayatın içinde yaratıcı kullanımlar,



pratikler ve davranışlarla yeniden tanımlanır (Altay, 2004, s.1). Mekân, kullanıcılarından bağımsız değerlendirilemez, çünkü üzerindeki yaşanmışlıklarla tanımlanır (Altay, 2004, s.1). Kentsel uzamın dayatmalarına karşı her zaman geri çekilme yerleri, kendi kullanımına ya da zevkine özel güzergâhlar yaratmayı başaran kullanıcılar vardır (De Certeau ve Mayol, 2015, s. 34).

Georges Perec'in "Mekân Feşmekân" kitabındaki mekân kategorileri baz alınarak bu tezde sadece domestik alanda ele alınan minör mimarlık tartışması mahalle, şehir ve dünya ölçeklerine genişletilmeye uygundur. Disipliner olarak kapanmış kontrollü mekânlarda her zaman ihlallere yer vardır. Majör dilin disipliner örgüsünü kıran, potansiyeli başka bir şeye çevirebilecek ekstra güç her zaman vardır çünkü mekânı bitimsizce sıkılaşıp gevşeyebilen bir uzantıdır. Majör mimarlık pratiği mekânızamandan arındırılmış gibi algılar vemekânı salt nicel farklılıklarla kavramaya çalışır. Oysa bitti demek zamanı paranteze almaktır. Doktrinler için bir canlı türünü belirlemeyi aşan bir anlam manzumesiyle yüklü, bazen simgesel bir içerik kazanan, bazen de ülküsel bir çerçevenin parçası haline gelen, karmaşık, çözümlenmeye en az yatkın kavramlardan biri olan "insan" da (Huizinga, 2010, s. 7) majör mimarlık gündeminde hem indirgemeci bir yaklaşımla sadece işlevsel ihtiyaçları olan, arzusuz bir canlı olarak ele alınmıştır. Özellikle Taylorist ve Fordist çalışma ve üretimi rasyonalize etme kuramlarının mimarlığa uyarlanma denemeleriyle insan bedeni ve zamanı üzerinde de tahakküm kurulmaya çalışılmıştır. Zamanın bile ekonomik bir mübadele değeri vardır ve denetimsiz, akışkan zaman iktidar mekanizmalarını tehdit eder (Stoner, 2012, s.5). Öte yandan her zamanmekân, sonsuz kullanıma açıktır ve itaatsizlik için, direniş için her zaman bir yer vardır. Majör mimarlık, zamanı donmuş parçalara ayırıp (Stoner, 2012, s.5), gündelik hayatı en ince ayrıntısına kadar disipline etmeyi denese de her zaman içinde minör mimarlık potansiyeli de taşır.

Minör mimarlık Michel De Certeau'nün kavramsallaştırdığı "taktik"leri çağrıştırır. İktidarın yukarıdan inen planlı stratejilerine karşın gündelik hayatın tabanından gelişen taktikler iktidar edinme konusunda dikkate değer görünmeyebilir; ancak son derece kullanışlıdır. Stoner'a göre minör mimarlık da böyledir (s. 16). Maddeyi çözen, havaya imtiyaz tanıyan, yüzeylere anlam atfeden, dış mekânı içe doğru, iç mekânı dışa doğru büken ve tanımlı nesnelere ilişkisellik örüntüsüne dönüştüren bir kimyası vardır (Stoner, s. 16). Böylece modernizmin fiziksel determinizmini tahrip eder, mekânların inşa eylemiyle değil, karmaşık davranış ağlarıyla var edildiğini gösterir. Minör mimarlık pürüzsüz (striated) ile

formatlanmış/ çizgili (*smooth*) mekân arasındaki değişken ve belirsiz fazda vuku bulur (Stoner, 2012, s.7). Dayanıklılık majör mimarlığın temel nosyonlardan biri olarak kabul görür; ancak minör mimarlık tamamlanmamışlığı kutlar (Stoner, 2012 s. 16). Minör mimarlık kültür/doğa ve özel/kamusal dikotomileri bulanıklaştırabilir (Stoner, 2012, s.10). Devlet aygıtının inşa ettiği kültür/doğa yanılsamasının sonuçlarına örnek doğal parklarda korunan kermigenlerle kentlerde imha edilen kemirgenler düşünülebilir (Stoner, s. 10).

