

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

HEPİMİZ MEKÂNI ÜRETİRİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İsmail Özgür GÜLTEKİN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

EYLÜL 2014

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

HEPİMİZ MEKÂNI ÜRETİRİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**İsmail Özgür GÜLTEKİN
502101084**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER

EYLÜL 2014

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502101084 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **İsmail Özgür GÜLTEKİN** ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“HEPİMİZ MEKÂNI ÜRETİRİZ”** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜNER**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Semra AYDINLI**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Özgür BİNGÖL
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : **29 Nisan 2014**
Savunma Tarihi : **15 Eylül 2014**

ÖNSÖZ

Eğitimim süresince bana destek olan aileme ve bana karşı gösterdiği sabır ve güven ile bu çalışmanın gerçekleşebilmesine imkân sağlayan danışmanım Ayşe Şentürer'e teşekkür ederim.

Eylül 2014

İsmail Özgür Gültekin
Mimar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ	xi
ÖZET.....	xiii
SUMMARY.....	xv
1. GİRİŞ	1
2. HEPİMİZ MEKÂNI ÜRETİRİZ	3
3. PRUITT-IGOE MİTİ.....	13
4. MEKÂNIN ÜRETİMİNDE MİMARLIK	23
5. MİMARLIĞIN YOKSUNLUĞUNDA ÜRETİM.....	33
6. SONUÇ.....	41
KAYNAKLAR.....	43
ÖZGEÇMİŞ.....	47

KISALTMALAR

TDK	: Türk Dil Kurumu
AIA	: The American Institute of Architects
U-TT	: Urban-Think Tank

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1: Pruitt-Igoe'nun yıkımı	14
Şekil 3.2: Projenin vaziye planı	16
Şekil 3.3: Projeye ait bir hava fotoğrafı	16
Şekil 3.4: Projeyi oluşturan yapılardan biri	16
Şekil 3.5: Asansör ve galerin ilişkisini gösteren diyagram kesit	17
Şekil 3.6: Pruitt-Igoe'yu sahiplenen ve iyileştirmek için çalışan gençler	18
Şekil 3.7: Pruitt-Igoe'daki terk edilmiş binalardan biri	19
Şekil 4.1: Bloklardan oluşan grid	27
Şekil 4.2: Blokların arasından bakış	27
Şekil 4.3: Değişiklik gösteren yükseklikleri ile blokların yarattığı dalgalanmalar ...	27
Şekil 4.4: Bloklar üzerinde zıplayan gençler	29
Şekil 4.5: Grindr Remembers'da paylaşılan bir fotoğraf	29
Şekil 4.6: Liu Jin'in anıttaki yürüyüşü	29
Şekil 4.7: Eisenman'ın konuşmasında paylaştığı fotoğraf	30
Şekil 5.1: Torre David	33
Şekil 5.2: Torre David: Yaşam Alanları-1	34
Şekil 5.3: Torre David: Yaşam Alanları-2	34
Şekil 5.4: Torre David: Market-1	35
Şekil 5.5: Torre David: Market-2	35
Şekil 5.6: Torre David: Berber	35
Şekil 5.7: Torre David: Dikiş Atölyesi	36
Şekil 5.8: Torre David: Spor Alanları-1	36
Şekil 5.9: Torre David: Spor Alanları-2	36
Şekil 5.10: Torre David: Kilise	37
Şekil 5.11: Torre David: "Yükselen" Mahalle	37
Şekil 5.12: "The Manhattan Transcripts"deki anlatımdan bir örnek	39

HEPİMİZ MEKÂNI ÜRETİRİZ

ÖZET

Edward Soja, 1990'ların ortasında Londra, Bartlett'de, Lefebvre'nin mekânın üretimi kuramından yola çıkarak kurguladığı "Üçüncü mekândan" söz ettiği bir konuşmasının sonunda, Jeremy Till'in kendine yönelttiği, mimarlar mekânı gerçekten üretirken, coğrafyacılar onun üzerine yalnızca spekülasyon yapıyor diyerek başlayan soruyu yarıda keserek ona şu cevabı verir: *Hepimiz mekânı üretiriz!*

Till ile Soja arasındaki bu diyalogu sonlandıran ifade, burada gerçekleştirilen çalışmanın başlangıcını oluşturur. Başladığı bu noktadan sonuca doğru ilerlerken ise çalışma, öncesinde varılmış bir sonucun sistematik bir aktarımından ziyade kimi zaman çelişkili gibi görünen sonuçları içerisinde barındıran bir tartışma niteliği kazanır.

Söz konusu bu tartışmanın ilk aşamasını *hepimiz mekânı üretiriz* ifadesini ve belki de daha da önemlisi Soja'nın neden onu kullanmaya ihtiyaç duymuş olabileceğini, Till ile arasında geçen diyalogda kazandığı anlamı açığa çıkarmaya yönelik bir çaba oluşturur. Böylece çizilen rota tartışmayı öncelikle Lefebvre'nin (*toplumsal*) *mekân* (*toplumsal*) *bir üründür* tezine, yani mekânın mimarlığı da kapsayan fakat onunla sınırlandırılmayacak, ona indirgenemeyecek ve ancak bir bütün olarak topluma mal edilebilecek üretimi sürecine ulaştırır. Ulaştığı bu noktadan itibaren artık tartışma, bir taraftan çeşitli örnekler üzerinden böyle bir yaklaşımın gerekliliğine ilişkin bir sorgulama, diğer taraftansa onun olası sonuçlarını açığa çıkarmaya ve bu sonuçlarla yüzleşmeye yönelik bir çaba halini alacaktır.

Bütün bunlar tartışma süresince ele alınan ve farklı nitelikleriyle öne çıkan üç örneğin yardımıyla gerçekleşir. İlk olarak ele alınan Pruitt-Igoe örneği, yıkımı ardından yapılan yorumların içerdiği sağlam bir temele oturmayan varsayımlarla birlikte neden mekânın üretiminin yalnızca mimarın çabalarına indirgenemeyeceğini gösterir. Fakat bunu gerçekleştirirken aynı zamanda mimarın üretimde neredeyse hiçbir söz sahibi olmadığı bir çerçeveye çizer. Tartışmada ele alınan ikinci örnek olan Soykırım Anıtı da bu noktada devreye girer ve mimarlığın, sürecin diğer aktörlerine olan bağımlılığını sorgulayarak, mekânın üretiminde nasıl daha etkin bir rol oynayabileceği sorusunu cevaplamaya çalışır ve bunu mimari eylemler ile onların mekândaki karşılıkları arasında doğrusal bir neden sonuç ilişkisi kurarak gerçekleştirir. Bu noktada, Soykırım Anıtı ile sonuçları açısından büyük benzerlik gösteren ancak üretim süreci göz önüne alındığında ondan tamamen farklı olan Torre David örneği devreye girerek bunun her durumda doğrulanamayacağını, açıkça gözler önüne serer.

Böyle bir tartışmanın sonucunda artık bağımsız materyal bir gerçeklik olarak değil de sürekli olarak üretilen ve yeniden üretilen karmaşık bir ilişkiler ağı olarak mekânda mimarlığın yerine ilişkin bir değerlendirme yapmak mümkün olacaktır.

WE ALL PRODUCE SPACE

SUMMARY

In his book “Architecture Depends” Jeremy Till shares the following anecdote about the event that ended up changing his views on architecture by challenging his assumptions about the role architecture plays in the process of the production of space:

“I was the bright, youngish thing on the block. Or so I thought. Always at the front of lectures, always the first to put up his hand. I even did it with Rem Koolhaas, in front of 400 others. A question about his ethical ambivalence, which he knocked back hard with withering brilliance. No more questions followed; no one else was prepared to have skin pulled back in public. I should have learnt my lesson, but didn’t. This time it was a lecture at the Bartlett in the mid-1990s, just in the period that Lefebvre was beginning to seep into the cracks left in the shiny surfaces. Ed Soja was lecturing on “Thirdspace,” his homage to and development of the Lefebvrian triad. At the end my hand went up. “Whilst geographers only speculate and comment on space, architects actually produce it ...,” I started. At which, pulling himself up to his not inconsiderable full height, Soja cut in and thundered: “WE ALL PRODUCE SPACE.”

The phrase *we all produce space* that Soja used at the end of his lecture to stop Till from completing his question, becomes the focal point for this study.

However, rather than defining this study’s aim as an explanation of this phrase that lies in its center, it would be much more accurate to define it as an exploration that starts with this phrase and moves forward in order to discover its implications concerning architecture. There is a subtle yet at the same time very important difference between these two approaches. While an explanation generally tries to communicate the result that was reached beforehand as clearly and as efficiently as possible, an exploration focuses on the process that lies behind that explanation, or in other words on the process of obtaining that result. What this means is, as the study progresses from beginning to end, it may arrive at some seemingly counter intuitive or inconsistent results at its different stages of development. It is important to note that this is done intentionally, so that the reader can clearly see the relationships between different moments of the production of space and more importantly, how definitive architecture’s contribution will be in each of these moments.

The exploration that defines this study first starts with a discussion about the meaning of the phrase *we all produce space* and its implications concerning architect’s role in the production process of space. At the first look, it can be seen clearly that aforementioned phrase derives from Lefebvre’s well-known and widely accepted thesis: *(social) space is a (social) product*. In spite of the fact that after realizing *we all produce space* does not necessarily say anything different it makes much more sense to disregard it and focus entirely on Lefebvre’s thesis, what makes it more

important for the present discussion is the context in which it was used. In the context Soja used it, *we all produce space* refers to the fact that since space can only be defined as a social product and not as an independent material reality or simply a thing in itself, only the society itself as a whole can be held responsible for its production. In other words, we all as a society in one way or another take part in the production of space and as far as this socially produced space is concerned an architect neither was nor can ever become the only producer. Architects' claim that they produce space would require a dangerously simplistic conception of space, which in turn could allow them to manipulate it according to their desires.

However acceptable or convincing they may be, all these explanations fail to answer one simple question: Why is it so important to re-examine or rethink the role architects play in the process of the production of space? Would this have any practical impact on how architecture functions or is it just a play on semantics?

The answers to these questions bring forward the first of three examples that will be examined in detail throughout this study. Pruitt-Igoe housing project is probably one of the very few projects in the history of architecture, which is remembered by the pictures showing how it died rather than lived. Charles Jencks marked the time and date of the demolition as the death of modern architecture and by doing so provided one of the most memorable contributions along with names like Oscar Newman to what is today known as The Pruitt-Igoe Myth. Here myth refers to the mistaken impression that only architecture was to blame for the failure of the project. However, the fact remains that even though architecture played its part in the decline and demolition of Pruitt-Igoe housing project, it was by no means the only cause. A detailed examination even suggests that not only architecture was not alone, but also its contribution to the decline of the project was minimal especially compared to contribution of the social reality of that era. In other words, myth was born out of the lack of the necessary understanding of space as a social product and over exaggeration of the role that architecture plays in its production process.

Even though Pruitt-Igoe clearly demonstrate the need to re-evaluate architects' role in the production process in order to avoid creating further myths, by doing so it also puts architecture in a position where it loses all of its power to affect any kind of change and from where every attempt to escape ends up creating another myth. Then the question here must be is there any other way in which architecture can both be a part of social production process and yet retain its disciplinary identity.

The second example examined in this study clearly shows that it is in fact possible to do this. Peter Eisenman's Holocaust Memorial examined together with his idea of blurring clearly provides a possible escape from the aforementioned position. According to Eisenman when architecture tries to blur the existing framework by introducing a certain level of uncertainty to the mixture, it can open up the space to new experiences and thus become an effective part of the production process. Holocaust Memorial stands today as a testament to the potential of Eisenman's approach to architecture: Some people come to walk among the blocks to mourn the dead or to experience a rationality that is pushed to an extreme; others come just to enjoy themselves by jumping over those blocks.

The Memorial somehow manages to bring together these scenarios and many more each with its own distinct character. However, does this mean that the extraordinary

quality of the Memorial can be explained solely by architecture's contribution to the production process?

Third and the final example of this study indicates that although it would be wrong to ignore architecture's contribution, it would be equally wrong to reduce these kind of unexpected results to architecture, especially since similar effects can be observed even without any contribution from architecture. Torre David is no doubt one of the most well-known examples of this in history. People come together, occupied and turned the unfinished office tower into a housing complex which today provides shelter for over 750 families and more importantly did this in the absence of any kind of contribution from architecture. Torre David clearly shows that how important and defining the role played by people in the process of the production of space can become.

After all these discussions it is now possible to understand space as an incredibly complex set of relationships, as an unfinished product that is continuously being produced; to see the architects not as the uniquely capable producers but as one of the many equally important producers of space and finally to talk about space within architecture without turning it into a purely architectural product.

1. GİRİŞ

Jeremy Till, “Architecture Depends” adlı çalışmasında, mimarlığın mekânın üretimindeki yerine ilişkin yaptığı tartışmayı, Edward Soja ile arasında geçen şu diyalogu paylaşarak sonlandırır:

Zeki bir gençtim, daha doğrusu öyle zannediyordum. Her zaman derslerde en önde ve soru sormak için elini ilk kaldıran bendim. Rem Koolhaas’ın bir dersinde bile, 400 kişinin önünde bunu yaptım. Soru onun çelişkili etik değerleri bir araya getirmesiyle ilgiliydi ki o da bunu parlak zekâsıyla sert biçimde yanıtladı. Başka hiçbir soru sorulmadı; hiç kimse herkesin içerisinde benim düştüğüm duruma düşmeye hazırlıklı değildi. Dersimi almam gerekirdi, fakat almadım. Bu seferki Bartlett’de, 1990’ların ortasında, tam da Lefebvre’nin o parlak yüzeylerdeki boşluklardan içeriye sızmaya başladığı dönemde gerçekleşen bir dersti. Ed Soja, Lefebvre’nin üçlüsü üzerinden geliştirdiği “Üçüncümekândan” bahsediyordu. Dersin sonunda elimi kaldırdım. “Coğrafyacılar mekân üzerine yalnızca spekülasyon ve yorum yaparken mimarlar onu gerçekten üretiyor...” diyerek başladım. Bu noktada, Soja ayağa kalkarak sözümü kesti ve gürledi: “HEPİMİZ MEKÂNI ÜRETİRİZ” (Till, 2009).

Burada Soja’nın *hepimiz mekânı üretiriz* ifadesini kullanarak ileri sürdüğü, mekânın yalnızca mimarlar tarafından değil de herkesçe üretildiği düşüncesi, bu çalışmanın başlangıcını oluşturur. Fakat bu düşünceden yola çıkıyor olmasına rağmen buradaki çalışmayı, öncesinde Soja’nın ileri sürdüğü düşüncenin doğru olduğu varsayımını temel alarak varılmış bir sonucun sistematik aktarımı olarak değil de onun, öncelikle neye karşılık geldiği ve ardından da mimarlık için ne ifade edeceği üzerine bir tartışma olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır.

Ancak hızla Soja’nın kullandığı ifadenin ardından getirdiği tartışmaya geçmeden önce, böylesi bir yaklaşımın okuyucuyu yakından ilgilendirecek sonuçların ikisinden kısaca da olsa söz etmekte fayda vardır:

Çalışmanın onun öncesinde varılmış bir sonucun aktarımı değil de başlangıcını oluşturan ifadeye dair bir tartışma oluşu, ilk olarak, ilerledikçe çelişkili ve kimi zaman da hatalı veya eksik olduğu düşünülebilecek çıkarımlarla karşılaşılabilceği anlamına gelecektir. Bununla ilişkili olarak, çalışmada girişten sonuca kadar aslında tek bir tartışmanın sürdürüldüğünü ve dolayısıyla da herhangi bir noktada ileri sürülen

görüşün, ilerleyen bölümlerde farklı bir açıdan yeniden değerlendirilebileceğini veya varılan diğer sonuçlarla bir araya gelerek aynı konuya dair farklı yaklaşımları göstermek üzere kullanılabileceğini göz önüne almak gerekir.

İkinci olaraksa çalışmanın sistematik bir aktarım olmayışının, herhangi bir sistematığı olmadığı anlamına gelmeyeceğidir. Bunun aksine çalışmanın bir sonucu aktarmaya değil de sürece odaklanıyor oluşu, söz konusu sistematığın hem yazar hem de okuyucu açısından ancak sonucuna yaklaşıldıkça bütün açıklığıyla görülebileceği anlamına gelir.

Bütün bunlar göz önüne alınarak, artık *hepimiz mekânı üretiriz* ifadesiyle başlayan tartışmaya geçilebilir.

2. HEPİMİZ MEKÂNI ÜRETİRİZ

Hepimiz mekânı üretiriz: Bu söylemin bir tartışmasını yapmaya, her şeyden önce, onun Lefebvre'nin (*toplumsal*) *mekân* (*toplumsal*) *bir üründür* tezinin bir türevi olduğunu belirterek başlamak yerinde olur. Dolayısıyla ona bir açıklama getirebilmek; onun neye karşılık geldiğini, ardından Edward Soja'nın Jeremy Till'in sorusuna neden böyle bir cevap verme ihtiyacı duyduğunu ve belki de en önemlisi söylemin bu diyalog bağlamında kazandığı anlamı tartışabilmek için öncelikle *mekânın üretiminin*, özellikle de onun mekân anlayışında yarattığı radikal değişimin bir değerlendirmesinin yapılması gerekir. Böylece aynı zamanda, bu söylemin kendine neden bu çalışmanın merkezinde bir yer bulduğuna da bir açıklama getirmek de mümkün olacaktır.

Elbette konu mekânın üretimi olduğunda başvurulacak ilk kaynak Lefebvre'nin mekânı üretim kavramıyla ilişkilendirerek ele aldığı, 1974'de yayınlanan “The Production of Space” adlı kitabı olmalıdır. Fakat her ne kadar Lefebvre (1991) kitapta kimilerine hiçbir anlam ifade etmeyebileceğinden bahsettiği bu ilişkilendirmenin neden ve sonuçlarının oldukça kapsamlı bir tartışmasını yapmış olsa da mekânın üretiminin bütünüyle onun anlatımına dayanan bir açıklaması bir takım olası sorunları da beraberinde getirir.

Bunlardan ilki Lefebvre'nin “The Production of Space”de yaptığı tartışmaların neredeyse kitabın hiçbir noktasında doğrusal bir şemayı takip etmiyor oluşu ve buna bağlı olarak da giderek daha da karmaşılaşan, hatta Hight, Hensel ve Menges'e (2009) göre kimilerince “karışık” olarak dahi nitelendirilebilecek, sonuçlar üretmesiyle ilişkilidir.

Elbette bunun ne yalnızca Lefebvre'ye özgü bir durum ne de bir sorun olduğu ileri sürülebilir. Lefebvre'yi bu noktada farklı kılan ve olası sorunların önünü açan durum ise onun kitaplarını nasıl yayına hazırladığıyla ilişkilidir. Rob Shields'ın (2005) da “Lefebvre, Love and Struggle” adlı kitabında sıklıkla altını çizdiği üzere Lefebvre bunu konuşmalarını dikte ettirerek gerçekleştirir. İlk bakışta önemsiz gibi gözükebilecek bu ayrıntı, Shields'ın (2005) bahsettiği üzere Lefebvre'nin bu süreçte

düzeltilme yapmaktan kaçınması, yer yer kendini gösteren tutarsızlıkları olduğu gibi bırakmasıyla sonuçlandığı için oldukça önemlidir; çünkü kitabın önemli bir niteliğini görünür kılar: “The Production of Space”, Lefebvre’nin onun öncesinde vardığı bir tezin sistematik aktarımından ziyade içerisinde başlangıçtaki o tezin sürekli olarak değişerek olgunlaştığı diyaloga dayalı diyalektik bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Başlarken sözü edilen sorunlardan ilki de işte bununla ilişkili olarak, “The Production of Space”in bütününün derinlemesine bir analizini yapmadan sınırlı bir kesitin ele alınmasıyla, onunla ilgili potansiyel olarak eksik ve hatta tutarsız çıkarımlara varılması olasılığıyla ortaya çıkar.

“The Production of Space”in kapsamı göz önüne alındığında böyle bir analizi bu çalışmanın bütününün ona adandığı durumda dahi hakkını vererek gerçekleştirmek neredeyse olanaksızdır. Fakat sözü edilen bu sorundan kaçınmak adına başvurulabilecek, kitabın kapsamlı bir analizini içeren çok sayıda kaynaktan söz edilebilir. Rob Shields’ın “Lefebvre, Love and Struggle”, Stuart Elden’in “Understanding Henri Lefebvre” ve Andy Merrifield’in “Henri Lefebvre A Critical Introduction” adlı kitapları, bunlar arasından öne çıkan örneklerdir. Ayrıca, mekânın üretimi, David Harvey ve Edward Soja’nın çalışmalarında da, her ne kadar öncekiler gibi bütünüyle Lefebvre’nin yaklaşımını açıklamaya veya yorumlamaya adanmış olmasalar da, önemli bir yere sahip; dolayısıyla onların çalışmalarından da mekânın üretiminden söz ederken faydalanmak olası görünmektedir.

Fakat bu noktada hızla mekânın üretiminin, Lefebvre’nin tartışmalarına ek olarak yukarıda sözü edilen isimlerin analizlerini de göz önüne alan bir açıklamasına geçmeden önce, onların katkılarına rağmen giderilememesi olası ikinci bir sorunu daha göz önüne almakta fayda var.

Lefebvre, her ne kadar mekânı üretim kavramıyla ustaca bir araya getirmiş ve mekânın nasıl üretildiğı sorusunu detaylı olarak cevaplamış olsa da bu durum, buna dayanarak ileri sürdüğü her görüşün, vardığı her sonucun veya yaptığı her eleştirinin tartışmasız olduğu anlamına gelmez. Lukasz Stanek’in (2011; 2012) “Henri Lefebvre on Space” ve “Architecture as Space, Again?” adlı iki çalışmasında da yer verdiği, Lefebvre’nin mimarlık anlayışının kimi noktalarda gösterdiği yetersizliğe ilişkin tespitleri bunun önemli bir örneğini oluşturur. Stanek’e göre bugün tekrar değerlendirildiğinde, Lefebvre’nin modern mimarlığın mekân anlayışına getirdiğı eleştirilerin onun kendi içerisinde barındırdığı çeşitliliğı bir ölçüde göz ardı ettiğı söylenebilir. Keza benzer

şekilde Hight, Hensel ve Menges (2009) de Lefebvre'ye, mimarların mekân anlayışını eleştirirken ileri sürdüğü argümanların kitaptaki benzerlerinden daha zayıf oluşu noktasında bir eleştiri getirirler. Lefebvre'ye yöneltilen bu eleştirilere, kitabın yayınlandığı 1974 tarihinden bugüne geçen zamanda mimarlık anlayışında yaşanan değişimler de eklendiğinde, burada Lefebvre'nin kitapta vardığı sonuçlara veya yaptığı eleştirilere dayanan bir açıklama, yukarıda bahsedilen isimlerin katkısına rağmen yanıltıcı sonuçlara varılması riskini taşıyacaktır.

Bütün bu olası sorunlar göz önüne alındığında, bir yandan yukarıda sözü edilen olası sorunlardan kaçınırken, diğer yandan mekânın üretimine mümkün olabildiğince kapsamlı bir açıklama getirebilmek konusunda Christian Schmid'in "Lefebvre's Theory of Production of Space" adlı metni alternatif bir kaynak oluşturur. Schmid (2008), bu metninde, kendi deyimiyle, mekânın üretiminin "ana yapısını oluşturan unsurlara ve onun epistemolojik temellerine" odaklanır. Bu yaklaşım yukarıda sözü edilen benzerlerine göre önemli bir alternatif oluşturur; çünkü böylece Lefebvre'nin ileri sürdüğü görüşlere ve yaptığı eleştirilere bağlı kalmadan, mekân ile üretim kavramı arasındaki ilişkiye, mekânın nasıl üretildiğine ve bunun mekân anlayışında karşılık geldiği radikal değişime bir açıklık getirmek; sonuç olarak da mekânın üretimini Lefebvre'nin onu formüle ettiği bağlamın ötesine taşıyarak onu "mekân nedir?" sorusuna verilmiş kapsamlı bir cevap olarak ele almak mümkün olacaktır¹.

(Toplumsal) mekân (toplumsal) bir üründür: Lefebvre'nin ileri sürdüğü bu tezi anlayabilmek için, her şeyden önce, mekânın kendinde², yani "kendi öz varlığınca, başka bir şeyle ilgisi, ilişkisi olmadan" (TDK) var olan, bağımsız materyal bir gerçeklik olduğu yönündeki yaygın anlayıştan uzaklaşılması gerekir. Schmid (2008), böyle bir görüşe karşı Lefebvre'nin, mekânı temelinde toplumsal gerçeklikle

¹ Burada yapılan tercihin ardındaki, bütünüyle belirleyici olmasa da etkisiz olarak da nitelendirilemeyecek nedenlerden biri de Schmid'in (2008), Shield, Elden, Harvey ve Soja'nın mekânın üretimine, özellikle de Lefebvre'nin onu formüle ederken kurduğu diyalektiğe getirdikleri yorumların "kayda değer yetersizlikleri olduğu ve onun açıklanmasından çok karıştırılmasına katkıda bulundukları" eleştirisidir. Bununla ilgili detaylar için Schmid'in metnine bakılabilir: **Schmid, C.** (2008), "Henri Lefebvre's Theory Of The Production Of Space: Towards A Three-Dimensional Dialectic", Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre içinde, der. Kanishka Goonewardena, Richard Milgrom, Christian Schmid, Stefan Kipfer, Routledge, NY.

² "Thing in itself" ifadesinin Türkçe karşılığı "kendinde şeydir" (Hançerlioğlu, 1985). Burada bu kullanıma uygun olacak şekilde, "in itself" ve "space in itself" ifadelerinin karşılığı olarak, sırasıyla, "kendinde" ve "kendinde mekân" ifadeleri kullanılmıştır.

ilişkilendirerek açıkladığından söz eder. Buna göre “kendinde mekân asla bir epistemolojik başlangıç vazifesi göremez. Mekân kendinde var olmaz; üretilir.”

Lefebvre’nin *toplumsal* yerine (*toplumsal*) ifadesini kullanmayı tercih etmesinin nedenini de Schmid’in sözünü ettiği bu ilişkilendirmenin bir sonucu olarak yorumlamak mümkündür. Lefebvre burada toplumsal ifadesini parantez içerisine alarak kullanır; çünkü (*toplumsal*) *mekân*, mimari veya kentsel gibi mekânlar arasında bir mekâna değil, aksine bunlara benzer şekilde türetilebilecek her mekânın temelinde bir parçası olduğu toplumsal gerçeklikle ilişkili olduğu savına karşılık gelir. Yani ne toplum mekândan, ne de mekân toplumdan ayrı düşünülebilir.

Schmid (2008), Lefebvre’nin kendinde mekânın yerini alan bu (*toplumsal*) mekanı, ilişkisel bir mekân ve zaman anlayışından hareket ederek kavradığından söz eder: Bunlardan “*mekân*, toplumsal gerçekliğin senkronik düzenine, onun eşzamanlılığına; *zaman* ise diyakronik düzenine, yani toplumsal üretimin tarihsel sürecine karşılık gelir.” Burada *toplum* ise ne onu oluşturan bedenlerin bütünlüğüne, ne de gerçekleşen eylemlerin ve pratiklerin toplamına indirgenebilir: “Lefebvre’nin materyalist kuramının merkezinde; bedensellikleri ve duyumsallıkları içerisinde, duyarlılık ve hayal güçleri, düşünceleri ve ideolojileriyle birlikte, eylem ve pratikleri aracılığıyla ilişki içerisine giren insanlar yer alır.”

Lefebvre’nin toplumsal mekân ve toplumsal zaman anlayışı da, yine Schmid’e (2008) göre, mekân, zaman ve toplumun bu tanımları üzerine kuruludur. Böyle açıklandığında, artık “mekân ve zaman yalnızca materyal birer etmen değildir. Aynı zamanda saf, apriori kavramlara da indirgenemezler. Bunların ötesinde, “toplumsal pratiğin bütünleyici birer parçası olarak anlaşılırlar. Lefebvre onları toplumsal ürünler olarak görür; bunun sonucu olarak, onlar, toplumsal üretiminin hem sonucu hem de ön koşuludur.”

Elbette Lefebvre’nin mekân ve zamanı birer ürün olarak görmesi, onları herhangi başka bir ürünle özdeşleştirdiği anlamına gelmez. Onun deyimiyle (*toplumsal*) mekân:

...ne diğer şeyler arasındaki bir şey, ne de diğer ürünler arasındaki bir üründür: aksine üretilen şeyleri kapsar ve onların bir aradalıkları ve eşzamanlılıkları, onların (görelî) düzen ve/veya (görelî) düzensizlikleri, içerisinde kurdukları karşılıklı ilişkileri kuşatır. O bir dizi işlemin sonucudur ve bu nedenle de basit bir obje seviyesine indirgenemez. Aynı zamanda, bilimle, temsillerle, fikirler veya rüyalarla karşılaştırıldığında, onunla ilgili hayal edilmiş, gerçek dışı veya “ideal” bir şey de yoktur. Kendisi geçmişteki eylemlerin sonucu olan toplumsal mekân,

bazılarını önerirken bazılarını yasakladığı yeni eylemlerin gerçekleşmesine imkân verir. Bu eylemlerin bir kısmı üretime, diğerleri ise tüketime (yani üretimin sonuçlarından duyulan keyfe) hizmet eder. Toplumsal mekân, bilginin büyük bir çeşitliliğine işaret eder (Lefebvre, 1991).

Peki, sözü edilen bu (toplumsal) mekân nasıl üretilir? Lefebvre'ye göre bu üretim, diyalektik olarak birbirine bağlı üç boyut veya süreçte³ gerçekleşir.

Üretimin bu üç boyutunun temelinde, mekânın, yine Lefebvre'nin tanımladığı üç alanı yer alır: *fiziksel*, *zihinsel* ve *toplumsal alanlar*. Bunlardan *fiziksel alan*, pratik ve duyumsal bir yolla tarif edilen, doğa ve materyalliğin alanına; *zihinsel alan* matematik ve fizikçilerin tanımladığı, mantık ve biçimsel soyutlamalardan oluşan alana; *toplumsal alan* ise sembollerin ve ütopyaların, imgeselin ve arzunun alanına karşılık gelir (Stanek, 2011; Merrifield, 2006).

Mekânın bu alanları, onun üretimi sürecinde bir araya gelerek, üretimin sözü edilen üç boyutunu oluştururlar. Schmid (2008), Lefebvre'nin onlara iki farklı açıdan yaklaştığından ve buna uygun olarak da onları iki farklı şekilde tanımladığından söz eder. Bunlardan ilki, kaynağını “dilbilimi ve göstergebilimden” alan *mekânsal pratik* (*spatial practice*), *mekânın temsilleri* (*representations of space*) ve *temsilin mekânları* (*representations of space*) üçlüsüdür. Schmid (2008) bunları şöyle açıklar:

Mekânsal pratik: Toplumsal eylem ve etkileşimlerin materyal boyutunu belirler. *Mekânsal* sınıflandırması, eylemlerin eşzamanlılığına odaklanıldığını gösterir. Mekânsal pratik, materyal unsurların ya da eylemlerin bir araya gelmesi ve bağlanmasından oluşan sistemi ifade eder. Somut olarak, günlük hayatta ortaya çıkan etkileşim ve iletişim ağları (örneğin ev ve işyeri arasında kurulan günlük bağlantı) düşünülebilir.

Mekânın temsilleri: Mekânın bir temsili üretilir ve böylece aynı zamanda onu tanımlarlar. Mekânın temsilleri söylem, konuşma düzeyinde ortaya çıkar ve bu nedenle açıklamalar, tanımlamalar ve özellikle de (bilimsel) mekân kuramları gibi sözlü formlardan oluşur. Ayrıca Lefebvre, harita ve planları, fotografik bilgileri ve

³ Schmid (2008), Lefebvre'nin bunlardan üretimin format veya anları olarak tanımladığından da söz eder. Burada ise Schmid'in kullanımını takip ederek ağırlıkla boyut tanımlaması kullanılacaktır.

işaretleri de mekânın temsilleri olarak görür. Bu temsillerin üretimiyle uğraşan disiplinler mimarlık, planlama ve aynı zamanda sosyal bilimlerdir.

Temsilin mekânları: Mekânın sembolik boyutuyla ilgilenir. Buna göre temsilin mekânları, mekânın kendine değil de başka bir şeye gönderme yapar: kutsal bir güç, logos, devlet gibi. Mekânın üretiminin bu boyutu kendini bir (materyal) sembolle ilişkilendiren anlamlandırma sürecine karşılık gelir. Mekânın sembolleri, doğadan, örneğin ağaçlar veya seçkin topolojik formasyonlardan alınabilir veya bu semboller insan yapıtları, binalar ve anıtlar da olabilir; aynı zamanda, örneğin “peyzaj” gibi, bunların birleşiminden de oluşabilir.

Mekânın üretimi sürecine katıldıklarında ise bunlardan *mekânsal pratik*, toplumsal eylem ve etkileşimlerin, bunlardan oluşan ağların materyal boyutunu (morfoloji, yapı çevre) belirler. *Mekânın temsilleri*, bu mekânsal pratiği, sözlü, yazılı veya fotografik anlatımlar veya plan ve haritalar kullanarak mekân olarak tanımlar ve böylece de tanımladığı o mekânın temsiliyi oluşturur. *Temsilin mekânları* ise mekânın materyal boyutu üzerinden toplumsal norm, değer ve deneyimleri yansıtan mekânsal bir sembolizmin gelişmesine karşılık gelir.

Dilbilimi ve göstergebilime dayanan bu yaklaşım, mekânda toplumsal eylemlerin oluşturduğu düzenin, her ne kadar bütünüyle onunla açıklanamayacak olsa da, belirli bir noktaya kadar kelimelerin oluşturduğu sistemle paralellik gösterdiği düşüncesi üzerine kuruludur. Fakat Schmid (2008), Lefebvre’nin, mekânın üretimiyle, toplumsal pratikleri yalnızca belirli bir noktaya kadar değil, tamamıyla kapsayacak bir arayışta olduğundan söz eder. Dolayısıyla onun üretiminin boyutlarını tanımlarken de dil ve göstergelerle sınırlı kalmaz; “toplumsal pratiklerin materyalliği ve insan bedeninin merkezi rolünü” de içerecek şekilde ona bir başka açıdan daha yaklaşılarak ikinci bir üçlüye, kaynağını fenomenolojiden alan *algılanan (perceived)*, *tasarlanan (conceived)* ve *yaşanan (lived) mekânlara* ulaşır.

Bunlardan *algılanan mekân*, mekânın duyular (ki bu yalnızca görmeyi değil, aynı zamanda duyma, koklama, dokunma ve tat almayı da kapsar) aracılığıyla kavranan, algılanan yanına karşılık gelir. “Mekânın duyularla algılanabilen bu yanı, bir araya gelerek mekânı oluşturan unsurların materyalliğiyle doğrudan ilişkilidir” (Schmid, 2008). Elbette mekânın, öncesinde düşüncede tasarlanarak bir materyallik

kazanmadan, algılanması da mümkün olmayacaktır. *Tasarlanan*⁴ *mekân* da materyal unsurların bir araya gelerek sonrasında *mekân* olarak tanımlanacak bir bütün oluşturabilmesi için gerekli bu düşünceye, tasarıya karşılık gelir. *Yaşanan mekân* ise *mekân*ın deneyimlenmesiyle ilişkilidir. *Mekân*ı, insanların günlük hayatlarındaki deneyimleri üzerinden tanımlar.

Kaynağını fenomenolojiden alan bu yaklaşım doğrultusunda değerlendirildiğinde, artık *mekân* yalnızca somut, materyal bir gerçeklik değil, aynı zamanda bir düşünce ve bir duygu, bir deneyim de içerir. Bir başka ifadeyle, toplumsal bir perspektiften bakıldığında, kendinde bir materyallik, onu yönlendiren ve temsil eden düşüncenin ve yaşamın, deneyimin, bu materyalliğe atfedilen duyguların yoksunluğunda var olamaz (Schmid, 2008).

Lefebvre'nin dilbilimi ve göstergebilime dayanan tanımlamasına, fenomenolojiye dayanan bu ikinci tanımlamayı da eklemesiyle, artık *mekân*ın üretiminin üç boyutu, toplumsal pratiklerin bütününe kapsar. Schmid (2008), *mekân*ın üretiminin bu boyutlarının birbiriyle eşit değere sahip olarak anlaşılması gerektiğini ifade eder. Bunlardan hiçbirinin *mekân*ın mutlak kökeni, aralarında kurulan diyalektiğin “tezi” veya diğerlerinden daha ayrıcalıklı⁵ bir yeri olduğu söylenemez.

Böylece üretilen *mekân*ı ise kendinde var olan materyal bir gerçeklik; içerisinde eylem ve pratiklerin gerçekleştiği ölü, hareketsiz bir şey veya obje, doldurulmayı bekleyen

⁴ Burada neden *conceived* ifadesinin sözlükteki karşılığı olan *kavranan* (*kavramak*) yerine *tasarlanan* (*tasarlamak*) ifadesinin kullanıldığını açıklamakta yarar var. TDK tasarlamak ifadesini “bir şeyin nasıl gerçekleşebileceğini düşünmek, zihinde hazırlamak”; kavramak ifadesini ise “(1) karşılaşılan sorunları, yeni durumları ve düşünceleri zihinde oluşturmak; (2) düşünmek; (3) anlamak” olarak tanımlar. Burada kavramanın birinci anlamıyla tasarlamak arasında bir paralellik olduğundan söz etmek mümkün: İkisi de materyal üretimin öncesindeki süreçte (tasarım) karşılık gelir. Kavramak üçüncü anlamıyla ise materyal üretimin sonrasındaki süreçte (kullanım) gerçekleşir; onun sonuçlarının algılanmasıyla yakından ilişkilidir. Fakat Schmid (2008) *conceived* ifadesini, yalnızca materyal üretimin öncesindeki süreçte karşılık gelecek şekilde ve hatta sonrasında gerçekleşecek olan algının ön koşulu olarak tanımlar. (Bu noktada belki de Schmid'in yaptığı bu tanımlamanın yeniden düşünülmesi gerektiği de söylenebilir; fakat burada böyle bir deneme yapılmayacaktır.) Dolayısıyla da burada *kavranan* yerine *tasarlanan* ifadesinin kullanılması daha doğru olacaktır. Bunun devamında ortaya çıkması olası bir yanılgının da hemen önüne geçmekte fayda var. *Conceived* ifadesinin karşılığı olarak *tasarlanan*, bir düşünme eylemine (beden) karşılık gelir. Bu eylemin kendisi ile onun aracılığıyla üretilen temsilleri (dil, gösterge) birbirine karıştırmamak gerekir; temsiller, ilk üçlüdeki *mekânın temsilleri* kapsamında değerlendirilir.

⁵ Burada kullanılan *ayrıcalık* ifadesine, olası bir yanlış anlaşılmanın önüne geçebilmek adına bir açıklama getirmekte fayda var. Lefebvre'nin (1991) deyiimiyle, üretimin üç boyutu “kendi nitelik ve karakteristiklerine, söz konusu olan topluma veya üretim biçimine ve tarihsel süreçte uygun olarak *mekân*ın üretimine değişen yollardan katkıda bulunurlar.” Dolayısıyla da tarihte, bunlardan birinin diğerlerinden daha *baskın* bir rol oynadığı üretim modellerinin varlığından söz edilebilir. Fakat bu, *baskın* olan boyutun, ele alınan üretim modelinin ötesinde, genel anlamıyla *mekân*ın üretimde *ayrıcalıklı* bir yeri olduğu anlamına gelmez.

boş bir kutu olarak tanımlamak olanaksızdır. Bir başka ifadeyle, kendini üreten toplumsal eylem ve pratiklerden bağımsız olarak var olan bir mekândan söz edilemez: Eylem ve pratikler mekânın içerisinde gerçekleşmez; aksine gerçekleşerek kendi mekânlarını üretirler. Dolayısıyla da burada mekân, onlar tarafından “devamlı olarak üretilen ve yeniden üretilen karmaşık bir ilişkiler ağı” olarak anlaşılmalıdır (Schmid, 2008). Devamlı olarak üretildiğinde ise artık mekânın kendisi bir süreçtir; “bitmemiştir” ve daima zamanla bağlıdır.

Böylece artık Edward Soja’nın, neden Jeremy Till’in sorusunu, tam da o *mimarlar onu (mekânı) gerçekten üretiyor* derken, yarıda keserek *hepimiz mekânı üretiriz* diye “gürlediğini” daha da iyi anlamak mümkün.

Mimarların toplumsal olarak üretilen bu mekânın “gerçek” üreticileri olduğu söylenebilir mi? Mekânın, Lefebvre’nin tanımladığı boyutlarıyla toplumsal pratikleri bütünüyle kapsayan üretimi süreci, bunlardan yalnızca biriyle, mimarın pratiğiyle sınırlandırılarak anlaşılabilir mi? Schmid’in (2008) deyiimiyle “devamlı olarak üretilen ve yeniden üretilen karmaşık ilişkiler ağı” olarak mekân, mimari bir ürün veya objeye indirgenebilir mi?

Bunların ve burada onlara benzer türetilebilecek pek çok sorunun cevabı şüphesiz ki hayır olacaktır. Soruların içerdiği çelişki dahi bunu doğrulamak için yeterlidir: Birbiriyle işbirliği yapan, çelişen, çatışan, rekabet ve mücadele eden çeşitli disiplinlerden çok sayıda aktörün, kendi pratikleri aracılığıyla ürettiği ve üretken kıldığı mekânın, yalnızca mimarlığa, mimarın yaptığı katkıya indirgenebilmesi olanaksızdır. Dolayısıyla da mimarlar, mekânın tek üreticisi oldukları iddiasında oldukları sürece, kendilerini kaçınılmaz olarak bir kriz içerisinde bulurlar. Lukasz Stanek’in (2012) deyiimiyle, “mekân çok sayıda aktör tarafından üretildiği için –ki mimarların bunlar arasındaki en az etkililerden biri olduğu ileri sürülebilir– mimarlar, kontrol edemeyecekleri bir şeyden sorumlu tutulmuş olurlar.”

Öte yandan, aktör ifadesini, yukarıdaki gibi yalnızca içerisinde yer aldığı disiplin gereği mekânla, onun üretimiyle ilgilenenlerle sınırlandırmadan, *herkesi* veya Soja’nın deyiimiyle *hepimizi* kapsayacak şekilde düşünmek gerekir; o mekânda “yaşayan, yaşamayan, kısa ya da uzun süreli konumlanan, konumlanmayan herkesi” (Tanyeli, 2011). *Hepimizin* eylem ve pratiklerinin, düşünce, duygu ve deneyimlerinin, öncesinde

Üretilmiş bir mekânın içerisinde gerçekleşmediği, fakat gerçekleşerek kendisi “bitmemiş” bir süreç olan mekânın devamlı olarak gerçekleşen üretim ve yeniden üretimine katıldıkları göz önüne alındığında ise mimarı mekânın tek üreticisi olarak tanımlamak bütünüyle olanaksız hale gelecektir.

Burada mimar, “mekânın üreticilerinden biridir; fakat asla tek üreticisi değildir” (Stanek, 2011). *Hepimiz mekânı üretiriz* de kullanıldığı diyalog bağlamında mekânın “gerçek” üreticisi olduğu iddiasındaki bir mimara bunu hatırlatma çabasındadır.

Bu noktaya kadar yapılan bütün tartışmalar, her ne kadar mimarın mekânın “tek” veya “gerçek” üreticisi olamayacağını göstermek için yeterli olsa da ilk anda neden böyle bir yaklaşıma gerek duyulduğu sorusunu büyük ölçüde yanıtız bırakır. Bu soruyu cevaplayabilmek içinse böyle bir yaklaşımın yoksunluğunun yarattığı bir mimarlık mitine göz atmakta fayda var.

3. PRUITT-IGOE MİTİ

Pruitt-Igoe, tarihte tamamlanmış halinden ziyade yıkımını belgeleyen bir dizi fotoğrafla anılan nadir projelerden biridir (Şekil 3.1). Projenin, St. Louis şehrinde 1954 yılında tamamlanmasıyla birlikte başlayan hikâyesi, beklentilerin aksine olumsuz sonuçlar üretmesi ve bunu takip eden bütün iyileştirme çabalarının da sonuçsuz kalması üzerine 1972–76 yılları arasında yıkılmasıyla birlikte sona erer. Projenin yıkımını takip eden süreçte yapılan tartışmalar, onun büyük ölçüde “mimari” bir başarısızlık olduğu kararına varılmasıyla sonuçlanır. Katharine Bristol’e (1991) göreyse Pruitt-Igoe hikâyesinin bu versiyonu bir mitten ibarettir.

Bu mitin yaratılmasında rol oynayan, onun yaygınlaşarak kabul görmesine katkıda bulunan önemli isimlerden biri de Charles Jencks’tir. Jencks (1984), “The Language of Post-Modern Architecture” adlı kitabının hemen girişinde Pruitt-Igoe’nun yıkımını, modern mimarlığın ölümüyle özdeşleştirerek mitin yaratılmasına ve yaygın olarak kabul görmesine büyük bir katkıda bulunur. Fakat Bristol’un (1991) “The Pruitt-Igoe Myth” adlı çalışmasında projenin nasıl mitleştirildiğine getirdiği açıklamalara dayanarak, Jencks’in bu değerlendirmesinin hatalı bir varsayım üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür.

Buradaki varsayım, Pruitt-Igoe’nun modern mimarlığın ilkelerinin bir göstergesi olduğu ve dolayısıyla da bu ilkelere bağlılığın getirdiği bir başarısızlık olarak değerlendirilebileceğidir. Jencks’e (1984) göre;

Pruitt-Igoe, CIAM’ın ilerlemeci fikirlerine göre inşa edilmiş ... ve 1951’de tasarlandığı zaman AIA’dan bir ödül kazanmıştır. Proje, rasyonel (arabalara karşı korunan, fakat sonuçta ortaya çıktığı üzere suça karşı korunamayan) “havadaki sokaklarıyla” on dört kat yüksekliğinde zarif bloklardan oluşmuştu; Le Corbusier’nin (yok saydığı sokaklar, bahçeler ve yarı-özel mekânlar yerine) “kentselliğin olmazsa olmaz üç keyfi” olarak nitelendirdiği “güneş, mekân ve yeşilliği” kendine temel almıştı. Her birinde geleneksel dokuların yerini rasyonel olanın aldığı; yaya ve araç trafiği arasında bir ayrım, hazırlanmış oyun mekânlarına ve çamaşır odası, kreş ve dedikodu merkezleri gibi hayatı kolaylaştıran mekânlara sahipti.

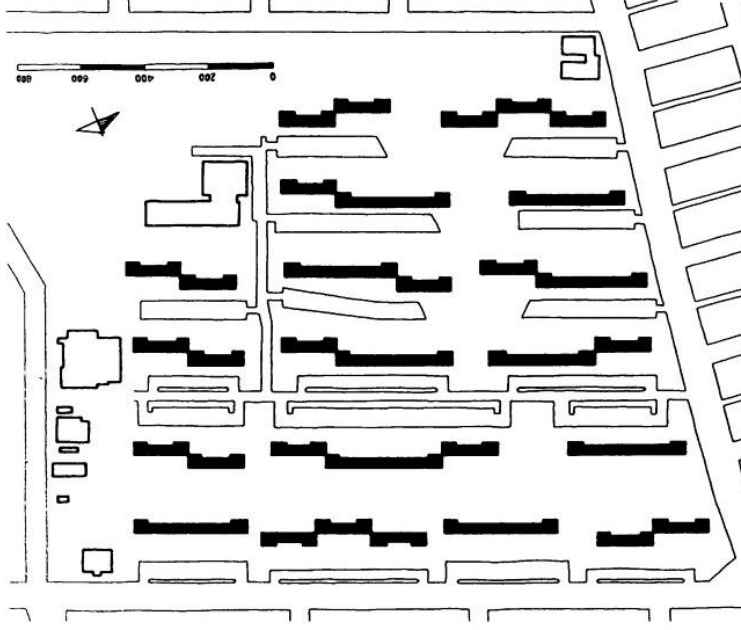


Şekil 3.1: Pruitt-Igoe'nun yıkımı (Url-1)

Jencks'in Pruitt-Igoe'dan bahsederken kullandığı bu ifadeler, içerisinde bir dizi yanılgıyı barındırır. Her şeyden önce Pruitt-Igoe'nun ödüllü bir proje olduğu ifadesi gerçeği yansıtmamaktadır. Bristol'un (1991) aktardığı üzere proje hiçbir mimari ödül kazanmamıştır. Aksine projenin mimarlarının (Leinweber, Yamasaki & Hellmuth) yine St. Louis şehrinde gerçekleştirdikleri "The John Cochran Garden Apartments" adlı başka bir sosyal konut projesinin aldığı ödül, süreç içerisinde her nasılsa Pruitt-Igoe ile özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla Jencks'in projeyi modern mimarlığın önde gelen örneklerinden biriymiş gibi ele alarak, onun başarısızlığını modern mimarlığınıninkiyle özdeşleştirme çabasının herhangi bir dayanağı olmadığı söylenebilir.

Burada Jencks'in gözden kaçırdığı belki de çok daha önemli nokta ise modern mimarlığın formal geleneğine uygun hareket etmenin, onun ilkelerine bağlılık anlamına gelmeyebileceğidir. Michael Speaks'in, "Which Way Avant-garde?" adlı çalışmasının hemen başlangıcında paylaştığı, Colin Rowe'un modern mimarlığın Atlantik'i geçişine ilişkin hikâyesini de Jencks'in gözden kaçırdığı bu noktayla ilişkilidir. Hikâye nasıl modern mimarlığın formunun ve ideolojisinin birbirinden ayrıldığını; ideolojinin nasıl ya Avrupa'da kaldığı ya da Atlantik'in soğuk suları üzerinde bir yerlerde kaybolduğunu, formun ise nasıl Amerika'nın kıyılarına ulaşarak kurumsal Amerika'nın "stili" haline geldiğini ve ardından da nasıl modern mimarlıktan arda kalan bu formalist mimarlığın "uluslararası" stile dönüşerek dünyanın geri kalanına gerçek anlamıyla modern olarak satıldığını anlatır (Speaks, 2000).

Pruitt-Igoe da hiç kuşkusuz modern mimarlığın ideolojisini yitirdiği dönemde, onun Amerika'ya ulaşan formunu kendine referans alan bir projedir (Şekil 3.2; Şekil 3.3; Şekil 3.4). Bristol'e (1991) göre projenin modern mimarlıkla ilişkisi bu formal seviyenin ötesine geçmez; nasıl görüldüğünün ötesindeki hemen her şey işverenin kurumun talepleri ve getirdiği kısıtlamalar tarafından belirlenmiştir. Bu durumda projenin mimarları bir konuda eleştirileceklerse, bu Jencks'in izlediğinden farklı bir yönde gerçekleşmelidir; yani varlığı dahi şüpheli olan bir ilkeye bağlı kalabilmek adına orada yaşayacak olan insanların ihtiyaçlarını göz ardı ettikleri yanılgısına değil, işverenin bütün talep ve kısıtlamalarına pasifçe boyun eğmiş olmalarına odaklanmalıdır. Fakat burada kestirme bir sonuca varmadan önce bu pasif tavrın projenin başarısızlığından sorumlu tutulup tutulamayacağını sorgulamakta fayda var.



Şekil 3.2: Projenin vaziye planı (Bristol, 1991)

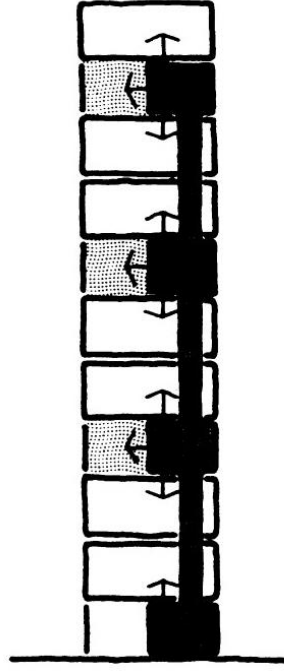


Şekil 3.3: Projeye ait bir hava fotoğrafı (Bristol, 1991)



Şekil 3.4: Projeyi oluşturan yapılardan biri (Bristol, 1991)

Pruitt-Igoe, bugüne kadar uzanan kötü şöhretini büyük ölçüde sınırları içerisinde gerçekleşen vandalizm, şiddet ve suça borçludur. Bristol'un (1991) sözünü ettiği üzere projenin, hazırlandığı dönemde yüksek katlı yapılaşmanın dezavantajları karşısında yaratıcı bir alternatif oluşturduğu düşüncesiyle övgüyle karşılanan, üç katta bir duran asansörler (Skip-Stop Elevators) ve bunların açıldığı galeriler (Şekil 3.5), projenin tamamlanmasından birkaç yıl sonra gün geçtikçe artan suç ve şiddet olaylarının odağına yerleşmiştir. Evlerine ulaşabilmek için bu asansörleri ve bina boyunca uzanan galeri kullanmak zorunda olan insanlar, sıklıkla kendilerine bu alanları yer edinen çetelerin saldırılarına maruz kalmıştır. Sonuç olarak da Bristol'un (1991) her yapıyı kendi içerisinde bir mahalleye dönüştürmek amacıyla projeye eklendiğinden söz ettiği asansör ve galeriler, beklentilerden radikal biçimde sapan sonuçlar üretmiş, suç ve şiddetle anılır hale gelmiştir.

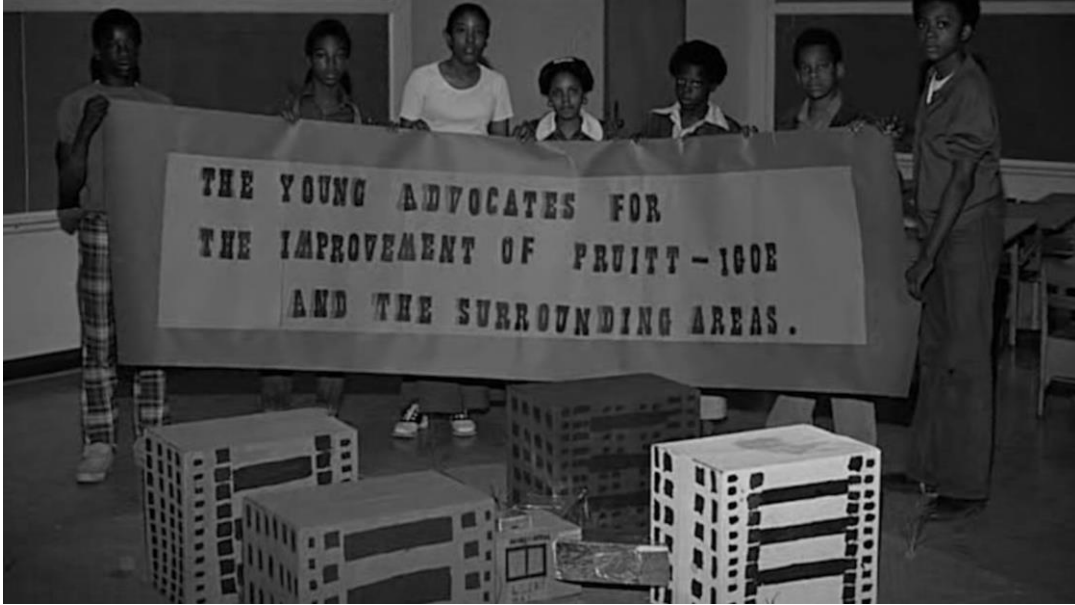


Şekil 3.5: Asansör ve galerin ilişkisini gösteren diyagram kesit (Bristol, 1991)

Oscar Newman projenin yıkımının başladığı 1972 yılında yayınlanan “Defensible Space” kitabında söz konusu bu radikal sapmanın nedenlerine bir açıklama getirmeye çalışır. Fiziksel çevre ile insan davranışları arasında doğrudan ve doğrusal bir ilişki olduğu varsayımından yola çıkan Newman’a (1972) göre bu sapmanın sorumlusu projenin savunulabilir mekânlar yaratmaktaki başarısızlığıdır. Burada yaşayanlar, yaşadıkları o çevrenin kendilerine ait olduğunu hissetmemiş ve dolayısıyla onu

dışarıya karşı savunmak için de hiçbir çaba harcamamıştır. Böylece projede yaşayanların sırtını döndüğü bu alanlar, vandalizm, suç ve şiddetin odağı haline gelmiştir.

Her ne kadar Newman, bu yaklaşımıyla projenin tamamlanmasını takip eden yıllarda ortaya çıkan sorunları onun mimarisindeki eksikliklerle ilişkilendirerek açıklayan tutarlı bir çerçeve yaratmış olsa da Chad Freidrichs'in 2011 yılında hazırladığı "The Pruitt-Igoe Myth" belgeselinde yer verdiği fotoğraflardan birisi, projeyle ilgili olarak böyle kestirme bir sonuca varılamayacağını gösterir. Pruitt-Igoe ve çevresini iyileştirmek amacıyla bir araya gelen gençlerin, projeyle ilgili planlarını sunmak amacıyla hazırladıkları maketle birlikte çektiardıkları fotoğraf, Newman'ın, Pruitt-Igoe'da yaşayan insanların onu sahiplenmediğinden söz ederken ne kadar büyük bir yanılgıya düştüğünü açıkça gözler önüne serer (Şekil 3.6).



Şekil 3.6: Pruitt-Igoe'yu sahiplen ve iyileştirmek için çalışan gençler (Freidrichs, 2011)

Newman burada böyle bir yanılgıya düşer; çünkü duruma her ne kadar kendi içerisinde tutarlı bir açıklama getirmiş olsa da bunu hatalı bir varsayım üzerine kurarak gerçekleştirir. Buradaki varsayım, projenin kendisini içerisinde bulduğu sorunların kökeninde mimarlığın yer aldığı ve buna bağlı olarak da mimarlığın bu sorunların ortaya çıkmasını engelleyebileceğidir.

Bristol ise buna farklı bir açıdan bakarak, toplumsal ve ekonomik faktörlerin projenin durumunun giderek daha da kötüleşmesinde oynadığı baskın role dikkati çeker ve bu

varsayımın da ilki gibi hiçbir dayanağı olmadığını gösterir. Bu açıdan bakıldığında, Bristol'un (1991) aktarımıyla, vandalizm ve şiddet, projeye yerleştirilen dar gelirli siyahilerin, yoksulluğa ve ırk tabanlı ayrıma karşı gösterdikleri anlaşılabilir bir tepki olarak açıklanabilir. Burada mimarlık, Newman'ın varsayımının aksine, ne bu sorunun kaynağıdır ne de ona engel olabilir. Diğer yandan projenin inşasına ayrılan bütçenin “gerçekdışı” düşüklüğü nedeniyle binaların ucuz ve dayanıksız malzemeler kullanılarak üretilmesi ve St. Louis şehrinde sosyal konut projelerinin bakımından sorumlu kurumun (St. Louis Housing Authority), projenin doluluk oranının giderek düşmesi nedeniyle gelirinde yaşanan düşüşle birlikte içerisine girdiği mali kriz ve bunun sonucunda projenin bakımının gerektiği şekilde yapılamaması da bunlara eklendiğinde Pruitt-Igoe'nun düşüşü kaçınılmaz olarak gerçekleşmiştir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7: Pruitt-Igoe'daki terk edilmiş binalardan biri (Url-1)

Pruitt-Igoe mitinin Bristol'un ona getirdiği açıklamalarda kendine bir yer bulamayan fakat oldukça önemli bir boyutu daha var. Yaşamı her ne kadar yıkılmasıyla sonuçlanmış olsa da Pruitt-Igoe'nun bütünüyle bir başarısızlık öyküsü olduğunu ileri sürmek de yanlış olur.

Freidrichs'in (2011) hazırladığı “The Pruitt-Igoe Myth” belgeselinde konuşan, projenin henüz yeni tamamlandığı dönemdeki sakinleri, burada ağırlıklı üzerinde durulandan çok farklı bir Pruitt-Igoe tablosu çizer. Konuşanlardan biri yaşadığı binaya dair hatırladığı sıcak aile ve topluluk hissinden, evlerden yayılan çeşitli yemek

kokularının onda bıraktığı izlenimden, galeri ve merdivenlerde koşuşturarak oynadığı oyunlardan ve hatta genel olarak Pruitt-Igoe’da çocuk olmaktan duyduğu hazdan bahsederken; bir diğeri projeye taşındıkları yılbaşında bütün evlerin ışıklandırılmasının onda bıraktığı izlenimden ve o dönemde binadaki galerilerin nasıl canlı mekânlar olduğundan bahseder. Bir başkası ise adeta projedeki binaların yüksekliğine yöneltile eleştirilere cevap verircesine ilk taşındığında asansörleri ve 11. katta yaşamayı garipsemesine rağmen zamanla bundan ne kadar keyif aldığından ve başka bir yerde yaşamak istemediğinden, evini “fakir adamın çatı katı” olarak adlandırdığından bahseder.

Ancak yaygın Pruitt-Igoe imajıyla orada yaşayanların anılarının ne kadar farklı olduğunu belki de en açık şekilde ortaya koyarsa, çocukluğunu projede geçirenlerden birinin onunla ilgili anılarının belki de hayatının en güzel anıları olduğunu ve projenin çok kötü sonuçları olmasına rağmen iyi olanların onları bastırdığını ifade edışıdır.

Pruitt-Igoe, buraya kadar yapılan bütün açıklamalarla birlikte, neden mekânın toplumsal bir ürün olarak ele alınması gerektiğinin; çelişen, çatışan çok sayıda aktörün nasıl bir araya gelerek mekânı ürettiğinin ve neden mimarın asla mekânın tek veya gerçek üretici olarak nitelendirilemeyeceğinin en açık göstergelerinden biridir. Bunun devamında Pruitt-Igoe mitinin de mekânın toplumsal bir ürün olduğu tezinin göz ardı edilmesi ve dolayısıyla da Stanek’in (2012) deyiimiyle, mimarın hâkim olamayacağı bir şeyden sorumlu tutulmuş olmasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Pruitt-Igoe mitinin sağladığı perspektiften Stanek’in bahsettiği, mekânın üretiminde mimarın rolüne ilişkin bir noktayı daha burada tartışmak mümkündür. Stanek (2012) mekânın çok sayıda aktör tarafından üretildiğinden söz ederken, buna mimarların bu aktörler arasında en az etkili olanlardan biri olduğunun ileri sürülebileceği ifadesini de ekler. Keza Pruitt-Igoe’ya dair burada yapılan tartışmalara bakarak böyle bir savın gerçekten de ileri sürülebileceği görülebilir. Başlangıçtan itibaren miti oluşturan katmanlar tek tek soyuldukça ortaya çıkan bütünüyle etkisiz, pasif bir mimarlıktır.

Bunun devamında Pruitt-Igoe’nun neden bir mite dönüştürüldüğünü de bir açıklama getirmek mümkündür. Projenin mimari bir başarısızlık olmadığını kabullenmek, ardından mimarlığın mekânın üretimindeki silik pozisyonunu da kabullenmeyi de getirecektir ki bu bir disiplin olarak mimarlığın kendine mekânın üretiminde biçtiği

baskın rol göz önüne alındığında ciddi bir krizi de beraberinde getirecektir. Bu nedenle Pruitt-Igoe miti, bir dizi varsayıma dayanan bir yanılgı olduğu kadar aynı zamanda mimarlığın bir disiplin olarak sürdürülebilmesi noktasında neredeyse bir gereklilik niteliği kazanır.

Peki, mekânın çok sayıda aktörün katılımıyla üretilen toplumsal bir ürün oluşu, mimarlığı Pruitt-Igoe'dakine benzer şekilde dışa bağımlı kalmaya veya bir disiplin olarak varlığını sürdürebilmek için mitler yaratmaya mahkûm mu kılar?

4. MEKÂNIN ÜRETİMİNDE MİMARLIK

Kendini içerisinde bulduğu bu açmazda mimarlık, bağımlılıkları karşısında kendi özerkliğine sığınmayı, bir başka ifadeyle yalnızca mimari objeye ve onun formal operasyonlarına odaklanmayı seçebilir: “Parçalarının nasıl bir araya geldiğine, nasıl dışarıdan herhangi bir referansa ihtiyaç duyulmadan anlaşılabilir bütüncül ve dengeli bir sistem olduğuna ve nasıl yeniden kullanılabileceğine, onu oluşturan parça ve süreçlerin nasıl yeniden bir araya getirilebileceğine” (Hays, 1984). Böylece mimarlığın dışa bağımlı kalmadan da varlığını sürdürebileceği savını ileri sürmek mümkündür. Fakat bu değerlendirmenin gözden kaçırdığı nokta, kendi özerkliğine sığınan mimarlığın bunu mekânın toplumsal bir ürün olduğunu göz ardı ederek gerçekleştirdiğidir.

Bu durumda mimarlık, üretim sürecinde etkili olmasına imkân tanımayan iki seçenekle karşı karşıya kalır:

Bir taraftan eğer mimarlık, Pruitt-Igoe’da olduğu gibi, sosyoekonomik, politik ve teknolojik süreçlere olan bağımlılığını kabullenerek özerkliğinden vazgeçerse, onların ardından gelen, Hays’in (1984) deyimiyle, ikincil, artçıl bir olaya dönüşür. Dahası onlara sağladığı destekle birlikte mimarlık, kendini üreten kurumu yüceltir; onun egemenliğini teyit eder ve sürdürülmesinin garanti altına alınmasına da yardımcı olur. Dolayısıyla da bu durumda aralarında, mimarlığın o kurumun değerlerini mümkün olduğunca verimli biçimde temsil etmekle yükümlü olduğu, karşılıklı bir ilişki kurulur.

Diğer taraftan ise özerk bir mimarlık için önemli olan dünyevi, rastlantısal ve toplumsal içerikten mümkün olduğunca uzak durmak; herhangi bir tarihsel ve materyal gerçeği bilinçli olarak göz ardı etmek ve böylece de bunların odaktaki formal operasyonları etkilemesini engellemektir. Mimarlığın özerkliği ve tarihsel ve materyal gerçeklikten üstün oluşu, onun sahip olduğu gücün değil, aksine onlar karşısındaki güçsüzlüğünden kaynaklanır. Hays’in (1984) deyimiyle yalnızca forma indirgendiğinde mimarlık henüz başlarken pes etmiş, kendi saflığını toplumsal ve politik becerisizliğini kabullenerek korumuştur.

Bernard Tschumi (1998) “Architectural Paradox” adlı çalışmasında, ona herhangi bir seçim yapma şansı sunmayan benzer iki seçenekle karşılaştığında, bu açmaza farklı bir bakış açısından yaklaşarak alternatif bir sonuca varır: “Mimarlık, ancak, doğasını toplumun ondan beklediği formu olumsuzlayarak koruduğu zaman varlığını sürdürebiliyor gibi görünmektedir.” Böylece mimarlık eleştirel bir nitelik kazanacaktır ki bununla birlikte bir taraftan diğer aktörlerle birlikte mekânın üretimi sürecinde yer alırken, aynı zamanda onların kendisine yönelik beklentilerine karşı çıkararak kısmen de olsa bir özerklik kazanmış ve mekânın üretiminde aktif bir yol oynama şansını yakalamış olur.

Dolayısıyla başlangıçtaki sorunun cevabı kesinlikle hayır olmalıdır. Her ne kadar mimarlığın mekânın üretiminde pasif kaldığı ve ortaya çıkan sorunlara bağlı olarak da Pruitt-Igoe’ya benzer pek çok mitin yaratıldığı doğru olsa da bunun mimarlığın mekânın üretiminde ne etkisiz kalmaya ne de etkiliymiş gibi davranmaya mahkûm olduğu şeklinde yorumlanması mümkün değildir.

Elbette burada en azından eleştirel mimarlık kadar tartışılmayı hak eden, ona alternatif oluşturabilecek, aktörler arası çatışmaya değil de ortaklaşmaya odaklanan başka yaklaşımların olduğundan da söz etmek gerekir. Çok disiplinli, disiplinler ötesi veya çapraz disiplinli çalışmalar; katılımcılı veya kolektif tasarım burada takip edilenden, çatışma yerine ortaklaşma odaklı oluşları noktasında, belki de çok daha anlamlı birer alternatif oluşturabilecek yaklaşımlardan yalnızca bir kaçıdır. Buna rağmen burada eleştirel bir mimarlık pratiğe odaklanılmasının nedeni ise ilerleyen bölümlerde bu seçimin sonuçlarının görünür kılacağı durumlarla birlikte açıklık kazanacaktır.

Mimarlığın kendine yönelik beklentileri olumsuzlayarak varlığını sürdürebileceği düşüncesi, kuşkusuz ardından bunun nasıl gerçekleştirilebileceği ve belki de daha da önemlisi bunun üretilen mekânda ne gibi yansımaları olabileceği sorularını getirecektir.

Öncelikle bunun nasıl gerçekleştirilebileceğinden başlanacak olursa, bu soruyu, Peter Eisenman’ın, Walter Benjamin’in “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” adlı çalışmasında mimarlığa ayırdığı kısa bölümdeki görüşlerinden yola çıkarak açıkladığı “*bulanıklaşma*” (blurring) kavramını kullanarak cevaplamak mümkündür.

Benjamin (1936) insanların yapılarla iki tarz ilişki kurduğundan bahseder: “kullanarak ve algılayarak –veya daha doğrusu dokunarak ve görerek.” Burada kurulan ilişki, sözgelimi bir turistin ünlü bir bina karşısında gösterdiği dikkatli, konsantre ilişki baz alınarak açıklanamaz. Konu mimarlık olduğunda, hem dokunsal hem de görsel ilişkiyi belirleyen dikkatten ziyade alışkanlıklardır. Eisenman (2003) “Blurred Zones” adlı çalışmasında bunu bedensel bir beklentiyle ilişkilendirerek şöyle yorumlar:

... zifiri karanlıkta yabancı olduğu bir merdivenden aşağıya doğru inilirken, sözgelimi bodruma inen bir merdivenden, atılan her adımla birlikte bedensel bir beklenti ortaya çıkar. Böylece son basamakta, beden otomatik olarak bir adım daha atar. Ayak beklenmedik şekilde zemine ulaştığı zamansa sıklıkla dengenin bozulduğu hissini uyarır. Bu bedensel bir beklentidir; bedenin beklemeyi öğrendiği şeyleri tekrarlama arzusudur. Benjamin bu reaksiyonu bir alışkanlık meselesi olarak adlandırır. Alışkanlıklar kökenini arzulardan alır ve arzular da sıklıkla alışkanlıklar tarafından harekete geçirilir.

Eisenman’a (2003) göre bilinçaltındaki yere veya yerleşik olmaya, barınmaya, anlamaya veya anlamlandırmaya karşı duyulan arzu, mimarlıkla birlikte bilinçli hale gelir. Bu açıdan mimarlığı, kökenini bu arzulardan alan alışkanlıkların somutlaşması olarak da değerlendirmek de mümkün olacaktır. Aynı zamanda mimarlığın varlığının bu alışkanlıklarla koşullandırılması, onlara bağımlı olması ve onların hiç tartışmasız kabul edildiği yerleşik bir düzenin kurulmasıyla sonuçlanmış gibi görünmektedir. Eisenman’ın (2003) deyiimiyle eğer ki mimarlık bu koşullandırmayı kırabilirse, yalnızca bağımlılıklarından kurtulmakla kalmayıp, aynı zamanda alışkanlıklara ve onların kökeninde yer alan arzulara yeni bir yön vermesi de mümkün olabilecektir.

Bulanıklaşma ise Eisenman’ın mimarlığın bunun nasıl gerçekleşebileceği sorusuna verdiği cevabı oluşturur. Mimarlığın “bulanıklaşarak”, alışkanlık ve onların kökenindeki arzularla arasındaki “net” ilişkiyi bozabileceği ve böylece onlardan bağımsızlaşarak kendinden beklenenin ötesinde bir mekân deneyimi sunabileceği düşüncesine dayanır. Elbette bulanıklaşma ne alışkanlıkların ne de arzuların yok sayılmasıyla elde edilen mutlak bir bağımsızlık durumuna karşılık gelir; aksine etkili olabilmesi için onlara ihtiyaç duyar, çünkü etkisini bütünüyle, onların, somutlaşmalarına karşılık gelenden farklı bir mimarlıkla, yeniden keşfedilmelerine veya yeniden üretilmelerine borçludur.

“Bulanıklaşma” mimarlığın üç noktada “netliğini” yitirmesiyle gerçekleşir. Bunlardan ilki onun *varlığıdır (presence)*. Eisenman’ın (2003) deyiimiyle, bilinçli olsun ya da olmasın, “şeyleri” gerçek, elle tutulur, güvenli ve konforlu yapmak insanın en temel

arzuları arasındadır. Mimarlık da doğası gereği bu arzuların odağında kendine bir yer bulur. Bu noktada gerçekleşen bulanıklaşma, sözü edilen bu arzularla, onların mimari karşılıkları arasındaki kurulan ilişkideki netliğin kaybolmaya başlamasıyla gerçekleşir. Böylece bir yandan güven veya konforun yeni karşılıklarının araştırılması olası hale gelirken, mevcut karşılıkların da geçerliliği, meşruiyeti problematize edilmiş olur.

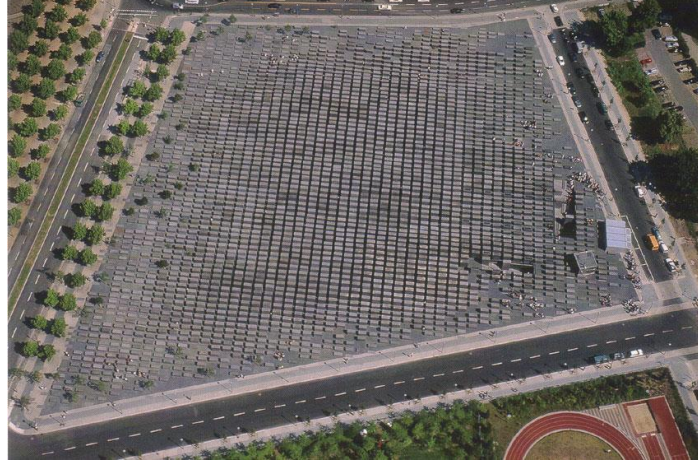
Sözü edilen noktalardan ikinci ise *işarettir (sign)*. Burada bulanıklaşmanın hedefinde yer alan mimarlığın sembolik niteliğidir. Fakat Eisenman'a (2003) göre, bu, sembolik bir çevreden, bütünüyle anlamdan yoksun bir çevreye geçişin değil de daha ziyade ne mimarlığın eski bir sembolizme bağımlı kaldığı ne de bütünüyle anlamdan yoksun olduğu ve böylece de farklı anlamların üretilebilmesine olanak verecek bir duruma geçişe karşılık gelir.

Üçüncüsü nokta ise mimarlığın *öznesidir (subject)*. Eisenman'a (2003) göre bulanıklaşma özneye ilişkilendirildiğinde, arzunun odağının barınma, güvenlik, konfor veya anlamlandırma gibi alışageldik olanların ötesine taşınması ve onların yerini daha saf bir arzunun aldığı bir duruma geçişe karşılık gelir. Böylece, varlık ve işaretin de bulanıklaşmasıyla birlikte, sözü edilen bu saf arzunun kendine yeni ve farklı odaklar bulması mümkün olacaktır.

Bulanıklaşma, mimarlığın nasıl kendine yönelik beklentileri olumsuzlayarak varlığını sürdürebileceğini gösterirken, bunun üretilen mekânda ne gibi yansımaları olabileceği sorusuna verdiği yanıtlar ise her ne kadar tutarlı gözükse de henüz bu aşamada birer varsayımdan ibarettir. Peter Eisenman'ın Berlin'deki "Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı" karşılaşılan bu sorunu çözebilmek adına başvurulabilecek az sayıdaki örnekten birini oluşturur.

Eisenman'ın (2005b) sözünü ettiği üzere, anıtın tasarımının temeli, her biri 95 cm genişliğinde ve 2 m uzunluğunda, yükseklikleri sıfır ile 4 m arasında değişen 2700 adet beton bloğun bir araya gelerek oluşturduğu katı bir gridden oluşur (Şekil 4.1). Bloklar yalnızca tek bir kişinin aralarından geçmesine izin verecek şekilde 95 cm aralıkla yerleştirilmiştir (Şekil 4.2). Blokların yüksekliklerinin değişimine bağlı olarak üstü ile zemin arasındaki alan boyunca değişiklik gösteren fark, her ne kadar keyfi görünse de bu aslında Eisenman'ın alana yerleştirdiği grid ile Berlin bağlamından elde

ettiği gridin bir araya gelişinin bir sonucudur. Böylece ortaya çıkan dalgalanma etkisi ise bulanıklaşmanın mekâna yansımalarından ilkinini (*varlık*) oluşturur (Şekil 4.3).



Şekil 4.1: Bloklardan oluşan grid (Url-2)



Şekil 4.2: Blokların arasından bakış (Url-2)



Şekil 4.3: Değişiklik gösteren yükseklikleri ile blokların yarattığı dalgalanmalar (Url-2)

Eisenman'a (2005b) göre rasyonel ve düzenli olduğu varsayılan herhangi bir sistem, fazlasıyla büyüdüğü zaman insan aklıyla olan bağlantısını da yitirecektir ki bu da Nazizm'in önde gelen karakterlerinden birini oluşturur. Bu durumun devamında ise ilk bakışta düzenli olan her sisteme içkin bir düzensizlik ve kaos potansiyeline sahip olduğu görülecektir. Berlin bağlamından elde edilen grid ile alana yerleştirilen grid bir araya geldiğinde, ikisinin de deforme olmasıyla birlikte oluşan dalgalanmalar, sözü edilen bu potansiyelin bir göstergesini oluşturur. Dolayısıyla Eisenman, görünürde düzenli iki farklı gridi bir araya getirerek, onların akıl ve düzeni temsil ettiği düşüncesinin bir yanılığdan ibaret olduğunu göstermiş olur.

Bulanıklaşmanın mekâna yansımalarından ikincisi (*işaret*) ise Eisenman'ın (2005b) ardında bıraktığı korkunç miras nedeniyle soykırımı geleneksel yollarla temsil etmeye çalışmanın kaçınılmaz olarak yetersiz kalacağı düşüncesiyle ilişkilidir. Geleneksel bir anıt, yarattığı sembolik imaj aracılığıyla anlaşılır. Dolayısıyla da bu zamanda değil de yalnızca mekândaki bir anda gerçekleşir; görülmesi ve anlaşılması eşzamanlı olur. Soykırım Anıtı ise, Eisenman'ın (2005b) da değindiği üzere, ziyaretçiye anlaşılacak herhangi bir sembolik imaj sunmaz; çünkü soykırımı geleneksel yollarla anlamak olanaksızdır. Burada anlam semboller aracılığıyla değil, ama ziyaretçinin kendi deneyimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkacaktır.

Soykırım Anıtının sembollerin yerine deneyimi koymakta ne kadar başarılı olduğunu, yalnızca 2005 yılındaki açılışının hemen ertesi günü Deutsche Welle'de yayınlanan haberin başlığına bakarak dahi görmek mümkündür: "Soykırım Anıtında Oyun Zamanı" (Url-3). Haber, anıtın bugünkü imajının önemli parçalarından birine, beton blokların birinden diğerine atlayarak oyun oynayan gençlere karşı duyulan tepkiden bahseder (Şekil 4.4). Yapımını takip eden süreçte, ziyaretçilerin anıta gerekli saygıyı göstermemekle itham edildiği çok sayıda durumdan söz etmek mümkündür. Sözgelimi "Grindr Remembers" adlı bir internet sayfasında gaylerin anıtta çekti oldukları fotoğrafları paylaşımlarıyla birlikte başlayan tartışma (Şekil 4.5) veya sanatçı Liu Jin'in soyunup sırtına taktığı kanatlarla beton blokların arasında gezinirken polis tarafından tutuklanması (Şekil 4.6), ziyaretçilerin saygısızlıkla itham edildiği çok sayıda örnekten yalnızca ikisidir.



Şekil 4.4: Bloklar üzerinde zıplayan gençler (Url-3)



Şekil 4.5: Grindr Remembers’ da paylaşılan bir fotoğraf (Url-4)



Şekil 4.6: Liu Jin’in anıttaki yürüyüşü (Url-5)

Bu tartışmaların haklılığı veya haksızlığı bir kenara dursun, yalnızca ziyaretçilerin bazı davranışlarının hoş görülüyor veya uygun bulunmuyor oluşu dahi, bulanıklaşmanın mekâna yansımalarından üçüncüsünü (*özne*), arzuların nasıl serbest kaldığını ve kendilerine nasıl yaygın kabul görenlerden farklı biçimlerde yeniden tanımladıklarını açıkça gösterir.

Eisenman (2005a), Soykırım Anıtının henüz yeni açıldığı dönemde yaptığı bir konuşmada, aşağıdaki fotoğrafı (Şekil 4.7) paylaşarak onun üzerinden Soykırım Anıtıyla ilgili şöyle bir yorum yapar:

Biz bunun gibi şeylerin gerçekleşmesini asla amaçlamadık, fakat eğer insanlara ne yapmaları gerektiğini tarif etmezseniz, mimarlığı nasıl değerlendirmeye başladıklarını görmek çok ilginç. İnsanların (anıtı) gelerek kendilerini birçok yönden ifade etmeleri bence harika bir şey: Bazıları (anıtı) sessizlik içerisinde yürümek için gün doğumunda, bazıları sessizce yalnız kalabilmek için gün batımında, bazıları ise uyuşturucu satabilmek için gece saatlerinde geliyor... Okul otobüslerinin durmasıyla birlikte çocukların otobüslerden inerek bu yere girişini izlerken (gözlerinize) inanamazsınız...



Şekil 4.7: Eisenman’ın konuşmasında paylaştığı fotoğraf (Url-2)

Eisenman’ın bu yorumuyla ilgili dikkat edilmesi gereken, mimari müdahalelerin yarattığı sıra dışı sonuçların, mimarlıktan hiç beklenmedik, öngörülmemiş biçimlerde faydalanılmasının, yine mimarlığın insanlara “ne yapmaları gerektiğini” tarif etmediği durumda ortaya çıkan bir potansiyel olduğudur. Keza “bulanıklaşmanın”, en basit karşılığıyla, her türlü sabit veya “net” ilişkinin yıkılması ve böylece yenilerinin

kurulabileceği bir ortamın hazırlanmasına karşılık geldiği göz önüne alındığında, Eisenman'ın neden böyle bir yorum yaptığı da kolayca anlaşılabacaktır.

Fakat her ne kadar Eisenman'ın bu yorumu Soykırım Anıtıyla birlikte ortaya çıkan durumu açıklamakta oldukça etkili görünse de bu aşamada onun mimarlık ile mekânda sürdürülen yaşam arasındaki ilişki için genele yorulabilecek bir açıklamadan ziyade bir varsayım olarak ele alınması daha doğru olacaktır. Dolayısıyla da burada cevap aranması gereken önemli soru söz konusu bu ilişkinin genele yorularak Eisenman'ın yorumundaki gibi mimarlığın mekânda sürdürülen yaşamı böylesine etkilediği tek taraflı bir ilişki olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceğidir.

5. MİMARIN YOKSUNLUĞUNDA ÜRETİM

Berlin’deki Soykırım Anıtı, her ne kadar oldukça sıra dışı bir örnek olsa da onun bütünüyle benzersiz olduğundan elbette söz edilemez. Venezuela’nın başkenti Caracas’taki insanların işgal ederek konut olarak kullandıkları Torre David, Soykırım Anıtından üretim sürecinin gelişimi açısından bütünüyle farklı olsa da bu sürecin sonucunda ortaya çıkan durum açısından büyük benzerlik taşır. Bu doğrultuda Eisenman’ın mimarlığın insanlara nasıl yaşayacaklarını tarif etmediği durum ile ondan hiç beklenmedik, öngörülmemiş biçimlerde faydalanılması arasında kurduğu ilişkiyi tartışabilmek açısından önemli bir alternatif oluşturur.

Yaşamına bir anıt olarak başlayan ve bugün de kimileri radikal biçimde farklı olan, tartışmalı kullanım biçimlerine rağmen yaşamını bir anıt olarak sürdüren Soykırım Anıtından farklı olarak Torre David, insanların içerisinde yaşayacağı bir yer olarak düşünülmedi; 1990’ların hemen başında bir ofis olacaktı. Venezuela’nın önemli mimarlarından Enrique Gómez tarafından tasarlanan 45 katlı kule, yatırımcısı David Brillembourg’un 1993 yılında ölmesi ve Venezuela’nın 1994 yılında içerisine düştüğü ekonomik kriz nedeniyle terk edildiğinde neredeyse tamamlanmak üzereydi (Url-6) (Şekil 5.1).



Şekil 5.1: Torre David (Baan, 2012)

Bugüne gelindiğindeyse, 2007 yılında gerçekleşen ilk yerleşimin ardından geçen sürede, Torre David, 750’den fazla ailenin içerisinde barındığı dikey bir mahalleye dönüşmüş durumdadır. İlk yerleşimcilerine yaşanabilirlik adına hiçbir şey sunmayan kule, onların süreç içerisindeki müdahaleleriyle bugün, elektriği ve 22. katına kadar ulaşan temiz suyu olan bir yapıya dönüşmüştür. Böylece kurulan fiziksel altyapıya, ailelerin yaşam alanları (Şekil 5.2; Şekil 5.3); marketler (Şekil 5.4; Şekil 5.5), berberler (Şekil 5.6) ve dikiş atölyeleri (Şekil 5.7); spor alanları (Şekil 5.8; Şekil 5.9) ve kiliseler (Şekil 5.10) gibi mekânlar da eklenince, kule, mimari öğretilerin şiddetle kaçınılmasını öğütleyeceği bu koşullarda “yükselen” bir mahalle halini almıştır (Şekil 5.11).



Şekil 5.2: Torre David: Yaşam Alanları-1 (Baan, 2012)



Şekil 5.3: Torre David: Yaşam Alanları-2 (Baan, 2012)



Şekil 5.4: Torre David: Market-1 (Baan, 2012)



Şekil 5.5: Torre David: Market-2 (Baan, 2012)



Şekil 5.6: Torre David: Berber (Baan, 2012)



Şekil 5.7: Torre David: Dikiş Atölyesi (Baan, 2012)



Şekil 5.8: Torre David: Spor Alanları-1 (Baan, 2012)



Şekil 5.9: Torre David: Spor Alanları-2 (Baan, 2012)



Şekil 5.10: Torre David: Kilise (Baan, 2012)



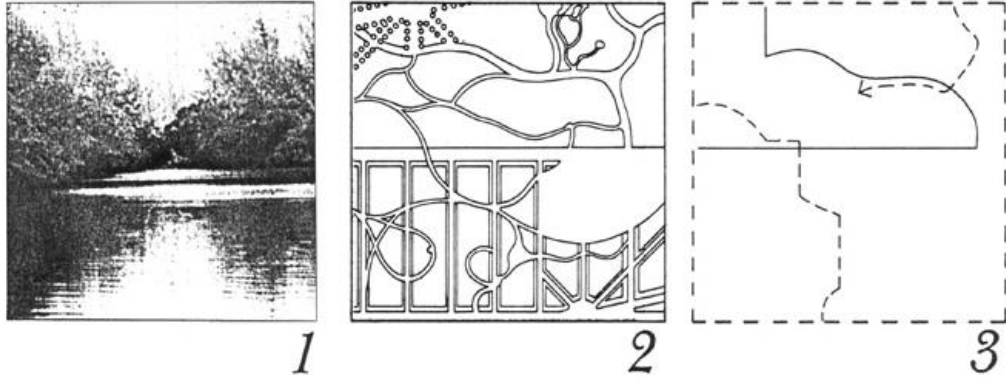
Şekil 5.11: Torre David: “Yükselen” Mahalle (Baan, 2012)

Ivan Baan’ın Torre David’e ait yukarıda yer verilen fotoğraflarının da açıkça gözler önüne serdiği üzere kulenin mimarisiyle orada sürdürülen yaşamlar arasında nasıl bir ilişki vardır sorusunu sormak dahi anlamsız olacaktır. Kule, hiç kuşkusuz mimarlıkta karşılaşılabilecek beklenmedik sonuçlar arasındaki en sıra dışı örneklerinden birini oluşturur ve bunu da orada sürdürülen yaşamla mimarlık arasında kurulan ilişkinin absürt doğasına borçludur.

Bu noktada artık Torre David ile Soykırım Anıtı arasındaki başlarken sözü edilen benzerliği tüm açıklığıyla görmek mümkündür: Bir tarafta tarihin en önemli trajedilerinden biri olan soykırıma adanmış bir anıt olmasına rağmen çocukların elinde bir oyun alanına dönüşen, gençlerin kapladığı alanı onu oluşturan bloklar üzerinde zıplayarak kat ettiği, sanatçılar ve gaylerin kendilerini ifade edebilmek amacıyla kullandıkları; diğer tarafta ise bir ofis binası olarak tasarlanmış olmasına rağmen pek çok mimari varsayımın yeniden düşünülmesine neden olacak şekilde konut olarak kullanılan iki mekân yer alır.

Fakat bütün bu benzerliklere rağmen bu iki mekânın üretimi sürecindeki farklılıklar göz önüne alındığında, Eisenman'ın kendi yapısında ortaya çıkan duruma getirdiği açıklamanın Torre David için de geçerli olacağını ileri sürmek mümkün değildir. Eisenman'ın tarif etmeyen, kısıtlamayan ve belirsizliklere açık bir mimari yaklaşımın sonucu olarak yorumladığı durum her ne kadar Soykırım Anıtında karşılaşılan duruma yeterli bir açıklama getirirse de Torre David'deki bilinçli mimari bir müdahalenin yoksunluğunda ortaya çıkan absürt durumu açıklamakta oldukça yetersizdir.

Öte yandan Bernard Tschumi'nin ayrışma (disjunction) olarak adlandırdığı kavram, tam olarak bunu gerçekleştirerek Eisenman'ın açıklamasına önemli bir alternatif oluşturur. Tschumi (1997), "Architecture and Disjunction" adlı çalışmasında, 1968 olaylarında mekânın, burada ele alınan Soykırım Anıtı ve Torre David'e benzer biçimde, öngörülenden çok daha farklı biçimlerde kullanıldığı durumları ele alarak, mekânda gerçekleşen olayların, mekânın üretiminde en azından o mekânın formu veya fiziksel özellikleri kadar etkili olduğuna dikkati çeker. Tschumi'nin görüşlerinin burada bir alternatif olarak değerlendirilmesi ise bu tespitinden ziyade, ona paralel olarak, yaşam ile onun sürdürüldüğü mekân arasındaki ilişkiye getirdiği yorumla ilgilidir. Buna göre yapılar ile onların kullanımı arasında veya bir başka ifadeyle bir mekân ile orada sürdürülen yaşamlar, gerçekleşen olaylar arasında bunlardan birinin diğerine koşullandırılmasını, aralarında doğrusal bir neden-sonuç ilişki kurulmasını engelleyen bir ayrışma söz konusudur (Tschumi, 1997). Keza Tschumi'nin (1994) "The Manhattan Transcripts" adlı çalışmasında kullandığı anlatım dilinin temelinde de mekânı ve orada gerçekleşen olayları birbirine koşullandırarak açıklamaktan kaçınan, hatta aksine onların olağan dışı sonuçlar üretecek biçimlerde bir araya geldiği durumlara bir açıklama getirilmesine olanak sağlayan söz konusu bu ayrışma yer alır. (Şekil 5.12).



Şekil 5.12: "The Manhattan Transcripts"deki anlatımdan bir örnek (Url-7)

Duruma böyle yaklaşarak burada Tschumi'nin gerçekleştirdiği, bir bakıma Eisenman'ın sözüne ettiği belirsizliği mimarlığın mekâna kazandırdığı bir nitelik olmaktan çıkararak, onu mekânın ve buna bağlı olarak da mimarlığın doğasına ilişkin bir nitelik olarak tanımlamaktır. Yani burada konu edilen örnekler göz önüne alındığında ister Soykırım Anıtı gibi mimarisi kesin tanımlamalardan bilinçli olarak kaçınan bir mekân ister Torre David gibi benzer kaygılardan olabildiğince uzak, son derece sıradan bir mekân olsun her mekân Tschumi'nin ayrışma olarak tanımladığı niteliğe sahiptir ve dolayısıyla da her türlü belirsizliğe açıktır.

Yapılarla kullanımları arasındaki bu ayrışmanın her zaman görülemiyor oluşu ve dolayısıyla Eisenman'ın onu mimari bir müdahaleyle ilişkilendirmesi ise Tschumi'ye (1997) göre böyle bir durumun olmadığının değil de ayrışmayla sonuçlanabilecek belirsizliklerin etkili biçimde bastırılıyor oluşundan kaynaklanır. Keza Soykırım Anıtının açıldığı gün çocuklarca bir oyun alanıymışçasına kullanılmasına duyulan tepkiler veya sanatçı Liu Jin'in polis tarafından tutuklanması, her ne kadar anıt örneğinde etkili olamamış olsa dahi, sıra dışı kullanımları Tschumi'nin sözünü ettiği bu baskının birer örneği olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan Torre David'in ise bugünkü halini almasında ülke yönetiminin oraya yerleşen topluluğa karşı henüz benzer durumlarda sıklıkla karşılaşılan türden, onları zorla yerinden etmeye yönelik bir tepki göstermemiş olmasının önemli rol oynadığından söz edilebilir.

Bunların bir araya gelerek gösterdiği, ayrışma ve onunla birlikte mekânda potansiyel olarak var olan her türlü belirsizlik üzerindeki baskının mimarlığa indirgenemeyeceğidir. Buna bağlı olarak mimari bir müdahalenin bu baskıları ortadan kaldıracaklarını ileri sürmek de aynı biçimde hatalı olacaktır. İşte bu nedenle Eisenman'ın vardığı, insanlara nasıl yaşamaları gerektiğini tarif etmekten kaçınan

veya yine onun terminolojisiyle netlik karşısında “bulanık” olanı seçen bir mimarlığın, beklenmedik, sıra dışı sonuçları tetikleyeceği sonucu her ne kadar Soykırım Anıtı için yeterli bir açıklamaymış gibi gözükse de Torre David örneğinin de gösterdiği üzere genele yorulduğunda yetersiz kalır. Torre David, Tschumi’nin deyimiyle ayrışmanın ve buna bağlı olarak ortaya çıkan beklenmedik sonuçların mimari bir müdahaleye koşullandırılmayacağını net şekilde gözler önüne serer.

Bir diğer taraftan bunun aksini iddia etmek, yalnızca yukarıda değinildiği üzere ayrışmayı bastıran etkileri değil, aynı zamanda toplumun mekânın üretimine katkısını da mimari müdahalelere indirgemek anlamına gelecektir. Fakat Torre David, yalnızca herhangi bir mimari müdahalenin yoksunluğunda değil, aynı zamanda koşulların bütünüyle elverişsiz olduğu durumda dahi toplumun mekânın üretiminde oynadığı rolün ne kadar önemli olduğunun olabildiğince açık bir göstergesidir.

Eisenman’ın da mimari eylemlerle, onların sonuçları arasında kurduğu doğrusal ilişkinin bu önemli noktaları gözden kaçırdığını söylemek mümkündür. Tarif etmeyen, “bulanık” bir mimarlık, sıra dışı kullanımların önündeki önemli bir engeli kaldıracaktır; fakat gerçek anlamıyla yeni ve yaratıcı bir kullanım, ancak mimarlık kadar toplumun da aktif katılımıyla gerçekleşebilecektir. Tschumi’nin (1998) Rus devriminde kimi mekânların oynadığı rolün, mimarlık aracılığıyla tekrarlanması çabasına ilişkin olarak altını çizdiği üzere mimarlıkla onun mekânda yarattığı etki arasında kurulan bu tip doğrusal ilişkiler yalnızca onların gerçeklik kazanmasına olanak sağlayacak toplumun varlığını değil, aynı zamanda mimarlıkla insan davranışlarının değiştirilebileceğine ilişkin kör bir inancı da gerektirir.

6. SONUÇ

Çalışmada böylece gelinen noktaya kadar yapılan tartışmalarda, başlangıçta Lefebvre'nin mekânın üretimi kuramına verilen önemin, çalışmaya mimarların mekânın tek veya gerçek üreticileri olmadığını göstermenin ötesinde herhangi bir biçimde yansımadağı düşünölebilir. Öncelikle bunun üçüncü bölümle birlikte tartışmanın, mekânın toplumsal üretiminden, mimarın bu süreçteki rolüne, yani mekânın yalnızca mimarlar tarafından değil de herkesçe üretiliyor olmasının sonuçlarına doğru kaymasından kaynaklanan bir yanlışlı olduğunu dile getirmekte fayda var.

Burada Lefebvre'nin mekânın üretimine getirdiğı açıklamalar her ne kadar arka planda kalmış gibi gözükse de aslında tartışmanın gelişimi süresince onun yönlendirilmesine yaptığı katkı ile çalışmanın ayrılmaz bir parçası haline gelir. Geriye dönölerek incelendiğinde çalışmanın üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerden her birinde, mekânın üretimin üç anından birinin diğerlerine oranla daha baskın olduğu açıkça görölebilir. Üçüncü bölümde ele alınan Pruitt-Igoe mekânsal pratiklerin veya algılanan mekânın; dördüncü bölümde ele alınan Berlin'deki Soykırım Anıtı mekânın temsillerinin veya tasarlanan mekânın; beşinci bölümde ele alınan Torre David ise temsilin mekânlarının veya yaşanan mekânın baskın olduğu bir üretim sürecini değerlendirmeye alır.

Aynı zamanda mekânın üretimiyle çizilen bu çerçeveye paralel olarak da artık mekânın tek üreticisi olarak nitelendirilemeyecek mimarlığın oynadığı roller de değişiklik gösterir. Sırasıyla, öncelikle Pruitt-Igoe örneğinde diğer aktörler arasında pasif bir pozisyonda olan mimarlık, bunun hemen ardından ele alınan Soykırım Anıtı örneğinde ise gösterdiği çaba ile üretim sürecinde kendine ilk örneğe kıyasla çok daha etkin rol oynayabileceğı bir pozisyon yaratır. Öte yandan son olarak ele alınan Torre David örneğiyle birlikteyse her ne kadar etkin bir rol oynasa da ortaya çıkan sonuçların yalnızca bunun için gösterdiği çabaya indirgenemeyeceğı, bir başka ifadeyle gösterdiği çabayla bunun sonuçları arasında doğrusal bir ilişki kurulamayacağı gerçeğıyle yüzleşmek zorunda kalır.

İşte bu çalışmada tartışılan bütün olası sonuçlarını göz önüne alarak, *hepimiz mekânı üretiriz* söylemini, mimarlığın ne kadar karmaşık bir yapının parçası olduğunun bir göstergesi olarak nitelendirmek yerinde olacaktır. Her ne kadar mimari eylemlerin bütünü karşılığını değişen şekillerde mekânda buluyor olsa da bu ne mimarın mekânın üretimine katılan diğer aktörlerden daha ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu ne de mimarlığın mekânın üretimi olarak tanımlanabileceği anlamına gelir. Keza Jeremy Till'in (2009) de altını çizdiği üzere bir kere (*toplumsal*) mekân (*toplumsal*) bir ürün olarak tanımlandıktan sonra, mimarlığın mekânın üretimine karşılık geldiği böyle bir geçmişe dönmek de zaten olanaksız hale gelecektir. Buna dayanarak belki de bu çalışmayı, mimarlığın kendini içerisinde bulduğu bu duruma ilişkin bir keşiften, bir tartışmadan ziyade bu durumla yüzleşme çabası olarak da nitelendirmek daha doğru olacaktır. Bir başka ifadeyle Lefebvre'nin "The Production of Space"de ileri sürdüğü görüşler, aradan geçen zamana rağmen hala etkili bir eleştiriye dönüşebiliyorsa, bunun nedenini o görüşlerin anlaşılmasında değil belki de bir türlü kabullenilememesinde aramak daha doğru olacaktır.

Hight, Hensel ve Menges'in (2009), Lefebvre'nin mekânın nasıl üretildiğine ilişkin öne sürdüğü görüşlerin, mekânın eleştirel bir analizini yapabilmek adına önemli bir kaynak oluştururken, onlar üzerinden harekete geçen mimar için tasarıma dair hiçbir ipucu içermemeleri nedeniyle bir ayak bağına dönüştüğüne ilişkin tespiti, onların kabullenilmesinde yaşanan bu gecikmenin olası bir açıklaması olarak değerlendirilebilir. Keza burada yapılan tartışmalar sonucunda gelinen noktanın, bunun ne kadar yerinde bir tespit olduğunu göstermek için yeterli olacağını söylemek mümkündür. Fakat bunun, Lefebvre'nin ileri sürdüğü o görüşlerin göz ardı edilmesini veya onların mimarlık için ne ifade edebileceğini kabullenmekte yaşanan bu gecikmeyi meşru kılıp kılamayacağı bir başka çalışmanın konusu olmalıdır.

KAYNAKLAR

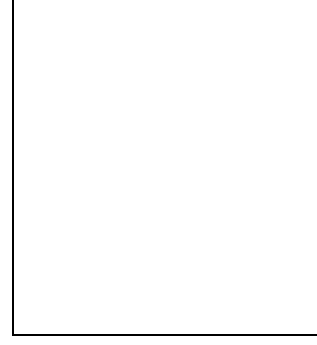
- Baan, I.** (2012). Ingenious Homes in Unexpected Places. Alındığı tarih: 6.11.2014, adres:
http://www.ted.com/talks/iwan_baan_ingenious_homes_in_unexpected_places?language=en.
- Benjamin, W.** (1936). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Alındığı tarih: 4.12.2011, adres:
<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>.
- Bristol, K.** (1991). The Pruitt-Igoe Myth. *Journal of Architectural Education*, **44**, 163-171.
- Eisenman, P.** (2003). Blurred Zones. *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial- Eisenman Architects 1988-1988*, New York: Monacelli Press.
- Eisenman, P.** (2005a). Architecture Matters. Alındığı tarih: 9.12.2012, adres:
<http://www.youtube.com/watch?v=AJMMnb0qrXA>.
- Eisenman, P.** (2005b). Memorial to the Murdered Jews of Europe. Alındığı tarih: 9.12.2012, adres:
<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/germans/memorial/eisenman.html>.
- Freidrichs, C.** (Yönetmen) (2011). The Pruitt-Igoe Myth: an Urban History (DVD).
- Hensel, M.; Menges, A.; Hight, C.** (2009). En route: Towards a Discourse on Heterogeneous Space beyond Modernist Space-Time and Post-Modernist Social Geography. (Ed.) Hensel, M.; Menges, A.; Hight, C., *Space Reader: Heterogeneous Space in Architecture* (Sf. 9-37), Wiley-Academy.
- Hays, M.** (1984). Critical Architecture: Between Culture and Form. *Perspecta*, **21**, 14-29.
- Hançerlioğlu, O.** (1985). Felsefe Sözlüğü. Remzi Kitapevi, İstanbul
- Jencks, C.** (1984). The Language of Post-Modern Architecture. Rizzoli, NY.
- Lefebvre, H.** (1991). The Production of Space. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.

- Merrifield, A.** (2006). *Henri Lefebvre A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Newman, O.** (1972). *Defensible Space*. New York: Macmillan.
- Schmid, C.** (2008). *Henri Lefebvre's Theory Of The Production Of Space: Towards A Three-Dimensional Dialectic*. (Ed.) Kanishka G., Richard M., Christian S., Stefan K., *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre* (Sf. 27-45), Routledge, NY.
- Shields, R.** (2005). *Lefebvre, Love and Struggle: Spatial Dialectics*. New York: Routledge.
- Speaks, M.** (2000). Which Way Avant-garde? *Assemblage*, **41**, 78.
- Stanek, L.** (2011). *Henri Lefebvre on Space: Architecture, Urban Research, and The Production of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stanek, L.** (2012). *Architecture as Space, Again?* Alındığı tarih: 30.2.2014, adres: http://www.academia.edu/4714722/Architecture_as_Space_Again_Notes_on_the_Spatial_Turn.
- Tanyeli, U.** (2011). *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Till, J.** (2009). *Architecture Depends*. London, The MIT Press.
- Tschumi, B.** (1994). *The Manhattan Transcripts*. London, Academy Editions.
- Tschumi, B.** (1997). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Tschumi, B.** (1998). *The Architectural Paradox*. (Ed.) Hays, K. M., *Architecture Theory Since 1968* (Sf. 214-229). Massachusetts: The MIT Press.
- Url-1** < https://en.wikipedia.org/wiki/Pruitt%E2%80%93Igoe#cite_note-econ2011-14>, alındığı tarih: 21.06.2013.
- Url-2**<https://en.wikipedia.org/wiki/Memorial_to_the_Murdered_Jews_of_Europe>, alındığı tarih: 21.06.2013.
- Url-3**< <http://www.dw.de/play-time-at-the-holocaust-memorial/a-1582335>>, alındığı tarih: 21.06.2013.
- Url-4** < <http://grindr-remembers.blogspot.co.uk/>>, alındığı tarih: 21.06.2013.
- Url-5**< <http://www.liujinart.com/>>, alındığı tarih: 21.06.2013.

Url-6< <http://torredavid.com/>>, alındığı tarih: 21.06.2013.

Url-7<http://www.tschumi.com/projects/18/>, alındığı tarih: 18.5.2014

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: İsmail Özgür Gültekin
Doğum Yeri ve Tarihi: Altındağ, 1987
Adres: Şişli/İstanbul
E-Posta: ozgurgultekin@outlook.com.tr
Lisans: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü