

# Mimarlıkta “Öznellik” Etiği ve “Özneleşme” Estetiği: Adolf Loos, Le Corbusier ve Sou Fujimoto Mimarlıkları

Tolga Sayın

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

## Giriş: Modern Mimar-Öznenin Soykütüğü

Modernist mimarlık döneminde artarak çözülmeye başlayan sınır ilişkileri, günümüzün enformatik alanında, sanal/virtüel mecalarda alenileşen, yeni zaman-mekan, aleniyet-mahremiyet katmanları oluşturmaktadır. Modernitenin özneleştirme pratiklerinin, “tekniklerinin” yarattığı istikrarsızlaştırma ve dönüşlülüğünün (*tropik yun.*), katlanmaların, kıvrımların ürettiği öznellikler; farklı özneleşme karakteristikleriyle üsluplaşırlar. Bu farklı öznellik kipleri bireyselleşerek, bir mimarda konumlanabilir ya da bu konumlanmalar tarihsel olarak icat edilebilir ve mimarlara atfedilebilir. Hakikat (*truth ing.*) arayışının üreteceği bu sorunsal; mimarlık etiğinin olup bitenlerle kurulan [olaylara ait] ilişkilerine ve tarihsel, teknik-bilimsel, toplumsal vb. düzenlemelerin muğlak biçimine işaret eder<sup>2</sup>. Tikel durumlar düşüncenin hareketinde dikkate değer herhangi bir anında yeniyi üretebilir. Bu etik ilişkisellik estetikleşirken bütünselleşebildiği; imgelenebilir, algılanabilir olduğu ve epistemik eşiği aşabildiği ölçüde kuramsallaşır. Olaylara<sup>3</sup> ait fenomenal (*görüngüsel*) ve epistemik süreksizlikler ve boşluklar barındıran durumların uğrakları konumunda beliren imgeler<sup>4</sup> bazen bir işin, bir olayın ortaya çıktığı anda belirir

ve adlandırılır. Düşüncenin için hareketinde zihinde diyalektik imgeler<sup>5</sup> olarak birbirleriyle belirli bir öznellik pratiği/tekniki yaratan ve adlandırılan “şeyler” sadece görünebilirlikler değil, bilinçdışının yaratımları ve mutlak olmayan metafizik katmanlar olarak da nitelendirilirler.

Olayın tekilliği ve oluşturduğu zihinsel imge genel bir bütünsellik oluşturma adına nitelendirilecek ise; özneliğinin/kendiliğinin<sup>6</sup> belirlediği düşünce hareketinin görünürlük alanının etiğini biçimlendiren tüm boşluklu, gözenekli yapıyı “erişilebilir olduğu” ölçüde betimlemek ve estetikleştirmek gerekir. Olayı betimleyici ve genelleyici yordam, bu çokluk ortamında dile aktarılırken adlandırma/kategorileştirme zorunluluğu ortaya çıkar. Aşağıda üretilen üç öznellik pratiği modernitenin istikrarsızlık ortamında mimarlık tarihinde beliren olaylarda konumlanırlar. Bu çerçevede ontolojik farklılıkların ortaya konduğu ve düşünülen üç “olay/ekleni” ve olayların imgeleri serileştirilmektedir. 1) Bulduğu mimarlık çevresine ve kültürel ortamına mesafeli<sup>7</sup>; mahremiyetini koruyan, eleştirel bir mimar karakteri olarak Adolf Loos’un kendiliği/özneliğidir: Loos olayıdır. 2) Bulduğu mimarlık çevresi ve kültür ortamını aşan, evrensellik arayışında tahakkümcü ve temellükçü, aleni bir öznellik/kendilik üreten mimar karakteri

öz

Öznellik etiği olayların belirlediği tikel durumu hesaba kattığında ve oluşturduğu ilişkiler ağıyla beraber ele alındığında hakikate ulaşabilir. Öznelerin ilişkisel estetiği birçok ifade pratiğiyle üretilir. Mimarlık etiği olayları yorumlarken olayın virtüel ile mimar-öznenin olayla ilgili bilinçli ya da bilinçdışı ifadelerini yordam olarak sorunsallaştırır. Olayın estetiğinde şeyler adlandırılır ve zihinsel imgelem olarak dile getirilirler. İmgeler aktarım sorunsalının temelini oluştururlar. Makalede mimarların mahremiyet ve aleniyet ilişkilerinin ürettikleri etik bilgi ve estetik imgeler tartışılmaktadır. Mimarın özneleşmesinin “güç/iktidar olarak hakikati” ortaya çıkaran aktör, konu ya da tanık olduğu ve üzerinde uygulanan güçle uyumluluk ya da uyumsuzluk gösterdiği biçimleri vardır. Ayrıca makalede yorumun öznellik/kendilik üretimi drama, fotoğraf, sinema gibi görsel ve işitsel sanatlardaki hakikat üretme gücünden yararlanır.

Özneleşme pratiklerinin stratejik görünürlükleri ve maskelenmiş görünmezleri mimarlık ve sanat kuramlarının etiğini ve estetik ilişkiseliliğinin gerçekliklerini ortaya koymaktadır. Bu gerçeklikler Adolf Loos (1870-1933), Le Corbusier (1887-1965) ve Sou Fujimoto’nun (1971-) öznellik pratiklerinin serileştirilmiş imgeleri üzerinden yorumlanmaktadır. Çağdaş bir mimarlık imgesinin ortaya çıkışında mimar-öznelerin modernite ile, modern kentle ve toplumsal olanla tikel ilişkileri gerek sözcüklemelerinin gerekse kendi işlerinin sözcüklerinin oluşturduğu metinselliklerdir. Bu metinsellikler çokluk, teatrallık, olay, maske, boşluk, mesafe, adlandırma, ev, bakış, gerçek/gerçeküstü, imge, simge vb. kavramsal referans çerçevesinde ele alınırlar ve tekillikler olarak görülürler.

**Abstract**

*Ethics of subjectivity can reach out for the truth when an emergent particular situation in an event and its relational network is considered. Relational aesthetics of subjects are produced in many practical expressions. Architectural ethics in interpreting events problematizes virtual of the event and consciousness and unconscious expressions of architects related to the event as a routine. The related things are denominated in aesthetic relations and emerges with mental imaginary and are expressed in language. These images become the fundamental problematics of transmission. In this paper privacy and publicness of architects producing ethical knowledge and forming the aesthetic images are discussed. Subjectivation of an architect being a subject, actor or witness, emerging the “power as truth” have forms showing compatibility and incompatibility with the power being practiced. Also, in this paper interpretation that produces subjectivity/self, takes the advantage of visual and auditory arts as drama, photography and cinema producing the power of truth.*

*Strategic visibilities and masked invisibilities of subjectivities in practice present realities in ethics and relational aesthetics of architectural and art theories. Adolf Loos (1870-1933), Le Corbusier (1887-1965) and Sou Fujimoto’s (1971-) production of subjectivities are interpreted in serial images in emerging realities. Architectural particularities relating modernity, modern city and the social; enonciations, works and utterances form textualities emerging a contemporary architectural image. These textualities are also singularities and read in a frame of ref-*

erential concepts: Multiplicity, theatricality, event, mask, gap, margin, denomination, home, gaze, real/surreal, image, symbol etc..

#### Anahtar Kelimeler:

Etik, Estetik, Öznellik, Özneleşme, Adolf Loos, Le Corbusier, Sou Fujimoto, Drama, Fotoğraf, Sinema

#### Keywords:

Ethics, Aesthetics, Subjectivity, Subjectivation, Adolf Loos, Le Corbusier, Sou Fujimoto, Drama, Photography, Cinema

- 1 Teknikler, belirli yordamlar/üsluplar, düşünülen yapma biçimleridir. Belirli bir nesne üzerinde bir dizi dönüşüm gerçekleştirilmeye yöneliktirler (Foucault, 2017, s.17, dipnot).
- 2 Etiği, "içinde dolaşan bilgilerden oluşan tikel durumlara gönderme yapan çoğul hakikatlerin kaderi" ile ilgili hale getirmek gerekir (Badiou, 2013a, s.14-19). Estetik ilişkiyi de düzenleyen etik anlayışı bir genellik olarak tanımlamayız; "tikel/kısmi bir duruma özgü", sadece bir çokluk olarak kavranmayan "ayakta tutuğu ilişkiler ağını da hesaba katan" ve dolayısıyla "durumun içerisindeki çokluğun nasıl ortaya çıktığını da anlamayı gerektiren" (Badiou, 2013a, s.13), hem aşkın hem için bir ontolojide anlamak gerekir. Olayın ortaya çıktığı zaman-mekansal ilişkiseliliğin maddeselliği ve ifade edilşinin, temsiliyetinin "doluluğu", boşluğunda konumlandırılarak kaydedilir, adlandırılır ve temellik edilir. Olay, durumun bütün kurallarından kopuktur, bir "ekleni"dir; hem de konumlanmıştır. Bir durumun olayıdır. Olay hakimiyet altındaki durumun doluluğundan (değişmez çokluklarından) bakılarak anlaşılmaz. Söz konusu durumun doluluğu bu boşluğun etrafında düzenlenir (Badiou, 2013a, s.72-73).
- 3 Olaylar (event ing.) kendi başlarına şeyler değildir. Her olay metnin dışında oluşurken, pratikte dil üzerinden tekrar üretilecek ve dolaylanarak düşünülemez. Jacques Derrida bu olguyu "hayaletimsellik (spectrality ing., spectralité fr.)" nosyonuyla çözümler. Yaşam ve ölüm gibi diyalektik karşıtlıklar üzerinden düşünmek olayları temsil edemez. Kavramlaştırılan olay normleştirilerek hatta bazen aşırılaştırılarak, yüceltilerek genelleştirilir ve yargılanır. Bu durumda hakiki olayın eklenisi (supplementarity ing.) olur, yapaylaşır ve tekrarlanabilir hale gelir.
- 4 Henri Bergson'a göre "imge", görünürlük düzlemiyle sınırlanamamaktadır. Imge, algılanan ve algılanmayı, görünen ve görünmeyi kapsayan bütüncül bir ontolojik (varlıksal) taban olarak düşünülmelidir (Deleuze, 2014, s.9, 1 no'lu çevirenin dipnotu).
- 5 "Modern diyalektik harekette güncel hale gelen aşkın biçimlerin, ayrıcalıklı anların düzenini değil, harekete için tekil noktaların üretimi ve karşı karşıya getirilmesidir (Deleuze, 2014, s.17).
- 6 Michel Foucault "Kendilik"ten, insanın özne olarak kendi kendine sahip olabildiği ve gördüğü ilişki biçimini ya da öznelikten; "öznenin, kendilikle ilişkisi olduğu bir hakikat oyununda kendilik deneyimini gerçekleştirme biçimini" anlar. Foucault kullanımında "Kendiligi", "Öznelige" tercih etmektedir. Foucault'nun ifadesine göre Fransızca'da subjectivité kelimesi İngilizce Self'in karşılığı olmadığı için kullanılmaktadır (Foucault, 2017, s.117 ve 42 no'lu dipnot s:126).
- 7 "Mesafe" nosyonu zaman ile ilişkili, fiziksel ya da metafiziksel hareketin katettiği mekansal ya da coğrafi uzaklık anlamında değil; süreye bağlı göreceli, öznal, etikleyici, sırayet edebilme (transition ing.) mesafesini/menzilini ve yönünü betimleme anlamında düşünülmelidir.
- 8 Özne sorununu çokluk olarak tanımlayan "rizom/köksap" [Deleuze ve Guattari] üzerinden özneleşme biçiminden farklı olarak "radikant (radicant ing.)" [Bourriaud] özne, her yere dalbudak salan yatay gelişen tekil öznenin ilerleyişini betimler (Alliez, 2010, s.44).
- 9 Öznellik (subjectivity) bir ayağı pragmatik bir ayağı spekülative bir süreçte kaygan bir zeminde oluşur. Görsel imgeler üzerinden ilerleyen düşüncede yaratıcı bir kendilik dönüşümü yaşanır. Bu katlanmanın (folding ing.) ürettiği manifold dışarının sonsuzluğu ile ikerinin sonluluğu arasındaki geçişli bir süreklilik olarak ya da iç ve dış ayrımı, sonsuz ile sonlu arasındaki bir boşluk (gap); geçişsiz bir ayrım olarak düşünüldür (O'Sullivan, 2012).
- 10 Virtüellik, Henri Bergson'a ait bir nosyondur. Aristotelesci bir nosyon olan Potansiyelde (Güçül), imgeler kullanılmayı bekleyen mutlak olanaklar olarak düşünüldür. Bu olgudan farklı olarak virtüel; olanaklı olup edimselleşip, edimselleşmeyeceği belli olmayan (aktüelleşmemiş) imgeler sisini barındırır. Virtüellik buradaki kullanımıyla gücülün karşılığı ya da sanallik değildir.
- 11 Nitekim bu olgu bir modernite eleştirimi olan Walter Benjamin de diyalektik imgeler ile betimlemeye çalıştığı 19 yy. kent-mimarlık ilişkisinin tarih öncesini, parçaları ve üretken yapısını hatırlatır. Walter Benjamin'in çabası, modernliğin arkeolojisini yaparken kullandığı "monadolojik prosedür" de (Frisby, 2012), gerçeküstücüler ile yakın ilişkili olarak onların bireysel olarak gördüğü rüyaların kolektifliğini keşfederek geçmiş, şimdiyi ve geleceği dolaylı olarak 19. yüzyılda gömülü olarak beliren tarih öncesi gerçekliğin palimpsestini okuma çabasıdır. Benjamin de bu okuma biçimi hem maddesel arkeolojik hem de bilinçdışının kolektif topografyasına yönelik olarak toplumu; kendi tarihsel durumu içerisinde yarattığı üretimi üzerinden betimlemeye yarayan bir duygulanımsal, patetik (affektive ing.) kimliğe bürünür.

olarak Le Corbusier'in özneliğidir: Le Corbusier olayıdır. 3) Günümüz çağdaş mimarlık özneleşmesi ya da özne-biçimi olarak Sou Fujimoto'nun bir mevzi ya da yol biçimini alan ve yatay gelişen "radikant" özneliğidir<sup>9</sup>: Fujimoto olayıdır.