## KAYNAKÇA

- Adams, D. G. (2017). *Otostopçunun galaksi rehberi* (N. Alt, Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık
- Adams, T. (1993). *The Eisenman-Deleuze fold*. Bitirme tezi, Auckland: University of Auckland
- Almoussa, S. (2015). *Temporary architecture: an architectural mirage tracing mind/body journey in installation art*. Doktora tezi, Sheffield: University of Sheffield
- Aksoy, Ö. A. (1999). *Deyimler ve Atasözleri Sözlüğü I, Atasözleri Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap Yayınevi
- Aktay, M. (2019). *Her kuşak iktidarlara karşı kendi minör edebiyatını oluşturur*. [Online erişim], [15.04.2014 ],<https://www.evrensel.net/haber/80283/her-kusak-iktidarlara-karsi-kendi-minor-edebiyatini-olusturur>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Altay, C. (2013). *Transgression in and of the city*. AD (Architectural Design) No.226 “The Architecture of Transgression” içinde, Londra: Wiley
- Altay, C. (2015). *Rogue game: an architecture of transgression*. (Der. L.Rice ve D.Littlefield), “Transgression: Towards an Expanded Field of Architecture” içinde, Londra: Routledge
- Altınyıldız Artun, N. (2014). *Skopdergi: “sürrealizm ve mimarlık” / sunuş / mimarlığı baştan çıkartmak*. [Online erişim], <http://www.e-skop.com/duyuru/skopdergi-surrealizm-ve-mimarlik-sunus-mimarligi-bastan-cikartmak/364>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Altuğ, F. (2010). *Arafta kalmışlık olarak yoksulluk: Latife Tekin'in minör edebiyatı*. Lacivert, . [Online erişim], [https://www.academia.edu/11339392/Arafta\\_Kalm%C4%B1%C5%9F%C4%B1k\\_Olarak\\_Yoksulluk\\_Latife\\_Tekin'in\\_Min%C3%B6r\\_Edebiyat%C4%B1?auto=download](https://www.academia.edu/11339392/Arafta_Kalm%C4%B1%C5%9F%C4%B1k_Olarak_Yoksulluk_Latife_Tekin'in_Min%C3%B6r_Edebiyat%C4%B1?auto=download), [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Andriese, A. (2019). *Progress in play: board games and the meaning of history*. <https://publicdomainreview.org/2019/02/20/progress-in-play-board-games-and-the-meaning-of-history/>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Arpacı, M. (2016). *Foucault, biyopolitika ve biyotarih: tarihsel çalışma alanları olarak tıp, beden ve nüfus*. Vira Verita E-Dergi, Sayı 3, s. 80 -98, [online erişim], <https://docplayer.biz.tr/32214860-Murat-arpaci.html>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Artun, A. (2012). *Erotik katedral: Kurt Schwitters'in mimarlığa oyunu*. [Online erişim], <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/>, [erişim tarihi: 22.04.2019]

- Artun, A. (2015). *Georges Bataille'da erotizmle ölümün birliği ve sanat*. E-skop: Sanat Tarihi ve Eleştiri, [online erişim], [31.01.2015], <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Artun, A. (2006). *Sanat hayali, yönetim disiplini ve sanat yönetimi: avangard ve taylorizm*. [Online erişim], [26.04.2006], <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-hayali-yonetim-disiplini-ve-sanat-yonetimi-avangard-ve-taylorizm/>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Aries, P. (1993). *A history of private life: passions of the renaissance v.3*. Cambridge, Harvard U. Press
- Arslanay, E. (2019). *Büyük saat, küçük saat, ileri saat, geri saat, yukarı saat, aşağı saat*. Manifold Press, [online erişim], [23.03.2019], <https://manifold.press/buyuk-saat-kucuk-saat-ileri-saat-geri-saat-yukari-saat-asagi-saat>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Arslanay, E. (2017). *Mimarlık ve toz*. Manifold Press, [online erişim], [18.10.2017], <https://manifold.press/mimarlik-ve-toz>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Aşkın, S. (2018a). *Modernite karşısında ütopyanın çelişkili doğası: bir Hilde Heynen okuması*. Manifold Press, [online erişim], [07.05.2018], <https://manifold.press/modernite-karsisinda-utopyanın-celiskili-dogasi#ref04>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Aşkın, S. (2018b). *Constant ve Yeni Babil: bir Hilde Heynen okuması*. Manifold Press, [online erişim], [07.06.2017], <https://manifold.press/constant-ve-yeni-babil#ref02>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Aydoğan, E. (2015). *Marx ve öncüllerinde yabancılaşma kavramı*. Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 54, Haziran, s. 273-282
- Ayözcan Atalar, B. (2006). *Sanatta mekânın deneyimlenmesi: Yerleştirme (enstalasyon) çalışmaları*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık
- Baker, U. (2018). *Sanat ve arzu* (T. Açık, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Baker, U. (2010). *Kanaatlerden imajlara: duygular sosyolojisine doğru* (H. Abuşoğlu, Çev.). İstanbul: Birikim Yayınları
- Bal, M. (1994). *Telling objects: a narrative perspective on collecting*. J. Elsner ve R. Cardinal (ed.), "The Cultures of Collecting" içinde, s. 97-115. Melbourne: Melbourne University Press
- Ballantyne, A. (2012). *Mimarlar için Deleuze ve Guattari*. (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: YEM

- BAMPFA, (2013). *Kurt Schwitters: Merzbau*. [Online erişim], [17.05.2013], <https://www.youtube.com/watch?v=P-xUJmiEHW4&t=2s>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Bars, N. R. (2017). *Sanatın mekansallaşması ve enstalasyon*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (Çev. Derman, A.). İstanbul: Kesit Yayıncılık
- Bal, B. (2012). *Düşsel atlaslar: Constant'ın 'New Babylon'u ve Calvino'nun 'görünmez kentler'i ile zaman ötesiyolculuklar*. Skopdergi. [Online erişim], [12.03.2012], <https://www.e-skop.com/skopdergi/dussel-atlaslar-constantin-new-babylonu-ve-calvinonun-gorunmez-kentleri-ile-zaman-otesi-yolculuklar/581>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Banham, R. (1971). *Los Angeles: the architecture of four ecologies*. HarperCollins Publishers: New York City
- Bataille, G. (1997). *Architecture*. (Leach, N). "Re-thinking Architecture" içinde, s. 41-42, London: Routledge
- Bataille, G. (2013). *Biçimsiz*. (Duranay, H). "Acephale" içinde, s.37-67, İstanbul: Kültür Neşriyat
- Bates, A. (2010). *The surreal house*. [Online erişim], [21.06.2010], <https://www.domusweb.it/en/art/2010/06/21/the-surreal-house.html>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Bayat, A. (1997a). *Street politics: poor peoples movements in Iran*. New York: Columbia University Press
- Bayat, A. (1997b). *Un-civil society: the politics of the "informal people"*. Third World Quarterly içinde, Sayı 18, s. 53-72, Londra: Taylor and Francis
- Bayat, A. (2010). *Life as politics: how ordinary people change the middle east*. Stanford: Stanford University Press
- Bayat, A. (2006). *Ortadoğu'da maduniyet: toplumsal hareketler ve siyaset*. (Ö.Gökmen & S. Deren, Der. ve Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Bekiroğlu, S. (2016). *Everyday life and resistance practices in f-type prisons of Turkey*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi
- Benjamin, W. (1939). *Paris: capital of the nineteenth century*. "The Arceades Project" içinde

- Berstrand, T. (2013) *Splitting and doubling: spaces for contemporary living in works by Gordon Matta-Clark, Kurt Schwitters and Gregor Schneider*. Doktora Tezi, Kent: University of Kent
- Beşlioğlu, B.(2008). *The programmatic experimentation in the work of Gordon Matta Clark*. Doktora Tezi, Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi
- Bissell, K. M. (1935). *The new american house: an interview with Robert W. McLaughlin, Jr., architect*. “Women’s Home Companion” içinde, Sayı 62, s. 60.
- ., Ross, D. A., Grojs, B., & Blazwick, I. (1998). Ilya Kabakov. Londra: Phaidon
- Botton, A. D. (2010a). *Önsöz*. “Odamda Seyahat, Odamda Gece Seferi” içinde, D.Maistre, (Çev. C. Gürman). İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Botton, A. D. (2010b). *Mutluluğun mimarisi* (Çev. Telliöglü Altuğ, B.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics* (S. Pleasance, F. Woods, & M. Copeland, Çev.). Dijon: Les Presses du Reel
- Braverman, H. (1974). *Labor and moonopoly capital: the degradation of work in the twentieth century*. New York: Monthly Review Press
- Brott, S. (2011). *Architecture for a free subjectivity: Deleuze and Guattari at the horizon of the real*. Farnham: Ashgate
- Brown A. & Volz K. (2017). *Liquid surfaces: minor architectures of the fille fatale*. Idea Journal, [Online erişim], [idea-edu.com/journal/index.php/home/article/view/16/11](http://idea-edu.com/journal/index.php/home/article/view/16/11), [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Buchanan, I., & Lambert, G. (Ed.). (2008). *Deleuze and space*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press
- Certeau, M. D. (2009). *Gündelik hayatın keşfi* (L. A. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Certeau, M. D. (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley
- Colomina, B. (2007). *Domesticity at war*. Cambridge, Mass: MIT Press
- Colomina, B. (2011). *Mahremiyet ve kamusalılık* (Çev. A. U. Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları
- Colomina, B. (2018). *The 24/7 Bed*. WORK, BODY, LEISURE Dutch Pavilion, Biennale Architettura 2018. [Online erişim], <https://work-body-leisure.hetnieweinstituut.nl/247-bed>, [erişim tarihi: 22.04.2019]

- Colomina, B., & Wigley, M. (2016). *Are we human? notes on an archeology of design*. Zürih: Lars Müller
- Corbusier, L. (2015). *Bir mimarlığa doğru* (Çev. S. Merzi). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- Cray, J. (2015). *7/24 geç kapitalizm ve uykuların sonu* (Çev. N. Çatlı). İstanbul: Metis yayınları
- Cusset, F. (2008). *French theory: how Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. transformed the intellectual life of the United States*. (J. Fort, J. Berganza &M. Jones, Çev.) Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press
- Çal, H. C. (2018). *Deleuze, minör edebiyat ve üslup sorunu*. Birikim Dergisi. [Online erişim: 19.11.2018], <https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/9214/deleuze-minor-edebiyat-ve-uslup-sorunu#.XOWxcxYzbc>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Çalış Kural, B. D. (2007). Osmanlı'dan Günümüze Hayalgücü, Peyzaj ve Kent Kültürü Üzerine: “Sehregiz-i Hayal 1: Bahçeler ve Kentler Osmanlı Kültüründe Peyzaj Metaforları,” 2000'lerde Türkiye'de Mimarlık: Söylem ve Uygulamalar, (Ed. T. Korkmaz), Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, s. 95-110
- Çokuğraş, I. (2017). *Gündelik hayata müdahalenin mimarisi: kommunalka*. “DOSYA: Oda, Tek Mekânda Yerleşim” içinde (Ed. E. A. Deneç), Arredamento Mimarlık, Sayı: 80
- Dale, G. (2019). [Online erişim], <https://theecologist.org/2019/jan/22/davos-and-capitalist-time>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Deleuze, G. (1992). *Proscript on the societies of control*. Ekim, 59:3-7. [Online erişim], <http://www.jstor.org/stable/778828>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Deleuze, G. (2003). *İki konferans* (U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G. (2005). *Bergsonculuk* (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz üzerine beş ders* (U. Baker, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Deleuze, G. (2008). *Spinoza üzerine onbir ders* (U. Baker, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve tekrar* (Yalım, B. & Koyuncu, E.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *Kafka: Minör bir edebiyat için* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Dedalus Kitap
- Deleuze G. & F. Guattari. (2005). *A Thousand Plateaus* (Çev. B. Massumi) (Çev. D. Yılmaz) Minnesota: University of Minnesota Press, [Online erişim], [26.08.2015],<http://www.eskop.com/skopbulten/pasajlar-kacis-cizgileri/2575>, [erişim tarihi: 22.04.2019]

- Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Anti-Ödipus: kapitalizm ve şizofreni* (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları
- Demirtaş, M. (2014). *Minör edebiyat ve minör-oluş* (A. M. Aytaç ve M. Demirataş Ed.), “Metis Defterleri, Göçebe Düşünmek” içinde, s. 338-354, İstanbul: Metis Yayınları
- Direk, Z. (2013) “Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı”, [Online erişim], [04.01.2013], <http://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/04/queer-kuram-ve-cinsiyet-farklilik/>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Douglas, M. (1996). *Natural Symbols: explorations in cosmology*. New York: Routledge
- Eco, U. (2016). *Açık yapıt* (T. Esmer, Çev.). İstanbul: Can Yayınları
- Ege, E (2012). *Coping with the city: tactics of the Kurdish adolescent girls in İstanbul*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Koç Üniversitesi
- Elden, S. (2004). *Understanding Henri Lefebvre*. New York: Continuum Publications
- Elias, N. (1998). *On the concept of everyday life* (J. Goudsblom, S. Mennell, Ed.). “The Norbert Elias Reader: A Biographical Selection” içinde, s. 166-174, Oxford: Blackwell Publishing
- Erdoğan, N. (1999). *Devleti idare etmek: ‘maduniyet ve düzenbazlık*. Toplum ve Bilim, sayı 83, s.8-31
- Falkenstrom, C. W. (2015). *Research paper: the sensation of the fold*. [Online erişim], [10.2015], <http://www.ceciliefalkenstrom.com/2015/10/14/research-paper-the-sensation-of-the-fold/>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Fitzpatrick, D. M. (2004). *The interrelation of art and space: an investigation of late nineteenth and early twentieth century European painting and interior space*. Yüksek lisans tezi, Washington: Washington State University
- Flieger, J. A. (2000). *Becoming-woman: Deleuze, Schreber and molecular identification*(I. Buchanan & C. Colebrook, Ed.). “Deleuze and Feminist Theory” içinde, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Foer, J. (2008). *A minor history of/time without clocks*. Cabinet Magazine, [online erişim], [2008], <http://www.cabinetmagazine.org/issues/29/foer.php>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Foster, H. (2013). *Sanat-mimarlık kompleksi: küreselleşme çağında sanat, mimarlık ve tasarımın birliği* (S. Özaloğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Foucault, M. (1991). *Preface to transgression*(F.Bolling & S.Wilson, Ed.).“Bataille: A Critical Reader” içinde, London: Wiley-Blackwell.



- Foucault, M. (1984). *Of other spaces, heterotopias*. “Architecture, Mouvement, Continuité” içinde, sayı 5, s.46-49
- Foucault, M. (2001). *The birth of social medicine*(Çev. R. Hurley). “Power: TheEssentialWorksofFoucault1954-1984” içinde
- Foucault, M. (2008). *The birth of biopolitics*(Çev. Graham Burchell). New York: Palgrave
- Flueckiger, U. P. (2017). *Daha küçük bir yaşam için savunma*. “DOSYA: Oda, Tek Mekânda Yerleşim” içinde (Ed. E. A. Deneç), Arredamento Mimarlık, Sayı: 80
- Fuenmayar, J. (2011). *The Tower of David*. Domus. [Online erişim], [28.04.2011], <https://www.domusweb.it/en/architecture/2011/04/28/the-tower-of-david.html>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Gamard, E.(2013). *Kurt Schwitters’ Merzbau*. Londra ve New York: Routledge
- Gardiner, M. (2016). *Gündelik hayat eleştirileri* (D. Özçetin, B. Taşdemir ve B. Özçetin, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları
- Giddens, A. (2010). *Modernliğin sonuçları* (E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Graevenitz, A. (2014). *Sonsuzluk ve indirgeme: Frederick Kiesler’in "Sonsuz Ev"i..* [Online erişim], [21.05.2015], <https://www.e-skop.com/skopdergi/sonsuzluk-ve-indirgeme-frederick-kieslerin-sonsuz-evi/1956>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Gros, F. (2017). *Yürümenin felsefesi* (A. Ulutaşlı, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap
- Grosz, E. (2001). *Architecture from the outside*. Cambridge, MA: MIT Press
- Groys, B. (2009). *Politics of installation*. E-flux Journal, sayı 2, [online erişim], [01.2009],<https://www.eflux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Guattari*, (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. London: Methuen
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve zaman* (A. Yordamlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi
- Heynen, H. (1999). *Architecture and modernity: A critique*. s. 148–219, Cambridge: MIT Press
- Highmore, Ben. (2002). *The everyday life reader*. Routledge Press, London
- Hollander, J. A. & Einwohner, R. L. (2004). *Conceptualizng resistance*. Sociological Forum, 19:4, 533–554
- Hollier, D. (1989). *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Cambridge, MA: MIT Press

- Hubbard, P. (2006). *City*. New York, NY: Routledge
- Huizinga, J. (2010). *Homo ludens: oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*. Ayrıntı Yayınları
- İnan, F. S.(2017). *The space architecture posses in the continuity of time*. Arch 724 Dönem Ödevi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi
- Isozaki, A. (2017). *Önsöz*. “Metafor olarak mimari: dil, sayı, para” içinde, (K. Karatani). (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Izenour S.,Scott Brown D. & Venturi R. (1972). *Learning from Las Vegas*. MIT Press: Cambridge, Massachusetts
- Janning, F. (2015). *Philosophy for everyday life*. “Journal of Philosophy” içinde, 5(1), s.1-18
- Karasakoloğlu D. & Zengel, R. (2012). *Yok- mekânlar olarak temalı otellerde kaybolma algısı üzerine bir inceleme*. Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi, Cilt 23, Sayı 1, s. 86-98.
- Karatani, K. (2017). *Metafor olarak mimari: dil, sayı, para* (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kemik, D. (2018). *Gilles Deleuze’ün felsefesi ve queer teori: kadın-oluş kavramının düşündürdükleri*. “Kaos GL” içinde. [Online erişim: 01.02.2018], <http://www.yenipapirus.com/gilles-deleuzeun-felsefesi-ve-queer-teori-kadin-olus-kavraminin-dusundurduklari.html>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: Comunity and communicatuion in modern art*. Berkeley: University of California Press
- Kilgour M. & Lombardi E. (2013). *Dantean dialogues: engaging with the legacy of Amilcare Iannucci*. Toronto: University of Toronto Press
- Kırmızı, D. (2019). *Zaman sürçmesi ve hiç-zaman*. Manifold Press, [Online erişim: : 22.04.2019], <https://manifold.press/zaman-surcmesi-ve-hic-zaman#ref01>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Kwinter, S. (2003). *Architectures of time: Toward a theory of the event in modernist culture*. Cambridge: MIT
- Kodalak, G. (2007). *Yeraltı mimarlık kuramı, yıkarak yapmak ve Uğur Tanyeli*. [Online erişim], [02.07.2017], <https://manifold.press/yeralti-mimarlik-kurami-yikarak-yapmak-ve-ugur-tanyeli>, [erişim tarihi: 22.04.2019]

- Kovanlıkaya, A. (2007). *Önsöz*. “Leibniz Üzerine Beş Ders” içinde, (G. Deleuze), (U. Baker, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Lajer-Burcharth, E. (2007). *Unbelonging interior: Chantal Akerman’s Là-bas*. “Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts” içinde, (Ed. G. Bruno), s. 435-55, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Lapham’s Quarterly. *Calendar smells*. [Online erişim], <https://www.laphamsquarterly.org/time/miscellany/calendar-smells>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Lambert, L. (Ed.). (2013). *Deleuze*. “The Funambulist Pamphlets” içinde, V.3: New York
- Lavin, S. (2011). *Kissing architecture*. Princeton: Princeton University Press
- Leach, N. (Ed.). (1997). *Re-thinking architecture*. London: Routledge.
- Lefebvre, H. (2010). *Gündelik hayatın eleştirisi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, H. (2006). *Critique of everyday life III: from modernity to modernism -towards a metaphilosophy of the quotidien*. Londra: Verso
- Lefebvre, H. (2015a). *Gündelik hayatın eleştirisi III, moderniteden modernizme* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, H. (2015b). *Kentsel devrim* (S. Sezer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, H. (2015c). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik hayatın eleştirisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, H. (1996). *Writings on cities*. Oxford: Blackwell Publishers
- Lefebvre, H. ve Levich, C. (1987). *The everyday and everydayness*. Yale French Studies, 73, s. 7-11
- Lefebvre, H. (1998). *Modern dünyada gündelik hayat*. İstanbul: Metis Yayınları
- Lefebvre, H. (2012). *Gündelik hayatın eleştirisi II, gündelik hayat sosyolojisinin temelleri*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Louria-Hayon, A. (2013). *Folding spaces and porous bodies: sound and sight in Bruce Nauman’s oeuvre*. Doktora tezi. Toronto: University of Toronto
- Maistre, D. X. (2010). *Odamda Seyahat, Odamda Gece Seferi* (Çev. C. Gürman). İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Mallett, S. J. (2011). *Preventing predictions: the political possibilities of play and aesthetics in contemporary installation art and works by Carsten Holler and Gabriel Orozco*. Yüksek lisans tezi, Alberta: University of Alberta

- Maria João Soares, M. M. (2018). *A Meta-baroque allegory for an architectural concept*. "Athens Journal of Architecture", 4(2), 239-260.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (Çev. O. Akinhay & D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Marx, K. (1844). *Ekonomik ve felsefi elyazmaları*. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/labour.htm>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Mills, Wright, C. (2000). *Toplumbilimsel düşün*. İstanbul: DER Yayınları
- Nieuwenhuys, C. (1974). *Exhibition Catalogue*. Haags Gemeetenmuseum, The Hague
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz küpün içinde: galeri mekânının idelolojisi* (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- O'Sullivan, S., & Zepke, S. (Ed.). (2011). *Deleuze and contemporary art*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press
- Oechsler, M. (2011). *Interstitial space: The Eagle Document -performativity and spatio-temporal assemblage in the contemporary moving image installation space* (MIS). Doktora tezi, University of Brighton
- Ojalvo, R., & Artun, N. A. (Ed.). (2012). *Arzu mimarlığı: mimarlığı düşünmek ve düşlemek*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Oliveira, N. D., Oxley, N., & Petry, M. (2004). *Installation art in the new millennium: the empire of the senses*. New York: Thames & Hudson
- Oliveira, N. D., Oxley, N., Petry, M., & Archer, M. (1997). *Installation art*. London: Thames and Hudson
- Özden, B. (2011). *Transformation of architectural space with the aid of artistic production*. Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi
- Pappenheim, F. (2002). *Modern insanın yabancılaşması* (S. Ak, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi
- Perec, G. (2017). *Mekân feşmekân* (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları
- Pollack, S. (2005). *Sketches of Frank Gehry*. "American Masters" serisi içinde.
- Pollan, M. (2015). *Bana ait bir yer: hayallerin mimarisi*. İstanbul: Sineksekiz Yayınevi
- Portilla, D. (2012). *Films & architecture: "my uncle"*. [Online erişim], [01.08.2012], <https://www.archdaily.com/259325/films-architecture-my-uncle>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Rajchman, J. (2013). *Deleuze bağlantıları* (B. Şannan, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları

- Ranci re, J. (2009). *The emancipated spectator* (G. Elliott,  ev.). London: Verso
- Rice, C. (2004). *Rethinking histories of the interior*. "The Journal of Architecture", 9:3, s. 275-287
- Reiss, J. H. (2001). *From margin to center: the spaces of installation art*. Cambridge: MIT Press
- Rist, P. Bronfen, E., Obrist, H., & Phelan, P. (2001). *Pipilotti Rist*. London: Phaidon.
- Roberts, J. (2013). *Gündelik hayatın felsefesi: devrimci praksis ve kültürel kuramın kaderi* (E. C. Ercan,  ev.). İstanbul: Doruk Yayımcılık
- Rushkoff, D. (2015). *Kairos, Chronos, time and space: designing for humans in a digital world*. [Online erişim], [08.07.2015], <https://www.youtube.com/watch?v=10nGGUk3vDE>, Yale School of Architecture Public Lecture Series, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Schumacher, P. (2002). *Digital Hadid: landscapes in motion*. Basel: Birkh uer
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*. Michigan: Yale University Press
- Serim, M. (2017). *Bir modernlik zemini: barok aşırılık*. İstanbul: Akın Nal a Kitapları
- Smith, C. (2007). *Structuring interactivity: space and time in relational art*. Doktora tezi, Londra: Goldsmiths College, Centre for Cultural Studies University of London
- Sotirin, P. (2005). *Becoming woman* (C. J. Stivale, Ed.). "Gilles Deleuze: Key Concepts" içinde. Montreal & Kingston, Ithaca: McGill-Queen's University Press
- Spencer, D. (2011). *Architectural Deleuzism / radical philosophy*. [Online erişim], [07-08.2011], <https://www.radicalphilosophy.com/article/architectural-deleuzism>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Spencer, D. (2018). *Neoliberalizmin mimarlığı:  ağdaş mimarlığın denetim ve itaat aracına d nüşme süreci* (A. Terzi,  ev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Staniszewski, M. A. (2001). *The power of display: A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press
- Stoner, J. (2012). *Toward a minor architecture*. Cambridge: MIT Press
- Sudenburg, E. (2008). *Space, site, intervention: Situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Sutton, D., & Martin-Jones, D. M. (2013). *Yeni bir bakışla Deleuze* (M.  zbank & Y. Başkavak,  ev.). İstanbul: Kolektif Kitap

- Şanlı, A. (2018). *Gündelik hayatın dönüşümünde bir imkân olarak toplumsal muhalefetin değerlendirilmesi: cumartesi anneleri üzerine bir araştırma*. Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi
- Şentürk, L. (2016). *Peter Zumthor ve minör mimarlık*. [Online erişim], [29-04.2016], <https://www.radicalphilosophy.com/article/architectural-deleuzism>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Şumnu, U. (2006). *Protez-beden ve Stellarc*. “RH+ Dergisi” içinde. [Online erişim], [https://www.academia.edu/13610277/Protez-Beden\\_ve\\_Stellarc](https://www.academia.edu/13610277/Protez-Beden_ve_Stellarc), [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Şumnu, U. (2007). *Biyopolitika, öjenizm ve ötenazi*. [Online erişim], [https://www.academia.edu/2489633/Biyopolitika\\_%C3%96jenizm\\_ve\\_%C3%96tenazi](https://www.academia.edu/2489633/Biyopolitika_%C3%96jenizm_ve_%C3%96tenazi), [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Şumnu, U. (2010). *Minör bir mimarlık için*. Sergi metni. Ankara: TMMOB Mimarlık Odası Ankara Şubesi, [Online erişim], [https://www.academia.edu/12486807/Min%C3%B6r\\_Bir\\_Mimarl%C4%B1k\\_%C4%B0%C3%A7in](https://www.academia.edu/12486807/Min%C3%B6r_Bir_Mimarl%C4%B1k_%C4%B0%C3%A7in), [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Şumnu, U. (2018). *20.yy düşüncesinde ev/evsizlik halleri ve Borges'in Asterion evi öyküsü*. Sayı: 145, s. 94-188, Toplum ve Bilim, [Online erişim], [https://www.academia.edu/34575532/20.yy\\_D%C3%BC%C5%9F%C3%BCncesinde\\_Ev\\_Evsizlik\\_Halleri\\_ve\\_Borgesin\\_Asterion\\_Evi\\_%C3%96yk%C3%BCs%C3%BC.docx](https://www.academia.edu/34575532/20.yy_D%C3%BC%C5%9F%C3%BCncesinde_Ev_Evsizlik_Halleri_ve_Borgesin_Asterion_Evi_%C3%96yk%C3%BCs%C3%BC.docx), [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Talu, N. (2012). *Bir arzu nesnesi olarak ev*. E-skop: Sanat Tarihi ve Eleştiri, [online erişim], [31.01.2015], <https://www.e-skop.com/skopdergi/bir-arzu-nesnesi-olarak-ev/579>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Tan, P. (2017). *Mimarlık ve müşterekleşme pratikleri*. “Ege Mimarlık” içinde, s.24-29, [Online erişim], <http://egemimarlik.org/97/7.pdf>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Tanju, B. (2008). *Mekân-zaman ve mimarlıklar*. (Yay. Haz. A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez), “Zaman-Mekân” içinde, s.168-185, İstanbul: Yem Yayınları
- Tanju, B. (2013). *Mimarlık dondurur: tutti frutti*. “Arredamento Mimarlık” içinde, Sayı: 268, s.123-126, İstanbul
- Tanju, B. (2016). “Merkezsiz Modernlikler”, Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi Yüksek Lisans Programı, HTC 540 basılı olmayan ders notları, İstanbul Bilgi Üniversitesi

- Tanyeli, U. (2016). *Yıkarak yapmak: anarşist bir mimarlık kuramı için altlık*. İstanbul: Metis Yayınları
- Tanyeli, U. (2009). *Modernizmin sınırları ve mimarlık*, (der. Enis Batur), “Modernizmin Serüveni” içinde, s. 63-71. İstanbul: Alkım Yayınları
- Tavasoli, F. G. (2012). *The fold as a concept structure in architecture of post-modern time*. Yüksek lisans tezi, Gazimağusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi
- Taylor, F. W. (2018). *Bilimsel yönetimin ilkeleri*. (Yay. Haz. M. A. Arıcıoğlu)
- TDK. *Ölçmek*. <http://sozluk.gov.tr/>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- “The Difference Between GMT and UTC”. (2019). <https://guides.libraries.psu.edu/apaquickguide/intext>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Thoburn, N. (2003). *Deleuze, Marx and politics*. Londra ve New York: Routledge
- Thornton, E. (2018). *Two's a crowd*. [Online erişim], [01.02.2018], <https://aeon.co/essays/a-creative-multiplicity-the-philosophy-of-deleuze-and-guattari> [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Torlak, S. (2008). *Başka bir tarih mümkün!*. [Online erişim], [05.05.2008], <https://www.metiskitap.com/catalog/text/59029>, [erişim tarihi: 10.06.2019]
- Tschumi, B. (1980). *Architecture and limits*. New York: Artforum
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. Cambridge, MA: MIT Press
- Türköz, E. N. (2014). *Küreselleşmeden maduniyete: Asef Bayat perspektifi*. Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 16, Sayı 1, s. 85-100
- Vasiljević, N. (2014). *Mladen Stilinovič*. [Online erişim], [14.11.2018], <https://flash---art.com/article/mladen-stilnovic/>, [erişim tarihi: 22.04.2019]
- Vidler, A. (2002). *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, MA: MIT
- Vidler, A. (Ed.). (2008). *Architecture between spectacle and use*. Willianstown: Sterling and Francine Clark art Institute
- Vinthagen, S. & Johansson, A. (2013). *Everyday resistance: exploration of a concept and its theories*. “Resistance Studies Magazine” içinde, Sayı: 1
- Wallen, L. P. (2012). *A grammar of space – drawing the intersections of exhibition, media, performance and architecture*. Doktora tezi, Wollogong: University of Wollogong

- Wells, M. (2015). *Into the fold: Deleuze, desire, and art*. Lisans tezi, Washington: Washington University
- Wolff, J. (2016). *BBC: genius of the modern world, Marx* (Ed. B. Hughes) içinde.
- White, S. R. (2014). *Gilles Deleuze and the project of architecture: An expressionist design-research methodology*. Doktora tezi, Londra: The Bartlett, UCL
- Wigley, M. (2002). *Typographic intelligence*. “UN Studio Unfold” içinde, (B. Berkel ve C. Bos), Rotterdam: NAI Publishers, s. 122.
- Wiki, C. (2011). *Crossing the threshold between spatial installation art and interior architecture*. Yüksek lisans tezi, Wellington: Victoria University of Wellington
- Uzunlar, B. (2017). *Deleuze’ün Artaud okumasında içkin yaşam arayışı*. “Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of Philosophy” içinde, Sayı: 29, [Online erişim], <https://dergipark.org.tr/download/article-file/356234>, [Erişim tarihi: 22.04.2019]
- Uysal, V. Ş. (2017). *Oda: hayalle mekân arasında, birinci şahısta*. “DOSYA: Oda, Tek Mekânda Yerleşim” içinde (Ed. E. A. Deneç), Arredamento Mimarlık, Sayı: 80
- Yerce, N. G. (2007). *Enstalasyon ve mekânı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi
- Yetişkin, E. (2013). *Postkolonyal düşünce ve madun çalışmalarından neler öğrenebiliriz*. 13. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi: Ankara, [Online erişim], <http://www.ebruyetiskin.com/postkolonyal-dusunce-ve-madun-calismalarindan-neler-ogrenebiliriz/>, [Erişim tarihi: 22.04.2019]
- Yılmaz, V. G. (2015). *Almanya’da yaşayan Türkiyelilerin gündelik hayat pratikleri ve taktikler; Almanya Aachen Örneği*. Doktora Tezi, Muğla, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
- Yücefer, H. (Ed.). (2016). *Gilles Deleuze: ortadan başlamak*. “Cogito” içinde, Sayı. 82. Yapı Kredi Yayınları
- Yücefer, H. (Çev.). (2005). *Giriş*. “Bergsonculuk” içinde (G. Deleuze). İstanbul: Otonom Yayıncılık
- Zečević, M. (2017). *Installation: between the artistic and architectural project*. “AM Journal of Art and Media Studies”, 12: 55-70
- Zuylen Van, M. (2003). *The importance of being lazy*. [Online erişim], <http://www.cabinetmagazine.org/issues/11/paresse.php>, [erişim tarihi: 22.04.2019]