Mimarların tasarım düşünceleri ürettikleri inşa edilmiş ya da temsil ortamında kalan projeksiyonları üzerinden toplumsallaşır ve kamusal hale gelir. Toplumsal olarak üretilen ve tüketilen şey ile mimarın tasarım düşüncesinin mahremiyeti arasındaki aralıktaki olaylar mimarların iç-dış, mahremiyet-kamusal ilişkilerinde ve tasarımlarındaki muğlak erişilemez alanları barındırır. Hakikat arayışında olayın virtüeline<sup>10</sup> erişilememesi gerçeğine bağlı olarak etiğin ve estetiğin konuları (subjects ing.) olan ve üzerinde konumlanılan mimarların tekil imgeler üzerinden ürettikleri ve algılandıkları maduniyet ve tabiyet (subjection ing.) ilişkileri biçimlenir ve özneleşme (subjectivation ing.) pratiklerine dönüşür. Bu bağlamda Birinci Dünya Savaşı öncesi erken dönem modernizmi, iki Dünya Savaşının arasının *avant garde* mimarlığı ve İkinci Dünya Savaşı sonrası *yeni avant garde* üç mimar aktörü sırasıyla Adolf Loos (1870-1933), Le Corbusier (1887-1965) ve Sou Fujimoto (1971-) kendi özneleşme pratiklerinde, dönemlerinin düşüncelerini ve form anlayışlarını sunar-ken; mimarın kendi mahremini, toplumla olan zorunlu ilişkilerinin zaman-mekansal sürekliliklerinin/süreksizliklerinin yarattığı aleni durumlarını da projelerine ve söylemlerine yansıtıyorlardı. Toplumsal olanın artıkları ve izleri; bir nevi eklen-tiler, olaylar, parçalar (*fragmanlar*) olarak askıya alınırlar ve diyalektik imgelere dönüşürler.<sup>11</sup>

Zihinsel imgeler türümsel ve zorlama bir dönüşüm hareketinin tarihsel materyalistik bir okumanın bütünselliğine ya da teleolojisine sahip olmadan bellekte ansızın belirip aralıktaki durakalılar ve düşünme katmanlarının imgelem düzeyinin eşğinde dururlar. Nedsensellik arayışıyla sonuca varmak yerine sonucu yok sayan ve erteleyerek askıya alabilen "boşluklu" diyalektik görme biçimi (Bruck-Morss, 2010)

böyle bir imkanın araştırılmasında kısmi, yanılmalı, duyusal ve süreksizdir (*Frisby, 2012, s.283*). Böyle bir diyalektik, epistemolojik sürekliliğin yaratacağı zincirleme ya da çizgisel neden-sonuç ilişkisinin bilimsel indirgemeciliği ile icat edilen olguyu karakterize etmeden; çokluğun yaratacağı ilişkisel ağda konumlanan öznenin (*öznellikler-arasılığın*) duyusal indirgenemezliğini betimler. Eşzamanlı olarak bu ilke çağın üretim modeli montajlamanın<sup>12</sup> altyapısını oluşturur. “Tarihsel materyalin felsefe olarak yeniden inşa edilmesi”, tarihsel olanın bütünselleştirici bir çerçeve çizmeden eşzamanlı olarak diyalektik bir imgelemde, bütün bir resimde ifade edilmeye çalışılmadan (*Buck-Morss, 2010, s.75*) ilişkisel ağda bir öznellik üretimine evrilmesidir. “*Bir imge hiçbir zaman yalnız başına değildir; yalnızca bir arkaplanın (ideoloji) önünde yer alır veya onu önceleyen ya da onu izleyen diğerleriyle ilişki içindedir.*” (*Bourriaud, 2004, s.85*)

Ancak özneleşmenin (*assujetissement fr., subjectivation ing.*) iktidarı kurma, türetme ve iktidar tarafından oluşturulma (*subjection ing.*) olarak ortaya çıkan ikircikli yapısı, bu oyunda, mimar-öznenin statüsünü de gösterir. İktidarın daima dışarıdan gelmesi bu bakışmada kendine ait göze sahip olma ya da “kendilik yönetimini” kurma etiğini ve estetiğini de zorunlu kılar.<sup>13</sup> Aksi takdirde oluşacak epistemik yarılma kopuşun/süreksizliğin ve parçalanmanın travması ile sonuçlanır. Erteleme ve bekletme eylemi (*Freud*) bu travmanın üstesinden gelmek için sürekliliğin korunması ve sağlanması çabasıdır. Bu durum eşzamanlı olarak üretkenliği otomatizme varan “tekrarlama” yoluyla destekler.

İmgesel olan ile özne olan gerilimli bir olayda belirir. Kamusal ile mahremiyet ilişkisinin mimar-özne ile kullanıcı/tüketici-özneler ilişkisinde, bakışı temellük eden mekansallaştırmalara dönüştürür. Öteki ile görsel ilişkide, bakılıyor olmanın hazzı ve tekinsizliği, bakıyor olmanın hegemonyası ile sonuçlanır. Bu hegemonya, imgeyi bakışın öznesi, Ötekinin gözü haline getirerek gözleri yönlendirir. Bundan sonra

imge, özneleşme sürecinde görünürlük kazanarak özneyi temsil etme/tekrar sunma (*representation ing.*) potansiyeline/gücüne ve hatta kuvvetine, diyagramına sahip olur. İktidarın bilgisini üreten yinelenen, fetişleştirilen dönüşlü imge, dışarıdan oluşturduğu kuvvet ile öznenin oluşum koşullarını belirler aynı zamanda ikircikli olarak öznenin direnç alanını oluşturur. Özne bu durumda araçsallaşır ya da iktidarın dispozitifini<sup>14</sup> olur.

Özne olan ile imgesel olanın “savaş durumundaki stratejik ve taktiksel” yer değiştirme ilişkileri Modernist Mimarlık’ın savaşı “öncü birliğini (*avant garde fr.*)” biçimlendirir. Vidler’a göre (*2014*) sanatta ve mimarlıkta gerçeküstü (*surreal*) hareket, *avant garde* bir hareket olarak modernizmlerin en modernisti olarak görülebilir. Modernist Hareket Ötekinin tekinsizliğini kışkırtırken; gerçeküstücü tekinsiz ise modernizmin bastırması olduğunu ta kendisidir<sup>15</sup> (*Vidler, 2014, s.104-107*). Rönesansın ve modernist mimarlığın bakışa, “bakışın öznesi haline gelen imgeye” ve gerçeküstücülerin bedene ve deneyime olan vurgusuyla 20. yüzyıl Avrupa kentinin metropoliten yapılaşmasına olan tepkileri; birbirlerine karşıt iki kutup gibi algılanan modernist/gerçekçi ve gerçeküstü/hayalci ifade biçimlerinde ortaya çıkar.

İmgenin fetişleştirilmesi eğiliminden kaçışı gerçeküstücüler kent deneyiminin Rönesans perspektivizminin yarattığı nesneyi ve biçimi görmeye odaklı eğilimi yerine bedenın kent içindeki mekan-zamansal devinimine, gündelik olaylardaki ve değişken atmosferik etkiler ile bilinç-dışının etkisindeki duygusal değişimlere yönelmekte bulurlar. Bu aynı zamanda akılcı denetimden, iktidardan da kaçışı sağlamaktadır (*Weston, 2014, 188*). Bedenin hareketleriyle biçimlenen kent mekanı ve nosyonun (*mevhumun*) oluşma biçimi, “dans mekanını andıran bir tür primitif [ilkel] bedensel mekanı andırır” (*Weston, 2014, s.205*).

Gerçeküstücülerin kentteki özgür ve amaçsız dolaşmaları, nesne odaklı hafızaya alıcı toplamacı tavırları, zihinsel imgelemin yanı sıra yaşam alanlarında

<sup>12</sup> “Montaj; bütünü, ideayı, yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-imelelere başvuran işlemdir.” (*Deleuze, 2014, s.47*) Sinematografik düşünmenin montajlamaya dayanan yapısının bileşenleri söz konusu olan zamanda, sürede zihinde oluşan dolaylı ve/ya da dolaysız imgelerdir. Diyalektik düşünmeye sinematografik hareketin getirilmesi modern diyalektik şekillendirir. Düşüncede imgelerin yan yana gelişi iki imgenin gücünü arttırarak yüksek bir kuvvete (n’inci derece) geçirir. Bu durum Deleuze’un (2014) özellikle Rus sinema ekolünde gördüğü diyalektik kompozisyonun dokunaklı, işe işleyen patetik (*pathétique fr., affective ing.*) gelişiminin, karşıtların birbirlerine geçişini sağlayan vektörlere (oklar) sahip olma ve karşıtının içine sıçırma, ayrıcalıklı anlara ait hareket-imeleler üretmesidir. Patetik gelişim, özneleşme üretiminde, imgeler arasında niteliksel geçişlerin ve yeni maddesel niteliğin, biçimin aniden, sıçırma düşünme ediminde hızla belirlenir (zarfıcı montaj). Olay mahalinin yakın planına odaklanan diyalektik edimselleşme hem organik olanı hem de ayrıcalıklı olanın niteliksel değişimini, geçişin patetliğini barındırır. Bilincin zarfıcı montajında (*Attraction montage ing.*) imgeler (pozitivist olanda öne çıkan epistemolojik ve fenomenolojik) karşılaştırma ya da eğretileme oyununa indirgenemezler.

<sup>13</sup> Michel Foucault öznenin tahakküm “nesnesine” dönüştürülmesi için toplumlar tarafından kullanılan özel (*Connatsance fr.*) bir bilgi türünün “teknik” olarak kullanıldığını savunur. Öznellik ve hakikat arasındaki ilişkilerde, özne aynı zamanda kendi üstünde ve kendine yönelik “kendilik teknikleri” olarak tanımladığı kendileri ya da başkaları aracılığıyla kendilerini gerçekleştirme konularına erişirler. Böylece öznenin “güç olarak hakikati” ortaya çıkaran aktör, konu ve tanık olduğu ve epistemolojik analizinin yapılabildiği, üzerinde uygulanan güçle uyumlu (sadiq, iradeli, ahlaki) ya da uyumsuzluk (direnç, sapıklık) gösterdiği biçimler vardır (*Foucault, 2017, s.15-22*).

<sup>14</sup> Dispozitif nosyonu Foucault’nun metinlerinde; dilse ya da dil dışı virtüel unsurlar içeren heterojen bir bütünün öğeleri arasında örülen ağıdır. Dispozitifin iktidar ilişkisi çerçevesinde somut, stratejik bir işlevi vardır ve iktidar ilişkileri ile bilme ilişkilerinin iş işe geçmesinden doğar. (*Agamben, 2012, s.15-16*). Vine Fransızcada hukukta kanunun düzenleyici kısmı, askeriyede bir plan çerçevesinde yapılan düzenlemelerin tümü ve teknolojiye bir makine ya da düzeniğin parçalarının düzenleme şekli ve genel anlamda düzeniğin kendisi; alet, aygıt anlamlarına gelir (*Agamben, 2012, s.21-22*).

<sup>15</sup> Bu bastırmayı modernizm üç alanda yoğunlaştırır. İlki, geleneksel anlamdaki taşıyıcı künt duvar, ikincisi, burjuva evinin kitschimsi tuzakları ve üçüncüsü, seri/dizi olarak üretilen gündelik yaşam nesnelere dir. Bu semada, Le Corbusier’in cam duvarın teknolojik ve ideolojik erdemliliği ve şeffaflığına karşı gerçeküstücü Breton ironik bir şekilde içinde düş kurulabilecek şeffaf bir düş makinesinin sağladığı ahlaki teşhiriciliğin erdemini; ruhun cam evini çıkarır. Bu durum Le Corbusier tarafından modern hareketin “kullanım nesnesinden duygu nesnesinin metaforik olarak yaratılmasına doğru, tehlikeli bir dengesizlik” olarak adlandırılan evrimidir. (*Vidler, 2014, s.104-107*)



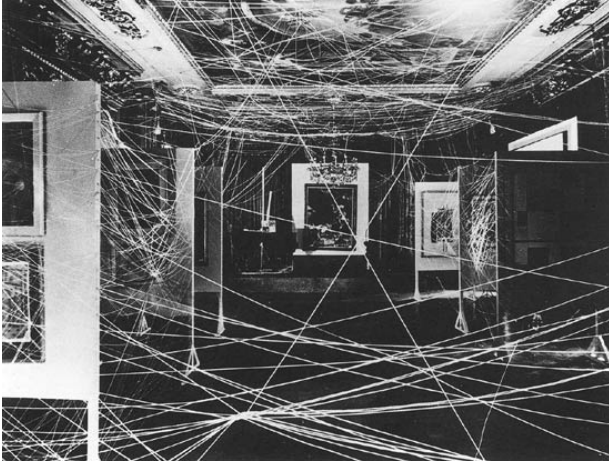
**Resim: 1**  
André Breton, Rue Fontaine 42 'no'lu dairesi,  
1965 civarı, Paris

kendilerini ikame edebilecekleri hazır üretim nesnelere biriktirmelerini ve teşhirini de beraberinde getirir. Ancak bu tespit Walter Benjamin'in (*Fijalkowski, 2014, s.256*) 19. yüzyıl burjuvazisinin zamanla çalışma mekanına yabancılaşması ya da yaşam alanlarındaki "dispozofobik" depolara dönüşümü olarak değil; tam tersi yabancılaşmaya meydan bırakmayacak zihinsel ve fiziksel nesnel üretimin sürekliliğinden dolup taşan, değiş-tokuş edilen hem yaşanan hem çalışılan, kategorize edilemeyen ve adlandırılmayan yaşam alanlarıdır (*Resim 1*). Bu alanlar zihinde zaman-imgeler<sup>16</sup> oluştururlar. Bu tavır öznelliğin nesnel mekan üzerindeki özgürleştirici tahakkümü olarak okunabilir. Bu ilişki Adolf Loos'un özel ile kamusal alan arasında denge kurmaya çalıştığı tekensizliği vurguladığı tasarımlarında hissedilir. Gerçeküstücü Kiesler, Loos'un fikri olan evin bir tiyatro mekanı; ziyaretçilerin ise oyuncular olduğu fikrinin sürekliliğini yeni iletişim biçimleri ile ilişkilendirerek ileriye taşır (*Colomina, 2014, s:416-425*). Kiesler'in sonsuzluk temalı projeleri (*Resim 4*); bitmesi istenmeyen projelerin sürekliliğe ve tekrara dayalı, erteleme eyleminin üretkenliğinin yarattığı psikososyal kaygıları da barındırır. Kiesler hayatı boyunca birçok tiyatro sahnesi tasarlamıştır.

Marcel Duchamp'ın 1942 sergisinde iplerden oluşturduğu "*First Papers of Surrealism*" enstelasyonunda Duchamp'ın "ipten çerçeveleri" yerinden edilmiş nesnelere arasında kavramsal bir bozgunculuk ve sürrealizmin kurumlaşmasını engelleyicilik işlevi görür (*Resim 2*). Çerçevenin eserin alımlanmasında ve tüketilmesinde üstlendiği hali hazır dolayımına işlevine de bir atıftır. Ancak burada ipten oluşan çerçevenin kendisi hali hazır taşınabilir, yerinden edilebilir, ikame edilebilir hazır nesneye dönüşmüştür. Bu kurgu, izleyicilerin tefekküre dalmalarını engelleyici, hareketleri engelleyici bölücü rahatsız edici, derinlik algısını engelleyici atmosferi labirentleştirir (*Demos, 2014, s.347-352*). Bu yabancılaştırıcı tavır sergileme mekanında bakışın öznesi haline gelen dönüşlü imgelerinin yaratacağı hegemonyanın özneyi yönlendirici sürekliliğini ipten çerçevelerin dolayımıyla fiziksel engeller koyarak beden üzerinden erteleme/bekletme eylemidir.

Duchamp'ın labirentimsi ipten çerçevelerinde hali-hazır nesnellüğün yarattığı yerinden edilmişlik, aynı zamanda izleyici-bedenlerin de dahil algılamalarını zorladığı atektonik bir yapının sunduğu Georges Bataille'in deyimıyla (*Kraus, 2014, s.382*) "mitin yokluğu"nun yarattığı bir mite dönüşür.

<sup>16</sup> Hareket-ime ve Zaman-ime, Gilles Deleuze'ün düşüncenin hareketi, imgelem ve temsil üretiminde Sinema 1: Hareket-Imge ve Sinema 2: Zaman-Imge eserlerinde Henri Bergson'dan aldığı iki nosyondur. Hakikat arayışında, gerçeklik görelî bir şekilde "doğru" nitelendirmesiyle dayatılmaz. Kurgunun gücü "yanlış" -Deleuze bunu "yanlışın gücü" olarak nitelendirir- dahi olsa hakikati üretirken bir "seri/dizi" üzerinde oynamayı içerir. Doğrudan çok, işleyip işlemediği önemlidir. Sanatın gücü hakikati yansıtmak yerine onu üretir. Burada mimar-öznenin ürettiği makansal kurgunun kullanıcı/tüketici öznelerdeki duygulanımları (affect); hem mimarın hem de kullanıcıların "kendilerini icat edecekleri" koşulları oluşturur. Bu pratikte öznellik/kendilik "minör" bir içkinlik üretir ve/ya da "majör" bir dışsallık tarafından üretilir. Sinematografik algılama ve düşünme biçiminde işlevsel olan hareketli kesitlerin anlık hareketsiz olarak asılı kaldığı ya da sürenin hareketli kesitlerini oluşturan organik rejimdeki hareket-imgeleri vardır. Bunlardan farklı olarak hareketinde ötesinde sürenin, değişimin, ilişkilerin, hacimlerin oluşturduğu zaman-imgeler vardır (Deleuze, 2014, s.24). Böyle bir "an"da zamanın kronolojik ardışıklığından bağımsız imgelerden oluşan ortam kendi gerçekliğini yaratarak "kristalleşir". Süreye bağlı sezgisel kanaatler, duygulanımlara bağlı ifade sorunları oluşur. Doğru ile yanlış karşıtlığı ortadan kalkarak sanatın ürettiği hakikat gerçekleşir.



**Boşluk: Teatrallik<sup>7</sup>, Mesafe, Adlandırma(ma)**

Modern özneleşme (*subjectivation ing.*) pratiğinde ortaya çıkan bölünmüşlük, yabancılaşma, ötekileştirme, dışsallaştırma, dolayım, nesnelleştirme ve tekrar, bütünlüğü korumaya yönelik dönüşlü içselleştirme ve varoluştur. *Avant garde* mimar özneliğini arzu dolayımıyla üretirken stratejiktir. Arzu üretimi hem “normal” olana tabi olma (*subjected ing.*), özneyi kurma hem de “anomali” gösteren “hastalıklı” özneyi madun etme yıkma ve yok etme arasında salınır. Salınımın uçlarında aşırı bağımlı yoksullaşmış (*anaktitik*) ya da aşırı büyütülmüş (*narsistik*) özne kurulur. Bu kurulum, estetikleştirme ve ifade problemi açısından imge oluşturma ve epistemik eşiği aşma çabasında konu (*subject ing.*) olan ya da konumlanılan

üç olay ya da özne statüsünde ifadesini bulur/simgeler. Bu durum dilde ortaya çıkan öznelik üretiminde düşünülebilir/diyagramlaştırılabilir<sup>8</sup> (*Diyagram 1*). Bu imgelenebilirlik zaman-imgeler olarak belirir. Ancak kavramsal temsil edilebilirlik adına “dramatik, fotografik ve post-produksiyon” sıfatlarıyla nitelendirilmektedirler ve düşüncenin sinematografik hareket-imgeleri olarak montajlanırlar: 1) Loos’un dışarıdan gelen iktidara karşı mesafeli duruşu ve sinizmi. Modern öznenin sınırlı ve sonluluğunu kendi mahreminde katlanarak, kapanarak ürettiği için teatrallüğünün “dramatik imgesi”. 2) Le Corbusier’in tahakkümcü ve temellükçü; iktidarı ele geçirmeye, iktidarla özdeşleşmeye yönelik sonsuzluğun, aleniliğin, kalıcılığın, tasarımılanmış bakışın aşkın “fotografik imgesi”. 3) Fujimoto’nun

**Resim: 2**

Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism* enstelasyonu, 1942, New York

**Resim: 3**

Sou Fujimoto, *NA Evi, iç mekanı*, 2011, Tokyo  
Fotoğraf: Iwan Baan

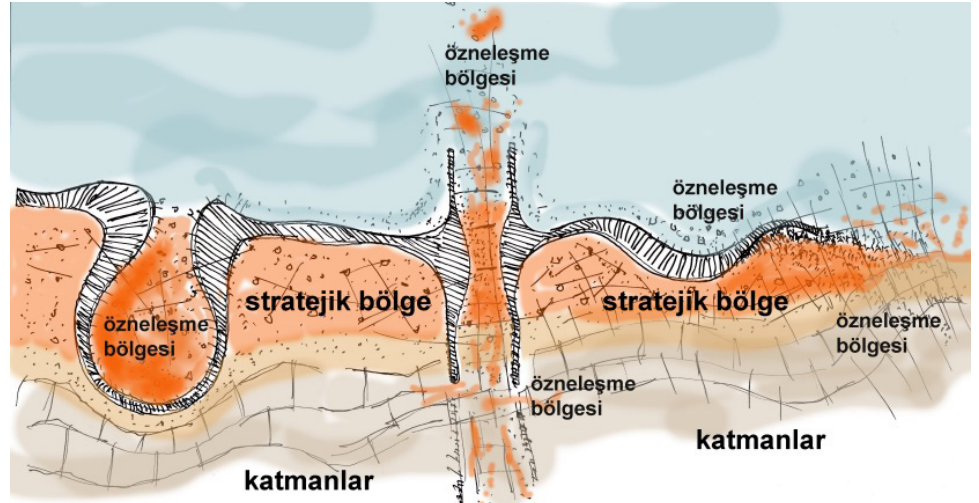


**Resim: 4**

Frederick, Kiesler, *Sonsuz Ev, MOMA New York için maket*, 1959, New York

**Diyagram: 1**

Loos, Le Corbusier ve Fujimoto'nun Diyagramı  
(Deleuze (2013) s. 139'dan yararlanılmıştır.)

**Adolf Loos****Le Corbusier****Sou Fujimoto**

17 Michael Fried (1967) "Sanat ve nesnelik (Art and Objecthood)" adlı makalesinde doğasında -olumsuz olarak- teatralite olan minimalist sanatı eleştirir. Fried, teatral olanda sanat işine bakan kimse ile sanat işi arasında zaman içinde belirli bir süreye bağlı özne-nesne ilişkisi görür. Teatraliteyi alt etmek için hem nesnelğin hem de zamansallığın alt edilmesi ya da askıya alınması gerekir. Çünkü minimalist -Clement Greenberg'in deyişiyle lafzi (literal ing.)- sanat izleyicisini de içeren bir durumun (situation ing.) olduğu nesnenin deneyimidir. Modern sanatın minimalist sanat ile mitsizleştirilmesi hem görünür olana, algılananın doluluğunu hem de görünmeyen, dile getirilmeyenin boşluğunu erteler (Sayın, 2013). Bu bekleyişte sonlu bir beden deneyimi, "boşluğun maskesini takınan" ve onu örten bir anlatıya dönüşmeden sadece imlenir. Dile getirici bir gramere, sistematikleğe sahip değildir. Ancak minimalist nesne büyüdükçe izleyicisiyle arasındaki fiziksel ve ruhsal mesafe artar ve teatral bir sahne etkisi yaratır. Sahnesel bir gündelik bulunuşun/mevucudiyetin (presence ing.) aşılması; çerçevesiz bir deneyimin olması ile mümkündür (Fried, 1967). Teatralite/Nesnelik (objecthood ing.) modern sanatın özerkliğini/otonomisini ve kalıcılığını sekteye uğratan izleyiciye olan bağımlılığını atıran ya da azaltan olumsuzlayıcı bir nitelemedir.

18 Loos'un, Le Corbusier'in ve Fujimoto'nun kendilik üretiminin farklı tasarımları dili yapısal olarak üç temel hareketin tektomatik dilini eş-zamanlı olarak diyagramlaştırır (diyagram 1). 1) Dışarının/iktidarın içe doğru kıvrılması (kuvvet). 2) Dışarının/iktidarın içeri olarak yeniden saptanması (olumlama). 3) Bu saptamanın dışarıya açılması. "Gelecekteki ötekiye ya da kendine karşı sunulan misafirperverlik" (ifade problem). Bu misafirperverlik başkalaşmadır: "Başkası olarak kendisidir".

19 Bu dramatik boşluk imgesi simgeselden kaçan ifade edilemeyen aynı zamanda öznenin nedenini vareden "fazlalık" (objekt a) olan (Zizek, 2011a, s.39-44) Lacancı Gerçektir. Ancak yine de bu yönelimde imkansız olan Gerçeğin saflığına ve mesafesizlik/ayrılık etiğine ulaşmaya, Fried'in (1967) teatral olana olumsuzladı modern sanatın özerkliğinin ötekileyle ya da kendiyile ilişkisizliği ile sağlanmaya çalışılmasıdır.

kapital tarafından dolayımlanmış minimalizminin, ilişkisel ve uzlaşımçı (konsensüs), tüm eylemleri izlenen, istikrarsız ve görece sonsuz "post-produksiyon imgesi."

Adolf Loos okuru bulunduğu bağlamdan kopararak sürükleyen, vecizeli ve performatif yazın tekniği ile kültür eleştirisi yapar. 1890'lardan itibaren gazetelerde yayınlanan ve kitaba dönüşen kültür eleştirisi yazılarından olan "Süsleme ve Suç" ta sağduyunun ve tanıdık olanın hüküm sürdüğü kamusal alanı provakatif bir şekilde yerinden eder. Modernitenin ilerlemeci, evrimsel görüşüyle geçmişin anlamlı düşünsel örüntülerinin devamında bir geleceğin kurulabileceğini hatırlatır (Maciuka, 2000, s.86). Loos, kendi yaşadıklarının mahremiyetini ve dışıl süsün cezbediciliğinin yarattığı arzunun suç teşvik ediciliğini, toplumsal yozlaşmanın ahlaksal çöküntüsü olarak bedeninin ilkel maskelemelerini ve dövmeleşmesini mimarlığın dekoratıflığı ile "yaklaştırır". Loos, mahrem hayatı, aleni mesafesizliğinin konusu haline getirir ve mimari dekorasyonu suç olarak nitelendirir (Schwartz, 2012).

Teatralite nosyonu Loos'un yerinden ettiği hayatın sahnesine evrilen dramatik imgeyi ortaya çıkacağı mimarlığına özgüdür. Loos'un mimarlığı yaşamın aleniyet mahremiyet ilişkilerine yüzyılın sonunda (fin de siècle fr.) kamusal alandaki kozmopoliten

yozlaşmaya tepkidir. Loos'un sanatsal olarak Art Nouveau (Jugendstil) da kendini alenen gösterdiğine inandığı bu yozlaşmaya tepkisi Loos'un mimarlığında evin mahremiyetinde imlenir. Bu teatralite, bazen yüz yüze bazen gizli maskelemeler/perdelemeler ile; daima ışıkla kurgulanmış labirentvari hareket içinde kademelenir. Loos'un öteki ile ilişkisi bakışların kışkırtıcılığından kurtularak kamusal alan evin mahremine taşınır. Loos'un Viyana Modernizmi'nden beklentisi, ilkel yaşamlardan, süslemeden dolayısıyla sanatla arasına mesafe koyduğu, arındırılmış yaşamın kendi kendini idame ettireceği naiflikte kurulan tektomatik bir iç yaratarak; kendinde modernitenin yabancılaştırıcı koşullarına karşı koyacak gücü keşfetmesidir. Yaşandıkça ikame edilen bir iç mekan, kullanıcı-öznenin kendi kültürlerine yabancılaşmadan sürdürecekleri, mimarın elinden çıkmış ve kendilerine dayatılan dekordan arındırılmalıdır. Bu arınma öznenin kendini ikame ettiği olay örgüsünün de boşluğunu hazırlar. Dışarının, kamusalın mesafeli bakışını arzulamayan bakış; mekanın doluluğunu, nesnelliğini (objecthood ing.) yaratan dekoratıflık; dışarıdan gelen yabancıнын/ ötekinin tekensizliği ile yapılan "boşluk"taki olayın etiğini ve estetiğini oluşturur<sup>9</sup>. Loos'un modern öznel bütünselliklerini ancak kapanan bu saf boşlukta/çekirdekte, öznel

evinin/ *ethos*'un teatral sahnelerindeki olaylarda koruyabilirler.

Loos süslemeyi geçişli biçimler ile dışıl, ilkel ve çocukça eğilim olarak görür. Döneminin baskın sanat akımı Art Nouveau'nun geçişli dilinin kamusalın ve mahrem, sanatın ve yararlılığın, dışıl ilkel erotizmin bir arada olduğu, kamusal söylemin bir parçası olmak için sanatsal bir dilden devşirildiğini öne sürer. Loos ilkellik temasını toplumsal cinsiyet terimleri üzerinden keşfeder (*Henderson, 2002, s.127-131*). Evinin inşa ettiği dansçı Josephine Baker için şöyle diyordu: "Josephine'in [Baker] büyük bir sanatçı olduğuna inanıyorum. Sadece hareketlerinin gücünü ve cesurluğunu incelemek yeterli. Bana her zaman vahşi bir hayvanı hatırlatıyor" (*aktaran Henderson, 2002, s.128*). Dolayısıyla "boşluğun" hem psişik hem de mekansal analizinde modern düşüncenin mimarlığının tarihsel derinliği ve sanat iradesi ile ilkel, hayvani olanın mimarlığının süslenmiş egzotik bedenselliği ve yüzeyselliği arasındaki ilişki eleştireldir. Modern mimarlık tektonik, özerk ve kalıcı olanla; süslenmiş olan ise bedenle, dansla gelip geçicilikle, moda ile bağıntılandırılarak ayrıştırılır. Kültürel ayrımcılık ile ilkel ve süslenmiş egzotik beden tabulaştırılarak suçlanır. Mimarlık ve kültür saflaştırılmak istenir. Bu arınma mimarlıkta teatral, diyalektik bir döngüyle hem olumlu/ötekine bağımlılık hem de olumsuzlayıcı/özerklik; ötekiyle ilişkisizlik anlamında Loos'un *raumplan*'ında gerçekleştirilir.

### **Loos'un Dramatik İmgesi**

İlkel insanın kullandığı maske kimliği ortaya koyarken modern insanın maskesi kimlikleri gizler; korur (*Colomina, 2011, s.37*). Ancak evin ikamet edenleri ilgilendiren kısmıyla/içile; evin toplumsal olanı ilgilendiren kısmı/dışı arasındaki sınır ilişkisi kamusal-özel ilişkisinin doğasını kurar. Sorunsal olan için dışı dönüklüğünü nasıl derecelendireceğidir. "Sınır koymak şehir sahnesinde hem hayatta kalmayı hem de bilmeyi sağlar" (*Colomina, 2011, s.21*). Huzur, ritm ve uyum evin mahremiyetindedir. Loos'a göre ev, evin içinde yaşayanlarla büyür, içindeki herşey ikamet edenleri ilgilendirir (*Colomina, 2011, s.39*).

Loos "*raumplan*" anlayışında mekandaki hareketli nesnelere, mobilyaları mekanı kurgulayan hareketsiz nesnelere dönüştürerek, kullanıcının kullanıma yönelik mekansal yorumunu elinden alır. Kullanıcıya kendini ve mekanı karakterize edebileceği yüzeyler sunar. Loos'un stratejisi; ikamet edecek olana fiziksel olarak ulaşılamayan ancak görülebilir "çerçevelenmiş" iç mekanlar bırakmaktır (*Colomina, 2011, s.255*). Loos, Le Corbusier'e şöyle diyordu (*aktaran Colomina, 2011 s.233*):

*"Kültürlü bir insan pencereden dışarı bakmaz, penceresi buzlu camdır; yalnızca ışığın içeri girmesi için vardır, bakışın dışarı çıkması için değil."*

Bu anekdotun iç mekandaki imgesi, içe doğru kapanan ve kendi aralarında da büyüklükleri ne olursa olsun yarı şeffaf ya da opak perdelerle bölüntülenmedir. Özneleşme pratiğinde öznenin konum değiştirmesi bu durumda hareket-imgeler ve zaman-imgeler üreterek; bölüntülenen mekânın içinde mekânın çeperlerine doğru yerleştirilmiş sabit mobilyalara doğru sürer ve ışığı arkasına alarak az önce girilen mekânın açıklığına doğru döner (*Colomina, 2011, s.234*). Bedenin az önce geçilen aralıktan sonra hissedilen izinin farkına varılması dışarının kademe kademe içerideki yansımalarını betimler. İçeri dönüklüğün yarattığı güven ikame edilen mekânı dışarıdan gelecek ötekinin ışıktaki kolayca fark edilmesini sağlar. Loos'un birçok projesinde aynı zamanda *raumplan* düşüncesinin de temelini oluşturan bu olgu farklı kotlarda da tekrarlanarak sahnelenir. Evin içindeki kullanıcı özneler konumlarına bağlı olarak çeperlerde konumlanmış mobilyaların localaştırılmış (*Resim 5*) içe dönüklükleriyle olayların hem pasif hem aktif oyuncularına dönüşürler. Loos tasarımlarında kendisiyle, bilinçdışının ötekisiyle savaşını verir (*Damisch, 2000, s.32-33*). Kendini ötekileştiren dışarıdan bakışta; Lacancı, kışkırtıcı ve fetişleştirici olmayan bakılıyor olma durumu söz konusudur. Loos için sanat yoktur; prensiplere bağlı güdülerin yürüttüğü erotik sanat vardır (*Damisch, 2000, s.34*).

Teatrallık Loos'un mimarlığında evin

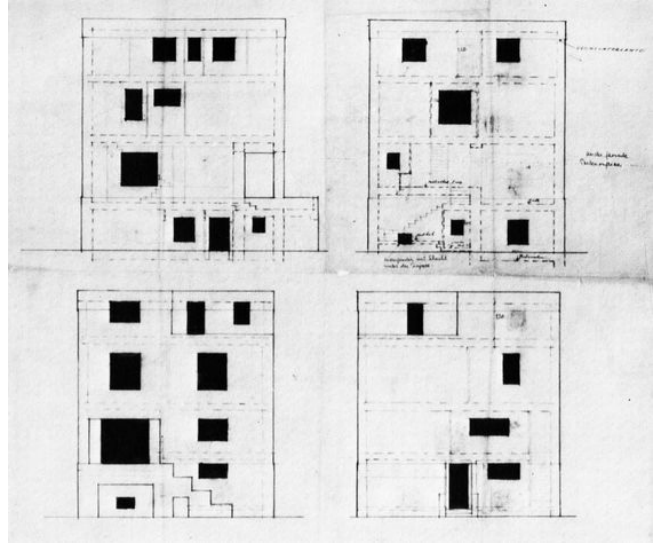
içine sızan kamusalılık olarak düşünülürken (Colomina, 2011, s.244) loca betimlemesi evde mahrem kalan tek özel mekan olarak öne çıkar. Dolayısıyla kamusal-özel mekan ilişkisinin kurgusal bir perdeleme/sahneleme oyununa dönüştüğü görülür. Perdelemeler, çerçevelemelere, içe bakışlara, görülen ancak fiziksel olarak erişilemeyen, dokunulamayan ışık gölge oyunları ile şekillenir. Loos aslında dışarıda kamusalda gerçekleşen modernitenin yarattığı değer kayıplarının, bozulan insan ilişkilerinin, çöküntünün içkin bir tiyatro imgesinde yansımalarını canlandırır gibidir. Aynalar oyununda birbirlerine bakan ancak farklılıklarını gizlemeye çalışan eril öznelerin metropol hayatındaki iğdiş edilme korkuları; maskelerin değişmeyen duygusuz görüntüsünün modern kimlikleri gizleyici sabitlikleri; giysilerin tıpkı tiyatro kostümü gibi sahte kimlikleri inşası, Loos'u her defasında korunaklı *raumplan*'ına geri götürür. Dramın nerede olduğu değil ne zaman olduğu önemlidir. Dışarıdaki hayatın iç mekandaki olumlanışıdır. Kentin kamusalılığı ile iç mekânın mahremiyetini birbirinden fiziksel olarak ayırırken, kamusalılığı düşüncenin dansında içeride, mahrem olanda yakalar. Dışarıdan gözükene ile içeride olan tıpkı bir maske ya da bir kıyafet gibi birbirini gizler. İçin içinde bir dış yaratır: Bu bir düşünsel çok kıvrımlı, incelikli bir manifolddur.

Hayatın gerçeği dolaylı olarak tamamen ikame edenin/etmeye çalışmanın kontrolü altında ötekinin dışarıya izinsiz çıkmasına imkan vermeyecek bir mekansal kurguyla sağlanır. Loos'un düşüncesini biçimlendiren tersyüz edilmiş; içe bükülen bu manifold panoptikon mantığıyla tedirginlik verir. Loos, Le Corbusier'in manzaraya, kentsel peyzaja açılan penceresinin şeffaf camından belli belirsiz dışarıya bakarı yansıttığı aynamsı iç görüntü yerine; kentin imgesini değil kentin ta kendisini; onu oluşturan kamusal öznelerin toplumsal ve kolektifliklerinin ikamet etmeye çalışan kullanıcı öznelerin kendileriyle karşılaşmalarının yaratacağı doğrudanlığın travmatik etkisinin olaylar zincirini, mizansenini tasarlar. Loos'un

evlerindeki teatral olan, olayların izlenen ile izleyen arasındaki geçişliliğinde yatar. Evlerindeki Semperci tektonik (Sayın, 2016, s.31) kapanım eşikten girenlerin hiçbir zaman gözden kaçmayacak, üzerlerinde tahakkümün kurulduğu hegemonik şiddette belirir. Bir taraftan da kontrolün yarattığı rahatlığı sağlar. Tektonik formun konform şartlarını oluşturmasını (Gönül, 2014) beklenir. Ancak Loos tektonik formda gedik açmaz. Tektonik mimarlık kültürünün uzamsal özerkliğini, modernist anlamda ayırımı korur.

Loos'un özneyi üretme arzusu, gerçeküstü mimarlığın aradığı tüm duyuları harekete geçirecek yalınlıktaki ana rahminin doğallığıdır. Loos'un tektoniği kültürün özünü, yapma ve inşa etme iradesini kendiliğinden yakalayan ikame edenin içten giydirdiği bir mekan nosyonudur. Mekan, bedeni bedeninin ihtiyaç duyduğu malzemelerle mekansal olarak sarmalayarak, malzemeyi tektoniğe ve uzama uygun form ile örtüştürerek kurulur. Bu ilişki gerçeküstücü mimarlardaki gibi kavramsal bir imgeye işaret eden "adlandırılmış" mimetik bir form değil; yapısal olana işaret eden "adlandırılmamış/soyutlanmış" imleme düzeyindedir. Kullanıcı öznelerin/aktörlerin bedeni/düşünceleri ile ikame edilen evin yapısal çeperleri arasında kalan "boşluk" üzerlerindeki giysilerin, kullanılan mobilyaların dahil olduğu; kısaca onları saran tüm maddeselliğin doluluğunun yarattığı "koruyucu uzamsal tabaka" olarak algılanır. *Raumplan* anlayışı temsil boyutunun önemsiz ve etkisiz olduğu, estetik bir fetiş nesnesine dönüşmeden yaşamın kendiliğinden içine girerek idame ettirilen etik bir tasarım alanını; çevreyi çerçeveleyen bir eylem alanını simgeler.

Loos'un anıtsal metinselliği Ceylan'ın (2015, s.44) tespit ettiği Alois Reigl'in yine aynı dönemde kaleme aldığı "Modern Anıt Kültü" metninin yapısına benzer: İç, hipotaktiksel olarak "teatral" kurguda yaşanırken gerçekleşir. Dış ise kendi yazdığı metinlerde parataktiksel olarak şekillendirmeye çalıştığı kentsel olanın zorunluluklarıyla ve baskılamasıyla iç mekân ile



**Resim: 5**  
Müller Evinde Bir Loca, Adolf Loos, Prag, 1930

**Resim: 6**  
Ruferevi cephe çizimleri, Adolf Loos, 1922

eş zamanlı olarak inşa edilir. Mimarlığın içten gelişen hipotaktiksel kurgusu ile Loos'un keskin yazın dilinin dışarıdan parataktiksel kurgusu arasındaki dualistik ayrımın yarattığı bir metinsellik ortaya çıkar. Bu ayrımın öznelliği Ruferevi'nin konvansiyonel epür çizimlerinden yola çıkarak iç mekandaki döşeme hatlarının ve cephelerdeki pencere boşluklarının üst üste bindirilmiş çizimlerindeki duvarların "zar" gibi iç-dış arasında gerilimli ilişkiyle tasarım diline aktarılır (Colomina, 2011, s.274) (Resim 6).

Loos'un imgelemindeki tasarım etkinliğinin jestinin dışsal temsil boyutundan uzaklaşarak içkin bir tasarım etiğine dönüşümü üzerinden, Loos'un kendisine yönelik ruhsal durumunun analizi yapılabilir: Eylemsellikten öte bir bakış ile beliren; içsel bir zorunluluk teşkil etmeyen, mekana ihtiyacı olmayan bir teatrallığe karşılık, mekana bağlı düşünce figürü danstır. Tiyatronun zamana ihtiyacı olduğu kadar; dansın da mekana ihtiyacı vardır<sup>20</sup> (Badiou, 2013b, s.78). Düşüncesinin yazılarında/izlerinde yavaşlatılmış ve koreografik olmayan dansında, mekanda ikamet etmek ve maskeyi içe bükmek; kente hiçbir şey söylemeyen, konuşmayan; adlandırılmaya direnen *raumplan*'ın trajedisidir.

Loos'da görülen mimarlığın metalaşmasına yönelik tepkinin yanında sanatın metalaşmasına yönelik tepki *Avant*

*garde* sanatta eşitlikçi ve özerklik arayışı olarak ortaya çıkar. Ancak *Avant garde* mimarlık, mimarlığı ortaya çıktığı doğal ve sosyal iklime ve kültüre bağlı barınma amaçlı adlandırılmamış sanat iradesinden (*Kunstwollen alm.*); imgesel ve simgesel alanda deneyimlenen maskelenmiş bir arzu nesnesine dönüştürür. Arzu mimarlığının mahreminin kitle iletişim araçlarıyla alenileştirilmesi ve bu yolla kamuoyuna ve sağduyuya emanet edilmesi arasındaki farklılaşmada düşüncenin imgeselliği ile dilin simgeselliği arasındaki stratejik bölgedeki yarık/mesafe daha da açılır. Düşünce kıvrılırken kavramsal dilin çarpıtılması, farklılaştırılması olayın boşluğuna kaydedilen adlandırma, sahiplenme ve başkalaştırma.

### **Le Corbusier'in Fotografik İmgesi**

Şeyler arasındaki bakışım alanının boşluğunun belirlediği imgenin doğal ortamına [olay mahaline] eklenmek yerine (Sayın, 2013, s.42), Rönesans ile imgenin tanrısal bakışla, ikonografiyle ve evrensel bilgiyle benzeşim ilişkisine sokulması, imgeyi yerinden ederek tekrar üretir ve imgeyi özerkleştirerek sanatsal olarak temsil eder. Bu özerklik tanımı imgeyi perspektif aracılığıyla "çerçevelendirerek" duvara asma ve temellük etme arzudur. Bu arzu Le Corbusier'in fotografik imgesinde simgeleşir.

Le Corbusier'in bakışı ve projeksiyonu

<sup>20</sup> Stéphane Mallarmé'e göre "Gerçek bir mekana yalnız dansın ihtiyacı olabilir. Olumlu karşıtar olarak "Dans mekana muhtaç olan, "mekanda zamanı oynayan" ve mekanı özülüyle bütünleştiren, düşünceyi mekansallaştıran tek sanat iken, tiyatro tersine yalnızca oynanmış bir adlandırmanın sonucudur. "Tiyatro metni yazıldığı andan itibaren ve adı konduğunda, tiyatronun, mekana değil zaman diye bir şartı vardır; çünkü masa başında da -yoğun bir şekilde düşünerek, olduğu yerde- tiyatro yapılabilir. Elbette bir sahnesi ve dekoru olabilir; ancak içsel bir zorunluluk değildir" (Badiou, 2013b, s.78).



**Resim: 7**  
Le Corbusier, Gray Evi, Cap Martin Grafitosu,

**Resim: 8**  
Le Corbusier, Savoye Villası Çatı katı çerçeve  
açıklık,



fotografik imgede çerçeveselenen ve somutlaşan nesnenin gerçekliğini montaj ve kolaj teknikleriyle yeni bir biçimcilige dönüştürür. Kamusalın evdeki mahremiyet ile ilişkisi ve yarattığı gerilim aynı zamanda bilinçdışının içselliğinin bilincin dışsallığındaki yansımaları olarak belirir. Barthes (2014, s.27) özel yaşantı denen şeyin ve özne olma hakkının ve "öznelleşmenin her halükarda ölümsüz olduğu ve insanı insan yaptığı" (Badiou, 2013a, s.28) gerçeğini dile getirir. Aslında bir görüntüde, bir mekan zaman diliminde, fotoğrafın doğasını/*eidos*'unu (biçim) "ölüm"<sup>21</sup> olarak belirtir. Umutla beklenen özü, onu meydana getiren *pathos*'tan (duygulandırıcı nitelikten) ayıramaz (Barthes, 2014, s.34).

Le Corbusier'in ötekiyle ve/ya da kendiyile olan ilişkisi bu patolojik (*pathos-logos*)/bozulmuş çerçeveldirmeler ve yeniden temsil etme dolayımıyla şekillenir. Bu olgunun somut bir örneği; Le Corbusier'in 1931 yılındaki Cezayir yolculuğu dönüşünde tarafından "kasbah kadınları" olarak adlandırılmak istenen ancak sonlanmamış kompozisyonun Eileen Gray Cap Martin'deki evindeki duvarda yer alan 1938 de tamamladığı toplam sekiz resimden birinden olan üç kadına (Resim 7) eklenerek "saplantılı bir şekilde tekrar üretiliştir" (Colomina, 2011 s.84). Le Corbusier 2. Dünya Savaşı sonunda Eileen Gray'in evinin arkasına bir baraka inşa etmiştir. Böylece bu fetişleştirilmiş imge dizgesi semptomatigi ile evin hem içten hem de dıştan işgal edilişi, hem içte hem de dışta kendini "sonsuz kadar" ikame

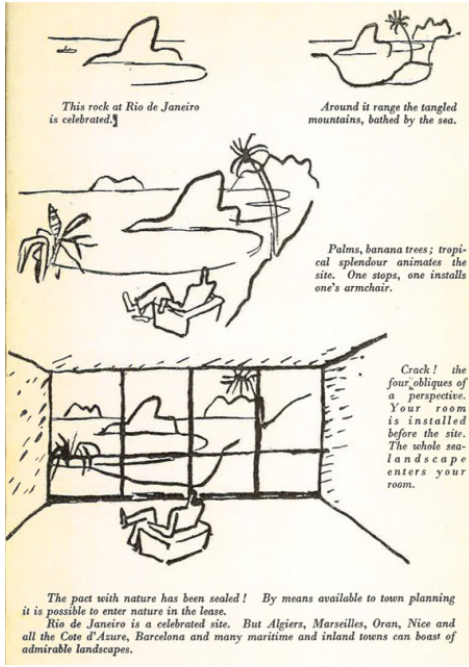
etme sahnesine/senaryosuna dönüşür.

Fotografların üzerinden yapılan çizimler ve bu çizimlerin üzerinden yapılan yeni üretimler; hazır nesnelere fotoğraflarının ya da illüstrasyonların yeniden bir araya getirilerek senaryolaştırılması, sinematografik mekan algısına doğru evrilişi yönlendirir (Resim 10, Meyer Villası çizimleri). Le Corbusier'in gezilerindeki gerçek deneyimlerde oluşan imgelemleri ve çektiği fotoğraflardan oluşan arşivi ve bunların hazır yapıtlarla birlikte tekrar üretilmesi; gerçek ve simgeseli, gerçeküstü bir mekan deneyimine ve onun mekanik inşasına doğru genişletir.

Le Corbusier'in tasarım düşüncesinin ayrıcalıklı (*ideal*) anların, pozlarında<sup>22</sup> ifadesini bulduğu bazen bir fotoğraf üzerinden bazen belirli bir manzara perspektifine doğru açılmak ve bakmak tıpkı fotoğraf makinesinin vizörü gibi evin ve mimarın kamusal olan "yönelimini" biçimlendirir. Le Corbusier'in düşüncesinin vektörel ve stratejik hızının ürettiği tasarım düşüncesinin işgalci tavrı, ne evin içinde ne de dışında ikame edemeyeşine neden olur. Tasarladığı ve inşa ettiği özel mülkiyetli konutların iç mekanlarına da yansır. Bu üretimler aracılığıyla diyalektik imgelem üzerinden düşüncenin saflaşması ve kusursuzlaşması; fazlalıklarından arındırılması ve özgülleşmesi ile sonuçlanır. Bu sahiplenme ve kapsama döngüsü Le Corbusier'in tasarım idealizminin ve nesnesiyle olan mesafesinin de kurulumunu sağlar. Le Corbusier de bu hıza ayak uydurmuştur. Yüzer gezer bir manzara

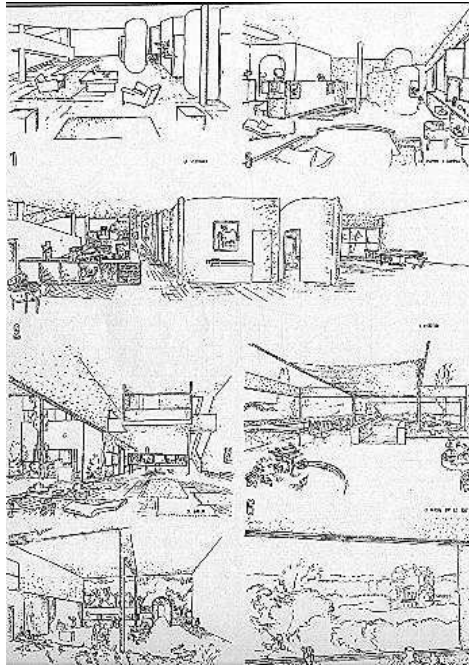
<sup>21</sup> Barthes fotoğrafı tiyatroya yakın görür. Tiyatroyla ölümler kültürü arasındaki ilişkide ilk oyuncular ölü rolü oynayarak kendilerini toplulmdan ayırırlar. Makyaj yapmak kendini aynı anda hem canlı hem de ölü olarak göstermek demektir. Fotoğrafı canlı yapmaya çalışmak ancak ölümü kavramamızın mitsel bir yadsıması olabilir. "Fotoğraf aslında ilkel bir tür tiyatro, bir tür canlı tablo, altında ölümleri gördüğümüz hareketsiz ve boyalı yüzün temsilidir." (Barthes, 2014, s.45-46)

<sup>22</sup> Sinematografik düşünmede ayrıcalıklı anları, idealize edilebilir ya da bir kriz anını temsil eden simgeleştirilen "pozlar" diyalektik olarak dikkate değer diziler oluştururlar. Bu pozlar (manzaraya yönelildiği, hafızasına kaydettiği) "biricik" poz) Le Corbusier için tüm düşüncüyü karakterize eden ayrıcalıklı "fotografik imgeyi" diyagramlaştırır. Oysa modern diyalektikte hafızadaki herhangi bir anın fetişleştirilmemiş fotografik imgesi "tekildir".



imgesinde ya da kent peyzajında bazen bir fotoğraftan yola çıkarak; sonra onu çerçevlendirecek Platonik bir formu evleştirerek/evcilleştirerek ikamet edilir. Le Corbusier, evi bir manzara aparatına dönüştürür ve görüş alanına yerleşir.

Le Corbusier'in diyagramlarındaki küçük figürler evde yaşayan ya da arazi arayan hümanist öznelerin bakışını simgeler. Büyük göz görmeyi bilen, kayıt yapandır. Aynı zamanda fotoğrafı çekme anını [ayrıcalıklı poz] temsil eder (Colomina, 2011, s.327). Planlama, bu görüş alanının, yönelmişliğin dolayımıyla yapılır (Resim 9). Yer, düşeyde üzerine basılan ve hissedilenden ziyade; görünümün dışsallığının yerden bağımsızlığının, uçuculuğunun yatayda mülk edindiği manzaraya ait koordinatsal (yatay) bir konuma dönüşür. Kamusalılık; fragmanlı, çerçevlenmiş, kent peyzajının çepeçevre sardığı görüntülerin oluşturduğu kolajdır. Geriye kullanıcı/tüketici-öznenin ev içindeki hareketiyle mimar-öznenin öngördüğü ancak zaman-mekanda belirleyemediği çerçeveleri birleştirerek görmesini beklediği (ancak hiçbir zaman gerçekleşemeyecek) hareket-imgelerdir. Ancak gerçekleşen kullanıcıların/tüketicilerin kendilerinin "tekil senaryolarını" zihinlerinde canlandırmalarıdır.



Resim: 9

Le Corbusier, Homes Evi çizimleri, Rio de Janeiro, 1942

Resim: 10

Le Corbusier, Meyer Villası çizimleri, Paris 1925, (ikinci proje)

Le Corbusier de Loos gibi 19. Yüzyıl başında Art Nouveau etkisindeki Modern Viyana Mimarisi'nin süslemeciliğinin – özellikle Josef Hoffmann'ın iç mekanların ve bunların fotoğrafları üzerine yaptıkları yorumlarda— inşa edilmiş sonuç ürünün fotoğrafının gerçeği ikame etmesindeki yetersizliği ve yanıltıcı etkisinde hemfikirlerdir. Le Corbusier Loos'dan farklı olarak fotografik imge dolayısıyla üretilen mimarlığın özerk ve yaratıcı potansiyelini keşfetmiştir. Bunu fotografik montajın yabancılaştırıcı ve manipülatif yanıltıcı etkisini güçlendirmek için kullanır. Bu yanılsamacı etki, Josef Hoffmann'ın yaptığı gibi inşa edilmiş mekanın atektonik olarak maskelenmesi, giydirilmesi ve dışıl hale getirilmesi yerine; inşa edilecek mekanda gerçeğin eril, tektonik, bazen de arketip olarak ortaya çıkacağı beklentisidir.

Le Corbusier'in bakış ve perspektivizme yönelik fetişçiliği ve fotografik çerçevlendirmeleri, özneliğinin kentsel peyzajla olan ilişkisini betimler. Kamusal olanla mesafe evin kent içindeki ayrıcalıklı yabancılaşmış nesneliliğini de serimlemesini destekler. Görüş alanında daima yönlendirilerek kullanıcı/tüketici özneye dair bir şiddet uygulanır. Hareket halindeki kullanıcı/tüketici öznenin bakışı

pencere –şerit pencere– dolayısıyla harekete dahil edilir. Le Corbusier'in şerit penceresinin hem manzaraya açılım sağlayan özgürleştirici; hem de manzarayı evin sınırına hapsedici bir etkisi vardır. Bu etki algının sürekliliğinin çerçevesizleştirme dolayısıyla derinliğini kaybetmesi ve manzaranın evle olan mesafesinin yok edilerek duvarda ikamesidir (*Resim 8*). Bu durum aynı zamanda fotografik imgenin yarattığı etkiyle eşdeğerdir. Rönesans perspektivizmi hareketsiz tek noktadan, sonsuz mesafeden bakışla resim düzlemindeki mimariyi ve peyzajı oluştururken; kullanıcı/tüketici özne hareket halinde kentsel peyzaja açılan sinematografik imgeyi oluşturur. Le Corbusier'in perspektivizmi, değişken hızlardaki sonsuz mesafe dolayısıyla ya da yakınlığın dolayimsızlığı ile kurulan öznelizmlerin kamusal ile mahrem arasında ikame edemezliklerini ifade eder. Bir taraftan da modern öznenin Freudiyen ölüm dürtüsünün (*death drive ing.*) fotografik imgedeki semptomudur. Dolayısıyla Le Corbusier, mekanın hümanist, dünyevi verilerini yorumlamaz; aksine fotoğraf makinesi evlerinin içinde mekanik olarak yeniden üretirken Ötekiye; kentsel olandaki kalıcı ve yüce olana tutkuyla bağlanır. Bu bağlanmada yorumu, retorik Aristotelesci *pathos*'a, *ethos*'a ve *logos*'a dayalı "ikna etme" becerisi ile kendi düşüncesini güçlendirmeye yöneliktir. Kendi (*lik*) üretimini reklama dayalı etiketlenmiş bir ürün teşhiri aracı olarak kullanır ve özne kalıcılığını kitle iletişimi üzerinden de idame ettirir. Bu durum Colomina (2011, s.220)'ya göre, bir taraftan da gündelik hayatın sıradan nesnelere yanına kendi eserlerini koyarak bayağılık ortamında kendi sanatını kamusallaştırma amacının da önemli bir stratejisini oluşturur.

Colomina'nın vurguladığı (2011, s.8) bu öznelizmler-arasının, sağduyunun kamusalılığı ya da toplumsal olanın gerçekleştiği sokaktaki kamusal değil; kitle iletişim araçlarıyla içeride olanın kamusal ve aleni hale gelmesidir. Başkalarının mahremiyetinin bir parçası haline gelmesiyle "özeldeki kamusalılık" olarak dışsal imgenin içselleşmesi olarak gerçekleşir.

Dolaşıma giren imgelerin kamusallaşması, kamusal gösterinin bir parçası haline gelerek tüketilmesidir. Günümüzde de geçerli olan "imgenin fotoğrafının pazarlanması (*Photoshoplama*)", adı kendi ticari markasında saklı olan fotoğrafın makyajlanarak ticarileştirilmesi; arzuları harekete geçirmesi için pürüzlerinden arındırılması gözlerden, ruhlardan, zihinlerde zorlanmadan akıp gideceği daha iyi dolaşabileceği mekansallıkları bulabilmesidir. Böylece belleklerde iz bırakacak çağrışımlar için yeterince güçlü etkilere sahip zaman-imgelere dönüşebilir.

### Fujimoto'nun Postprodüksiyon İmgesi

Fujimoto'nun (2008) "ilkel gelecek" (*primitive future*) etik söyleminin içeriği günümüzün mekan-zamansal estetik deneyiminin "postprodüksiyonunu"<sup>23</sup> yaparken ilkel olanın doğal ilişkilerini biçimsel olarak çağdaşlaştırır. Fujimoto "ilkel olanda"<sup>24</sup> arketipsel bir başlangıç ilkesini öngörmeden doğa ve insan, insan ile hayvan arasındaki açıklığın, ilksel olanın virtüelini (*Bergson*) öne sürer. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin aktüelleşmesi/edimseli olan bir mimarlık: "ilkel gelecek" yine modernist erekselliğin tanrısal mimarın izlerini taşır. Bu birlikte varoluşların adını merkezi bir anlatıya (*kısmen mitleştirme eğilimi*) çekerek açılmanın ve kapanmanın durumlarını betimlemeye yönelik olarak ağaç, yuva, mağara, bulut vb. metaforlar ile adlandırarak güçlendirir.

Derinliği olmayan bir kamusal-özel okuması Fujimoto'nun postprodüksiyon imgelerinde gerçekleşir. Bu kaçış çizgisi deneyimden/söylemden -imgeye doğru ya da tersi yönde- kamusalın yakın tarihselliği ile arşivin öznelizmini birbirine geçirir. Şimdiden kaçışı dile getiren bir mimar özne olarak Sou Fujimoto'nun geleceğin ikelliği üzerine tespiti; geçmişin şimdideki dönüşümünün gelecekteki yeniyi/ötekiyi oluşturması (*misafirperverlik*); N'Evi'ndeki geçişli-oluşturma şimdiden kaçan çağdaşlığıdır (*Resim 11*). Fujimoto ilkel olanı anlamlandıran iki mimari metaforu "yuvayı ve mağarayı" tektonik bağlamda ölçeklendirerek çözümler. Fujimoto mimarlığında beden, arketipik öğelerden

23 Postprodüksiyon nosyonu Nicolas Bourriaud'un "İlişkisel Estetik" ve "Postprodüksiyon" eserlerinde 1990'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan yeni estetik ve sanat görüşleri çerçevesinde etraflıca betimlenmiştir. Fujimoto'nun postprodüksiyonu bu metinde Duchamp'ın hazır nesnelere (*ready made*) aracılığıyla üretilmiş olan modernist kültürün imgelerini kavramsal olarak tekrar üretir. Fujimoto'nun mimarlığı modernite ile birlikte ortaya çıkan yabancılaşmanın doğa ile olan mesafenin açıklığını modern mimarların kavramsal ve temsili araçlarını mikro-yap-taklar yoluyla tekrar üretirken kendi kavramsal kategorilerine aktarması ve temellük etmesiyle gerçekleşir. Bu noktada temellük edilecek şeyin (kavramsal/diğer ya da nesnel/maddesel) seçimi ve senaryolaştırılması ona yeni bir karakter verilir.

24 İlkel olan psikanalitik bir imgede aynı zamanda samimiyetin, doğayla barışıklığın, yabancılaşmamışın, praksisin bilgisine sahip demektir.



**Resim: 11**  
Sou Fujimoto, *N'Evi*, 2008

**Resim: 12**  
Sou Fujimoto, *Serpentine Pavyonu*, 2013  
Fotoğraf: Iwan Baan

arınma eğiliminde, doğal olana katılarak bedensel ordinatlara sahip bir *affekt* olarak varolur. Bu tözsellik modernizmin arkitektonik dışavurumculuğu bağlamında mikro-strüktürel çözümler ile maddesel çözüme uğrar (*Serpentine pavyonu*, Resim 12) ve işlevsel olanı ögesel olarak değil ilkel eylemler ile tanımlar. Bu eylemsellik mimaride koreografik bir hareket imgesi (*eylem-dans*) olarak koordine edilir. Ancak eşzamanlı olarak madun ve ilkel olan eylemsel olandır; sözel olmayandır; sessizliktir ya da çılgıktır. Kamusal-özel arasındaki doğal harekettir; mim<sup>25</sup>dir. Hareketin yatay ve düşeydeki kartezyen koordinasyonu ve ordinasyonudur.

Fujimoto mimarlığında kimliği belirleyen evin kendi tektonik kamusal varlığıyla özeldeki eylemin kendisidir. İçerideki eylemsellik dışarıdaki eylemsellikle karışır. Fujimotonun ikelliği modernist maskelenmiş kamusal-özel karşıtlık ilişkisini çözümler.

İlkel gelecek evinin diyagramındaki (Resim 14) maddesel tektonik yığın/mağara fikri boşluklarda eylemselliklerin yığını ayakta tuttuğu bedenlerin tektoniğin yapıtaşına dönüştüğü bir yoğunluk olarak belirir. Bedensel hareketin yığının içerisindeki kısmı serbestliği tekrarlanır.

Toplumsal üretim kaygısı olmayan zaten mahremiyeti kalmamış bir teşhir ünitesi olarak bina; kolektif imgelemin toplumsal artifaktlarının yerine ilkel olanın, geri dönüşün imleyenidir. Aldo Rossi'nin "tarihsel tipi" Fujimoto da tarih öncesinin "kavramsal tipine" dönüşür. Şehrin mimarisi bilinçdışına benzer; sosyal tözün biçimleş-

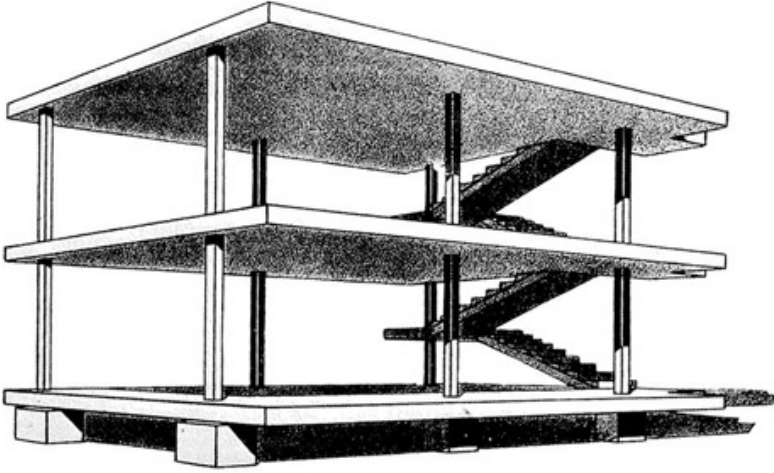
mesi hem de bilinç dışının mahali olarak Ötekidir: dışta ve kolektiftir (*Hays*, 2015, s:33). Fujimoto, Rossi'nin şehrin mimarisinin "Büyük Ötekisinin" simgeselliğinin bulunmadığı Tokyo'nun kozmopolitinde Rossi gibi kente dönmeden zaman-imesel bir sıçrama yaparak kentin tarih öncesine döner. Fujimoto kente "yabani bir düşünce imgesi" sunarken metabolizm hareketinin makro düzeydeki imge olarak ortaya çıkan ağaç megarüktürlerinin formel organizasyonların hiyerarşik ya da doğrultusal ilişkiselliğini mikro düzeydeki bir konut mimarisinde "rizomatik eylem ilişkiselliğine" dönüştürür.

Fujimoto olayında, epistemolojik sınırdaki mimari yapı ve formun ürettiği hareket zorunluluğunun yarattığı Le Corbusier'in domino diyagramına (Resim 13) ait tektonik öğeler (*merdiven, kolonlar ve platformlar*) yığın haline getirilir. Bu yığın Fujimoto'nun deyimle "ışık almayan kapalı bir mağara yerine" aralıklı katmanlaşmalar ile ışık alan "kafessi mağara" formundaki kristalize kavramsal yapı olarak cisimleşir (Resim 14).

### **Bir Öznellik/Kendilik Üretimi: Diyalektik Bir Çağdaş Mimarlık İmgesine Doğru**

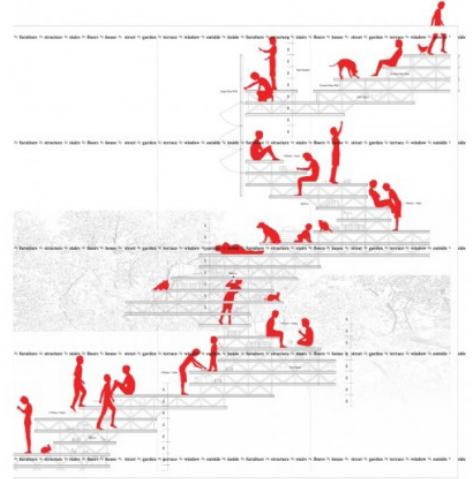
Loos'un, Le Corbusier'in ve Fujimoto'nun imgeleri şimdinin kamusal ve mahremini yorumlamada yeni teklikler üretir. Bu üretim tarihin hermenötiksel bir yorumundan ziyade eleştirel maddeseli bir mimarlık histografyası (*tarih yazıcılığı*) ile tarihin ve zamanın farklı bir kavranışı olarak ortaya çıkar. Bu imgeler geçmişin ve geleceğin şimdide ansızın ortaya çıkışına ve karmaşık bir oyununa işaret eder

<sup>25</sup> Sessiz sinemada Charlie Chaplin'in "mim'i [fotoğrafik] poz sanatından ayırarak eylem-mime dönüştürmesi, "kendini sadece dikkate değer için unsurlarına ayrıştırılmaya bırakan, her bir anda kurulan süreklilik kazandırması" olarak görülür ve tekil olanı üretir. (Deleuze, 2014, s.18)



Resim: 13  
Le Corbusier, Domno Diyagramı, 1914

Resim: 14  
Sou Fujimoto, İlkel Gelecek Evi Diyagramı,  
2008



(Pensky, 2004). Bu karmaşık oyunda Loos duvarda ikamet ederken; Le Corbusier görüş alanındadır. Fujimoto ise kamusal alanda; kentsel peyzajda; ikamet eder/edemez. Modern mimarlığın hıza bağlı olarak aşığı kamusal-özel karışıklığını Fujimoto, dinginlik ve saflıkla, modern öncesi doğal yaşam modellerine geri döndürerek yapmaya çalışır.

Çağdaş mimarlığın "Fujimoto olayında"; olay mahalinin postprodüksiyon imgesi, fotoğrafın sabitlediği hareketsiz imgeyi ya da hareketli özneye sunulan koreografik bir akışı –kısmen- öngörmez ve yeryüzünde yerele özgü bir mimari yaşam formu sunmaz. Arketiplere ilkel prototip

Resim: 15  
Sou Fujimoto, Tokyo Apartmanı, 2010



düzeyinde gönderme yapan formlar (Resim 15), arketipleri bu varoluşun tarihselliğine gönderimde bulunmadan yüzeye çıkan zaman-imgeler olarak betimlerler. Fujimoto, kullanıcısının arzularından çok humanistik *ethos* için devrede olmayan yeni bir kamusalılığı arar. Ne ilkel olandaki maskenin renklerle bezenen kimlik oluşturucu özelliğini ne de modernite ile oluşan iç ile dışın denkliliğini birbirinden ayıran kimliğini, içeriğini gizleyen maskeyi tercih eder. Loos da (Colomina, 2011, s.35) keyfi olan süsü bireysellekle ve yaratıcılıkla ilişkilendirir. Loos'a göre entelektüel güç giyimle dışa vurulamayan bir bireyselleşmenin sonucudur.

Çağdaş bir mimarlık olayı olan Fujimoto'nun mimarlığı içi dışı bir olan maskesiz ilksel, dilsiz, şifresiz, cephesiz bir mimarlıktır. Fujimoto'nun azınlık mimarlığı kimlik arayışında olan modern insanın yerinden edilerek yabancılaşmasını, melankolik durumunun anlamsız nesnelere çevrili konumunu benimsemeyi. Nesnelere kullanımlarına göre mekanda gerekli yerlerdedir. Loos gibi insanın kendi yerini oluşturmasını bekler.

Fujimoto'nun ulaşmaya çalıştığı ilkelik; tarih öncesine, mimari arketip öncesine yuvaya, ağaca, mağaraya, buluta geri dönerek yeryüzeyinden başlayarak hümanist mimarlık düşüncesine alternatif bir mimari söylem yaratır. Mimarlığı kentsel bağlamın tarihselliğininin soykütüğünün özneleşme pratiğinin öncesine

geri döndürerek; doğal oluşu tekrar keşfeder. Mimarlığı doğanın ilksel oluşumuna taşır. Ancak bu etik ve estetik geri dönüş bir arketip mimarlığını arşivden yaratmak yerine Nietzsche'nin söylediği gibi “unutmanın her türlü eylem için şart” (Colomina, 2011, s.10) olduğu ordinatsal (düşey) bir eylem mimarlığının bedenselliğinin etkisini tekrar düşünmektir.

Fujimoto yıkıcı olduğu kadar yapıcıdır ve tektoniktir. Bu unutuş günümüz çağdaş Japon mimarlığında hala sürmekte olduğu metabolistlerin etkisinin modernist kökler üzerinden doğayla kurmaya çalıştığı altyapısal ilişkiden farklı olarak modernist köklere (ağaç diyagramına) geri dönmez. Ancak evin barınmaya yönelik maddeselliğinin (özellikle NA evinde) yarattığı kullanıcı öznelerin, ötekilerin ve dolayısıyla mimarın kendi öznelliğini konumlandığı “çıplaklık” durumu tam da biyoiktidarın ele geçirdiği ve yersiz-yurtsuzlaştırdığı çağdaş mimarın durumudur. Her ne kadar eylemler özgürce gerçekleştiriliyor gibi görünse de “sıkışmışlık” ve zorlama NA Evi'nin her çerçeveselendirmesinde görülür (Resim 3). Ayrıca, Fujimoto'nun NA Evin'deki çerçeveselendirmeleri; Marcel Duchamp'ın 1942 sergisinde iplerden oluşturduğu “First Papers of Surrealism” enstelasyonu'nda ipten çerçeveler (Resim 2) ile izleyicilerin tefekküre dalmalarını engelleyici, hareketleri engelleyici bölücü rahatsız edici, derinlik algısını engelleyici atmosferi labirentleştiren ikame edilemezlik ve “evsizlik” temalı kavramsal kompozisyonundan farklılaşır. Fujimoto'da “ağaç-evdeki yaşam” metaforuyla paradigmatik bütünselliğe kavuşur ve güçlendirilir. Bu bütünsellik paradoksal olarak içinden çıkılmaz mikro çerçevelerin gündelik hayatın teatrallığının senaryosunun sunulduğu, “maymun-insanın” teşhir ünitelerine evrilir.

Fujimoto, Serpentine pavyonun da minimalist yakınlığın ve şeffaflığın yarattığı boşluğun sonsuzluğunu vurgularken; etik söyleminin betimlemeye yönelik metaforik sözcelemeleri (yuva, mağara, bulut vb.) “her an bütünüyle görünür olan bir andalığı”nın doluluğunun etkisini

erteler. Bu durumda Fujimoto'nun sinik bir özne olarak “bilerek yaptığı”, Zizek'in ilan ettiği gibi; “Semptomunuzun keyfini çıkarın” sloganını yansıtır şekilde kullanıcı/tüketici öznelerin mahremiyetlerinin yok oluşunun yaşatacağı travmatik durum ile izleyici/tüketici kamusal öznelerin yaşayacağı dikizci ve erotik konumlarının fantastik, gerçek ve analitik yüzleştirilmesidir (Foster, 2009, s.55). Aleni olan ile mahrem olanın özdeşleştirilme isteğinin yarattığı travma, günümüz toplumunda sanal ortamda artık alenileşen yaşamı “doğal” ortamına tekrar döndürmede ikame edilir.

Bir taraftan da Fujimoto'nun konumu bir *avant garde* olarak kenti hem kuran aynı zamanda yorumlayan (eleştiren) konumda; kendi içinde bulunduğu tarihselliğin baskısını alımlayan ve yaşadığı kültürel travmatik bakış açısını yansıtan bir özleşme pratiğidir. “Gelecekte geriye dönen” Zizek'in “İdeolojinin Yüce Nesnesi”nde (2011b, s.55) vurguladığı travmanın yarattığı mimarlıktaki bir arzusunun ve eksikliğin semptomudur. Bu semptom tarihsel *avant garde*'in<sup>26</sup> yapmadığının, ıskaladığının, tamamlanmamışlığının yarattığı travmanın (Foster, 2009, s.56) yeni *avant gardede*, Fujimoto üzerinde yarattığı ertelenmişliğin “bir nebze” [*infra-mince* fr. (Duchamp)] “aşırı ince ve zayıf” ancak metonimik olarak dile getirilebilen farklar ile ertelenmiş geri dönüşünün yarattığı rahatlama ile telafi edilmiştir. Bu tekrarlamalı geri dönüş daha direnişçi, oyuncu ve zorlamadır.

Çağdaş mimarlığın Fujimoto olayının oyun mahallinin kullanıcı-özneleri komşularıyla görüşmek ya da sokaktan geçen ötekiyle karşılaşmaları için programlanamazlar, ancak ağaçta yaşamın tekinsizliğinde bir anda ötekiyle karşılaşır. Bu keyif Fujimoto açısından “beklemek ve teşhir etmek”; mahrem olan yaşamı alenileştirme denemesidir. Bu deneme, Bourriaud'un (2005, s.36) çağdaş sanat anlayışında rekabetin ya da şiddetin konumuz olan Le Corbusier'in öznel bakışın eril, nesnelleştirici panoptik etkisine karşılık bir nebze de olsa Lacancı dışıl bakışın nesneliliğini; “bakmak

26 Hal Foster (2009, s.36-37) Peter Bürger'in (2004) adlandırmayla “tarihsel *avant garde*” (iki dünya savaşı arasında) ve “yeni *avant garde*” (1950 sonrası) arasında evrimsel bir geçiş ya da Bürger'in *Avant garde Kuramı*'na göre tarihsel *avant gardin* kökensel saf bir başlangıç ve yeni *avant garde*'in ise onun parçalanmış ve tarihsel *avant garde*'i tekrar eden başarısız bir semptomu olarak görülüşünü kabul etmez. Foster, Bürger'i düzeltme hareketinde; yeni *avant garde*'in tarihsel *avant garde*'i ilk defa “kavradığını” ve idrak ettiğini savunur. Bu kurumsallaşma çabası yeni olmaktan çok “ertelenmiş (nachtraglich alm.) bir eylem” dir. Tarihsel ve yeni *avant garde*'in bu ilişkiselliği “(...)önsüzlenen gelecekle ve yeniden kurulan geçmişler döngüsüdür.” (Foster, 2009, s.55). Geçmişte bastırılan *avant garde* çelişkili ve travmatik olarak gelecekte geri döner (Zizek, 2011b). Bu anlamda günümüz çağdaş mimarlığının küreselleşmekte olan aktörü Fujimoto'nun yeni ya da geç *avant garde* mimarlığı gelecekte dönen geçmiş; kendi deyimiyile “İlkel geleceği” (Primitive Future) temsil ederken semptomatiktir. İlkel olanın geleceği imgesel olarak, yabancılaşan insanın doğasını tekrar kavrayacağı ve doğa ile ilişkisi tekrar kuracağı doğallaşma fikrini semptomlaştırır. Gerçeklik; Loos ve Le Corbusier tarafından da farkına varılan modernitenin başlıca sorunsalı olan ikame edilemezlik ve geçiciliğin insan mahremiyeti üzerindeki yıkıcı etkisinin mimarlığın özü olan barınma eyleminde tekrar geri dönüşüdür.

yerine dünya tarafından bakılıyor olma" durumunun toplumsal olarak "kabul edilme ihtiyacının" yarattığı "neo-liberal" ilişkisel formun post-produksiyon imgesinde belirir.

Perspektifte tasarımılanmış Le Corbusier'in gözetleyici kurgusal Rönesans bakışı; Fujimoto'da, tasarlanmamış, sözde-kurgusal olmayan, bir anlık gerçekliğin belirlediği ekrandaki bir sinema sahnesine dönüşür. Bu ekran Fujimoto'nun "şizofrenik" durumunun sürekliliğinde mutlak yakınlık, korunmasız ve sığınacak yerinin olmaması hissini yaratır. Artık kendi bile olamayan Baudrillard'ın (aktaran Bewes, 2008, s.204) deyimiyile "tüm nüfuz ağlarının değişip duran bir merkezine dönüşen saf bir ekrandır. Fujimoto'nun gittikçe bulanıklaşan etiğinin simgeselleştirdiği "aralanmalar" kendi mimar-özne kurulumunun dışında kullanıcı-öznelerin de kurulumunun gerçeğinin de semptomudur. Hays'in (2015) "Büyük Öteki" olarak tanımladığı kentin gözetleyici bakışları; Le Corbusier'in fotografik ve sinematografik kurgularında kenti geri yansıtır, çerçevlendirir; ölüm dürtüsüyle (Freud) onunla özdeşleşir. Fujimoto da Büyük Ötekiye olan bağımlılık, yaşamını kentte, ikinci doğada idame ettirmeye çalışan mimar-öznenin ölüm kalım savaşı'nın "dramatik" senaryosu olarak geri döner.

Loss'un teatrallığı ile Fujimotonun teatrallığı arasındaki modern diyalektik öncelikle "tarihsel *avant garde*'in, sanatın inkarı olarak tiyatrunun, görsel sanatlara yabancılaşma ve zamansallık" (Foster, 2009, s.83) temalarını birlikte işler. Fujimoto için, Loos'un erken dönem modernizminin dönemsel olarak kitle kültürünün maruz kaldığı üretim döngüsünde "süsleme ve dekorasyon" ile arasına koymaya çalıştığı mesafede belirginleşir. Loos'un sanat ile mimarlığı birbirinden ayıran "nesnesine bağlı olma ve adanmışlık" düzeyindeki *raumplan*'ında içten inşa etmeye başladığı mekansal organizasyonun içkin teatrallığı; Fujimotonun sözde-minimalizmde tiyatrunun "sanatlar arasında arada kalmışlığına" göndermede bulunan bir

"sinema senaryosu"dur. Aynı zamanda tarihsel *avant garde*'in "sanat ile yaşamı kaynaştırmadaki başarısızlığı" Foster'a göre yeni *avant garde* da "sanatın bağlamsal koşullarını yansıtmak, modern kültüre ve kitle kültürüne ait benzer oluşumları yorumlamak için *avant garde*'in gelenekselliğini kullanan" kurumsal bir eleştiridir (Foster 2009, s.87). Çağdaş bir yeni *avant garde* mimarlık olayı "Fujimoto" olarak adlandırıldığında; retorik olarak "inandırmak yerine şüphe uyandırmak ve özsel olanı aramak yerine koşullara bağlı olanı ortaya koymaya dönük" (Foster, 2009, s.88) postproduksiyon bir imge ortaya çıkar.

Lacan'ın kuram için şart koştuğu tek ideoloji; "*Bilimsel modern uygarlığın paranoyak öznesinin ideolojisi, çarpık bir psikolojinin serbest yatırımın hizmetinde, "hayali olanı" kuramsallaştırdığı ideolojidir.*" (Lacan'dan aktaran Foster, 2009, s.258, dipnot 10) Böyle bir ideoloji, Loos'un maskeyi tersten takıp çizimlerinde siyaha (*resim 6*) boyadığı, aslında bir nevi mimar-öznenin kendine döndüğü, kendiliğini ürettiği, "pencerelerden" içe bakışı çözmekte olan öznelliğini teatralleştirdiği "raumplanı"nda mimarileştirilir. Mimar-öznenin süslenecek özdeşleştiği yozlaşmakta olan öteki (*aynadaki kendisi*); kent yaşamı ve kozmopolit kültürlerarasılık ortamından kurtulmak için imgeseli; "hayali olanı/sürreali" kuramsallaştırır. Loos'un mimarlık pratiği "özneyi paramparça eden, özneyi eksik ve akışkan olana teslim eden cinselliğe ve bilinçdışına, arzu ve dürtülere" (Foster, 2009, s.259) yenik düşmeden tektipleşen bir maskeyi "tersten" giymedir. Dışın içe katlanmasıyla dışarının kamusallığında izleyen-izlenen kullanıcı özne, iç mekanda da kamusal bağlamında kendini ikame eder. Görece mahremiyet yaratan bu geçicilik kullanıcı öznenin Loos'un deyimiyile ancak "duvarlarda ikame edebileceği" ve zamanla tutunabileceği boşluklar sunar. Kullanıcı öznenin yabancılaşan, ötekileşen, kentleşen modern özneye evrilme döngüsünün yarattığı bu öznel parçalanma düşüncesinin dansının temsil edildiği vecizeli ve performatif yazın tekniğiyle koşullandırılır.



Resim: 16, 17  
Sou Fujimoto, NA Evi İç mekanı (Gece-  
Gündüz), 2011



Fujimoto'nun 1990'ların öznenin tekrar doğuşunun, kapitalist tüketim stratejisi olarak "arzunun" tetiklenmesinin gerekliliği gerçeğini haber veren tüketim ve senaryo odaklı yeni medya stratejilerine uzanan tarihselliği; özellikle söyleminde, doğa-kültür, iç-dış vb karşıtlıkların bulanıklaştırılması teması altında simgeselleşir. Hızla küreselleşmekte olan çağdaş mimarlığa eklenen Fujimoto olayı popülist travmatik bir tüketim çılgınlığının bir üretimidir. Fujimoto, Lacan'ın ayna evresindeki gibi "Büyük Öteki"nin yani kentin özdeşleşme, alenileştirme baskısı altındaki ortakduyu çağrısına karşın; hala parçalı olan bir önceki evreyi kapsayan çocuksu öznelliğin her daim geri dönmekte olduğu

gerçeğine bağlı "bedensel bir fantezi" üreterek mimar-özne'nin kaotik dünyaya ve kullanıcı-özne'nin kente karşı bir "kabuk", barınak, kimlik oluşturmasını arzular.

Fujimoto'nun "ilkel gelecek" tezinde Loos'un tersten giydiği maske çıkartılır. Böylece post-kolonyelci çokkültürlülüğün fetişleştirdiği kültürel öteki olarak kent ile bilinçdışının ötekisi olan gerçeküstücü kent "uygun bir mesafeden"<sup>27</sup> maskesiz olarak deneyimlenebilir. Oysa Bewes'e göre (2008, s.199) maskeyi çıkarmaya çalışma deneyimi aslında bu maskeyi tanıma ve ona bir gerçeklik vermedir. Bu durumda ilkel kabilelerde maskenin kimliği belirleyen heterojen yapısı düşütülerek; Loos'un maskeyi olduğu gibi

27 Uygun mesafe kavramında Lévi-Strauss'un "yaban düşünce"deki antropoloğun incelediği ilkel kabile yaşamı ile kendi bulunduğu dişsallık arasına koyduğu yapısal mesafeye atıfta bulunmaktadır. Bir mimarın kullanıcılar ile arasına koyduğu mesafe, kültür, iklim, vb. antropolojik bütün değerleri özümsemesi ve tasarım yaklaşımını bu çoklu ilişki içinde gerçekleştirmesi mimar-kullanıcı ilişkisine yönelik post-yapısalcı bir eleştiridir.

bırakma tavrı ise aksine ondan kurtulmayı onu daha eksiksiz bir şekilde imha etme isteğini gösterir. Fujimoto "kullanıcı-araçsal öznel" ile uygun mesafeyi NA evinde "bir perde mesafesine" indirger (*Resim 16*) ve maskeler. Loos'un erken modernizmde maskeden kurtulma çabası ile "doğru mesafenin kurulumuyla" kullanıcı öznelin ikame edeceği künt duvarlar, özellikle ikinci dünya savaşından sonra Le Corbusier'in de mimarlık kent ilişkisiyle ilgili görüşlerini sunduğu CIAM kongrelerinde batı mimarlığının Brezilya gibi kolonilerine ihraç ettiği tek-kültürlü (*batı rasyonalizmi odaklı*) bir mimariye dönüşerek aşırılaşmıştır.

Le Corbusier'in 1930'ların mekanizminden gemilerinden, uçaklarından "fotoğraf makinesi vizörü" binalarında ötekileştirdiği kullanıcı-özne; 1960 ların minimalizmde ilan edilen öznenin ölümünden sonra; 1990'ların tekno-kültür ve tekno-bilim çağıyla beraber öznenin keşfiyle tekrar canlandırılır. Minimalist sanatın 1960 lardaki hareketinin ardından gecikmiş bir eylem olarak gelecekte geri dönen Fujimoto'nun yeni-avant garde "ilkel geleceği" bu seferki canlanmada öznenin farklılıklarını küresel olarak ifade edebildiği enformatik bir çağda eşzamanlı olarak ortaya çıkmakta. Bourriaud'un 1990'ların (2004, s.45) başat sanat formu olan "bit pazarına" dönüşen Fujimoto'nun tektonik kaozmosu (*Guattari*); nomadik biçimde bir araya getirilmiş "formal matrisler" in bina-heykel arasında (*NA Evi, Serpentine Pavyonu*) hızla çoğalan bitimsiz yinelenen bir yığınını temsil eder. Bedensel jestlerle gerçeküstücülerin (*sürrealistler*) de kurgulamaya çalıştığı "yakınlığın" kamusal mesafesizliğin değiş-tokuş ilişkisini yaratan bu yığın arkitektöniği bir taraftan da kamusal alandaki izleyici-öznelin senaryolarının videografik sonsuz çerçevlendirmelerinin de etiğini ve estetik ilişkiseliliğini belirlemektedir●

### Kaynakça

- Agamben, G. 2014. Dispozitif Nedir?/ Dost, (çev.) Ekin Dedeoğlu, İstanbul: MonoKL Yayınları
- Alliez, E. 2010. *Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs. İlişkisel Estetik Üzerine*, (çev.) Tuğba Doğan, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Barthes, R. 2014. *Camera Lucida*, (çev.) Reha Akçakaya, 6. Baskı, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın
- Badiou, A. 2013a. *Etik, Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Derleme*, (çev.) Tuncay Birkan, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Badiou, A. 2013b. *Başka Bir Estetik. Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz* (çev.) Aziz Ufuk Kılıç, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. 2015. *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, (çev.) Gökhan Sarı İstanbul: Zeplin Kitap
- Bewes, T. 2008. *Şeyleşme, Geç Kapitalizmde Endişe* (çev.) Deniz Soysal, İstanbul: Metis Yayınları
- Bourriaud, N. 2004. *Postprodüksiyon*, (çev.) Nermin Saybaşı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Bourriaud, N. 2005. *İlişkisel Estetik*, (çev.) Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Bruck-Morss, S. 2010. *Görmenin Diyalektiği Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi* (çev.) Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis yayınları
- Bürger, P. 2004. *Avangart Kuramı*, (çev.) Erol Özbek, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları
- Ceylan, E. 2015. Anıt Değerinde Dönüşüm, *Modern Anıt Kültü*, İstanbul: Daimon Yayınları, s.7-45
- Colomina, B. 2011. *Mahremiyet ve Kamusalılık, Kütle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*, İstanbul: Metis Yayınları
- Colomina, B. 2014. Mekanın Evi: Yapının Ruhu, *Sürrealizm/ Mimarlık, Mekan Sanatı*, (der.) Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.413-436
- Damish, H. 2000. L'Autre "Ich, "L'Autriche- Austria, or the Desire for the Void: Toward a Tomb for Adolf Loos, *Grey Room*, 1: pp.26-41, MIT Press
- Deleuze, G. 2013. *Foucault*, (çev.) Burcu Yalın, Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G. 2014. *Sinema 1, Hareket-İmge*, (çev.) Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Demos, T., J. 2014. Duchamp'ın Labirenti: First Papers of Sürrealizm 1942, *Sürrealizm/ Mimarlık, Mekan Sanatı*, (der.) Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.325-370
- Fijalkowsky, K. 2014. "Un salon au fond d'un lac, Sürrealizmin Ev Hali, *Sürrealizm/ Mimarlık, Mekan Sanatı*, (der.) Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.245-276
- Foster, H. 2009. *Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangart*, (çev.) Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. 2017. Hermenötiğin Kökeni, Kendilik Hakkında- Dartmouth Konferansları 1980, (çev.) Şule Çiltaş Solmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Fried, M. 1967. Art and Objecthood, *Artforum* 5, pp.12-23
- Frisby, D. 2012. *Modernlik Fragmanları, Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*, (çev.) Akin Terzi, İstanbul: Metis Yayınları.
- Fujimoto, S. 2008. *Primitive Future*, Contemporary Architects Concept Series 1, Tokyo: Inax-Shuppan.

- Graevenitz, A. 2014. Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in Sonsuz Evi, *Sürrealizm/ Mimarlık, Mekan Sanatı*,(der.) Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.399-412
- Gönül, H. 2014. Mimarlıkta Formsuzluk Üzerine Bir Araştırma, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Bülent Tanju, Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Guattari, F. 1995. *Chaosmosis: an Ethico-Aesthetic Paradigm*, çev: P.Bains ve J. Pefanis, Sydney: Power Publications.
- Hays, M. 2015. *Mimarlığın Arzusu, Geç Avangartı* Okumak, (çev.) Volkan Atmaca, Bahar Demirhan, İstanbul: YEM Yayın
- Henderson, S., R. 2002. Bachelor Culture in the Work of Adolf Loos, *Journal of Architectural Education*, (55)3: pp.125-135
- Kraus, E. 2014. Breton, Duchamp, Kiesler:1947 Sergi Politikası, *Sürrealizm/ Mimarlık, Mekan Sanatı*,(der.) Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.371-386
- Loos, A. 1991. 1908: Süsleme ve Suç, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (der.) Ulrich Conrads,(çev.)Sevinç Yavuz, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları
- Maciuka, J., V. 2000. Adolf Loos and the Aphoristic Style: Rhetorical Practice in Early Twentieth-Century, *Design Issues*, (16)2:pp.75-86
- O'Sullivan, S..2012. *On the Production of Subjectivity: Five diagrams of Infinite-finite Relation*, New York: Palgrave Macmillan
- Pensky, M. 2004. "Method and Time: Walter Benjamin's Dialectical Images," ed: David Ferris, ed, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 177-198
- Schwartz, F., J. 2012 Architecture and Crime: Adolf Loos and the Culture of the "Case", *The Art Bulletin*, (94)3, pp.437-457
- Sayın, T. 2016. Kartezyen Dualistik Düşünceden Ontolojik Çözünmeye: Mimarlıkta Geçirgenliğin Dönüşümü, *Mimarlıkta Işık Sorunsalı*, İstanbul: MSGSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Kitap Dizisi: 1, s. 22-55
- Sayın, Z. 2013. İmgenin Pornografisi, 3.Baskı, İstanbul: Metis Yayınları
- Vesely, D. 2014. Sürrealizm, Mit ve Modernite, *Sürrealizm/ Mimarlık, Mekan Sanatı*,(der.) Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.59-92
- Vidler, A. 2014. Fantezi, Tekinsizlik ve Sürrealist Mimarlık Kuramları, *Sürrealizm/ Mimarlık, Mekan Sanatı*,(der.) Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.101-124
- Weston, D., M. 2014. Sürrealist Paris: İçinde Yaşanan Kentin Perspektiften Yoksun Mekanı, *Sürrealizm/ Mimarlık, Mekan Sanatı*,(der.) Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.187-218
- Zizek, S. 2011a. *Kırılğan Temas*, (çev.) Tuncay Birkan, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları
- Zizek, S. 2011b. İdeolojinin Yüce Nesnesi, (çev.) Tuncay Birkan, 4. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları