

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YAPIM VE YIKIM EYLEMİ OLARAK MİMARİ MANİFESTOLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ece Sıla BORA

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

HAZİRAN, 2016

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YAPIM VE YIKIM EYLEMİ OLARAK MİMARİ MANİFESTOLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Ece Sıla BORA
(502131009)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜNER

HAZİRAN, 2016

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502131009 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Ece Sıla BORA, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “YAPIM VE YIKIM EYLEMİ OLARAK MİMARİ MANİFESTOLAR” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

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

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Funda UZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Erdem CEYLAN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : 02 Mayıs 2016
Savunma Tarihi : 10 Haziran 2016

Aileme,

ÖNSÖZ

Tez süreci boyunca düşünce ve yorumlarıyla bana yol gösteren, heyecanıma ortak olan çok değerli danışmanım Prof. Dr. Ayşe Şentürer'e, bana her zaman güç veren ve kendi gücünden hiçbir şey eksilmeyen anneme, ömrüm boyunca desteklerini hep arkamda hissettiğim tüm aileme ve bana olan inancı için Özhan Özkaya'ya sonsuz teşekkür ederim.

Mayıs 2016

Ece Sıla Bora
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
2. MANİFESTO	7
2.1 Manifesto Nedir?	7
2.2 Manifestonun Tarihi İz Sürümü	10
2.3 Manifestonun Kavramsal Sökümü	17
2.3.1 Manifestolar belirdi: belirsizliğe karşı kesinlik	18
2.3.2 Manifestolar kayboldu: kesinliğe karşı muallak	20
2.4 Manifestoların Diğer Yazınlardan Farkı.....	21
3. YAPIM VE YIKIM.....	27
3.1 Yapım ve Yıkım Sarmalı	27
3.2 Mitlerde Yapım ve Yıkım.....	29
3.3 Modernizmde Yapım ve Yıkım	35
3.3.1 Temizleyen yıkım	36
3.3.2 Yaratan yıkım.....	40
3.4 Manifestonun Yapım ve Yıkımı Devralması.....	48
4. MİMARİ MANİFESTOLARDA YAPIM VE YIKIM.....	51
4.1 Mimari Manifestolar.....	51
4.2 Mimari Manifestolarda Yapma ve Yıkma Biçimleri.....	55
4.2.1 Manifestonun yapımı	55
4.2.2 Manifestonun yıkımı	66
4.3 Yapım ve Yıkım Eylemi Olarak Mimari Manifesto Çözümlemeleri.....	71
4.3.1 Geleneğin yıkımı-yeni sistemin kurulumu ve Fütürist manifesto.....	74
4.3.1.1 Makine kültü	76
4.3.1.2 Bildirim ve eylem	79
4.3.1.3 Yeni temsiller ve karşı yıkım	84
4.3.2 Sistemlerin yıkımı-parçalanma ve Küf manifestosu.....	88
4.3.2.1 Bozunma kültü	89
4.3.2.2 Bildirim ve eylem.....	91
4.3.2.3 Yeni temsiller	95
4.3.3 İstikrarın yıkımı-özgür mekanlar ve Savaş manifestosu.....	98
4.3.3.1 Savaş kültü	100
4.3.3.2 Bildirim, eylem ve temsil	103
5. SONUÇ VE TARTIŞMA.....	111
KAYNAKLAR	119

EKLER	127
ÖZGEÇMİŞ	131

KISALTMALAR

OED : Oxford English Dictionary

TDK : Türk Dil Kurumu

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Tez akış diyagramı-ilişkiler.....	6
Şekil 2.1 : Komünist Manifesto'nun ilk basımı (Marx & Engels, 1848) (Url-1).	12
Şekil 2.2 : Radikal feminist SCUM (Society for Cutting Up Men) Manifestosu (Solanas, 1967) (Url-2).	16
Şekil 2.4 : Modern öncesi belirsizlik deneyimi.	19
Şekil 2.5 : Modern deneyim temsili.....	19
Şekil 2.6 : Parçacıl belirsizlik deneyimi.	21
Şekil 2.7 : G Journal (1926) (Url-4).	23
Şekil 2.8 : Theo van Doesburg, Dada Matinée (1923) (Url-5).....	23
Şekil 2.9 : Hundertwasser'in manifestosunu ilanı (Url-6).....	24
Şekil 3.1 : Tiamat ve Marduk (Url-7).....	30
Şekil 3.2 : Brahma, Vişnu, Şiva (Url-8).	31
Şekil 3.3 : Eski Ahit'te inşasının bütün detayları verilmiş olan Süleyman Tapınağı (Url-9).....	32
Şekil 3.4 : Babil kulesinin yıkılışı (Url-10).	33
Şekil 3.5 : Kurtuluş makinesi olarak Nuh'un gemisi (Url-11).	34
Şekil 3.6 : J. F. Batellier'nin Sans retour ni consigne adlı temizleyen yıkımı temsil eden çalışması (Url-12).	38
Şekil 3.7 : Avenue de l'Opera, Paris (1876) (Url-13).	38
Şekil 3.8 : Le Corbusier tarafından tasarlanan Ville Radieuse (1924) (Url-14).....	39
Şekil 3.9 : Piranesi'nin "Hayali Hapishaneler" serisinden çalışmalar(1745-1761) (Url-15).....	42
Şekil 3.10 : Kurt Schwitters'in Merzbau çalışması- Erotik İstirap Katedrali.....(1933) (Url-16).....	44
Şekil 3.11 : Cornelia Parker'ın "An Exploded View" işi (1991) (Url-17).	44
Şekil 3.12 : Debord ve Jorn'un Paris'in psikocoğrafya haritalaması (1956) (Url-18).	45
Şekil 3.13 : Constant'ın parçalı ve katmanlaşmış New Babylon temsili (Url-19). ...	46
Şekil 3.14 : Matta-Clark'ın "Splitting" ve "Bingo" çalışmaları (Url-20).....	46
Şekil 4.1 : Bruno Taut'un <i>Frühlicht</i> basımları (Url-21).	54
Şekil 4.2 : Süsleme ve Suç'un basıldığı "Les Cahiers d'aujourd'hui" sayısı (1913). (Url-22).....	57
Şekil 4.3 : Cam Mimarlık'ın basıldığı <i>Der Sturm</i> sayısı (1915) (Url-23).	57
Şekil 4.4 : Bruno Taut ve Hans Scharoun'un cam mimarlığı temsilleri... (1917-1914) (Url-24).....	57
Şekil 4.5 : Bruno Taut'un Cam Pavyonu (1914) (Url-25).....	58
Şekil 4.6 : Sant'Elia'nın Yeni Kent için çizimleri (1914) (Url-26).....	58
Şekil 4.7 : De Stijl'in manifestoları (Url-27).....	59
Şekil 4.8 : Mies van der Rohe'nin <i>G Journal</i> 'da basılan ofis yapısı (Url-28).....	59

Şekil 4.9 : Mies van der Rohe'nin temsil ve inşalarından örnekler, Freidrichstrasse Skyscraper Project (1921), Glass skyscraper (1922), Lake Shore Drive (1951) (Url-29, Url-30).	60
Şekil 4.10 : Realist Manifesto ve Konstrüktivizm metninin basımları (1920, 1922) (Url-31, Url-32).	61
Şekil 4.11 : Konstrüktivist temsiller ve inşa, Lenin Tribune (1920), Hammer and Sickie Building (1933), The Cloud-iron (1925), Leningrad Town Hall, (1934) (Url-33, Url-34, Url-35).	61
Şekil 4.12 : Archigram fanzinleri (Url-37, Url-38).	62
Şekil 4.13 : Bau dergisi ve Street Farmer fanzinleri (Url-39, Url-40).	62
Şekil 4.14 : <i>Icon</i> dergisinin 50. Sayısı (2007) (Url-41).	64
Şekil 4.15 : <i>Icon</i> dergisinde üretilen manifestolardan örnekler (2007) (Url-42).	64
Şekil 4.16 : Manifesto Marotunu bildirisi (2008) (Url-43).	65
Şekil 4.17 : Hundertwasser'in hijyenik mimarlığı bozan apartman blokları (1985).	68
Şekil 4.18 : Bükülmek istenen Saint-Jacques Kulesi (Url-44).	68
Şekil 4.19 : Superstudio'nun dünya yüzeyini sararak "mimarlıksızlaştıran" .. gridleri (Url-45).	70
Şekil 4.20 : Manifesto çözümleme altlığı.	73
Şekil 4.21 : Fütürist manifestonun akış diyagramı.	75
Şekil 4.22 : Marinetti'nin çıkardığı <i>Poesia</i> dergisi (Url-46).	76
Şekil 4.23 : Makineyi festiş haline getiren sanatçılardan Tullio Crali'nin "Gök makinesi".	78
Şekil 4.24 : Metropolis filminde Maria'nın şeytani robot kopyası (1927).	78
Şekil 4.25 : <i>Le Figaro</i> 'nun 20 Ocak 1909 tarihli, manifestonun yayınlandığı sayısı (Url-47).	80
Şekil 4.26 : Marcel Duchamp'ın hareketi fragmanlaştırdığı "Merdivenden inen nü" çalışması (1912).	81
Şekil 4.27 : Antonio Sant'Elia'nın <i>La Città Nuova</i> çizimlerinden tren istasyonu ve havaalanı (1914).	82
Şekil 4.28 : Superstudio'nun "The 'Ville-Machine Habitée" temsili (1971) (Url-48).	85
Şekil 4.29 : Metropolis filminde makinenin karşı-yıkımı (1927).	86
Şekil 4.30 : Metropolis filminde makinenin karşı-yıkımı (1927).	87
Şekil 4.31 : Küf manifestosunun akış diyagramı.	88
Şekil 4.32 : Hundertwasser'in yumurtalı eylemi (Url-49).	92
Şekil 4.33 : Walter Gropius'un Fagus fabrika binasının yaratıcı yıkımı (Hundertwasser).	93
Şekil 4.34 : Hundertwasser'in bir toplu konut binasını iyileştirici-bozumcu önerileri (1971) (Url-50).	94
Şekil 4.35 : René Burri'nin harabe haldeki Villa Savoye fotoğrafları (1959).	96
Şekil 4.36 : Bernard Tschumi'nin "Mimarlık için İlanlar"ı (1975) (Url-51).	96
Şekil 4.37 : Kowloon Walled City perspektif (Url-52).	97
Şekil 4.38 : Kowloon Walled City'deki devinimli ilişkileri temsil eden kesit denemesi (Url-53).	97
Şekil 4.39 : Blade Runner'da şehrin kuşbakışı ve zemin kotu görünüşleri (Url-54).	98
Şekil 4.40 : Woods'un Savaş manifestosunun akış diyagramı.	99
Şekil 4.41 : Woods'un "War and Architecture" kitabından yıkımın eskizi (Url-55).	103
Şekil 4.42 : Parazit enjeksiyonu-özgür mekan (Url-56).	105

Şekil 4.43 : Zagreb freezone çalışmasından eskizler (Url-57).	107
Şekil 4.44 : Zagreb freezone çalışmasından maketler (Url-58).	107
Şekil 4.45 : Yara izi ve yara kabuğu (Url-59).	108
Şekil 4.46 : System Wien eskiz ve uygulaması (Url-60).	109
Şekil 5.1 : Manifestoların çözülüşü-dönüşümü.	112

YAPIM VE YIKIM EYLEMİ OLARAK MİMARİ MANİFESTOLAR

ÖZET

Entelektüel bir söylem aracı olan mimarlığın, “düşünme ve eyleme dökme” aralığından yola çıkan bu çalışmada, mimarlığın bu dualistik yapısını açığa çıkaran ürünler olarak manifestolar incelenir. Mimari manifestolar, diğer mimarlık ürünleri ve yazınlarından farklı olarak sadece inşa etmekle ya da söz üretmekle kalmaz, söylemle eylemin sınırlarını eriten girift bir arakesit oluştururlar.

Manifestolar, diğer yazınlardan özellikle bildirim ve eylem bakımından farklılık gösterir. Manifesto yazınların bildirimleri, formları ve üslupları aykırıdır, kışkırtıcıdır. Fakat onların en önemli ayrımları; çağrısını yaptıkları eylemin parçası olmalarıdır. Devrime dair beklentilerini ve vaatlerini yüksek sesle haykıran manifesto, eylemi duyurmakla kalmaz, onun için ilk adımı atar, eylemi başlatır.

Bu noktada da manifestoları devrinime geçiren araçlar olarak karşımıza ‘yapım ve yıkım’ çıkar. Manifestolar, söylemi eyleme dökme aralığında en az kendi üslupları kadar ekstrem araçlara ihtiyaç duyarlar. Özellikle mimarlığın özünde olan “yapma, kurma, inşa etme” pratikleri dikkate alındığında, mimari manifestoların kullandığı araçların da sadece bunlar doğrultusunda olması beklenir. Fakat söz konusu manifestolar ve avangard kuram olduğunda, söylem ve eylemin yapım üzerinden olduğu kadar yıkım üzerinden de şekillendiği görülmektedir. Bu nedenle yapımla birlikte yıkımın da yaratıcı bir yöntem olabilirliği sorgulanmalıdır.

Yıkımın yaratıcı bir yöntem olarak değerlendirilmesi, onu yapmanın ön koşul olduğu, kısır ve üretmeden yok eden şartlandırmalardan arındırmayı gerektirir. Yaratılış mitlerinden itibaren çeşitli anlatılarda, yapım ve yıkımın sürekli olarak birbirini izleyen dairesel zaman döngüleri oluşturduğu görülür. Yapım, yıkım olasılığıyla var olur, yıkım da yapımın hayaliyle kendini kurgular. Bu iki kavram ancak karşıtlarıyla ele alındığında anlam kazanır.

Yıkımın yaratıcı bir yöntem olabilirliği, onun içinde olduğu bağlam olarak modernizmin arayışına göre değişir. Modern, belirsizliğe karşı değişmez- evrensel olanı aramaya giriştiğinde ve sonsuz hakikatler belirlemeye çalıştığında, yıkımı da eskiyi silmek ve kazımak amacıyla kullanmıştır. Fakat bu evrensel yasalar sistemi, dünya üzerinde giderek baskıcı bir tahakküm kurmaya başladığında, modernin arayışı da sonsuz olandan anlık ve parçalanmış olana doğru kayar. Bu noktada da yıkımın “yok etmekten” bağımsız, yeni üretken tanımları ortaya çıkar. Yıkım, sadece “silme, ortadan kaldırmak” gibi kısır eylemlerden sıyrılıp, “değiştirmek, bozmak, karıştırmak, çürütmek” gibi kavramlarla bağdaştırılmaya başlandığında üretken hale gelir.

Buna bağlı olarak yıkımın; eskiyi yok etmeye ve var olanı kazımaya yönelik ‘temizleyen yıkım’; ve kendinden öncekini manipüle etmeye, bozmaya, parçalamaya

ve bu parçalardan yeni bütünler oluşturmaya yönelik ‘yaratan yıkım’ olmak üzere iki farklı tanımını yapmak mümkün hale gelir.

Manifesto yazımının öncül bir şartı olarak ele alınan eylem, mimari manifestolarda kendini yine yapımla olduğu kadar, yaratan ve temizleyen yıkımla da gösterir. Mimarlar devrimin hangi yollarla gerçekleşeceğini betimlerler, hatta değişimle oluşturulacak yeni dünyayı temsillerle somutlaştırırlar. Bununla birlikte mimari manifestolar yapmaktan ve inşa etmekten fazlasını, yani yıkımı da kurgularlar. Mimari manifestoların yapım ve yıkım kurguları, içinde bulundukları dönem ve ideolojik arayışlarına göre değişmiştir. Kendi sistemlerini kurmak üzere eski kentleri temizleyerek yıkmayı öneren manifestolar kadar, geçicilik ve sürekli devinimi temel alan, dolayısıyla bunu mümkün kılan yapı bozum ve yaratan yıkımı kullanan mimari manifestolar da bulunur. Her manifestonun yapımla birlikte içinde hem temizleyen, hem de yaratan yıkıma dair önermeler bulmak mümkündür. Fakat manifestolar, önermelerinin baskınlığı ve eylem şekillerine göre bu iki kutuptan birine yaklaşırlar.

Manifesto çözümlemelerinde de, kült edinilen kavram ve söylemlerin manifesto metni sayesinde tetiklenip yaratan ya da temizleyen yıkım eylemlerine nasıl evrildiğinin izi sürülmüştür. Kült, manifestonun kendisi, eylem ve üretilen yeni gerçeklikler arasındaki bu doğrusal akışın değişimi de, manifeste yazınların günümüzde şekil değiştirmesi ve kaybolmasında büyük rol oynar.

Buna göre çalışmada farklı manifestolar yapım ve yıkım eylemleri üzerinden irdelenerek, bu iki aracın manifestoların kurulumunda ve kaybolduğu süreçte oynadıkları etkin rol açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Tez kapsamında manifestoların iz sürümünün yapılmasının yanında, yapımla birlikte yıkımın yeniyi üretme ve referans alma şekli olarak eskiyle girift ve sarmal ilişkiler kuran potansiyelinin keşfedilmesi hedeflenmektedir. Mimari manifestoların gözden yitme nedenlerinin anlaşılıp, manifesto tartışmalarının günümüz mimarlık platformuna dahil edilebilmesi için, onun yapıtaşlarını oluşturan bu radikal eylem-söylem araçlarının açılması önem taşımaktadır.

ARCHITECTURAL MANIFESTOS AS CONSTRUCTION AND DESTRUCTION ACTIONS

SUMMARY

This study which originates from the “thinking and acting” motives of architecture, investigates the manifestos as the products that reveal of this dualistic structure of architecture. Architectural manifestos, unlike other architectural works and writings, don’t only involve with construction or narration, but also create a complex intersection, which interlaces the boundaries of discourse and practice.

The manifestos differ from other written products especially in the sense of declaration and action. The declarations, forms and styles of manifesto writings are contradictory, provocative. However their most important difference is being a part of what they stand for. The manifesto that speaks up for its expectations and promises from the revolution, not only adverts the action but also takes the first step for it and ignites it.

At this point ‘construction and destruction’ emerge as the tools that set manifestos into action. Manifestos demand tools that are as extreme as their styles in order to transform discourse into action. Especially when the practices of “making, establishing, constructing” that are the core of architecture are taken into consideration, the tools of architectural manifestos are expected to be only in these directions. But in the case of manifestos and avant-garde theory, discourse and action take place through not only construction but also destruction. Therefore destruction should also be questioned as a possible creative method along with construction.

The main reason of manifestos’ coming to the forefront with the dilemma of construction and destruction, is the uncertain and chaotic environment that they were born. The common features of social conditions of their periods, are the apprehension, suspicion, and crisis environments. While looking for the precisions to hold on against uncertainty, they organize their tools extremely, as constructive and destructive. Manifestos’ provocative, playful, but explicit requests intend to demolish or decay everything related with the old, and bring order or disorder instead of it.

In order to consider destruction as a creative method, it is necessary to detach it from the concepts of creating being its prior condition, being barren and demolishing without any creation. In various narratives since the genesis myths, construction and destruction have always been considered as time cycles following each other. Construction exists with the possibility of destruction, and destruction self-conceives with the idea of construction. These two notions only become meaningful through contradictions.

The possibility of destruction being a creative method depends on the search of modernism where destruction takes form in its context. The modern utilized destruction to erase and scratch the old when it started to search for the permanent-universal against the uncertainty and the infinite truths start to appear. However when this system of universal laws begins to dominate over the world, the search of modern shifts from what is infinite to what is temporary and fragmented. Herein new creative definitions of destruction, independent from destroying emerge. Destruction eludes from barren actions of “erasing, abolishing” and becomes productive through associating with notions of “altering, twisting, blending, decaying”.

Therefore stating two different definitions for destruction becomes possible. One is ‘purgative destruction’ which erases the old and scratches the existing. The second one is ‘creative destruction’ which manipulates, alters, breaks into parts and constitutes new wholes from these parts.

In architectural manifestos the action as being the prior condition of manifestos manifests itself as construction and also destruction which creates and purgates. Architects describe the ways of revolution and even concretes with representations of the new world. Furthermore architectural manifestos conceive more than making and constructing, they conceive the destruction. The construction and destruction perceptions of architectural manifestos have changed according to the era and ideological pursuits they existed. There exist architectural manifestos that propose to destroy old cities in order to establish their own system as well as those which are based upon temporality and mobility hence proposes reconstruction and creative destruction. In every manifesto it is possible to find propositions of construction along with both purgative and creative destruction. However according to their propositions and action plans, the manifestos tend to drawn to one of these two poles.

Within this scope, the notion of the manifesto is analysed from general terms to specifically in architecture, within the frame of ‘construction and destruction’. For this purpose, first of all the term of manifesto is introduced, and the historical process and transformation of the manifesto from passive declaration texts to known revolutionist discourses are examined. The act of writing manifesto is tracked, and their appearance, declaration, and disappearance processes are observed. At last, the differences of manifesto writing from other literal writings are explored.

In the third section, the notions of construction and destruction specially taken out from the action of manifesto, are profoundly analyzed. The actions of ‘construct’ and ‘destruct’, and their constitution of an intricate spiral are discussed. Both as a mode of production, and as the setting of production, the chaos is purified from its negative, devourer, infertile definitions, and objectively is analysed as a mode of creation.

In the fourth section, the physical and fictional constructions-destructions of manifestos as a form of action are explained. Throughout the thesis, the term of ‘destruction’ is used both for a physical destructiveness, and for creative intentions, like ‘to dismentle, to pollute, segmentation, chaos, clutter, hybridization, etc.’. In line with this purpose, one of the main sections of the thesis is comprised of critical readings, examined with these tools of construction, and creative or purgative destruction.

The selected manifestos for case study section are cross-analysed with the urban scenarios that are formed with these writings. Thus, it is aimed to see in what ways construction fictions are found and implicated in the architectural manifestos.

First of all, Manifesto of Futurism, that is determined to demolish the traditions and old systems, and instead, plans to settle new systems in that demolished, cleaned, and sterilised environment, is analysed. Manifestos oriented to set up new systems, use physical and fictional destruction comprehensively to assimilate the old. The critical reading of that section, Manifesto of Futurism and its prediction of machine cities are examined with 'Metropolis' movie and similar fictions.

Secondly, Mould Manifesto, that is against rationalism, physical destruction and tries to damage the established systems, is discussed. That second type seeks for a new creative method that degenerates the rationalist and sterile architecture. The critical reading of that section, Mould Manifesto is analysed together with decayed urban fictions, cinematic examples like 'Blade Runner', and real urban scenarios like 'Kowloon Walled City'.

Thirdly, validity of these two apart discourses, and the method of construction and destruction in recent history are scrutinized through Lebbeus Woods' Manifesto.

In analysis of manifestos, how the cult notions and discourses that are triggered by the manifesto texts are evolved into creative or purgative destruction acts are traced. Today this change in the linear flow between the cult, the manifesto's itself, action and produced new realities plays an important role in the deformation and disappearance of the manifesto writings.

In the last section, the importance of manifesto in the contemporary architectural discourse and its future come up for discussion. Therefore, primarily the causes of manifesto writings' losing favour and evanescing are examined. Through the manifestos, the effect of constructive and destructive discourses to the current architectural platform and architectural representation is analysed.

Representation-analysis with diagrams- is used as a method for manifestos' deconstruct, beyond being just an constructive element of it. Thesis' general flow, critical readings and case studies are decoded with network and relation diagrams. In that way the possibility of thesis' going into action, similar to manifestos, is also challenged. Representation's potential to enhance the text to be the realized, turning it into a tool for application, production, construction and destruction, also convert the thesis itself to the first leg of further possible actions

In this study it is aimed to unveil the roles of construction and destruction acts in the process of shaping and disappearance of the manifestos by examining different manifestos through the two tools. In the thesis beside the inquisition of the manifestos, it is also aimed to discover the potentials that create complex and tangled relations between the destruction's creating the new and referencing the old along with the construction. To unfold the radical tools of action-discourse that constitutes the foundation of the manifestos carries great importance in order to understand the reasons of the disappearance of the architectural manifestos and include manifesto debates into today's architectural platforms.

1. GİRİŞ

Mimarlık; öteden beri mekan oluşturma pratiği olmasının yanı sıra, entelektüel bir söylem aracı olmuştur. Mimarlık faaliyetinin kökenleri çoğu zaman fiziksel inşa etme eyleminde aransa da, mimarlık düşüncesi ve söylem üretimi de, mimari “yapma”lar içinde merkezi bir konuma sahiptir.

Söylem, tüm mimari yapım faaliyetlerine anlam verir, nasıl inşa edileceğinin yanında, nasıl düzen ya da karmaşa yaratılacağı, toplumun nasıl örgütleneceği ve nasıl yaşayacağı konusunda söz üretir. Mimarlık etkinliği, bu entelektüel bağlamından koparıldığı zaman içi boşalır ve anlamından yoksun kalır. Buna göre mimarlığın da; sosyopolitik bir araç olduğunu söylemek mümkündür.

Vitruvius, “Mimarlık Üzerine On Kitap” adlı eserinde, mimarlığın kökenlerini ateşin bulunması, ateş etrafında toplanan insanların iletişim kurması ve ilk çekirdek toplulukları oluşturmasıyla bağdaştırır. Daha sonrasında bu topluluğun inşa ettiği ilk barınaklara yön veren de hep ateş ve onun etrafında kurulan iletişim çemberi olmuştur. Mimarlık söyleminin; ilk inşa etme faaliyetiyle olduğu kadar ilk iletişim çemberiyle doğmuş olduğunu söylemek mümkündür. Jonathan Hale de, bu açıdan mimarlığın kültürel bir söylem olduğundan ve bir iletişim aracı olarak mimarlığın öneminden bahseder. Ona göre mimarlık teorisinin bu yeni geniş bağlamının sonuçlarından biri de, “düşünme” ve “yapma” arasındaki sınırların bulanıklaşmasıdır (2000). Mimarlık iletişim kurma niyetiyle başlayıp düşünme ve yapma arasındaki gidiş-gelişlerden oluşur.

Mimarlığın özünü oluşturan bu ikilik; söylem ve eylem, tarih boyunca mimarları da karşı karşıya getirmiştir. Mies van der Rohe, “İnşa et, konuşma!” der. Buna karşılık Adolf Loos, “Tasarımlarımı çizmeye ihtiyaç duymuyorum. İyi mimarlığın nasıl inşa edileceği yazılabilir. Parthenon yazılabilir.” demiştir. Fakat asıl anlamlı olan; “düşünme ve yapma”, “söylem ve eylem” arasındaki bu çarpışmadan oluşan mimarlığı bütünüyle ele almak, mimarlığın dualistik var oluşunu anlamaya çalışmak olacaktır.

Bu açıdan bu ikili durumun ara kesitlerini incelemek, ve Hale'in dediği üzere bu sınırları bulanıklaştıran örneklerle bakmak gerekir.

Mimarlık düşüncesi ve realitesini aynı potada eriten mimari üretimlerin izi sürüldüğünde; söylemle eylemi birleştiren en güçlü ürünlerden biri olarak mimari manifestolar öne çıkar. Mimari manifestolar, “yapma” eylemini salt fiziksel inşa etmekten, söz üretmeye kaydırıp, söz üretirken de tekrar eyleme referans verirler.

Mimari manifestoların, mimarlık düşüncesi içerisindeki ayrıcalıklı konumu da, tam olarak bu dualitenin ortasında konumlanmasından kaynaklanır. 20. yüzyılda önce siyaset, sonra da sanat ve mimarlık camiası tarafından benimsenen manifesto yazımının, diğer bildiri araçları arasından sıyrılıp bir devrim aracı olarak görülmesi boşuna değildir. Öncelikle manifesto yazımının kendisi, bildirimi ve sergilenmesi de başlı başına radikal eylemlerdir. Manifestolar sakın bir şekilde görüşlerini aktaran önceki yazınlardan farklı olarak, okuyucuya ünlemlerle seslenirler, dikkat çekerler, rahatsız ederler. Bu nedenle manifestonun kendisi ve açıklanma şekli de çağrısını yaptığı fikir ve görüşler kadar provokatif olmak durumundadır.

Diğer yandan manifestolar yapımı temsil etmekle ya da sözü söylemekle kalmaz, eyleme teşvik eder. Siyasi platformlarda sıklıkla toplulukları bir araya getirip harekete geçirmeye yönelik kullanılan manifestolar, mimarlıkta da benzer şekilde yeni dünya düzenini toplumla beraber inşa etmek üzere yapılan çağrılar haline gelmiştir. Çağrının temeli; hareketi tetiklemektir. Patlamaya hazır toplumsal dalgalanmaları kendi lehlerinde yeniden düzene koyar ya da kaosa dönüştürürler.

Peki, manifestolarda söylemin eyleme dönüşmesi ne şekilde olur, hangi araçlarla gerçekleşir? Tezin ana sorunsalı olarak düşünme ve eyleme dökme aralığında, özellikle mimari manifestoların kullandığı radikal araçlar olarak “yapım ve yıkım” incelenecektir. Mimari manifestolar, söylemi yaparak ya da yıkarak eyleme dönüştürürler, söz üretmekle kalmaz eyleme dahil olurlar.

Bu açıdan mimari manifestoları diğer mimari ürün ve metinlerden ayıran en önemli özellik; eyleme teşvik ediciliğinin yanı sıra, kendi de bir eylem biçimi olarak sahip olduğu bu hem düzene koyucu ve hem de melezleyici potansiyeldir. Mimarlık tanımı ve mimar imajı, öteden beri hep yapmaya, inşa etmeye ve kurmaya yönelik olanı betimlemektedir. Fakat yaratıcı olan her şeyin aynı zamanda yıkıcı olabilirliliği; mimarlıkta da özellikle modernizmden itibaren kendini göstermeye başlar. Mimari

manifestolar da, yarattıkları veya lehlerine kullandıkları toplumsal çalkantıdan yeni bir düzen ya da düzensizlik kurma işini üstlenirler. Bu açıdan yapıcı ve yıkıcı karakterleriyle öne çıkarlar.

Mimari manifestoların yapıcı ve yıkıcı ikilemiyle öne çıkmasının (ya da burada öne çıkarılmasının) asıl nedeni, içinde doğdukları belirsizlik ortamıdır. Manifestoların doğdukları toplumsal koşulların ortak noktası; kaygı, şüphe ve belirsizlik dönemlerine ait olmalarıdır. Manifestolar bu belirsizliğe karşı tutunacak yeni kesinlikler ararken, araçlarını da bu kurguya göre ekstrem şekillerde-yapıcı ve yıkıcı- örgütlemişlerdir. Manifestoların provokatif, oyuncu fakat net talepleri; eskiye dair ne varsa bozmanın ya da yıkmanın, onun yerine yeniyi kurmanın niyetindedir.

Belirsizliğe karşı verilen cevap kimi zaman katı bir sistem, düzen ve rasyonalitenin kurulumu, kimi zaman da bu düzenin getirdiği buhrana karşı yeni sistemsizlikler ve doğaçlamalar şeklinde olmuştur. Manifestolar yapım ve yıkım araçlarını kullanarak kaygı objelerini yok eder, rasyonaliteyle ya da sistem bozumuyla tarihte yer edinmeye çalışır.

Çalışma boyunca da, belirsizliğe karşı geliştirilen yapıcı ve yıkıcı araçlarla manifestoların metinlerin üstlendiği rol açılmaya çalışılacaktır. Bu amaçla yıkmanın da yapmayla birlikte yaratıcı bir yöntem olarak kullanılabilirliği, sistemleri oluşturmak ve kurmak üzere çeşitlenen yıkım-yapım durumları, manifestonun doğuşunun, gözden düşüşünün ve geleceğinin bu yapıcı ve yıkıcı araçlar etrafında ne denli şekillendiği irdelenecektir.

Bu amaçla tez kapsamında ilk olarak manifesto kavramı açılacak, manifestoların pasif beyan metinlerinden bildiğimiz anlamda devrimci söylemlere dönüşümü ve sanat ve mimarlık camiasının manifesto yazımını siyasetten devralması tarihsel bir çizelgede incelenecektir. Manifesto yazımının bir iz sürümü yapılarak manifestoların belirmesi, bildirilmesi ve kaybolması süreçleri izlenecektir. İzleyen alt başlıkta manifesto yazımının diğer yazınlardan farkı, onu incelemeye değer kılan biricikliği ve özellikleri açıklanacaktır.

Üçüncü bölümde manifestonun eyleminden özellikle çekilerek alınan yapım ve yıkım kavramları derinlemesine irdelenecektir. İnşa etmek ve yıkmak eylemlerinin girift olarak oluşturdukları sarmal ile yaratıcı bir yöntemin olabilirliği açılacaktır. Bunun için öncelikle hem yapımı, hem de yıkım ve kaosu içinde barındıran yaratım söylemleri incelenecektir. Hem bir üretme şekli, hem de üretimin olduğu ortam

olarak yıkım ve yıkımla bağdaşan kaos; yok edici, bertaraf edici ve üretken olmayan şartlandırmalarından arındırılarak, tarafsızca bir yaratım biçimi olarak ele alınacaktır.

Dördüncü bölümde bir eylem biçimi olarak mimari manifestoların fiziksel ve kurgusal yapım-yıkım şekilleri açıklanır. Tezde “yıkım” kavramı fiziksel yıkıcılık ve hijyen sağlama anlamında olduğu kadar, bozmak, kirletmek, kaos, karışıklık ve hibritlik yaratmak manalarıyla da kullanılmıştır. Tezin ana bölümlerinden birini oluşturan kritik okumalar da yıkım ve yapım araçlarının bu fiziksel ve kurgusal kullanımı ve amaçladıkları sonuç ürünün farklılıkları izlenerek değerlendirilmiştir.

Örnek çözümlemeleri kısmında seçilen her bir manifesto yazını, o manifestonun feyz alındığı kentsel kurgularla çaprazlanarak irdelenecektir. Böylece özellikle mimari manifestolar için önem teşkil eden yazın kısmından mimari kurgunun hangi şekillerde dökümünün yapılabildiği görülmeye çalışılacaktır.

İlk olarak, geleneği ve eski sistemleri yıkan, yeni sistemlerini yıkılmış, temizlenmiş ve eskiye dair kalınlardan arındırılmış temiz bir düzlemde kurmayı hedefleyen rasyonalist yazınlardan Fütürist Manifesto incelenecektir. Sistemi kurmaya yönelik manifestolar, eskiyi sindirmek uğruna fiziksel ve kurgusal yıkımı kombine bir şekilde kullanırlar. Bu etabın okuması Fütürist Manifesto ve öngördüğü makine şehirler, Metropolis filmi ve benzer kurgular üzerinden açılacaktır.

İkinci olarak, birinci durumdaki rasyonalist manifestoların fiili yıkıcılık ve sistem kuruculuğuna karşılık kurulu sistemleri yıkmaya uğraşan kurgulardan Küf Manifestosu ele alınacaktır. Bu ikinci tip, rasyonalist mimarlığın yıkıp sıfırdan kusursuzca kurguladığı steril mimarlığı bozmanın yollarını arar. Bu etabın kritik metni olan Küf Manifestosu, çürüyen şehir kurgularının hayat bulduğu Blade Runner gibi sinematik örneklerin yanında, Kowloon Walled City gibi gerçek şehir kurgularıyla çaprazlanarak okunacaktır.

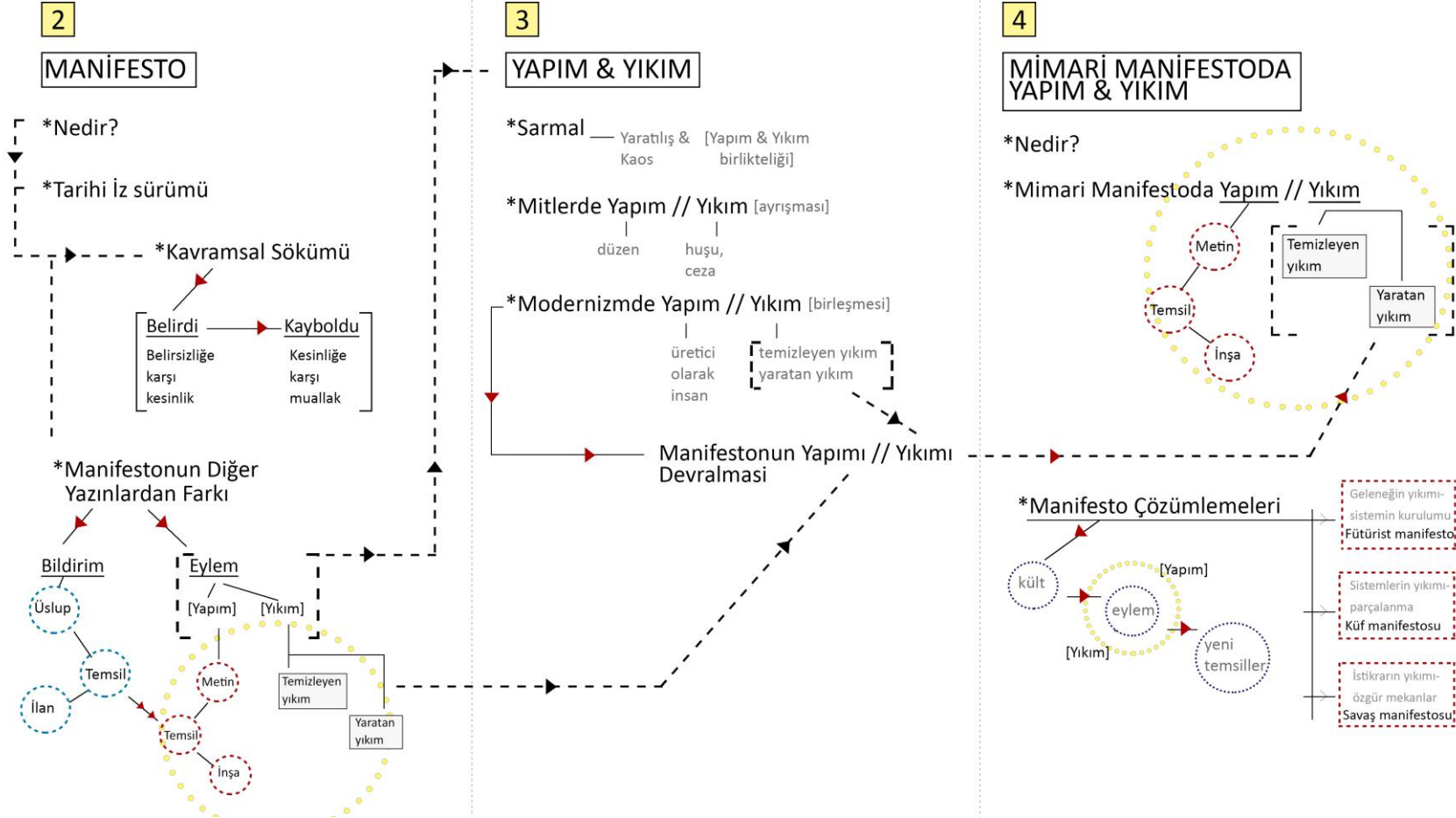
Üçüncü olarak, detaylıca irdelenen bu iki uç söylemin ve yapım-yıkım yöntemlerinin günümüzdeki geçerliliği, kısmen yakın tarihli bir yazım olan Lebbeus Woods’un ‘Manifesto’su üzerinden irdelenecektir.

Son bölümde ise manifestoların günümüz mimarlık tartışmalarındaki yeri ve geleceği tartışmaya açılacaktır. Bunun için öncelikle mimari manifestonun ve genel anlamda manifesto yazımının çözülüşü ve tam manasıyla yok olmasa da gözden düşmesi ve sönükleşmesinin nedenleri aranacaktır. Manifestolarla birlikte, yapıcı ve yıkıcı

söylemlerin günümüz mimarlık platformuna katkısı ve mimari temsile etkisi de irdelenmeye çalışılacaktır.

Temsil burada, manifestoların yapımında deşifre edilen bir araç olmanın ötesinde, manifestoların sökümlü için de bir yöntem olarak da kullanılmıştır. Tezin kendi akış şeması ve manifesto örnekleri, diyagramatik ilişki örüntüleriyle deşifre edilmiş, böylece manifestolara benzer biçimde tezin kendisinin de temsille eyleme dönüşebilirliği sorgulanmıştır. Temsilin metni sadece söylem olmaktan çıkarıp uygulamaya, üretmeye, yapmaya ve yıkmaya yöneltici bir araç olarak kullanılması, tezi de olası eylemlerin ilk ayağı haline getirir.

Çalışmanın hedefi de; temsil yardımıyla manifestoların yıkım ve yapım üzerinden okunmasıyla, bu iki mimari kurma biçiminin, radikal söylemlerin oluşturulmasındaki potansiyellerini açığa çıkarmaktır. Çalışma boyunca incelenen yapımla birlikte yıkım ve bozmanın da farklı yorumlama ve çeşitlemelere olanak verdiği; bu yüzden de manifestolar söylemlerin kurulumunda oldukça üretken bir araç olarak kullanıldığı öngörülmüştür. Çalışmayla mimarın geleneksel kurucu-inşa edici rolü sorgulanarak yıkımla yaratımın yolları keşfedilmeye çalışılmıştır (Şekil 1.1).



Şekil 1.1 : Tez akış diyagramı-ilişkiler.

2. MANİFESTO

2.1 Manifesto Nedir?

Manifestonun tanımı, onun hangi dönemde ve bağlamda ele alındığına göre değişiklik gösterir. Manifestolar her ne kadar modernizmle özdeşleşip bildiğimiz devrimci anlamlarını bu dönemde edinmiş olsa da, tarih boyunca içerik bakımından farklılık gösteren manifestoların tanımları da çeşitli ve bulanıktır.

Manifestolar literatürde kimi zaman beyanname, açıklama metinleri, bildiriler olarak tanımlanırlar. Manifestonun eyleme teşvik ediciliği, provokatörlüğü ve devrimsel niteliğinden bağımsız olarak, genellikle bir topluluk veya bireyden gelen her hangi bir görüş, emir ya da fikri halka açık eden, duyuran metinler olduğu söylenebilir.

“Manifesto” kelimesi etimolojik olarak Latin kökenli olup “*manus*” (el) ve “*festus*” (tehlike) ve “*infestos*” (saldırı, sorun, istila, ziyafet, kutlama) kelimelerinden türemiştir (OED, 2015). Bu yönüyle manifesto bir yandan sıkıntı yaratıp sorunlara yol açarken diğer yandan gerçekliğin kutlamasını yapar (Vidler, 2011). Kelimenin İtalyanca kökeni “*manifestare*” ise; “göstermek, sergilemek, açığa vurmak, ifade etmek, belirtmek” gibi anlamlar taşır. Sözlük anlamıyla ise manifesto; “kamuoyu açıklaması ya da beyannamesi, devlet ya da politik parti başkanı, aday, ya da diğer okul veya sanat akımları gibi umumi kuruluşlar tarafından düzenlenen özellikle yazılı beyan, açıklama, doğrulama” olarak tanımlanmaktadır. Diğer bir tanımının ise “belli bir nedeni destekleyen, bir teori ya da argüman ileri süren, veya bir yaşam stilini destekleyen bireyler tarafından üretilen bir kitap ya da eser” olduğu görülür (OED, 2015).

Sözlükteki bu genel tanımlamalarının yanında manifestoların zaman içinde kazandığı, onları devrimci söylemlerle bütünleştirip, sadece istek ve emirleri beyan eden metinler olmaktan çıkaran, hatta metin olma durumunun ötesine geçirip eylem haline sokan aktivist tanımlarını da yapmak mümkündür.

Manifestonun bu çok çeşitli ve belirsiz içeriğini sistematikleştirme deneyini ilk defa Claude Abastado’nun “Introduction à l’analyse des manifestes” metninde yapmaya

çalıştığı söylenebilir. Turan'ın 2013 tarihli tezinde inceleyip Fransızcadan kısmi çevirisini yaptığı metinde, manifestolar beş farklı kategoriye ayrılır:

1. Siyasi, felsefi, edebi ya da sanatsal bir akımı (Komünist Manifesto, Sembolist Manifesto, Fütürist Manifesto vb.) temsil eden, genelde kısa ve öz, kitapçık halinde, dergi ya da gazete vb. yayın organlarında basılmış olan metinler,
2. Buna benzer olarak, yazar ve dinleyici arasında pozisyon alan, harareti ve gerilimli, fakat “manifesto” başlığı taşımayan manifestolar metinler,
3. Kıyasla anakronistik (içinde bulunduğu zamana ait olmayan) olarak nitelenen metinler,
4. Orijinalinde manifesto olma niyeti taşımayan halka açık bildiriler,
5. Bazı sıra dışı birey ve grupların ses getirmek amacıyla manifesto olarak nitelendirdikleri, genellikle şiddet içerikli metinler, eylemler. (Turan, 2013)

İlk etapta birbirine çok yakın görünen bu kategorilerin her biri, bire bir “manifesto” olarak adlandırılmış olsun ya da olmasın, farklı manifestolar potansiyelleri ifade ederler.

İlk gruptaki metinler, genelde başlık olarak da “manifesto” olarak adlandırılmış, minimal, kısa ve bütüncül bildirilerdir. Bir düşünce akımını bildirirler, programı saptamak zorunda değildirler. Akımın ya da fikrin varlığını beyan etmeleri, duyurmaları yeterlidir. Bu tür manifestoların ses getirmesinde manifestonun içeriği kadar teatrallliği, radikalliği ve ekstremliği de önemlidir. Farklı disiplinlerdeki manifesto yazımları arasında da yatay bir ilişki vardır, siyasi olmayan manifestoların da aslında içlerinde derin bir siyaset barındırması gibi, form, fonksiyon ve retorik açısından ortaklık gösterirler.

İkinci grup metinler, başlıklarında “manifesto” nitelendirmesini (kasıtlı ya da kasıtsız) taşımayabilirler. Bu yüzden manifesto olup olmadıklarına dair başka kesinliklere ihtiyaç vardır. Buna göre bir “verici” ve bir “dinleyici” arasında sıkıca konumlanan beyan, ifade, söylemler de bağlam ve tarihlerine göre manifesto olarak ele alınabilir. Bu tür metinlerin manifesto olarak adlandırılması ve kategorileştirilmesi daha muğlak ve öznel bir süreçtir. Üretildikleri tarihten ziyade, yeniden yorumlandıkları ve ele alındıkları tarihsel çizelgede manifesto olarak nitelendirilebilirler. Charles Jencks'in “Çağdaş Mimarlıkta Program ve Manifestolar” seçkisi de buna örnek olarak, başlığıyla manifesto olarak nitelendirilmese de, bağlamda manifestolar olarak ele alınan metinler içermektedir.

Üçüncü kategorideki metinler, edebi olarak manifesto olarak adlandırılmasalar da içinde bulundukları döneme uygun düşmeyen, o döneme göre radikal ve ses getiren yazınlar olduklarından manifestolar özellikler taşırlar. Sadece programa dair ipuçları veren ya da polemiğe yol açan metinler olmanın ötesinde, içinde bulundukları dönemin değer yargıları ve öngörülerinin çok ötesinde duran ve bunlarda radikal değişimlere yol açan bildirilerdir. Bu açıdan tam olarak manifesto olarak adlandırılmasalar da manifestolar olarak nitelendirilirler. Buna göre tarihte vuku bulmuş birçok olay ve devrim niteliğinde bildiri de bu kategoride ele alınabilir. Martin Luther'in kilisenin kapısına çivilediği bildirisi, o zamanlar "manifesto" başlığıyla kaleme alınmış olmasa da, gerek bildirim şekli, gerekse çağına kıyasla sahip olduğu ilerici tavır nedeniyle manifesto niteliği taşır.

Dördüncü kategori her zaman manifesto olması niyetiyle kaleme alınmayan, fakat geniş kitleler tarafından sahiplenilip manifestolara dönüştürülen metinleri ifade eder. Metinleri manifestoya çeviren en önemli etken halk kitleleri ve kalabalıklar olduğundan, bu etken üzerinde yeterince güç ve etki sahibi olabilen yazarlar da, bildirelerini manifesto olarak kabul ettirebilirler. Manifesto başlığıyla kaleme alınan her metin de, kalabalıkları ele geçiremedikten sonra gerçek anlamda manifestolar olamaz. Buna göre büyük taraftar kitleleri toplayan dinlerin kitapları, içerdikleri buyruklara göre manifestolar sayılabilirler.

Beşinci kategoriye göre ise şiddet içeren devrimci sert eylemler de manifesto olma potansiyeli taşır. Bu da önceki kategori gibi tamamen kitleler tarafından benimsenip, özlerindeki değiştirici gücün açığa çıkarılmasıyla mümkündür. Buna göre tarihte gerçekleşen devrimlerin kendilerinin de, metinlerden bağımsız olarak "manifesto" olma potansiyeli bulunur (Turan, 2013).

Bu sınıflandırmaya göre, kimi metinler özellikle manifesto başlığıyla yazılıp program ve eylem bu metne yüklenirken, kimileri de zaten özlerinde taşıdıkları radikal ve kitleleri tetikleyici nitelikler nedeniyle sonradan manifesto olarak görülmeye başlanır. Bu açıdan manifestoların tek bir evrensel ortak tanımı olmamakla birlikte, ya üstten bir emirle-bildirimle gelen, ya da kitlelerce birlikte inşa edilmesi öngörülen bir değişimi ilan ettikleri görülür.

Burada kritik olan ise, değişimin eyleme dökümünün ne şekilde gerçekleştiğidir. Manifestonun üst tabakadan alttakilere bir emir olması durumunda kimi zorlayıcı

etkenlerle değişimin-değiştirilmesi istenen durumun sağlanması mümkün gözükür. Fakat diğer durumda, yani değişimin kitlelerle birlikte örgütleneceği bir senaryoda, söylemi eyleme geçirecek tetikleyici güç ya da araçlar da farklılaşır. Bu araçların keşfi için ilk aşamada, manifestonun tarihsel süreçte pasif beyan metinlerinden, radikal eylem çağrılarına dönüşme sürecini açmak gereklidir.

2.2 Manifestonun Tarihi İz Sürümü

Manifestonun tanımının bulanıklığına paralel olarak, türü kesin tarihlerle tarihi bir çizgiye oturtma işi de güçleşir. Bu konudaki kaynaklar genelde türü kavramsallaştıracak bir içerik oluşturmaktan ziyade, tarihsel sıralamayla verilmiş metin derlemeleri oluşturma yoluna giderler. Bu nedenle buradaki izlekte, manifestoyu devrimci bir tür olarak analiz edip, zamanla dönüşümünü irdeleyen araştırmacılardan Puchner'in bulguları ana eksene alınmıştır.

Yazınsal bir form olarak manifesto, tarihsel olarak öncelikle devrimci amaçlarla değil, belirli beyanları dikte etmek amacıyla kullanılmıştır. Manifestolar 16. ve 17. yüzyıllarda ortaya çıktığında askeri bir eylem çağrısı, bir emir, dini bir vahiy, yöneticiler tarafından verilen harp ile ilgili ve diğer kararları meşrulaştıran, geçmiş eylemleri, eylemlerin neden ve sonuçlarını açıklığa kavuşturan yazılı dokümanlardır (Caws, 2001). Kelimenin İtalyanca kökenleri de dikkate alındığında, manifestoların başlangıçta provokatif ve devrimci olmaktan çok, tersine fermanları duyurma, ifade etme, kabul ettirmeye yönelik olduğu görülür.

Siyasal manifestoların ilk olarak 16. yüzyıl sonlarında Fransızca konuşulan coğrafyada belirttiği, bir veya birden fazla yöneticinin kendi görüşlerini açıklamak ya da kararlarını bildirmek için kullandığı umumi yazılar oldukları görülür. Terim 17. yüzyılda diğer Avrupa dillerinin de lügatlarına girer, savaş ilanları ve diğer politik kararların beyanı için kullanılmaya başlanır. Ancak manifestoların bildiğimiz anlamıyla radikal eylem çağrılarına dönüşmesi, Fransız Devrimi'nden sonra gerçekleşir. Bu dönemde manifestolar toplumsal hiyerarşide üstten alta emir ve buyrukları taşıyan araçlar olmaktan çıkıp, tam tersine, alt tabakaların sesini duyurmak için kullandığı söylem araçları haline gelir.

Özellikle Fransız Devrimi'nin ikinci yarısıyla birlikte Jakoben radikal gruplar, sosyal değişim taleplerini dile getiren manifestolar basmaya başlamışlardır. Bunların iki

önemli örneği olarak Gracchus Babeuf'un "Manifeste des plébéiens" (Halk tabakası Manifestosu) ve Sylvain Maréchal'in "Manifeste des égaux" (Eşitlik Manifestosu) verilebilir. Bu devirde manifestolar; papa, kral ya da egemen sınıfa, ya da genel olarak gidişata karşıt olanların sesi, bir çekişme-kutuplaşma sahası haline gelir (Perloff, 1986). Bu dönemin genel karakterini devrimle birlikte toplum strüktürünün yeniden yapılanmasıyla, burjuvaziyi kritik eden alternatif bir proletarya sınıfının doğması oluşturur. Buna bağlı olarak da bu ilk dönem manifestolar, burjuvaziye karşı halkın sesini dışa vurmuş, devrimci söylemle alt sınıfların da karar verme mekanizmalarına iştirak etme taleplerini dile getirmiştir. Bu kritik dönüm noktası da manifestonun gelecek yüzyıllardaki devrimci politik söylemlere kaymasının başlangıcı olmuştur (Hjartarson, 2007).

Manifesto bu tarihten itibaren devrimci ve radikal politik bir söylem aracı haline gelir, 20. yüzyıla kadar da çoğunlukla sosyalistlerin ve radikal grupların seslerini duyurmak için kullanılır. Manifesto ikna etmek ve yolundan döndürmek için oluşturulmuş ideolojik bir belgedir (Caws, 2001). Papa, kral, iktidar sınıfı ve gücü elinde tutan tüm tabakaya karşı bir sestir, halkın iradesini ortaya koyar.

Manifesto yazımı için bir dönüm noktası sayılan 1848 tarihli Komünist Manifesto'nun, tarihte bir eşik noktası olmasının en büyük nedenlerinden biri sınıf mücadelesi ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiye dair belirlemeleri ve devrimci yaklaşımıdır (Şekil 2.1). Onu bildiğimiz anlamda manifestoların atası kılan; kendini tarihte bir kırılma, milat olarak addetmesidir. Bunun için de kendini önceki sayısız sosyalist bildiriden ayırt etmek amacıyla dert edindiği meseleyi tarihsel bir altlığa oturtmaya çalışır ve geneller: "Bugüne kadar var olan tüm toplumların tarihi, sınıf mücadeleleri tarihidir" (Marx & Engels, 2016). İlerleyen bölümde bu sınıf mücadelesi söylemi, devrim söylemine dönüşmüş; verilen savaşımın sonunda toplum yapısının nasıl devrimci bir dönüşüme uğrayacağı belirtilmiştir. Tarih yazımı aslında Marx'ın kendi metnini tarihte bir kırılma noktası olarak addedip, eyleme sevketmesi için gerekli bir altlık oluşturur. Marx'a göre manifesto; kendinden menkul bazı prensiplerin ya da vahiyyelerin beyan edilmesi değildir, geçmişteki devrimci oluşumların bir araya getirilerek yakın gelecekte olması muhtemel bir devrime kanalize edilmesidir.

Özetle manifesto kendi beyanından önce tüm insanlık tarihini hızlı bir biçimde özetler, daha sonra ise günümüz ve gelecek hakkında beyanlarda bulunur. Bu devrimci

geleceği oluşturmak üzere de, yeni bir aktör olarak proletaryayı tayin eder ve devrim için eyleme teşvik eder (Puchner, 2006).



Şekil 2.1 : Komünist Manifesto’nun ilk basımı (Marx & Engels, 1848) (Url-1).

Buradan anlaşılacağı üzere, manifesto yazımının içeriği ideolojik prensipleri dile getirme ve programlamanın yanında, ilgili bir tarihsel veri oluşturmakla başlar. Fakat manifestonun devrimi sağlaması sadece tarih yazımı ve referanslarla olmaz, manifesto devrime de aktif bir şekilde katılmak ister, sadece tarihin kaydedilmesiyle değil, tarihin yapımıyla da ilgilenir. Bu şekilde bir müdahaleyle eylemin teşvik edilmesi de, tarihçinin dilinden farklı bir sesi gerektirir. Bu yeni ses; kısa ve direkt olmalı, ivedi ve şiddetli bir çağrıda bulunmalı, kırılma iradesi göstermelidir. Bu da oluşturduğu tarihsel veride dönüm noktası yaratmak için geçişi yıkarak yenisini üretmeyi gerektirir.

Bu noktada metnin içeriği yanında edebi niteliklerinin de eylemi teşvik etmekte önem taşıdığı söylenebilir. Siyasi söyleme şairane bir söyleyiş enjekte ederek siyaseti estetize eden Komünist Manifesto, içeriği yanında edebi nitelikleri nedeniyle de manifesto yazımı konusunda belirleyici olmuştur. Komünist manifestonun yazıldığı 1846-1848 aralığında Marx ve Engels, bu devrimci manifestonun yazım formu için “catechism” (soru cevaplı metin türü) dahil bir çok deneysel türü denemişler, fakat bu uğraşların sonunda aslında daha önce karşılaşılmayan bir zorlukla yüz yüze olduklarını ve bu zorluğu yenmenin tek yolunun yeni bir yazım biçimi olduğunu fark etmişlerdir. Peki bu zorlu görev nedir? Bu zorluk aslında “bir devrimin nasıl yazılacağı”dır (Puchner, 2012).

Devrimin yazımı da önceki yazımların aksine, metnin kendisinde de gerilim, kutuplaşma ve aksiyonu gerektirir. Devrime öncülük eden manifesto, sırf anlatıcı

değil, uygulayıcı olmalıdır, ünlem ve coşkuyla hitap etmeli, sesi tüm anlatıcıların ötesinde parlak ve eyleme teşvik edici olmalıdır. Zincirlerinden kurtarmak istediği işçileri “Bütün ülkelerin proleterleri, birleşin!” çağrısıyla komünist birliğe davet eden Komünist manifesto da, manifestonun bir eylem çağrısına dönüşmesinde yazımının radikalliğiyle bir eşik olmuştur.

Komünist manifestonun yükselen başarısı literatürde iki sonuca yol açmıştır: Birincisi, manifesto türü uzun bir süre boyunca sol görüş söylemlerinin tercih ettiği bir ifade şekli haline gelmiştir. İkinci olarak ise, komünist manifesto ün kazandıkça, sanatçılar da manifesto adını verdikleri yazınlar türetmeye başlamışlardır. Komünist manifesto geleneğini devam ettiren sanatçı ve mimarlar onun formasyonunu kendi yazınlarında da kullanırlar: “Günümüzde kesintiye uğrayan- bir dönüm noktasına gelen kapsamlı bir tarihsel süreç, eskiden kalan ya da rakip olan oluşumların reddi, tamamen yeni bir akım veya özlüğün yaratımı, talep ve öngörülen eylemlerden oluşan bir liste.” (Puchner, 2012).

Komünist manifestodan önce de sanat alanında “manifesto” başlığıyla üretilen metinler olsa da, bunlar genellikle yeni bir estetik fikri kritik eden veya olumlayan otoriter akademik bildirileri ifade etmekte kullanılmıştır. Auger’nin “Manifeste contre le romantisme” (Romantizme Karşı Manifesto, 1824) ve Guiraud’nun “Nos doctrines, Manifeste de la Muse française” (Bizim Doktrinlerimiz, Fransız İlhamının Manifestosu) adlı eserleri bunlara örnek verilebilir (Hjartarson, 2007). Jean Moréas’nın 1886 tarihli “Symbolist Manifesto”su da bu anlamda ilk manifestolardan sayılır.

Fakat bu süreçte devrimci nitelikli manifestoların sanatçılar tarafından devralınması asıl olarak 1909 yılında Filippo Tommaso Marinetti tarafından, “Fütürist Manifesto” ile gerçekleşir. Fütürist Manifesto’nun sanat camiasında yarattığı çalkantının verdiği cesaretle Marinetti ve grubu bir dizi manifesto daha ortaya koyar. O tarihlerde fütürizm henüz bir sanat eseri üretebilmiş değildir, fakat akım kendini bu yeni nesil manifesto yazınının gücüyle var eder. Daha sonraları pek çok tipte sanat eseri ortaya koyulmuş olmasına rağmen, manifestolar fütürizmin asıl ruhunu yansıtan tür olmuştur (Puchner, 2012).

Manifestonun sanatçılar ve mimarlar tarafından devralınmasının asıl nedeni, kendi modern estetik kuramlarını halka açıklama ve meşrulaştırma girişimleridir. Estetik

manifestonun 19. yüzyılda beliriş, edebiyat ve sanat pazarının dönüşümü ve sanatçıların yeni bir kamu kitlesiyle karşı karşıya gelişle bağlantılıdır. Manifestoların doğuşu da sanatçı ve kamu arasındaki iletişim kopukluğundan ileri gelir. Sanat yapıtı artık kendi mesajını doğrudan alıcıya ulaştıramamaktadır, bu nedenle aracı olacak bir meta-estetik bağlama ihtiyaç vardır (Hjartarson, 2007).

Siyasette etkin olarak kullanılan manifestolar böylece bir aracı olarak sanatçılara da mal olurlar. Bundan sonra işleyen hızlı süreçte, manifesto yeni sanatsal-edebi-mimari akımların ve okulların kurulumunda, kendi fikir, amaç ve vaatlerini belirttikleri, kendilerini diğer akımlardan ayırt ettikleri bir söylem temsili oluşturur. Hızla türeyen “-izm” eklentili sanat akımlarından (Fütürizm, Dadaizm vb.) birine dahil olmak sanatçı için neredeyse bir zorunluluk haline gelir.

Tam da bu noktada manifestonun sanat ve mimarlıkta içinde olduğu bağlam olan “avangard” a değinmek anlamlı olacaktır. Orijinalinde Fransızca kökenli askeri bir terim olan ve asker bölüklerinin topluca hareketini, ilerlemesini ifade etmekte kullanılan sözcük, Fransız Devrimiyle birlikte ihtilalci bir anlam kazanmış ve farklı radikal grupların politik savaşımını ifade etmek için kullandıkları bir terime dönüşmüştür. Manifesto da bu grupların istek ve tasarılarını dile getirebilecekleri ideal söylem araçları haline gelmiştir.

Avangardlar içinden doğdukları askeri disiplinin hakkını vermek istercesine, radikal ve şiddetli söylemlerle var olurlar, içinde doğdukları tüm normları sarsıp değiştirmeye uğraşırlar. Calinescu da, *Five Faces of Modernity* adlı eserinin, “Avant-Garde” bölümünde, sanatçıyı “insanlığın mutluluğu ve refahı için zafer marşına başlayanlar” olarak tanımlamıştır. Avangard sanatçı artık yerine getirilmesi gereken bir programla karşı karşıya olan, disiplinli bir asker ve militan rolüne bürünür. Tuval, kâğıt ve mermer onun silahı haline gelmiştir (1987).

Yeni avangard sanatçıların ilgi alanı sanatın geleneksel formasyonlarını alaşağı ederek yaratıcılığın önceden yasaklanmış yeni ufuklarını keşfetmek olacaktır. Sanatta ve dolayısıyla yaşamın kendisinde devrim yapmak ana gayelerini oluşturur. Avangardın Komünist manifestodan devraldığı şey de; sadece bir yazım biçimi olmanın ötesinde, metnin eyleme geçirici gücüdür.

Buna bağlı olarak da avangard manifestonun sanat ve politika arasındaki kompleks ilişkiye bağlı, şiirselleştirilmiş bir aksiyon olduğu söylenebilir. Manifestonun

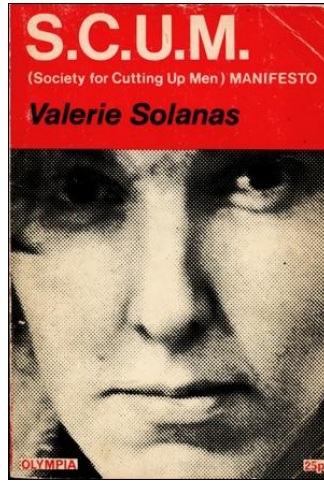
avangard projesinde anahtar rolü de irrasyonel ve estetik bir araç olarak kişinin iradesinin tarihe damgalanmasıdır (Hjartarson, 2007). Manifestolar siyasal ve edebi söylemler arasında sınırları bulanıklaştırır, politik beyannameler ve sanatsal bildirgeler arasında kesişme ve kaynaşmalar yaratır. Bunun nedeni manifestoların kurucu elementi olarak şiirsel karakterleri, siyaseti estetize etmeleri ve aynı zamanda sanatı politikleştirmeleridir. Fakat hem siyasal hem de estetik avangard manifestoların bildirimlerinden de öte en büyük ortak paydaları, metni kendi tasavvurları için eylemin ilk adımı olarak kullanmalarıdır.

Bu doğrultuda 20. yüzyılın aslında sanat ve siyaset olmak üzere çift yönlü ilerleyen tarihsel bir süreç olduğu söylenebilir. Bu iki ayrı kolu manifestolar sayesinde çaprazlanıp birbiri içine geçen, ya da tamamen ayrı disiplinler olarak okumak mümkündür. Siyasi manifestoların şairane söylemi kendine adapte etmesi gibi, sanat manifestoları da zaman zaman siyasete dahil olurlar. Özellikle I. Dünya Savaşı yıllarında dünyayı saran milliyetçilik dalgası ve bunu uç noktalara götüren faşizm söylemlerinde, manifestolar da kimi zaman saf tutmuştur. Bunun en fazla bilinen örneklerinden biri olarak; İtalyan Fütürizminin döneminin faşist safları ve savaş politikaları lehine söylemlerde bulunması gösterilebilir. Fakat savaşın getirdiği tahribatla anti-ulusalcı ve enternasyonel söylemler de türemeye başlar, manifesto ve bildirilerini farklı coğrafyalara ulaştırma konusunda büyük başarı gösteren “Dada” bunların en ses getireni olmuştur. Dada yersizliği esas alır, ulaştığı her coğrafyada yeniden üretilir. Dünya üzerinde milliyetlerden ya da dillerden değil, kentler arasındaki bağlardan kurulu bir ağ oluşturmayı esas alır. Bu ağın karmaşıklığı sayesinde de Dada’nın orijinini, ya da merkezini aramak ve bulmak imkansız haline gelecektir (Puchner, 2006).

Manifestonun altın çağı olarak kabul edilebilecek I. Dünya Savaşı’na kadarki tarihler, Fütürist, Kübist, Konstrüktivist vb. birçok avangard manifestonun hızla üretilip tüketildiği yıllar olmuştur. 1905 yılındaki Fauve hareketinden sonraki bu 10 yıllık süreçte manifesto avangard sanatçılar için vazgeçilmez bir ifade aracı haline gelmiştir. Fakat savaşlar arası ve II. Dünya savaşı dönemleri manifesto yazımının da duraklama yaşadığı bir dönem olur. Savaşla birlikte artan faşist söylemler ile, radikal sol görüşle özdeşleşen birçok manifeste çağrı geri plana itilmiştir.

Manifesto yazımı için ikinci dalga sayılabilecek 1960larda ise, hem siyasi hem de sanatsal manifestolar bir ifade şekli olarak yeniden popülerlik kazanır. O dönemde

yeşermeye başlayan kişisel özgürlük söylemleri, uyuşturucu kültürü, protesto gösterileri ve yeni nesil avangarda paralel olarak, yeni manifestoların ya da eski manifestoların uyarlamalarının yazılmasına girişilir. Muhalefet ve direnç gösteren sanat manifestoları, siyasi manifestolar ve bunların ikisinin birleşimleri her yerde yeniden duyulmaya başlanır (Puchner, 2006). Fakat bu yeni nesil manifestoların erken dönemdekilerden bir takım farklılıkları bulunur. Öncelikle devrimci manifestolar artık tek bir sol görüş çatısı altında toplanmamıştır; bundan ziyade manifesto seslerini duyurmak isteyen daha küçük radikal grupların aracı haline gelir. Afro-Amerikalılar, feministler, göçmenler, homoseksüeller ve daha birçok dışlanmış grup, haklarını arayıp ses getirmek amacıyla manifesto üretmeye başlarlar (Şekil 2.2).



Şekil 2.2 : Radikal feminist SCUM (Society for Cutting Up Men) Manifestosu (Solanas, 1967) (Url-2).

Bunun yanında küreselleşmeye başlayan dünya ilişkileri sonucu manifestolar da daha enternasyonal iletişim araçları haline gelirler. En vurucu fark ise manifesto yazımının artık yeni bir tür olmayışı gerçeğidir. Artık manifesto yazan herkes, manifesto yazımına dair köklü bir geleneğe katılmış olur. Fakat manifestonun doğası gereği gelenekten keskin bir kopuş manasına geldiği düşünüldüğünde, yeni nesil manifesto yazımı da bir çıkmaza girmektedir. Bu nedenle bazı gruplar öncekilerden çok daha radikal ve devrimci çıkışlar yaparak eskiyi aşmayı denerler. Sanat ve sanatı andıran her şeyin üretimine karşı çıkan Sitüasyonistler (Durumcular) da buna örnek gösterilebilir (Puchner, 2006) (Şekil 2.3).



Şekil 2.3: Uluslararası Durumcu fanzinin iki farklı basımı (1962, 1967) (Url-3).

Artun’a göre “Sitüasyonistler ilkin 1909’da Fütürist Manifesto’yla dünyaya ilan edilen kolektif, enternasyonel avangard hareketlerin sonuncusudur. Sitüasyonist manifestolar da manifesto türünün son örnekleri sayılır. Kolektif bir hareket olmadan, ‘biz’ diyerek söz söyleyen manifesto anlamsızlaşır” (2013). Tek bir ses tarafından yönetilen toplu kitle hareketlerinin yerini bireysel yaklaşımların alması aslında manifestoların da seslenecek kitleleri kaybettiği anlamına gelebilir. Postmodernizmin getirdiği tekillik yerine çoğulluk, karmaşa ve çok seslilik söylemleri ile birlikte avangardın ve manifesto yazımının da ergimeye uğradığı söylenebilir. Fakat başka bir görüşe göre de manifestolar aslında hiç bir zaman sahneden çekilmemiş, sadece şekil değiştirmiştir. Manifestonun ortaya çıktığı ve gözden kaybolduğu koşulları, içinde doğduğu modernizm bağlamını da açarak deşifre etmek gerekmektedir.

2.3 Manifestonun Kavramsal Sökümü

Manifestonun tanımı ve tarihçesi incelendikten sonra, bunlar doğrultusunda manifestonun kavramsal bir sökümünü yapmak; bu bilgilerin aralarını açmayı ve görünenin ardındakileri aramayı gerektirir. Tarihsel süreçte manifestonun devrimci söylemlere dönüşmesi belirli koşullarda, belirli araçlarla gerçekleşmiş ve koşullar değiştiğinde manifestolar da ya gözden kaybolmuş ya da form değiştirmişlerdir. Bu bölümde de sırasıyla manifestoların belirlediği koşullar ve manifestoların gözden yitmesinin nedenleri araştırılmıştır.

2.3.1 Manifestolar belirdi: belirsizliğe karşı kesinlik

Manifestoların tarihçesi incelendiğinde, pasif beyan metinlerinden devrimci söylemlere dönüşümlerinin özellikle kriz ve belirsizlik zamanlarında gerçekleştiği görülür. Dünya tarihinin önemli dönüm noktalarından biri olan Fransız Devrimiyle birlikte manifestolar da kalabalık kitlelerin değişim isteklerini seslendirdikleri araçlardan biri haline gelmiştir. Artun’a göre ise; manifestoları kuran, modernliğe bağlanan umutların boşa çıkmasıdır (2013).

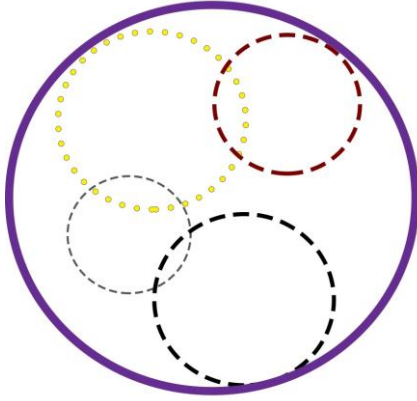
Manifestolar özellikle belirsizlik ve buhran zamanlarında yeşerirler. “Manifestoları sadece açıklık getiren bildirgeler olarak okumak, onların ‘muğlaklık detektörleri’ olarak değerinin es geçilmesine neden olur” (Buckley, 2011). Manifestolar itimatsızlık ve şüphe dönemlerinden, kaygı objelerinden beslenirler. Politik olarak ivedi ve kaçınılmaz bir devrimi seslendirerek, muğlaklık ve şüpheyeye değişimle açıklık getirmeyi amaçlarlar. Fakat aslında manifestonun şiddeti ve etkinliği, tam da bu kriz ortamının oluşturduğu buhrandan kaynaklanır. Belirsizlik; tüm olumsuzluklardan sıyrılıp tarafsızca bakıldığında aslında manifestoları besleyen ana etmendir.

Zygmunt Bauman “Modernlik ve Müphemlik” adlı eserinde, modernliğin bir süreç olduğunu, modernliğin en kapsamlı özelliklerinden birinin de belirsizliğe karşı düzeni kendine görev edinmesi olduğunu belirtir (2014). Bauman, aynı eserde belirsizlik deneyimini modern öncesi belirsizlik deneyimi ve modern deneyim olarak ikiye ayırır.

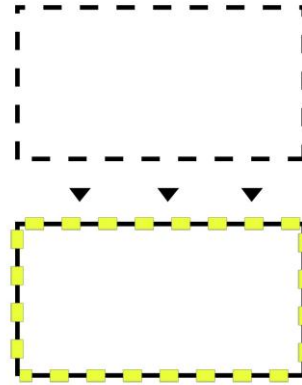
Modern öncesi ilkel toplumlarda dini biçimlenme müphemliğin önüne geçmektedir. Dinin ve dini kuralların şekillendirdiği toplum yapısı, müphemliğe yer bırakmaz, olabilecek her türlü belirsizlik ve soru işareti dinin kendi doktrinleriyle cevaplanmakta, böylece herhangi bir anlam arayışına yer bırakmamaktadır. Tanrı’nın oluşturduğu simgesel düzen tüm soru-cevapları kendi içinde çözen, dışarıya sızıntılara mahal vermeyen, kendi içinde kapalı ilahi bir çemberle temsil edilebilir (Şekil 2.4).

Modern deneyim ise Tanrının iradesinin insanlara geçişiyle birlikte insanın tüm kontrol mekanizmalarını ele geçirmesi, binlerce yıldır süregelen din boyunduruğundan sonra kendi aklı ve iradesiyle kendi katı dünyasını şekillendirmeye girişmesini tarifler. Aydınlanma ile birlikte Batı, “Tanrıyı yerinden etmiş” ve büyük bir boşluk bırakmıştır (Bauman, 2007). Bu da Giddens’in deyişiyle “eski dogmaların yerine koyacak kesinlikler” aranmasına sebep olmuştur (Başer, 2011).

Soyutlanan ikinci temsilde de görüldüğü üzere, modern dönemle ilahi çember zahiri ve gözenekli hale gelmiş, insan yeni yasa koyucu rolüyle bu yeni katı fakat gözenekli yaşam modelini doldurmaya çalışmıştır (Şekil 2.5). Dünya üzerinde düzenli bir bütün kurmak, sorunları ve çözümleri evrenselleştirmek, tek tipleştirmek modernin arzusudur. Çeşitlilik, seçenek, dolayısıyla da belirsizlik modernin kâbusudur. Modern dönemde kuşku açıkça bir düzen yokluğunun, yani kaos durumunun göstergesi olarak değerlendirilir ve kesinlik de kurtuluş olarak görülür (Bauman, 2001).



Şekil 2.4 : Modern öncesi belirsizlik deneyimi.



Şekil 2.5 : Modern deneyim temsili.

Tam da bu dönemde devrimci söyleme yaklaşan ilk manifestoların bu doğrultudaki en büyük misyonları da bu belirsizliğin üstesinden gelmek olmuştur. Moderne kaygı veren her türlü kuşku ve belirsizlik kesin söylemlerle bertaraf edilmelidir. Manifestonun her zaman üst perdeden ve tereddütsüzce konuşan sesi, tüm kuşkuların üstesinden gelerek yeni ve belirli bir geleceği vaat eder. Bu vaatleri gerçekleştirmek için de söylemleri gibi araçlarını da radikal biçimlerde, yapıcı ve yıkıcı olarak örgütlemiştir. Kaygı ve güvensizlik ortamını bertaraf etmenin yolu kendi kesinliklerini katı bir şekilde kurgulamayı gerektirir, bunun da yolu kaygı objelerini yıkıp yeni güvenilir objeler kurmaktan geçer. Normal şartlarda kabul edilen mimarın geleneksel kurucu ve inşa edici rolü, kriz ortamlarında dönüşüme uğrar. Mimar kriz yönetiminde eskiyi ve güvensizlik duyulanı, kaygı vereni yok ederek ya da bozarak yeniyi kurar.

Bu noktada farklı dönem ve bakış açılarına göre değişen belirsizlik kavramını açmak da faydalı olabilir. Belirsizlikten kast edilen her zaman sistem eksikliği değil, kaygı verici bir boşluktur. Rasyonalist modernistlere göre kaygı verici olan; modern öncesi ilkel toplumların dogmatik düzenleri ve dünya savaşlarının açtığı kaygı ve kaos ortamıdır. Hayalci avangardlar için ise kaygının asıl nedeni, rasyonalist modernizmin

getirdiği baskıcı düzen takıntısı ve otokrasidir. Fazla belirlenmişliğin kendisi de toplumsal bir krize, dolayısıyla belirsizliğe neden olabilir. Bu doğrultuda onların manifestoları da sistem eksikliğini yücelten bir ideolojiye yaklaşır.

Manifestoların tutunmaya çalıştığı ister rasyonalite, ister sistemsizlik olsun; aslında yapmaya çalıştıkları buhranda kaybolmamak üzere yapım, yıkım ve olabilecek diğer ekstrem araçlarla tarihte kırılma yaratmaya çalışmaktır.

2.3.2 Manifestolar kayboldu: kesinliğe karşı muallak

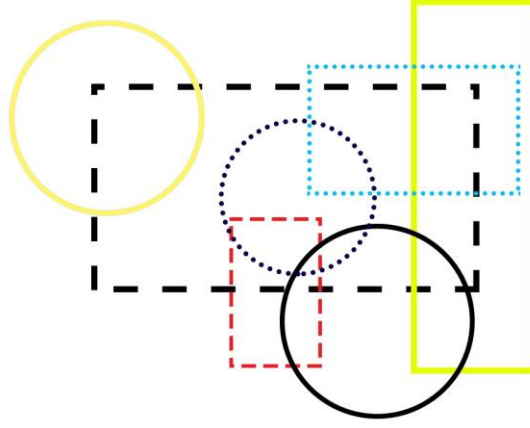
Kriz ve belirsizlik ortamlarında yeşerip, her türlü kaygıyı yapım ve yıkım araçlarıyla gidermeye çalışan manifestoların, tarihsel süreçte giderek gözden kaybolmasının nedenleri; yine belirsizlik-kesinlik ve yapım-yıkım dualitelerinde aranabilir.

Her türlü belirsizliği eleyip kesinlikler kurgulamayı düşleyen manifestoların sistemli ve tek elden yönetilen düzeni gittikçe toplulukları baskılamaya başlar. Rasyonalist modern; düzene koyucu ve yasayıcı organlarıyla toplumu ıslah etme, iyileştirme, hijyenize etme gibi misyonları üstlenir.

Fakat modernitenin dünyayı düzene ve hizaya getirme çabasına karşı yükselen sesler de hemen ardından gelir. Hayalci avangardlar nesnellik, mantık, uyum ve düzen gibi rasyonalist avangardın göklere çıkardığı tüm ilkeleri reddeder, onu parçalar ve kaosa sürükler.

Modern belirsizlik deneyiminin katı fakat gözenekli yapısı da, hayalci avangardların dönemine gelindiğinde postmodernizme altlık oluşturacak şekilde parçacıl ve kaotik hale bürünmeye başlar (Şekil 2.6).

Denilebilir ki, manifestolar da belirsizliği önce geleneği yıkıp kendi inşa ettikleri veya öngördükleri katı sistemlerle, daha sonrasında ise sistemleri yıkıp onun kalan parçalarıyla kurdukları sistemsizlik ve doğaçlama, yani düzensizlikle aşmayı denemişlerdir. Fakat krize verilen yanıt sistemsizlik haline gelmeye başladığında, bu da beraberinde çaprazlanma, hibritlik ve çoğulculuğu getirir. Bu durum da manifestoların en büyük paradokslarından birini; “çoğulcu ve rastlantısal olanın tek elden yönetilebilirliği” muammasını doğurur.



Şekil 2.6 : Parçacıl belirsizlik deneyimi.

Manifestoyu bu paradoksa sürükleyen en önemli etkenlerden bir diğeri de kendi yapıcı ve yıkıcı araçlarıdır. Calinescu, yıkıcı da olsa bir zamanlar eski avangardın, gerçekte açılacak yeni yollar, keşfedilecek yeni gerçeklikler, bulgulanacak yeni tasarılar olduğuna inanmak gibi bir yanılsamaya kapıldığını söyler (1987). Bu keşif süreci aslında avangard manifestoların var oluş sebebidir. Bunun için de kendilerinin de dahil olmak üzere bütün kavram ve dogmaları hem kurgulayıp hem de yıkmakla meşguldürler. Manifestoların savaşı-yıkıcı nitelikleri bu nedenle bütün özelliklerinin önüne geçer. Buna göre manifestolar da avangardla birlikte kasten kendini yıkıma uğrattır. Yıkımın burada savunulan dönüştürücü potansiyeli de göz önüne alındığında, aslında bu kayboluş yok olmaktan ziyade, üretken bir biçimde başka formlara dönüşme anlamına da gelebilir. Manifestonun değişen koşullarla kendini yıkıma uğrattığında neye dönüştüğü, günümüzde manifesto yazımının mümkün olup olmadığı bu bölümden beliren sorular olabilir.

2.4 Manifestoların Diğer Yazınlardan Farkı

Şimdiye kadar formel tanımları verilen ve tarihsel çizelgede iz sürümü yapılan manifestonun, nasıl olup da diğer yazınların arasından sıyrılıp 20. yüzyılın en radikal söylem aracı haline geldiği aslında araştırmanın üst ölçekteki sorularından birini oluşturur. Manifestonun hangi özellikleri onu diğer metinlerden ayırıp devrimci sanatçı ve siyasetçi grupların sesi haline getirmiştir?

Manifesto en temelde, hem **bildirim (üslup, temsil, ilan)**; hem de **eylem (yapım, yıkım)** bakımından o ana dek yazılmış bildirilerden farklılık gösterir. Manifestonun bildirimi, onun yazımı ve duyuruluşu hakkındaki özellikleri içerir. Fakat bir metni

manifesto kılan sadece yazarın niyeti değil, nasıl basıldığı, dağıtıldığı ve okuyucuya ulaştırıldığıyla ilgili özellikleridir (Buckley, 2011). Bunun yanında manifestolar eylemi söylemekle kalmaz, eylemin bir parçası-başlangıcı haline gelirler. Manifestonun formatındaki tüm yüksek sesli haykırışlar aslında eyleme dönüşme gayretindedir.

Manifestonun bildiriminin ilk belirleyici özelliği **üslubudur**. Üslup, manifestoyu diğer yazımlardan ayıran en çarpıcı özelliklerdendir, çünkü manifestonun yazımı ve söyleyişi de savunduğu görüşler kadar radikal olmak durumundadır. Metnin niyeti düşünce ve tasarımları soğukkanlı ve tarafsız bir şekilde okuyucuya aktarmak değil, aksine okuyucuyu taraflaştırmak, huzursuz etmek, galeyana getirmektir.

Manifestolar buhran ve kriz zamanlarında çıkış yolunu gösteren umut ışığı vazifesi görür. Manifestoya bu denli umutla sarılıyor olunmasının nedeni, aslında kendinden emin, her türlü tehlike ve tahribatı göze alan, fakat bunların sonunda düze çıkılacağını müjdeleyen sesidir. Caws, manifestonun kendinde bir “deliliği” olduğunu söyler. Manifesto; tuhaf, kızgın, alışılmadık, çıldırmış ve açık sözlüdür (2001).

Manifestoların ilk ortaya çıktığı 16. yüzyılda, yönetici kesimin emirlerini halka açıklayan bildirgelerden ibaret olduklarından bahsedilmiştir. Manifesto devrimci eylem çağrılarına dönüştüğünde ise, bu sefer resmi olmayan, alt tabakadan yine alta, ya da üst tabakaya seslenen eylem kipleri içerdiği görülür. Üstten gelen emirler, daha bireysel ve buyurgan gereklilik kiplerine dönüşmüştür. “Yapılmalı, yapılacak, yapılabilir, yapılması zorunlu olan” eylemler sıralanır. Metin; kaygı objelerini, zamanı ve mekanı belirleyen “Burada!, Şimdi!, Bugün!, Bu!” gibi zamirlerle belirtir. Toplulukları bir araya getirmeye çalışan manifestolar özellikle aciliyet ve kesinlik üzerine vurgu yaparlar (Buckley, 2011). Bunun yanında aktarıcı da kendini çoğaltarak “Biz -Siz -Onlar” kutuplaşması oluşturur. “Biz” burada bir bireye ya da gruba karşılık gelebilir, anlatıcının amacı sanal bir kolektif oluşturarak okuyucuyu kendi tarafına çekmektir. Karşı kutba koyduğu başka bir toplulukla savaşa girer, kişisel olarak hesaplaşır ve gelecekte atılacak adımların direktifini verir. Manifestonun dili güçlü, coşkulu, parlak ve dikkat çekicidir. Harekete geçirilecek bütün topluluklara, metnin kendisinin de bir eylemin başlangıcı olduğu hissettirilmelidir.

Manifestonun bildirimiyle ilgili diğer bir öne çıkan özelliği de **temsildir**. Manifestonun temsili, hem bildirimini hem de yapımını ilgilendiren bir alt başlıktır. Çünkü temsil; bildirimin radikalliğini sağlamanın yanında; manifestonun eylem

ayağında da yer alır. Manifestoların fikirlerini sadece metin aracılığıyla iletmeleri kimi zaman yeteli olmaz, metni eyleme döken ilk yapım araçlarından temsil de kullanılır. Bu bazen metnin kendisinin grafik olarak tasarlanmasıyla, bazen de mimari manifestolarda olduğu gibi metinde öne sürülen dünyanın temsile dökülmesiyle gerçekleşebilir. Özellikle sanat ve mimarlık manifestoları sıklıkla söylemlerini görselleştirip grafiğe dökerek manifestolarını da görsel bir iş haline getirirler. Manifestonun ses getirmesi, söylemi kadar formunun tasarlanmışlığı ve basım şekliyle de ilişkilidir. Hans Richter'in, yıkıntılarından yeniden şekillenen ve birçok kutuplaşma ve polemige sahne olan I. Dünya Savaşı sonrası yıllarda, avangard hareketlere ses vermesi için yayınlamaya başladığı *G Journal* (*G: Material zur elementaren Gestaltung*) da buna örnek verilebilir (Şekil 2.7). Dergi içeriğiyle ses getirmekle birlikte, makalelerin her biri basım için tek tek tasarlanarak görselleştirilmiştir. Düz yazı üzerinde çeşitli form oyunları yapılması, ana mesajın görsel olarak baskın hale getirilmesiyle aslında makale tamamlanmış bir grafik iş haline gelir. Manifestonun formunun tasarlandığı önemli örneklerden biri de Dadaist manifestolardır (Şekil 2.8). Sözcükler, biçimler ve görseller katmanlaştırılır. Sözcükler kimi zaman sıralı, kimi zaman da kağıt yüzeyine serpiştirilmiş ve grafiklerle iç içe geçmiş durumdadırlar. Amaç, okuyucuyu her zaman alıştığı okuma düzeninden koparmak, şaşırtmak ve metnin mesajını deşifre etmesi için teşvik etmektir. Artık manifestoda neyin söylendiği kadar, söylenenin nasıl temsil edildiği de önem taşımaktadır.



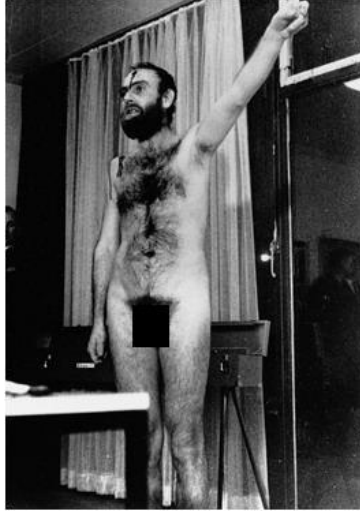
Şekil 2.7 : G Journal (1926) (Url-4).



Şekil 2.8 : Theo van Doesburg, Dada Matinée (1923) (Url-5).

Manifestonun **ilan** şekli, son etapta manifestonun kitlelere ulaşmasında ve ses getirmesinde rol oynar. Manifesto yükselişe geçtiği yıllardaki kitle iletişim araçlarının hepsinden yararlanmış, bunun yanında düzenlenen sergi ve toplu bildirimleri de birer

performansa dönüştürerek olabildiğince ses getirmeye çalışmıştır. Okuyucuyu şoke etmek isteyen manifesto yazarları, metnin görselleştirilmesinin yanında sergilenmesi- duyurulması kısmında da radikal yöntemlere başvurmuşlardır. Hundertwasser'ın rasyonalist mimarlığa savaş açan manifestolarından biri olan “Loos’dan Kaçış, Mimarlığı Boykot Manifestosu” da (Loose from Loos, Architecture-Boycott Manifesto) sanatçının ses getirmek adına çıplak performans sergilediği bir bildirimdir (Şekil 2.9). Sanatçılar bildirimlerini daha da provokatif kılmak için manifesto ve performansı birleştirirler.



Şekil 2.9 : Hundertwasser'ın manifestosunu ilanı (Url-6).

Eylem, manifestoyu bildirimle ilgili özelliklerinin dışında farklı kılan asıl can alıcı özelliğidir. Manifestonun diğer yazınlardan en önemli farkı, çağrısını yaptıkları eylemin parçası olmalarıdır. Yani manifestoların amacı sadece sözü söyleyip havada bırakmak değil, devrimi bire bir gerçekleştirmektir. Fakat bunun yanında manifesto yazımının kendisi de bir eylemdir, devrime dair beklentiler ve vaat edilenler yüksek sesle haykırılmaya başlanır. Manifesto kendini bir “an” olarak işaretler, hadisenin kendisi aslında tam da manifestonun bildirim anıdır (Caws, 2001). Bu nedenle aslında manifestoyu onu oluşturan tarihsel nedenlerden ve doğurduğu sonuçlardan ayrı ele almak gerekir. Manifesto, vaat ettiği değişimden bağımsız olarak kendine referans verir. Manifestonun kendisi devrimi çağırır ve ilham verir. Bu nedenle sebep olmak istediği devrimden ve eylemlerin başarısından muaf olarak manifestonun kendisi de bir eylemdir (Turan, 2013). “Manifesto bir yazım biçimi değildir, metnin aksiyonudur. Değişim çağrısıdır, fakat tam olarak değişimle ilgili değildir. Eylemin kendisi manifestodan önce, manifesto sırasında ya da manifestodan sonra olabilir.

Manifestonun kendisi ve çağırıldığı eylem arasında lineer olmayan bir kurgu vardır” (Wigley, 2011).

Bu açıdan manifestolar, söylemle eylemin kesiştiği bir aralık oluştururlar. Eylemle ilgisi olmayan, ya da eylemin ne şekilde gerçekleştirileceğini tarif edip noktalanan daha önceki klasik söylem yöntemlerinden farklı olarak, manifesto eylemi başlatır. Manifestonun tam da bu düşünme ve eyleme dökme aralığında, sözü aktüelleştirmek için bazı araçlara ihtiyacı vardır ve bu kullandığı araçlar da formu gibi radikal olmalıdır. Özellikle mimari manifestolar incelendiğinde ve mimarlığın özünde olan “**yapma, kurma, inşa etme**” pratikleri dikkate alındığında, mimari manifestoları söylemden eyleme geçirecek araçların da bu pratikler üzerinden okunması beklenir. Bu noktada **metin** ile, mimarlık pratiğinden gelen **temsil** ve **inşa**, manifestonun “yapımı” içerisinde kaynaştırılır. Fakat söz konusu manifestolar ve avangard kuram olduğunda, söylem ve eylemin yapım üzerinden olduğu kadar **yıkım** üzerinden de şekillendiği görülmektedir. Avangard sanatçıların yaratımlarının radikalliği, şiddet, karşıtlık ve kimi zaman da öz-yıkımdan ileri gelir. Mimari manifestolar da yapımı olduğu kadar, avangard gelenekten gelen yıkım öğelerini de barındırırlar. Mimarlık, hem var olanı yok etmeye, kazımaya ve üstüne yeni sistemler kurmaya yönelik “**temizleyen yıkımı**”, hem de var olanın içeriğini değiştirmeye, bozmaya ve böylece yeni sistemleri kendiliğinden oluşturmaya yönelik “**yaratan yıkımı**”, üretim araçları olarak kullanır.

Manifestoların diğer yazınlardan farklılığını teşkil eden eylem ve bildirim ikiliğinden, tez kapsamında da özellikle açılacak olan manifestonun eyleme ilişkin içerdiği potansiyellerdir. Bu doğrultuda da, eylemi oluşturan yapım ve yıkım araçlarını kavramsallaştırmak, tarihsel süreçte bu iki aracın içerik ve bağlamının değişimini açmak ve manifestonun bu araçları hangi şekillerde devraldığını irdelemek gereklidir.

3. YAPIM VE YIKIM

3.1 Yapım ve Yıkım Sarmalı

Yapım ve yıkım birbirlerinin koşulu mudur? Yapım için yıkım, yıkım için de yapım birer önşart mıdır? Bu soruları yanıtlamak için yapım ve yıkım kavramlarını ayrı ayrı açmak, fakat aynı zamanda birlikteliklerini de sorgulamak gerekir.

Yapmak; TDK'na göre “(1) ortaya koymak, gerçekleştirmek, oluşturmak, meydana getirmek, (2) olmasına yol açmak, (3) yol almak, (5) bir şeyi başka bir şey durumuna getirmek, (8) düzenli bir duruma getirmek, (9) üretmek, (16) bir durum yaratmak, (20) olmak” anlamlarına gelir (2016).

Mimari anlamda yapmak; “inşa etmek, yapı yapmak, yaratmak, üretmek” eylemleriyle ilişkilendirilerek irdelenebilir. Fakat mimarlık üretimi sadece fiziksel bir kurmadan ibaret değildir, söylem üretimi de mimari “yapma”lar içinde önemli bir yer işgal eder.

Burada deşifre edilecek yapım da, uzamsal ve kurgusal her türlü inşa etme, yokluktan var etme, ya da var olanın üstüne koyma eylemlerine karşılık gelir. Bahsedilen “yapma” edimini açıklığa kavuşturabilmek tüm “inşa edici”lerin ustası sayılan, mimar figüründen bahsetmek anlamlı olacaktır. Uzamı inşa eden mimar profiline yanında, bireylerin her biri de kendi kurgulayıp yıktıkları dünya görüşleri, kader ve gelecek senaryolarıyla kendi hayatlarının, kimi zaman da çevrelerindeki insanların hayatlarının mimarı olurlar. Harvey de bu kurgunun kendi faniliğimizin metaforu olarak mimar figürünü benimsememiz demek olduğunu söyler. “Günlük hayat pratiklerimiz içinde devinirken, bu metafor aracılığıyla kendi yaşam dünyamızı inşa eder, yeniden yapılandırır ve muhafaza ederiz.” (2011).

Mimar, bir figür olarak mekansal inşa ediciliğinin yanında maddeleri, durum ve koşulları kendi istek ve arzularına göre şekillendirir, olanak ve sınırları yeniden belirler. “Mimar tarih boyunca ütöpik fikirler üretme ve bunların peşinde koşma gibi etkinliklerin ayrılmaz parçası olmuştur. Uzun dönemli toplumsal hafızayı şekillendiren ve muhafaza eden mimar, bireylerin ve toplulukların özlem ve arzularına somut biçim vermeye çabalar” (Harvey, 2011).

Buna karşılık yıkım, ilk akla gelen anlamıyla yapımın tam zıt kutbu olarak; yaratılmış, inşa edilmiş, düzenlenmiş olanı bozma, yok etme gibi eylemleri çağırıştır. Yıkımın; TDK’ndaki tanımlarına bakılacak olunursa da; “(1) yıkma işi, (2) yok olmaya sebep olabilecek şey, büyük zarar, felaket” maddeleriyle karşılaşılır (2016). Bu tanımlardan yıkma, yapmanın ön koşul olduğu, hali hazırdakini bozuma uğratmak, mahvetmek, ortadan kaldırmak gibi olumsuz anlamlar yüklenir.

Bu çalışmanın amaçlarından biri de, yıkmayı yapımın hep ön koşul olduğu, üretmeden kesip atan, sadece yok eden, kısır tasvirlerden kurtarmak, yıkımın en başından beri yaratıcı süreçlerde yapımla kol kola ilerlediğini, yıkmanın da yaratıcı bir üretim yöntemi olabildiğini göstermektir.

Diyalektik felsefenin şeyleri ele alış biçiminde olduğu gibi, bütün yapımların, nesne ve söylemlerin ancak karşıtlarıyla, antitezleriyle ele alındığında bütünüyle irdelenebileceğini söylemek, yapım ve yıkım karşılaştırması için de yanlış olmaz. Yapım, yıkım olasılığıyla, yıkım da yapımın hayaliyle kendini kurgular.

Fikirlerin ve kurguların yıkılmayıp sürekli yenilerinin üretildiği bir senaryo düşünüldüğünde, her bir senaryonun üretilme şekli ya eskisini görmezden gelme, ya da onun üstüne ekleme, bir şeyler ilave etme şeklinde gerçekleşecektir. Yıkmadan ve yok etmeden bu şekilde üst üste koyarak, ya da katiyetle referans almadan yeninin üretilmesinin imkanı sorgulanabilir. Fakat yeniyi üretme ve bir referans alma şekli olarak diğeriyle kutuplaşma, onu reddetme, değiştirme ve yapı bozumuna uğratma; eskiyle çok daha girift ve sarmal ilişkiler kurma potansiyeli taşır.

Üretim şekli olmanın yanında, üretme deneyiminin yaşandığı, ortaya çıktığı koşullar olarak da yıkımı çağırıştıran kaos ve karışıklık ortamları yaratmayı kamçılayan doğaya sahiptir. Tarihte de kriz ve belirsizlik zamanları genelde “üretici” olarak insanın en sivri çıkışlar yaptığı, kendisinin en doğurgan, yaratımının da aşkın olduğu dönemler olagelmıştır. Belirsizlik insanı belirlemeye, iskan etmeye ve yaratmaya yöneltir. Kültür ve ilerleme denilen olgular; her seferinde önceki yıkıntıların yeniden kurumuyla tekrarlanan bir döngüden oluşur.

Yıkımın yok etmekten ziyade eskiyi manipüle ederek bir ilişki kurma biçimine dönüştüğü bu durumda, var olan sistemler birbirinden referans alacak şekilde daimi bir değişim halindedir. Bu şekilde ikili bir sarmal oluşturan yapım-yıkım araçlarıyla yaratım, yaratılış mitlerinden modernist yapıtlara kadar bir çok üretimde farklı

şekillerde kendini gösterir. Yaratılış mitlerinde, birlikte bir döngü oluşturan yapım ve yıkım, insani nitelikler olarak keşfedilmeye başlandığında, kutuplaştırılarak tecrit edilir. Yapım ve yıkımın tekrar birlikte ele alınmaya başlaması ise insanın üretici karakterinin keskin bir dönüşüm geçirdiği modern döneme denk gelir. Özellikle yıkım, bu dönemde modernin değişen arayışlarına göre temizleyen ve yaratan olmak üzere farklı açılımlar kazanır. Manifestolar da eylem araçları olarak modernizmin geliştirdiği bu açılımları kendilerine mal eder, söylemlerini yapım ve yıkım yoluyla eyleme dönüştürürler. Tarihsel süreçte yaratmak-üretmek için yapım ve yıkımı birlikte kullanan tüm anlatıların devamında, manifesto kriz zamanlarında bu araçları ekstremleştirir, sistemlerin kurulumunu tarif etmekle birlikte, eski sistemlerin fiziksel ya da kurgusal bir şekilde yıkılması, bozulması, çürütülmesi, dönüştürülmesinin vb. gerekliliğini tarifler.

Mimari manifestolardaki kurma ve yıkmaya biçimleri açılmadan önce, manifestonun bu araçları devraldığı yapım ve yıkım anlatıları, mitler ve modern yapma-yıkmaların izi sürülecektir.

3.2 Mitlerde Yapım ve Yıkım

“Yapmak ve yıkmak” en başında tanrılara özgü eylemler olarak görülürler, bu nedenle yapım ve yıkım, mitlerde genelde birbirini tamamlayan döngüler şeklinde tasvir edilir. Tüm yapımların en temelinde yaratılış öyküleri yer alır. Tanrılar “ilk yaratıcı” rolleriyle yapıcılıklarını, “cezalandırıcı” rolleriyle de yıkıcılıklarını teyit etmişlerdir.

Yapıcıların ilki olan Tanrı(lar)nın evreni nasıl yarattığıyla ilgili farklı doktrinler, farklı adlandırmalarla, farklı yaratılış hikâyeleri önerirler. Fakat bunların ortak noktası yaratıcı, yapıcı, düzen koyucu, yasayıcı rolündeki Tanrıların var olması kadar, bozan, kışkırtan, yıkan kaotik Tanrıların da (kimi zaman aynı anda) var olmasıdır. Tanrı (ya da Tanrılardan biri) dünyayı yaratır, düzene koyar, kuralları belirler. Tanrının cezalandırıcı ve yıkıcı rolü ise düzen bozucu bir faktör (insanoğlu, kötü ruhlar ya da başka bir Tanrı) görüldüğünde devreye girer. Yıkım, kimi zaman yeni bir düzen kurmaya, kimi zaman da sadece olan düzeni kaos yaratarak bozmaya, cezalandırmaya yöneliktir.

Sümer mitolojisinde söz edilen bu yaratıcı ve yıkıcı Tanrı-Tanrıça figürlerine sıklıkla yer verilir. Bu anlatılardan birinde ana tanrıça olan Tiamat, mitolojik anlatıya göre

eşinin diğer tanrılar tarafından öldürülmesiyle büyük bir öfkeye kapılır ve dünyayı topyekûn bir yıkıma sürüklemeye yemin eder. Kaos bütün dünyayı ele geçirmiştir ki Güneş tanrısı Marduk ile bir düelloya girerler ve tanrıça mağlup edilir. Tiamat'ın cesedini ikiye ayıran Marduk, bir yarıdan cenneti, diğer yarıdan ise dünyayı yaratır (Şekil 3.1).

Ana tanrıça Tiamat, önceleri doğurganlık, üretkenlik ve güzelliğin simgesiyken yaşadığı trajediyle kaos ve yıkım canavarına dönüşmüştür. Kaosu galip eden Marduk, yine kaosun parçalarıyla iki paralel evreni üretir. Hikâyenin anlatısından anlaşılacağı üzere yapıcılık içinde kargaşa ve yıkımı da barındırır, sadece dış etkenler tarafından tetiklenmeyi bekler. Kaos ve yıkım da kendi içlerinde yapıcılığa doğurgandır, yıkım yeni dünyalar inşa etmekte kullanılacak parçalanmalara gebedir.



Şekil 3.1 : Tiamat ve Marduk (Url-7).

Kaos, bunun gibi birçok antik mitolojik anlatıda her türlü yaratıma, tanrı ve tanrıçalara gebe, düzensiz boşluk halini tasvir eder.

Modernizmle birlikte Schumpeter'in “yaratıcı yıkım” teorisine ilham kaynağı olan Hint mitolojisinde dünya sonsuz tekrar eden döngülerde yaratılır, yok edilir ve tekrar yaratılır. Tanrı Vişnu hem yaratım hem de de yıkım tanrısıdır ve üç biçimde tezahür eder: dünyadaki yaşamın yaratıcısı Brahma olarak; dünyadaki yaşamın koruyucusu Vişnu olarak ve dünyadaki yaşamın yok edicisi Şia-Rudra olarak. Yaratma, yürütme ve yıkım hayatın rutin işleyişi olarak kabul edilir. Zaman ve yaşam sonsuz bir döngüsel doğaya sahiptir, Vişnu da evrenin yaratılıştan dağılmaya doğru olan döngüsünü yönetir (Rosenberg, 2003) (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 : Brahma, Vişnu, Şiva (Url-8).

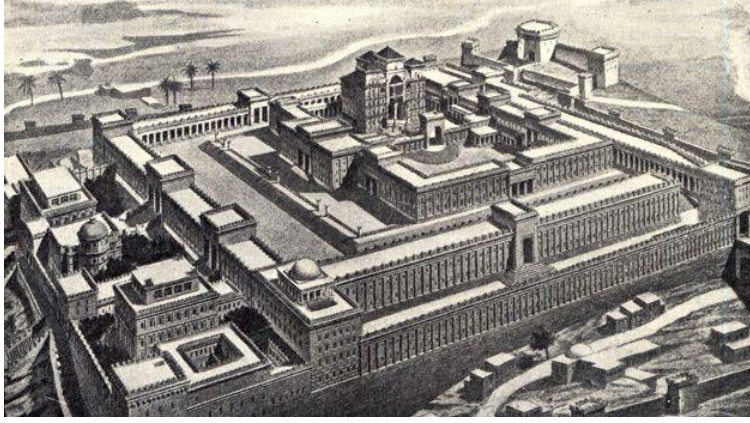
Bunun gibi birçok teolojik yaratılış söyleminde yapıcı ve yıkıcı güçlerin çarpışmasından, kimi zaman da birlikteliğinden kozmosun yaratıldığı görülür. Yapım ve yıkım aslında aynı anlatılar içerisinde, sürekli olarak birbirinin ardından gelen dairesel zaman döngüleri oluşturur. Her yaratım kaos içinden doğar, miladını tamamladıktan sonra ise yıkılarak kaosa geri döner.

Yaratılış mitlerinde birbirini tamamlayan bir döngü oluşturan yapım ve yıkım, insan edimi olarak tasvir edilmeye başladıkça birbirinden ayrıştırılır. Yapım belirlenmişlik, yıkım ise düzeni bozan kaos ve belirsizlikle özdeşirilir. Yapım yeteneği Tanrının insanlara bir lütfuyken, yıkım ise korkulan Tanrının azabıyla özleştirilir. Yapım düzen ve iskan için verilmiş bir araçken, yıkım huşu duyulan, ulaşılamayan fakat bilinçaltında arzulanan bir gücü temsil eder.

İlk yaratıcı olarak yapım gücünü kendisinde toplamış Tanrı'nın, yapıcılığını insanlara da bahşetmesi çoğu zaman yine kendi çıkarları uğruna gerçekleşir. Antik çağ anlatılarında Tanrılar yaratma edimini kendi istekleri doğrultusunda ve sınırlı bir biçimde insanoğluna sunarlar. Henüz iskân edilmemiş yeryüzünü şekillendirmekte ve kendi düzenlerini inşa etmekte insanlığı aracı olarak kullanırlar.

Yunan mitolojisinde, insanın yaratımı ve hatta ilk yapım olarak ateşin Tanrılardan çalınıp insanlara bahşedilmesi Prometheus'a atfedilmiştir. Yine aynı mitolojik anlatılarda Artemis Tapınağı'nın yapımına, bizzat tanrıça Artemis'in kocaman, ağır taşları kaldırıp yerlerine koyarak yardım ettiği söylenir.

Eski Ahit'te de Tanrı, MÖ 6. yüzyılda yıkılan Süleyman Tapınağı'nın bütün detay ve ölçülerini vermiş, yeniden inşa edilecek replikaların eksiksiz ve kusursuz olmasına çalışmıştır (Şekil 3.3).



Şekil 3.3 : Eski Ahit’te inşasının bütün detayları verilmiş olan Süleyman Tapınağı (Url-9).

İnsanın etken konuma gelerek yaratma eylemini aktif şekilde kullanmaya başlaması üzerine ilk söz söyleyenlerden biri Platon olmuştur: “Platon’a göre mimari, her şeyden çok, kişinin bütün ‘oluşlara’ onlara ‘yapışlar’ olarak yeniden inşa ederek direnmesine ya da tahammül etmesine olanak sunan etkin bir konum anlamına gelir.” (Karatani, 2006).

Oluşlar üzerinde tahakkümü olmayan insanlık yapmaya başladığı anda kaderinin iplerini kendi eline almıştır. Karatani, felsefenin de inşa etme iradesinin bir başka adı olduğunu söyler (2006).

Harries’a göre ise, insanı yapı yapmaya-inşa etmeye teşvik eden insanın yurtsuzluğudur. İlk yurdu olan cennetten edilen insan, dünyada kendi sığınağını inşa ederek her türlü zamansallık, fanilik ve fiziksel koşullarla baş etmeye uğraşmıştır. Yapı yapmak ve inşa etmek, insanın yeni karşılaştığı zamansallıkta kendine bir mihenk noktası belirleyerek tutunmasına ve faniliği sindirebilmesine yardımcı olur (2000).

Dehşetini inşa ederek dindiren, kendini geçici ve fani dünyaya “yapımıyla” sabitleyen insan, inşa ettikçe ustalaşır, üstünleşir ve kendini diğer fanilerden ayırıştırır. Mimar figürü de, en geniş kapsamıyla faniliğimizi unutturan her türlü yapının “kurucusudur”. Buna göre mimar, zamanın akışkanlığına karşı dünyada tutunabilmek için gerçekleştirilen bütün sonsuzluk girişimlerine “yapımla” hayat verir. Mimar figürüyle insanlık, yapımlarıyla ve inşa ederek faniliğine karşı dünyada iz bırakabilmenin yolunu bulmuştur.

Tanrının kendi sonsuz yaratma kabiliyetinden küçük bir kısmını lütuf olarak verdiği insanın, yapımında aşırıya kaçması da istenen bir şey değildir. Yine Eski Ahit’te bahsi geçen Babil Kulesinin insanların yapım edimini kötüye kullanmasından dolayı

yıkıldığı söylenir. Şehirlerinin ortasında ucu göklere, hatta cennete değen bir kule inşa etmek isteyen insanlar Tanrıyla boy ölçüşme, kibir ve gurura kapılma suçlarını işlerler, bundan dolayı Tanrının gazabına uğrayarak kulenin yıkımına sebep olurlar. Kendilerine verilen yaratma lütfu onların laneti olur (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 : Babil kulesinin yıkılışı (Url-10).

Yapım gibi yıkım kavramı da ilk olarak Tanrısal bir eylem biçimi olarak ortaya çıkar. Yıkımın ilk başta genelde Tanrının azabıyla özdeşleştirildiği görülür. İnsanlığın mücadele verdiği zorlu yaşam koşullarına karşılık en büyük korkusu, yıkıma ve imhaya uğramaktır, doğal afet vb. şekillerde meydana gelen yıkıcı olaylar da genellikle Tanrıya atfedilir. Büyük yıkımlar ve afetler Tanrının azabı, işlenilen kabahat ve günahlardan dolayı cezalandırılış olarak görülür. Uygarlıklar bu yok edilme korkularını çeşitli mit ve efsanelerle dile getirmişlerdir.

Eski çağ Mezopotamya uygarlığının bilinen eserlerinden Gılgamış Destanı'nda ve Tevrat'ta geçen Nuh tufanında, Tanrı'nın gazabı olan benzer felaket senaryoları tekrarlanır. Onun buyurduğu şekilde iyi ve doğru olunursa, yıkımdan kurtulmanın sırrına vakıf olunur, ki bu da yapımını ancak onun tarifleyebileceği kurtuluş makineleri inşa etmektir (Şekil 3.5).

İnsanın yıkıma karşı duyduğu huşu, korkudan kaynaklanır. Hayatta kalmak için gereken temel içgüdü, korkuyla tetiklenir. Yıkıma karşı duyulan huşu da, aslında yıkıma kaşı koyamamaktan, onun dehşeti karşısında insanın acizliğinden ileri gelir. İnsan kendi dehşetine karşı huşu duyma eğilimindedir. Tanrıların gazabına karşı

duyulan korku, onlara kurban verme, onlardan sakınma olarak kendini gösterir. İnsan baş edemediği dehşeti tam olarak ondan korunmak için yüceltir.



Şekil 3.5 : Kurtuluş makinesi olarak Nuh'un gemisi (Url-11).

Artun da, “Yıkımın Estetiği” adlı makalesinde Edmund Burke’ten alıntılanarak yücenin kaynağının terör olduğu üzerinde durur: “Acı ve tehlike düşüncesini kışkırtan her şey, yani dehşet uyandıran, terör gibi etki eden her şey yücenin kaynağıdır. Yüce, zihnin duyabileceği en güçlü duyguyu üretir. En güçlü duygu diyorum çünkü acının hazdan daha etkili olduğuna inanıyorum.” (Artun, 2011). İnsanlık da yıkıma karşı duyduğu korkuyla onu yüceltir, içten içe yıkım gücüne sahip olmayı arzular. Böylece yapımla faniliğini unutmaya çalışırken, yıkım gücüyle de kendini üstün kılmayı, korku ve saygı duyulan olmayı, dahası yapımını sonsuzlaştırmayı umar.

Yaratılış teorilerinde birbirini izleyen döngüleri tarifleyen yapım ve yıkımın, bu şekilde ayrıştırılmalarının nedeni insanlığın kendi yapım ve yıkım gücünü keşfiyle bu iki edime karşı takındığı farklı tutumdur. Yapım edimi (aşırıya kaçılmadığı sürece) Tanrı’nın insanlara kendi yeteneğinden verdiği bir lütuf olarak görülüp, iyilik, güzellik, düzen ve verimlilikle özdeşleştirilir. Yıkım ise insanın faniliğini unutmak üzere sabitlediklerini bozduğundan, kaçınılan, korkulan ve huşu duyulan bir edim haline gelir. İnsanın yıkımdan hem korkup, hem de yıkıcı Tanrı ya da insan figürlerine huşu beslemesi aslında içten içe yine sonsuzluğu arzulamasından ileri gelir. Çünkü ancak yıkım gücünü de elinde bulunduranlar, kendi yapımlarını sonsuza dek sabitleyebilirler. Fakat yıkım, ele geçirilen bir güç olmadığı sürece sakınılan olarak kalır. Yapım ve yıkımın bu derece kutuplaştırılmasından sonra, tekrar birlikte ele alınmaya başlanması ise ancak insanın bir üretici olarak rolünün değiştiği modern dönemde gerçekleşir.

3.3 Modernizmde Yapım ve Yıkım

İnsan edimi olarak mitlerde ayrıştırılan yapım ve yıkım, modernizmle insanın yeni yapıcı-yasa koyucu rolüne bağlı olarak farklılaşır. Çevresiyle kurduğu ilişkilerde hayal gücünün doğrultusunda şekil veren mimar figürü olarak insan, artık uzamları ve kavramları kendi isteklerine göre yeniden yapılandırmaktadır. Sadece mekanı inşa etmekle kalmaz, söylemleri ve nesneleri de üretir, tüketir ve yeniden kurar. Yapımın artık sınırlı bir biçimde ve edeplice kullanılması gereken bir lütuf olmaktan çıktığı, üretimin maksimize edildiği bu dönemde, yıkım da üretimin devamlılığını sağlayan bir araç olarak görülmeye başlanır. Yaratılış mitlerinde Tanrının sonsuz yaratma-yıkma gücünden dolayı sürekli bir döngü olarak görülen yapım ve yıkım, insanın bu sınırsız kabiliyetli üretici rolünü devralmasıyla yeniden birlikte ele alınmaya başlanır. Sonsuz sayıda yaratabilmek-üretebilmek adına, insan yaratılanın yıkımını da göze alır.

Yapımın tarihsel çizelgede uzunca bir süre en büyük motivasyonu; sonsuzluk, ebedilik ve sonrasında mutlak güzellik ve düzen iken, modernizm insani yapımlar açısından önemli bir dönüm noktası olur. Daha önce dünyanın içinde bulunduğu çalkantılara göre ebedilik ile yararlılık arasında gidip gelen yapımlar ve dünya görüşü, modern dönemle birlikte geçmişten keskin bir sapmaya uğrar. O ana dek ilahi sonsuzluğun yapımı, “idea” ve idealin, yararlılığın, arzu nesnelerinin vb. yapımına odaklanan yaratım faaliyetleri, modernizmle birlikte, tüm yapımları tek potada eriterek rasyonelleştirir.

Yapımlar artık çok yönlüdür; hem arzu uyandıran, hem ebedi, hem işlevseldir. İnsanlığın o ana dek arzuladığı, kurulumuna çalıştığı ne varsa, bunlar yapılmakla kalmaz, mükemmelleştirilir. Üretilen ürünün çok yönlü ve mükemmel olması da yetmez, üretim yönteminin de sürekli, kusursuz ve hızlı olması sağlanır. Modernist döneme damgasını vuran “makine kültü” de yine yapmanın kusursuzlaştırılmasını makineler üzerinden sağlamayı, dolayısıyla her türlü mekanikleşmeyi kutsamayı ifade eder.

Yapımını mükemmelleştiren insan, kendini “Tanrı Mimar” konumuna yükseltir, tüm üreticilerin en tepesine oturur. Fakat belirli bir amaca, sadece sonuç ürüne yönelik üretim onu tatmin etmemeye başlar. Yapımı bitmiş ürüne, yani amaca endekslemenin yanında sürece bir araç olarak yayar. Yapıcı ve kurucu olarak rüştünü ispatlayan insan, artık ustalaştığı yapım işini doğa ve toplum üzerinde tahakküm kurmakta kullanır.

Üretimin kutsallaştığı bu dönem, yeniye yer açmak adına, verimsiz olarak nitelenen eskinin yıkımını da gündeme getirir. İnsanın üretimleriyle sonsuzluğa ulaşma gayretinde olduğu bu dönem, en başta eskiyi silmeye yönelik “temizleyen yıkımı” beraberinde getirir de, modernin değişen arayışıyla yıkıma karşı olan tutum da değişir, yeni bir yaratıcı araç potansiyeli oluşturan “yaratan yıkım” gündeme gelir.

3.3.1 Temizleyen yıkım

Mitlerde ahlaki bir ceza miti olan yıkımın sekülerleşmesi, modernizmle gerçekleşir. Aslında modernleşme periyodunun ahlaksızlık üzerine kurulu olduğu düşüncesi bunda büyük rol oynar. Evrensel, teknik, endüstriyel toplumun kurulmasında ipleri elinde tutan modern mit, saf haldeki doğaya karşı günah işlemiştir. Buna karşılık olarak da, doğa elbet intikamını alacaktır. Bilim insanlarının sürekli üzerinde durdukları yaklaşan doğal felaket senaryoları da, doğaya karşı işlenen suçların cezası olarak insanlığın yüzüne vurulur.

Yıkımın doğadan ya da Tanrıdan gelen bir felaket olarak görülmekten çıkıp, insanlığın yapımları için bir araç olarak kullanılması da yine bu dönemde vuku bulur. Bu noktada **temizleyen yıkım**, her hangi bir yapımdan önce, var olan eskinin ya da karşıtlıkların “**yok edilmesi, kazınması**” amacıyla kullanılır.

20. yüzyılın ortalarına kadar süregelen aşamada modern, aydınlanmanın ve akılcılığın etkisiyle insana dayalı bütüncül, idealize edilmiş sistemler kurmaya uğraşır. Rasyonalizme ve hümanizme inancı tam olan modernistler dünya üzerinde ahenkli bir yaşam kurmanın da her yerde, herkes için ortak olan bir akıl birliği kurmaktan geçtiğini savunurlar. Dünya üzerindeki tüm insanların mutluluk ve refahı da oluşturulacak bu ortak akıl ve sistemler birliğine bağlıdır. Evrensel olan ve muhtemelen sonsuza kadar sürmesini hedefledikleri bu birliğin ilk şartı, insanlığı kendi menfaatleri uğruna, zorla da olsa eskinin zincirlerinden kurtarmaktır. Modernin soyunduğu bu dayatmacı kahramanlık, onun yıkımı fiziksel olarak da etkin bir şekilde kullanmasını gerektirir. Onun yapımını kurguladığı sistemler, önce yıkımla eski dogmaları kazıyarak temiz bir sayfa açılmasını talep eder. Sonsuz-evrensel hakikatlerin inşası, modernin uğruna bütün araçlarını çekinmeden kullandığı büyük misyonudur.

Felsefe alanından alınan yıkım söylemleri, 20. yüzyılla birlikte ekonomik söylemlere de altlık oluşturur. Yaratıcı yıkım; ekonomi alanında ilk kez Joseph Schumpeter tarafından 1942 yılında “Capitalism, Socialism and Democracy” kitabında,

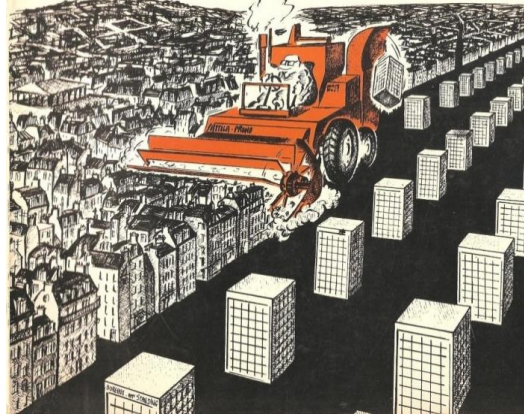
kapitalizmin temeli olan çarkı döndürmek için eski faktörleri yok etmek, yerine yenilerini yaratmak anlayışını benimseyen bir kavram olarak kullanılmıştır. “Schumpeter, kapitalist gelişme süreçlerini anlayabilmek için bu imgeye başvurur. Onun için yaratıcı yıkma, hayırlı sonuçlar doğuracak bir kapitalist gelişmenin ilerici *leitmotif*’idir.” (Harvey, 2012). Kapitalist girişimci de uzun süreli ekonomik kalkınmayı garanti altına alacak, yaratıcı yıkım ve rekabetle sürekli ilerlemeyi sağlayacak çağımızın modern kahramanıdır. Kalkınma için sürekli üretimi talep eden kapitalist ekonomi, üretimin devamlılığı açısından sürekli tüketimi, hatta tüketimle sarf edilemeyen yıkımını gerektirir. Yıkımın geçerli olduğu bir diğer kulvar da, pazara katılmak isteyen yeni girişimcilerin rekabetle birbirlerini bertaraf etmeleri, diğer bir değişle birbirlerinin üzerine basarak ve birbirlerini yıkarak öne çıkma zorunluluklarıdır.

David Harvey, yaratıcı yıkım kavramını kent çalışmalarında yorumlayarak mekanın, sadece kendi başına varlığı olan bir nesne değil, kapitalist üretim tarzındaki toplumsal ilişkiler sonucunda üretilen bir meta, bu ilişkilerle yeniden kurulan ve bu ilişkileri etkileyen bir dinamik olduğunu ifade eder. Harvey’e göre kent, yaratıcı yıkıcılığın tarihsel mekanıdır. Harvey’in belirttiği üzere yapılı çevre kapitalist mekanizmayı çalıştırmak üzere bir tüketim nesnesine dönüştürülmüş, sürekli olarak yeniden üretilmektedir (2012).

Bauman’ın “modernin kendine biçtiği imkansız ödev” olarak bahsettiği müphemliği yok etme, düzene koyma, evrensel kurallar oluşturma misyonu mimarlığa uyarlandığında da, evrensel dil arayışları ve hijyen obsesyonu karşımıza çıkar. Modern sonsuz olanı kurgulamadan önce, koşulları elverişli hale getirmek, başka bir deyişle sıfır noktasından başlamak için, önce toplumu ve onunla birlikte tüm yapılı çevreyi sterilize etmek ister. Bu dönemde “beyaz” ve onun sterilliği kitlesel bir takıntı haline gelir. Beyazlık, kendiliğinden temizlik ve saflıkla, yansızlık ve yüksüzlükle, hatta Le Corbusier’ye göre, edeple ve iyi ahlakla ilişkilendirilir. Yüzey beyaza boyanarak disiplin altına alınır (Artun Altınyıldız, 2012). Kentte sterilizasyonu sağlamanın yolu; eskiyi temizleyerek kazımak, onun yerine de hiç kirlenmeyecek yeni “beyazı” yerleştirmek olarak görülür.

Özellikle endüstri devrimi ve işgücünü oluşturan büyük kitlelerin şehirde birikmesiyle oluşan kalabalığı, eski organik kentler taşıyamaz hale geldiğinde, kentsel çevre giderek niteliksizleştiğinde, yıkım söylemleri kentsel çevre için de popüler hale

gelmeye başlamıştır. Sağlıksız yaşama koşulları sebebiyle artan salgın hastalıklar, o dönemde kentin nasıl sterilize edileceğine dair soruları beraberinde getirir. Bu aralıkta başlayan hijyen obsesyonuyla mimarlar ve kent planlamacıları, eski sağlıksız kent dokusu ve onun hastalıklı binalarını yeryüzünden toptan kazıyarak, modern mimarlığın saf, temiz, beyaz pürist bloklarını yerleştirmenin hayallerini kurarlar. Yıkım, burada hastalık ve sefillikle özdeşleştirilen eski mimarlığın temizlenmesini amaçlar. Modern mimarlık, ancak bu temizlikten sonra kendi evrensel pürist dilini örgütleyebilecek hale gelecektir (Şekil 3.6).



Şekil 3.6 : J. F. Batellier'nin *Sans retour ni consigne* adlı temizleyen yıkımı temsil eden çalışması (Url-12).

Bu amaçla yapılan yıkımların en bilinen örneklerinden biri de; III. Napolyon döneminde Tanrı-mimar olarak tüm yetkileri kazanmış Haussmann'ın Paris'i yeniden inşasıdır. Ile de la Cite'nin büyük bir bölümünü yıkarak yeniden kurgulayan, yoğun kent dokusunu yıkımla seyreltip caddeleri genişleten, meydanları genişleten, koridorlar açan Haussmann, tüm bu yıkımları şehri sterilize edip toplum için daha sağlıklı yaşam koşulları oluşturma kisvesi altında gerçekleştirir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7 : Avenue de l'Opera, Paris (1876) (Url-13).

Buna benzer başka bir okuma da Le Corbusier'nin buldozer şehirleri üzerinden yapılabilir. Tarihi dokusu temizlenmiş Avrupa şehirleri üzerine kurulması planlanan “İşyan Kent” de, daha iyi yaşam koşullarıyla daha iyi bir toplum yaratma gibi sosyolojik misyonlar üstlenir. Fakat katılığı, totaliterlik derecesine varan standardizasyonu ve en başta var olanın yıkımına koşullanması nedeniyle kimileri tarafından da canavarlaştırılarak reddedilir (Şekil 3.8).



Şekil 3.8 : Le Corbusier tarafından tasarlanan Ville Radieuse (1924) (Url-14).

Fakat aslında bu iki örneğin altında yatan motivasyonlar incelendiğinde, modern toplumu disipline ederek örgütlemek, yaşayış biçimini evrenselleştirmek, inşa edilecek modern mimarlığın gerektirdiği, modern yaşayışa altlık oluşturmak istenci görülür. Modernin tüm pozitivist ve akılcı söylemlerinin arkasına saklanmış güç istenci ve yıkıcı karakteri de burada ortaya çıkar. Modern, belirsiz, kaygı verici olarak gördüğü, hastalık ve sefaletle özdeşleştirdiği eski yapılı çevreyi yıkıma uğratarak kendi sonsuzluğunu bunun üzerine kurgulamak istemiştir. Harvey de, modernizmin bu ters yüzünün, insanlığın bütün özlemlerini cisimleştirmeye muktedir makine mitinin altında, tekelci bürokratik iktidar ve rasyonalitenin gizliden gizliye kutsanmasında yattığını söyler (2012). Bu nedenledir ki kendi yıkarak kurduğu halde, kurduklarının bireyler tarafından manipüle edilmesine, değiştirilmesine asla müsaade etmez. Kullanıcılar ihtiyaçlarına yönelik olsa dahi yaşadıkları çevreyi dönüştüremezler. Le Corbusier'nin “İsviçre Pavyonu” adlı öğrenci yurdunda, mimar estetik nedenlerle perde takılmasını dahi yasaklamıştır. Kendi son halini verdiği inşaatı, o olmadığında dahi değiştirilmekten koruyacak yasalarla sabitler.

Süreç boyunca faniliğini yapımlarıyla unutmaya çalışan insanoğlu, peşinden koştuğu sonsuzluk ve ebedilik ihtirasını modern dönemde de sürdürür. Kendinden sonra

gelecek olanı katı kural ve yasalarla sınırlayarak hizaya getiren modern, kendinden önce gelen ya da kendine karşıt olanın üstesinden gelmek için yıkımı “yok eden” bir araç olarak örgütlemiştir.

3.3.2 Yaratan yıkım

“Yaratan yıkım”, yukarıda tanımlanan temizleyen ve ardından yeni sistemler örgütleyen yıkımdan farklı olarak, yok etmeden, manipüle ederek ve bozarak yeni yapımları tetikleyen bir yıkım aracı olarak ele alınır¹. Yıkımın sadece kendinden öncekini yok etmeye, temizlemeye yönelik tanımları, modernin “sonsuzluk” arayışıyla doğrudan bağlantılıdır. Oysa yıkımın sadece sıfırlayan bir araçtan ibaret olduğuna dair bu olumsuzlayıcı tarif, modernin arayışı değişikçe de değişime uğrar.

Baudelaire moderniteyi “anlık olan, geçip giden, olumsal olan, sanatın yarısı” olarak tariflerken, öteki yarısını ise “sonsuz olan, değişmeyen” olarak tanımlamıştır (2014). Modernin çelişkisi de bu sonsuz olan ile parçalanıyor olan arasında kurduğu git-gelli ilişkiden kaynaklanır. Anlık olan ve parçalanan; sürekli yenilenmeyi, tarihsel olandan kopuşu, bölümlerin bütünden bağımsızlığını ifade eder. Sonsuz olan ise bu parçalanmaya karşı tutunulacak kesinlikler arayışdır.

Harvey de bu bunaltıcı parçalanma, gelip geçicilik ve kaotik değişim ortasında, sonsuz, değişmez ya da en azından tutarlı olanın bulunması konusunda aydınlanma düşünürlerinin somut cevaplar aradığından bahseder. Onlar nesnel bilim, evrensel ahlak ve hukuk, bağımsız bir sanatla örgütledikleri rasyonalist toplum aracılığıyla kalıcılığı, ebediyeti bulmayı ummuşlardır. Fakat onların bu tasavvurları insanlığa özgürleşme getirmemiş, evrensel bir baskı sistemine dönüşmeye mahkûm olmuştur (2012).

Modernizmin üst anlatısında yer alan birlik ve kesinlik arayışı ile; tüm üretim araçlarının birer tahmin ve denetim aracına dönüştürülmesi, bilginin göreceliliğinin mücadele edilip kuramsal ve pratik olarak alt edilebilir bir sorun olarak algılanmasına yol açar (Bauman, 2003). Göreceliliğin alt edilmesi de, her türlü çeşitliliğin alt edilip

¹ “Yaratıcı yıkım” literatürde Schumpeter’la özdeşleştirilen, tanımlanmış, temizlemeye, yok etmeye, ardından bir düzen kurmaya yönelik yıkım kavramıdır. Bu nedenle burada ortaya atılan yıkımın yok etmekten bağımsız yeni tanımı için “yaratan yıkım” betimlemesi kullanılmıştır.

evrensel olduğu iddia edilen kural ve yasalarla despot sistemlerin kurulması sonucunu doğurur.

Modernin bu baskıcı çehresine itirazlar elbette gecikmemiştir. Modernizmin totaliter düzene koyma takıntısına en güçlü muhalif sesler postmodernizmde toplanmasına rağmen, II. Dünya savaşı ertesinde buna altlık hazırlayan, ses getirmiş avangard girişimler de bulunmaktadır.

Bu yeni dönemin farkı, modernitenin insanlığın nesnel üstünlüklerinin temelleriyle ilgili arayışına karşılık, arayışı bir kenara bırakması, arayışın boşuna olduğuna inanmasıdır (Bauman, 2003). Hele sonsuzluk ve sabitlenme arayışı, olabilecek en nafil çabayı temsil eder. Modern, postmoderne evrildiği süreçte bir manada belirsizliğe karşı kesinlikler aramaktansa muallakta olana, sistemsizliklere, hatta parçalanmanın kendisine tutunmayı denemiştir.

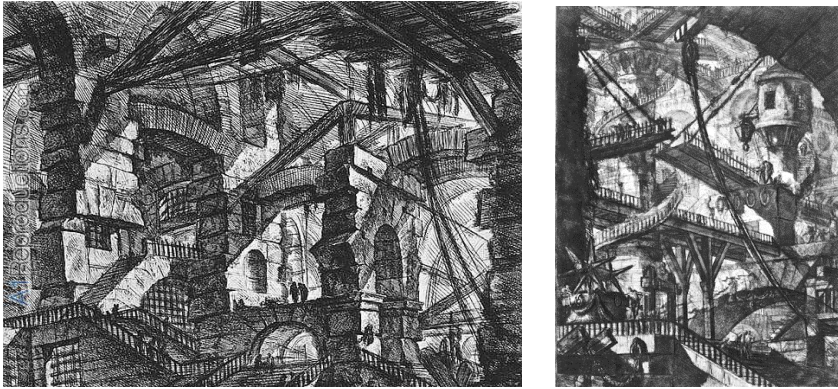
Baudelaire'in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşa artık bütünüyle benimsenir. Foucault da bu konuda eylemi, düşünceyi ve arzuları, çoğaltma, yan yana getirme ve dağılma yoluyla geliştirmek, pozitif ve çok yönlü olanı seçmek, farklılığı bir örnekliliğe, hareketli düzenlemeleri sistemlere tercih etmeyi öğütler. Evrensel ve ebedi hakikatler, böyle bir şeyin var olduğunu farz etsek bile, dile getirilemezler (Harvey, 2012).

Tam da burada yıkımın “yok etmekten” bağımsız, yeni üretken tanımları ortaya çıkar. Sonsuzluğu örgütlemeye çalışan modern, yıkımı hijyen ve temizlik için kullanmış olsa da, modernin değişen misyonu yıkımı da totaliter bir araç olmaktan kurtarır, yeniden keşfeder. Ebediliğe karşı yeni arayış (ya da kabulleniş), süreksizlik ve geçicilik ise; yıkım ve bozum da elbet bu parçalanma ortamını yaratmak amacıyla kullanılabilir.

Modernin değişen vizyonu, yıkımın da antik çağlardan beri aslında içinde zaten barındırdığı yaratıcı potansiyelini geri kazanmasını sağlar. Antik mitolojik anlatılarda gözlemlendiği üzere, yıkım “yıkılanın” yok edilmesi ve dünya üzerinden kazınması şartlandırmasına indirgenmiş değildir. Sümer mitolojisinde kaos ve yıkım tanrıçasını galip eden Marduk, onun parçalarıyla evreni yaratmıştır. Yıkım burada, değiştirmek, başka bir şeye dönüştürmek, parçalamak ve bu parçalardan yeni bir şey yaratmak için bir araçtır. Yıkım doğurgandır, silip atmaktan çok hibritleştirmeye, yeni parça-bütün ilişkileri doğurmaya uğraşır.

Modernin bütüne ulaşmaya çalışılan, kendi içinde mükemmel ve tamamlanmış düşünce sistemleri, sanat eserleri, modernin kendinden öncekilere yaptığı üzere yıkıma uğratılır. Fakat bu yeni yıkım şeklinin amacı, yok etmek değil parçalamaktır, kirletmektir, çürütmektir. Çünkü parçalar, bütünün kendisinden daha yaratıcı potansiyele sahiptir, kirlilik ve çürüme de hijyenden daha doğurgandır. Şumnu da, modern mimarlığın bezemeyle ilişkisini incelediği makalesinde, Platonizm’in saf ve kirlenmemiş idealarına, yeni ve öteki olana tahammül edemeyen, sabit, değişmez, yeknesak, saf ve mutlak bir söylem (dolayısıyla yapı) kuran arayışının karşısına, ‘kirlenme, çoğulluk ve kendinden oluş’ kavramlarını koyar. Kirlenmemiş, saf bir yapının kurulmasının imkânsızlığına ve yapının kendinden kaçışının da aslında yapısal bir şey olduğuna vurgu yapar (2012). Tamamlanması engellenmiş, yıkıcı araçlarla, kirlenme ve yapı söküm-bozumla sürekli kendini üreten mimarlık, yapısal olmayan bir yapısalcılık oluşturur.

Bu konuda Piranesi’nin, zıtlıkları iç içe geçiren, karmaşa ve kaosu yücelten harabe sanatı anlamlı bir örnek oluşturur. Piranesi antik uygarlık harabelerinden sadece bir takım uygarlık fragmanları çizmekle kalmamış, onlardan aynı zamanda hayali bir şiddet evreni de yaratmıştır (Artun, 2011). Sanatçı, döneminin karanlık, korkulan ve irrasyonel bütün öğelerini dönüştürür, güzel ve estetik addedilen bütün kavramları bozar, mekanları parçalar ve yıkar. “Hayali Hapishaneler” serisi, esasen bozulan çizimin-çizim tekniğinin değil, bozulan geleneğin-alışkanlıkların sembolüdür. Bu çizimlerin en çarpıcı özelliği ise yan yana gelerek türeyebilme potansiyelleridir (Ek, 2012). Piranesi, verdiği tüm yıkılmış fragmanlarla birbirini üreten, çoğaltan parçacıl evrenler yaratır. Yıkım ve parçalanma onun için bir birleştirme, çoğaltma ve zıtlılaştırarak bağlama yöntemidir (Şekil 3.9).



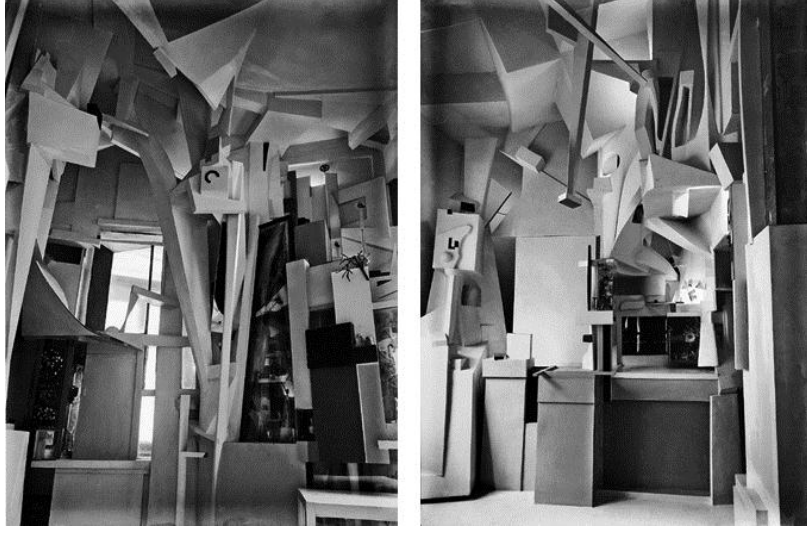
Şekil 3.9 : Piranesi’nin “Hayali Hapishaneler” serisinden çalışmalar (1745-1761) (Url-15).

Yıkımın bu şekilde anlamının genişlemesi, bütün yaratıcı üretim alanlarında kendini göstermesine neden olur. Dil ve edebiyat alanında yıkımın bu doğurgan yapısına en iyi karşılık gelen sistem; Derrida'nın görüşleriyle şekillenen “yapıbozumculuk” olabilir. Yapıbozumculuk en doğru şekilde bir akım olarak değil, bir okuma ve düşünme şekli olarak anlaşılabilir. Söylenenlerin arkasında kastedilmeyeni, bütünden ziyade parçaları, sözcükleri ve farklı anlamlarını, niyetlerini deşifre etmeye çalışan yapıbozumculuk, şeyleri bütün halinde incelemektense parçalarına ayırır, satır aralarıyla ve ayrıntılarla ilgilenir. Yarattığı bu parçaları da tekrar birleştirerek, yeni anlamlar kurma amacıyla kullanır. “Yapı sökümü, yapı sökümüne uğrattığı şeyi sever.” Bir sıfır noktası, ya da devrim anının hayalini kurarak geçmişten tam anlamıyla kopup, yepyeni bir sistem getirmek yerine, geçmiş metinleri sürekli yeniden okuyarak, bunlardan yeni anlam ve potansiyeller çıkarmaya uğraşır. Böylece yapı söküm “sevdiği” sistemi ötekiliğe, başkalaşıma açmış olur, bu sayede sistemin “yaşamasi”, hayatta kalması için çabalar. (Şumnu, 2012).

Edebiyat gibi görsel sanatlara da sıçrayan parçalanma furyası, bütüncül sanat eserini yıkarak, onun çok değerli parçalarından yeni hibrit birleşimler yaratır. 20. yüzyılın yeni dönem sanatçıları, yıkımı ve ayrıştırmayı, yeni dejenere sanat eserleri için gerekli fragmanları elde etmenin bir aracı olarak görürler. Montajı ve fragmentasyonu teknik bir prosedür olarak değil bir strateji olarak kullanırlar. Montajla ilgili tüm sanatsal işler 20. yy sanatının belki de en radikal uygulamaları sayılabilir; çünkü montaj tutarlı ve ahenkli sanat eseri anlayışının yıkılıp kompleks ve heterojen bir dünya temsilinin sanatta yer bulmasına öncülük etmiştir. Artistik montaj modernist sanat dünyasındaki hesaplaşmaya atıfta bulunarak çarpışma, çatışma ve provakasyonu yüceltir (Burger, 2012).

İki ve üç boyutlu kolaj-montaj çalışmaları için halihazırda günlük hayatın parçalanmış fragmanlarını kullanan Kurt Schwitters de, bütün bu tekil parçacıklardan bir bütün yaratmaya çalıştığı, tanımsız işlerini *Merz* olarak adlandırır. Sesleri ya da cisimleri parçalayıp öğütürkenki amacı, onları ilksel (primal) formlarına döndürmektir. Savaş ve endüstri makineleriyle parçalanmış insan hayatı, evrimi, zaman ve mekanın köklerine iade ederek birleştirir ve yeniden kozmik bir armoni sağlar (Artun, 2012). Bu birleştirme heykellerinden başlayıp, Merzbau'nun inşasıyla devam eder. Merzbau, sonsuz bir eylemdir, saf bir “olay”dır. Sınırsızca oynanan bir yıkma/yapma,

kurma/parçalama oyunudur. Merzbau hayali bir devrim sonrası mimarlığı değil, bizzat mimarlığın parçalandığı bir devrimdir (Artun, 2012) (Şekil 3.10).



Şekil 3.10 : Kurt Schwitters'ın Merzbau çalışması- Erotik İstirap Katedrali (1933) (Url-16).

Kimi sanatçılar ise işleri için halihazırdaki kavramlarla-objelerle yetinmeyip parçalanma sürecini de kendileri oluştururlar. Cornelia Parker da, bulduğu günlük objeleri kırıp, küçültüp, eksilterek ve hatta patlatarak olabildiğince parçacıl hale getirir ve sonra tüm bu fragmanları dondurulmuş bir an gibi sergiler. Onun için parçayla oluşturulan bütünden ziyade, parçalanma-yıkım anının kendisi başlı başına bir fetiştir (Şekil 3.11).

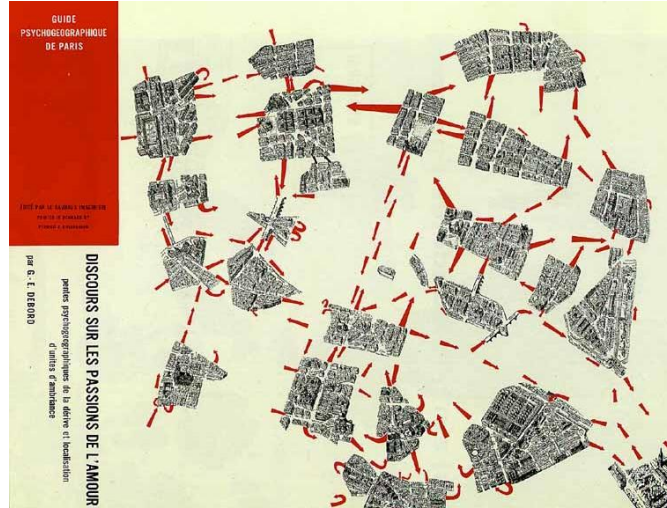


Şekil 3.11 : Cornelia Parker'ın “An Exploded View” işi (1991) (Url-17).

Yıkım konseptinin mimarlıkta yaratıcı bir üretim yöntemi olarak kullanılması da, modern mimarlığın hijyenik ve otoriter düzenine karşı yükselen sesler ile başlar. Bu konuda başı çeken Durumcular da rasyonalist mimarlığın ve şehirciliğin sorgulandığı bir aralık yaratmışlardır. Onların temel söylemi; insanlığın kendi dünyevi görüşlerini

inşa etmek adına, mümkün olan her yerden, mümkün olan her şeyi (her parçayı) alıp kullanması gerektiğidir (Sadler, 1999). İnsanlığı, kendilerinininkilerini oluşturmak üzere kavramları ve objeleri yıkmaya, parçalamaya ve işlerine yarayanı kullanmaya çağıran Durumcular, bu söylemlerini tasarım önerilerinde de devam ettirirler.

Bu amaçla Debord ve Jorn'un ilk denemeleri Paris sokak haritaları içinden, yerel işçi sınıfı bölgelerini kesip, raslantısal bir şekilde konumlandıkları ve sonra birbirleriyle ilişkilendirdikleri bir psikocoğrafya haritası hazırlamak olmuştur (Şekil 3.12). Kenti temsili üzerinden parçalayan çalışmada, yeni bütün bu parçalanmanın kendisini bozmayacak çizgisel ilişkilerle kurulacaktır. Bu çalışma aynı zamanda onların üniter şehircilik söylemi ve Yeni Babil kurgusuna da altlık hazırlar. Şehri sürekli olarak değişen esnek bir dekor haline dönüştüren bu söylemde var olanın yıkımı, sürekli değişim için bir araç haline gelmiştir.



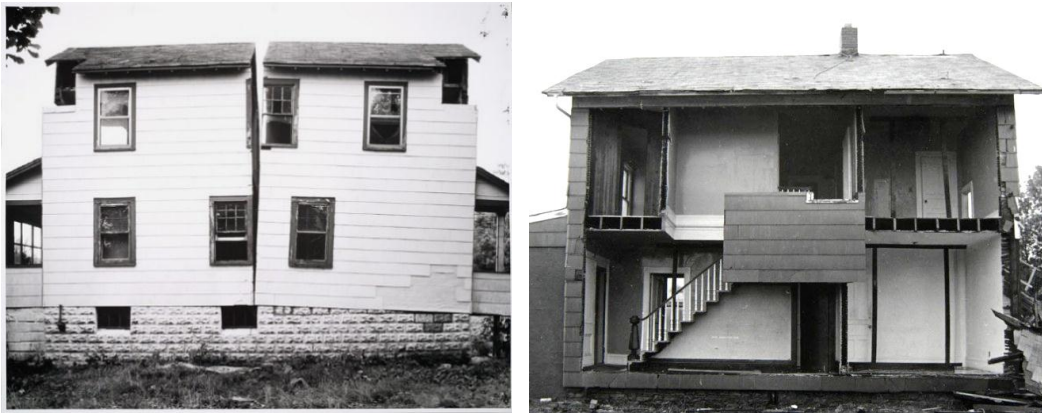
Şekil 3.12 : Debord ve Jorn'un Paris'in psikocoğrafya haritalaması (1956) (Url-18).

Başka bir örnek olan Constant'ın Yeni Babil'inde, labirentvari kurguyu oluşturan, birbiri ardı sıralanan sektörlerde, günümüz bildik şehir kurgularından koparılmış tanıdık, fakat manipüle edilmiş fonksiyonlar yer alır: erotik oyunlar, bilim denemeleri ve film çekimleri için ayrılmış bölümler. Constant burada çağdaş şehri kurgusal olarak yıkıp fragmanlaştırır, fonksiyonları alır ve tanınmaz mekanların içinde, tanınmaz hale sokar, şehrin parçalarını alarak kullanır, manipüle eder ve kendi içinde de sürekli dönüşen melez bir sistem inşa eder (Şekil 3.13).



Şekil 3.13 : Constant'ın parçalı ve katmanlaşmış New Babylon temsili (Url-19).

Mimarlığın genel yöntem ve kabullerine karşı duran, anarşi ve mimarlığı birleştiren bir söylem olarak “anarchitecture” da, o zamana değin kullanılan inşa pratiklerini reddeder. Yıkımı bildiğimiz anlamda mimarlığın “yapma ve inşa” etme faaliyetini ters yüz etmekte kullanır. Bu söyleme en fazla katkıda bulunan mimarlardan Gordon Matta-Clark, 1970’li yıllarda halihazırda yıkılacak olan evleri “yaran” çalışmalarıyla ünlüdür. Matta-Clark, yapıları fiziksel anlamda bütüncül bir yıkıma uğratmaz, fakat yaratan yıkım söylemine paralel bir şekilde, onların bütünlüğünü bozar ve kısmi olarak keser. “Splitting” (Yarılma) adlı işinde bir konutu enine keserek, kesildiği yerden açılmasına ve mahremini bu aralıktan göstermesine izin verir. “Bingo” adlı işinde ise cepheye yakın kestiği dilimi sıyrıp alarak, bir manada binanın derisini kaldırır. Aralık yaratmaktansa tamamen çıplak bırakır (Şekil 3.14). Modern mimarlığın sürekli bütüne ulaşmaya çalışmasının tersine, o bütünü kesmeye ve bozmaya uğraşır. Mimar daha inşa etmeden, inşa edilecek olanı betimlemek için kesit çizer. Matta-Clark ise yıkılacak olanı kutsamaya ve anlamaya çalışır, yıkılacak olan üzerinden kesit alır, onu deşifre eder. Mimarlığın inşaatı kutsadığı gibi, o da yıkımı fetişleştirir.



Şekil 3.14 : Matta-Clark'ın “Splitting” ve “Bingo” çalışmaları (Url-20).

Hâlihazırdaki yıkımı fetişleştirip anlamaya çalışanlar, bir araç olarak yıkımı kullanıp obje ve kavramları parçalayanlar ya da parçalanmış fragmanlardan yeni gerçeklikler üretmeye kalkanlar... Tüm bu çalışmaların ortak noktası “yıkım” kavramını “temizleyici, sıfırlayıcı” bir araç olmaktan kurtarıp, onun bağlamını genişletmeleri, onu geleneksel üretim yöntemlerinden bir kaçış ya da bu yöntemlere bir başkaldırı olarak kullanmalarıdır.

Denilebilir ki, olumsuzlanarak modernin tüm suçlarını üstlenmesi beklenen “yıkım” aslında sadece modernin değişen arayışına hizmet eden bir araçtır. Modern sonsuz, değişmez ve evrensel olanı aramaya giriştiğinde, yıkımı da şiddetle eskiyi silmek üzere kullanmıştır. Fakat giderek bu arayış ve çabanın yararsız olduğuna dair kutuplaşmalar başlar, modern de bu süreçte anlık ve geçici olanın peşine düşer. Yıkım da bu yeni arayışın etkisiyle kurgusal çürüme, bozulma, yapı bozum gibi “yaratan yıkım” araçlarına dönüşür. Yani aslında modern, değişen arayışlarına göre yapım ve yıkım araçlarının boyutlarını ve içeriğini de değiştirerek kullanır. Kavramları buldozerle yıkmakla, çürüterek yıkmak arasında fark vardır.

Her türlü değişim bir şekilde orijinal ve eski olanın kısmi olarak ya da tamamen, formunun ve içeriğinin değiştirilmesini, bozulmasını, kısmen yıkılmasını gerektirir. Burada bahsedilen yıkım yok etmeye karşılık değildir. Yıkım, sadece “silme, ortadan kaldırmak” gibi kısır kavramlardan çekilip, “değiştirmek, bozmak, karıştırmak, çürütmek” gibi kavramlarla bağdaştırılmaya başlandığında üretken hale gelir.

Çağlardır süregelen dar ve kısır tanımlarından kurtulan yıkım, artık yaratıcı bir üretim yöntemi olarak ele alınmaya başlanır. Ölümsüzleştirme ve sabitleme yerine devinimi, koruma yerine bozmayı, bütün yerine parçayı önerir, inşa etmekten kaçınarak yapısallaşır. Eskiye ve yeniyi birbiri içine geçirir, girift bir ilişkiyle birbirine bağlar. Yıkımın yapımın bir parçası, zenginleştirilmiş bir eşleniği haline getirildiği tüm bu sürecin altında yatan da modernin değişen misyon ve yönelimidir. Modernin sonsuzluk ve kesinlik arayışının anlamsızlaşıp yerini “muallak ve çoklu” olana bırakması ve yıkımın araçsallaştırılması, karşılıklı olarak birbirini doğuran ve tetikleyen süreçler olmuşlardır.

3.4 Manifestonun Yapım ve Yıkımı Devralması

Mitlerde bir döngü oluşturan, daha sonra ayrıştırılan ve en son modernizmle tekrar birlikte anılmaya başlanan yapım ve yıkımın, manifestestolar tarafından devralınması, manifestonun eylemiyle bire bir ilişkilidir. Manifestonun sadece bir yazım biçimi olmaktan çıkıp, çok daha ses getiren metinler olmasındaki en önemli neden; eylemin parçası, başlangıç aşaması olmasıdır. Manifesto her ne kadar, eylemin gerçekleşmesinden, yani çağrısını yaptığı dönüşümden bağımsız olsa da, manifestoların değişime inandırma ve eyleme geçirme gayesi yapımlarının başında gelir. Manifesto yazımının-metninin bir eylem sayılması, onun birebir devrimi çağırmasından, ses getirmesinden, kitleleri çevresine toplayabilmesinden ileri gelir.

Bütün niyetlerini yüksek sesle ve açık sözlülükle duyuran manifestolar, kalabalıkları etrafında toplayarak eyleme sevkeder. Manifestoların kendilerine özgü “deliliği” sadece söylemde de kalmaz, eylemde de kendini gösterir. Onun belirsizliğe karşı yükselen sesi, kendi kesinliklerini kurgularken her türlü radikal aracı örgütlemek durumundadır. Bu noktada manifesto, söylemi eyleme dönüştürmede modernin iki aracı olan “**yapımı ve yıkımı**” radikalleştirir. Manifestolar değişim için yeninin yapımı kadar eskinin yıkımını da göze alırlar. Eskiye dair her şey artık kaygı ve şüpheyi temsil ettiğinden, yeni bir başlangıç yaratmak uğruna geleneksel olan bütün kavramlar yıkılmalıdır. Manifesto modernizmin gerçekleştirmeyi umduğu eylemler için öncesinden çağrı yapar, onu gerçekleştirecek kitleleri toplar ve eylemin ilk adımını atar.

Öncelikle manifestonun yapımının, yıkımın bir üst başlığında çok daha geniş bir eylem aralığını kapsadığını belirtmek gerekir. Manifestonun yapımı, genel olarak tetiklediği, çağrısını yaptığı eylemle birlikte manifesto metninin kendisini de içerir. Manifesto metniyle başlayan eylem, metnin temsilleri ya da tetiklediği yeni temsiller, inşa ve düzenleme hareketleri, her türlü radikal dönüşüm ile devam eder. Manifestonun tetiklediği eylem ister kurucu, ister yıkıcı olsun, aslında üst başlıkta manifestonun yapımı sayılır. Bu nedenle yapım, yıkımın karşı kutbu olmaktansa onu da kapsayan fakat yıkımdan daha fazlasını da vaat eden geniş tanımlı bir eylem aralığına sahiptir. Örneğin Fütürist manifestonun yıkmak istedikleri de, aslında yapımının bir parçasıdır, çünkü en başta yıkım eylemini, yapımının bir parçası olan metin ile duyurur.

Manifesto yıkımı da, içinde asıl anlamını kazandığı modernizmden devralır. Yıkımı, tarihin yüzeyinin kazınması olarak görüp olumsuzlukla karşılayan düşünürler, modernin geleneksel olan dahil her türlü farklılığı yok etme eğiliminde olduğunu söyler. Doğruluk payı olan bu savın ardında yatan görüş; modernin aslında uygarlık ve aydınlanma nosyonlarının ardında, insanoğlunun en ilkel ve şiddete dair içgüdülerini barındırdığıdır. Modern ilk dönemlerindeki bu içgüdüyle, değişimi fiziksel ve kavramsal her türlü yıkıcılıkla bağdaştırıp, yıkarak sonsuz ve değişmez hakikatleri aramaya-inşa etmeye koyulmuştur. Bu nedenle bu dönem manifestoları da genel olarak eskiye fiziksel bir yıkıcılıkla saldırırlar. Onların çağırdıkları eylem, yeninin yapımı için eski sistemlerden, düzenlerden, kentlerden, binalardan vb. kurtulmayı gerektirir.

Sonuçları zaman zaman trajik olan bu deney sırasında da, modernin ikinci bir yüzü ortaya çıkar ki; bu da sonsuz ve değişmez olana karşılık parçalanmış, gelip geçici ve anlık olandır. Modernin bu parçalı ve gelip geçici yüzü de aslında yıkımın ve bozulmanın ürünüdür. Modern eskiyi kazıyarak söküp atmaya niyetlenmişken; sökümün ve yapı bozumunun sürekli olabildiği bir duruma evrilmiş, böylece “yapmak için yıkmak” önkoşulu “yapmak için bozma”ya dönüşmüştür. Manifestonun yaratan yıkımı devralmasının en belirgin örnekleri mimari manifestolarda gözlenebilir. Savaş dönemlerinin fiziksel yıkıcılığına maruz kalan kentlerde, artık fiziksel yapıyı yok eden, temizleyen yıkımın yerine, baskıcı sistemlere ve dayatmacı mimarlığa başkaldıran, düzeni içten içe çürüterek ve manipüle ederek bozmayı öngören manifestolar görülmeye başlanır.

Manifestonun değişen tanımlarına bağlı olarak, “manifesto” başlığı içeren farklı metinler, programlarını sadece beyan eden bildirgelerden, değişimi yıkımla sağlamayı vaat eden radikal metinlere kadar çeşitlilik gösterir. Manifestolar kimi zaman devrimi gerçekleştirmek için yıkmak, bozmak ve değiştirmek gibi koşullanmaları gerektirir, kimi zaman da metin, temsil ve inşalarıyla yeni dünyayı tarifler, kimi zaman da bu ikisini birlikte kullanırlar.

Burada da amaçlanan; farklı metinlerin yapıcı ve yıkıcılıklarına göre manifesto olup olmadıklarına karar veren keskin bir sınıflandırma yapmaktansa, yapım ve yıkım araçlarını kullanma şekillerini-radikalliklerini deşifre etmek, bir manada manifestoluk derecelerini sorgulamaktır.

Manifestolar yapım ve yıkım araçlarından hangisini kullanırsa kullansın, söylemlerinin radikalliğini, yapım ve yıkımı da radikalleştirerek desteklerler. Çünkü kriz ve belirsizlik ortamlarında, bunlara karşı verilen cevap ve kullanılan yöntemler ancak yıkım ve yapım keskin olduğu takdirde, devrim ve toptan bir refaha erme mümkün olacaktır.

4. MİMARİ MANİFESTOLARDA YAPIM VE YIKIM

4.1 Mimari Manifestolar

“Politikacılar ve mimarlar neden manifesto yazar?” Jencks bu soruyla başladığı “The Volcano and the Tablet” makalesinde, mimarlığın manifestoyu bir ses getirme aracı olarak kullanmasının nedenlerini açmaya çalışır. Kendi tanıtımını yapamayan ya da bu konuda isteksiz olan mimarlar, inşa ettikleri binalar dışında başka medya araçlarıyla da kendilerini duyurmaya ihtiyaç duyarlar (1997). Manifesto yazımının en yüzeysel bakış açısıyla mimarlığın kitle iletişim araçlarıyla kurduğu ilişkiyi tanımlayıcı bir rol oynadığından ve farklı görüşleri tanıtıcı birer kılavuz niteliğinde olduğundan bahsedilebilir.

Fakat manifesto, sadece mimarın medya aracına indirgenmekten öte, eylem araçlarını oluşturan “yapım-yıkım” ile birlikte düşünüldüğünde, mimarlığın temelindeki “yapma, kurma, inşa etme, yıkarak bozma vb.” vasıflarına yakınlığı görülür. Manifesto hem eylem, hem de bildirim bakımından mimarlık disiplinine paralellik oluşturur. Mimar inşa ettiğini, ya da nasıl inşa edileceğini bildiriyle de yasalaştırmak içgüdüsendir. Bu nedenle Jencks’in ilk mimari manifesto olarak “Tanrı’nın On Emri”ni göstermesi şaşırtıcı değildir (1997). Yaratan ve düzene koyan Tanrı, bunları koruma adına kurallar tayin eder. Manifestonun kutuplaştırıcı ve güçlü sesi, mimarların kendi estetik ve işlevsel seçimlerini ifade etmelerine, hatta empoze edip kurallaştırmalarına yardımcı olur.

Charles Jencks “The Volcano and the Tablet” makalesinde, mimari manifestoların dört ana unsurdan oluştuğunu söyler: Volkan (duyguların patlaması), tablet (kanunlar ve teoriler), kişisel bir söylem ve kendini meşrulaştıran bir kıyas durumu (1997). Volkan ve tablet dualitesi; duygular ve yasalar arasındaki gerilimli ilişkiyi ifade eder. Tabletle yeni normlar kurumsallaştırılırken, volkan ateşli bir şekilde bunların provokasyonunu yapar. Tablet sakince kurallar koyarken, volkan çağrı yapar, galeyana getirir, kimi

zaman da dehşet ve korku uyandırır. Manifestoların etkili metinler olmasındaki en büyük neden de bu çift yönlü karakteridir.

Mimari manifestolar, manifesto tanımının “emir ve buyrukları ifade eden pasif bildirgelerden” aktif devrimci söylemlere kaymasına paralel olarak şekillenir. Mimarlığın ve insanın ne şekilde yapılacağını tarif etmekten öte, mimarlığın toplumla kurduğu ilişkiyi yönlendiren ve mimarlığın değiştirici gücünü ispatlamaya çalışan metinler olarak tanımlanırlar.

Manifestoların mimarlıkta öne çıkması, mimarlığın kendini ifade şeklinin tarihsel süreçteki değişimiyle de bağlantılıdır. Mimarlık disiplini, öteden beri sosyal ve toplumsal düzenler hakkında görüş belirtmek, farklı ideolojileri ifade etmek için farklı temsil araçlarına ihtiyaç duymuştur. Speaks klasik mimarlığın felsefe, modern mimarlığın manifesto, postmodernist mimarlığın teori, günümüz mimarlığının ise akıl temelli olduğunu söyler (2011). Mimarlığın devrimci manifesto yazımını siyasi söylemlerden tam da modern dönemde devralmasının nedeni, bu dönemde kendini sadece yapı inşa eden usta figüründen sıyrıp, dünyayı kurgulayan Tanrı figürüne büründürmesidir. Yasayıcı yeni Tanrı figürüyle mimarın da fikirlerini beyan edebileceği en radikal araçlardan biri manifestodur. Mimarlık manifestoları ideoloji ve mimarlığın kesişiminde duran modern mimariyle yükselişe geçer.

Mimari manifestoların 20. yüzyılın başlarında çıkış yapmasının nedenlerinden biri de politika ve mimarlığın birbirinden ayrılmaz olduğu homojen atmosferdir. Mimari manifestolar; mimarların da sosyal bir aktör olarak modernleşmenin kuşatıcı etkisiyle başa çıkmaya çalıştıklarının göstergesidir (Turan, 2013). Bu dönemde yayınlanan manifestolar ve manifestolar metinler geçmişe karşı kendilerini bir dönüm noktası addedip değişen dünyayla birlikte değişen mimarlığın ipuçlarını verirler.

Modernizmle birlikte mimari manifestoların yükselişe geçtiği dönemlere bakıldığında, bu yazınların erken dönem avangard manifestoların izinden gittiği, sık sık da onların devamı ya da tamamlayıcısı niteliğinde olduğu görülür (Turan, 2013). 1914 tarihli Fütürist mimarlık manifestosu, Fütürist manifestodan türemiş heykel, müzik, edebiyat manifestoları gibi kollardan biridir. Bunun yanında Konstrüktivizm, Sürrealizm, Sitüasyonizm gibi ana akımların her biri kendi içlerinde dallanan mimarlık manifestoları üretmişlerdir.

Buna karşılık mimari manifestolar daha şahsi yaklaşımlarla üretilmiş, birey ya da bireylerin etrafında şekillenen kişisel meşrulaştırma metinleri halinde de boy gösterebilir. Colomina'ya göre manifestolar mimarların kendilerini kimliklendirmeleri açısından önemli bir faktör olmuştur. Mimarlar kimi zaman metinleriyle öylesine özdeşleşirler ki, onları, kendilerini var eden bu metinlerden ayrı düşünmek imkansız hale gelir. Marinetti'yi "Fütürizm manifestosu", Adolf Loos'u "Süsleme ve Suç", Le Corbusier'yi *L'esprit Nouveau*, Mies van Der Rohe'yi *G Journal* olmadan tasavvur etmek mümkün değildir (2011). Manifestolar, akımların olduğu kadar tek tek mimarların da imajlarının belirlenmesinde ve kişisel mesajlarını iletmelerinde bir aracı görevi görür.

Manifestoyu diğer yazınlardan ayıran iki önemli özellik olarak kabul edilen **bildirim** ve **eylem**, mimari manifestolar için de geçerlidir. Fakat manifesto yazımını diğer sanat dallarıyla birlikte siyasetten devralan mimarlık, kendi pratikleri doğrultusunda manifesto kavramını da farklılaştırır. Mimari manifestoların diğer manifestolardan belki de en önemli farkı temsil ve inşa etme eylemlerinin de başlı başına bir manifesto olabilme potansiyelidir. Tezin ana dayanaklarından birini oluşturan "manifestonun sadece bir yazın olmakla kalmayıp aynı zaman da bir eylem olduğu" savı, belki de en açık şekilde mimari manifestolarda gözlenebilir. Mimari manifestolar, mimarlığın ideolojisiyle bire bir ilişkili oldukları gibi, mimarlığın özünü oluşturan inşa etme eylemiyle de bağlantılıdır. Mimar, inşa ettiği yenilikçi, var olan kurallara başkaldıran, ideolojisini temsil eden yapısıyla ya da mimari yapımlar arasında merkezi bir konumda bulunan temsille de manifeste olabilir. Manifesto temsille ya da insanın kendisiyle "yapım" kutbunda dururken, diğer yandan eski olana ya da sabitliklere karşı temizleyen ve yaratan "yıkım" kutbuna yaklaşır. Mimari manifesto bu iki kutbu oluşturan kurma ve yıkma arasında gidip gelen bir eylem aralığına sahiptir.

Mimarlık ve sanat manifestolarının ortaya çıkarılıp hızla üretildiği ilk yıllardan itibaren, mimarlar ürettikleri kadar yıkmak istedikleriyle de gündeme gelirler. 20. yüzyılın hem fiziksel yapı, hem de metinleriyle öne çıkan mimarlarından Bruno Taut, 1918 yılında savaş sonrası mimarlığını, mimarlığın yapımını düzene koymaya yönelik "Mimarlık için Bir Program" yayımlar. Halk konutları, özel mülkler ve diğer kamusal yapıların inşasını düzenleyen, mimarların eğitimi ve mimarlığın diğer sanatlar içerisindeki konumuna dair söz söyleyen metin, mimarlığın yeni uygulanış tarzına dair sistematik bir çizelge oluşturmak niyetindedir. Bu program, Taut'un iki yıl sonra, 1920

yılında yayınladığı “Ciddiyete Son!” metniyle karşılaştırılacak olursa, taşıdıkları “manifesterlik” bakımından ne denli farklı oldukları görülür. Taut’un, *Frühlicht* (Tan) başlığı altında yayınladığı denemelerin sunuşu niteliğinde olan “Ciddiyete Son!”, onun son derece kişiselleştirdiği deneme metinleriyle birlikte manifesto niteliğindedir (Şekil 4.1). Metin bir önceki programdaki gibi mimarlık yapımını sistematığe oturtmaya çalışmak yerine, okuyucuya direkt ve güçlü bir sesle seslenir: “Mızızlar, asık yüzlüler, çatık kaşlılar, ezeli ağırbaşlılar, ekşi-tatlı yüzlüler, her dem önemli kişiler, başka yere!... Ünvan, soyluluk, yetkiye ölüm! Ciddi her şeye son!” (Taut, 1991).



Şekil 4.1 : Bruno Taut’un *Frühlicht* basımları (Url-21).

Taut’un programından ziyade bu yeni metnin daha manifester olarak ele alınmasının üslubunun dışındaki bir diğer nedeni de, içerdiği eyleme yönelik “yıkım-yapım” söylemleridir: “Alçıdan yapılmış Dor, İyon ve Korint sütunlarını parçalayın, saçmalıkları yıkın! Kumtaşı ve dökme camın saygınlığına son, mermer ve değerli ahşap süprüntüler parçalansın, bu zırvaların tümü de çöplüğe!” (Taut, 1991).

Taut, metninde eski kavram, keçeleşmiş ideoloji ve tozlu sistemlerin ciddiyetini kendi ironik ve sarkastik diliyle yıkıma uğratar, parçalar ve yeni saydam, berrak ve saf mimarlığın müjdesini verir. Manifestoları diğer metinlerden ayıran dilin farklılığı (emir kipleri, coşkulu sesleniş, ironi vb.) ve metnin eyleme teşvik ediciliği (yapım-yıkım söylemleri) bu metnin önceki programdan farklı olarak “manifesto” olarak nitelendirilebilmesine olanak verir.

Manifestonun yapım ve yıkımdan oluşan eylem araçlarının keşfinin yanında, tezin incelemeye aldığı sorulardan biri de manifestonun kayboluşuna ilişkindir. Manifestoların radikal kimliklerini kazandığı 20. yüzyıldan itibaren izlenen tarihsel süreçte, manifestonun ortaya çıkışı ve kayboluşu “belirsizliğe” karşı olan farklı tutumlarla şekillenmiştir. “Belirsizlik” toplum yapısındaki genel çözünme, medya

araçlarının dönüşümü, manifestonun yapımıyla, temsili, eylemleri vb. başlıklarda değişimi beraberinde getirir. Manifestonun yapma ve yıkma biçimleri incelenirken ve ilerleyen bölümlerde örnek manifesto çözümlemeleri yapılırken de tarihi süreçte manifestonun dönüşümüyle ilgili bulgular edinilmeye çalışılacaktır.

4.2 Mimari Manifestolarda Yapma ve Yıkma Biçimleri

Söylemle eylemin kesişmesinden doğan manifestolar metinler içinde, özellikle mimari manifestolar eylemin niteliğini belirleme ve eylemin bir parçası olma konusunda öne çıkarlar. Bunun nedeni mimarlık disiplininin kendi içinde çok çeşitlenen yapıcı-yıkıcı eylem tanımlarının manifestonun eylemiyle paralellik oluşturmasıdır. Daha önce bahsedildiği üzere genelde yapıcı ve kurucu kimliğiyle öne çıkan mimar figürü, değişen koşullara zaman zaman fiziksel-kurgusal yıkıcılıkla da cevap vermiştir. Mimari manifestonun da eylemi, mimarlıkla özdeşleşen inşa etme edimini olduğu kadar, yıkım faaliyetini de içerir. Manifestonun kendi eylem tanımları, yapım-yıkımı ile mimari yapım-yıkım faaliyetleri kesiştirildiğinde, diğer manifesto türlerinden daha zengin bir eylem skalası ortaya çıkar.

4.2.1 Manifestonun yapımı

Mimari manifestonun “**yapımı**”, mimarlığın söylemi ile mimari yapım faaliyetlerini ortak paydada buluşturur. Mimari yapma faaliyeti de, fiziksel inşayı olduğu kadar, yapımın temsili, kurgusunu vb. içerdiğinden, mimari manifesto da tüm bu yapım faaliyetlerini kapsayacak genişlikte ele alınmalıdır. Tüm bu eylem çeşitliliği içerisinde manifestonun yapımı; **metin, temsil ve insanın eylemselliği** olarak, birbirinden türeyen ve birbiri içine geçen bir skalada çeşitlenir. Mimari manifesto, değişen tarihi süreçlerde bu araçları bazen birbirinden koparılmış olarak, bazen de birbirini tetikleyen eylemler olarak bir arada kullanır. Manifestonun yapımı, yani metni, temsili ve inşası, aslında yıkımın da içinde doğduğu bağlamı oluşturur. Manifestolardaki yıkım söylemleri de, manifestonun yapımının yani metnin ve temsilin içerisinde deşifre edilir.

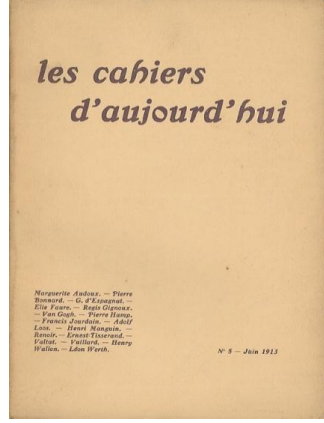
Mimarlık manifestolarının kökenine dönüldüğünde, diğer sanatsal üretim pratikleriyle birlikte mimarlığın da manifesto yazım türünü siyasetten devraldığı görülür. Bu nedenle mimari manifestonun eylemi de metnin içerisinde başlayıp, sonradan mimari pratiklerle çeşitlenmiştir. Mimarlık diğer disiplinlerden farklı biçimde düşlediği yeni

dünyayı fiziksel, neredeyse elle tutulur biçimde kurgular. Mimari manifestolar da kurguladıkları bu dünyayı savundukları, tarif ettikleri, programladıkları ve en son birlikte inşasına çağrı yaptıkları yazınlar olur. Yani mimari manifestolar, değişimi istemekle, değişim çağrısı yapmakla da kalmazlar, değişimi planlarlar, değişime form verirler. Devrimin hangi yollarla gerçekleşeceğini betimlerler, hatta değişimle oluşturulacak yeni dünyayı resmederler. Mimarlık yapma sürecinin düşlemeyle başlaması gibi, mimari manifestoların eylemi de metinle başlayıp, tasvirlerle, çizimlerle, kolajlarla ve grafiklerle devam eder. Mimar, ilk adımı atıp bize gelecekteki düşsel bir fragman sunar ve sonra bunu beraber inşa etmek için çağrı yapar.

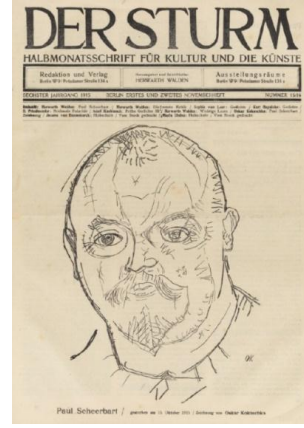
Mimarın çağrısı kimi zaman metinle başlar ve yapılarında devam eder, kimi zaman da temsil edilen ya da metne dökülen bire bir inşa edilmese de yeni dünya kurgularının şekillenmesinde büyük rol oynar. Bu ayakta duran ya da “kağıt mimarlığında” kalan manifestolar mimarlık örneklerinin hepsinin yegane amacı dünyayı söylemle birlikte, eylemle yeniden inşa etmektir.

Erken modern dönem manifestoları metinlerden sayılan “Süsleme ve Suç” da, doğrudan inşaya yönelik olmadığı halde, gelecek nesil temsil ve inşayı bire bir etkileyen yazılardan olmuştur. Metin 1908 yılında yazılmış, ilk defa 1910 yılında Adolf Loos tarafından bir konferans bildirisi olarak işlenmiş ve ancak 1913 yılında, “*Les Cahiers d'aujourd'hui*” dergisinde basılmıştır (Şekil 4.2). Loos, herhangi bir temsile yer vermeden okuyucuya direkt metin aracılığıyla hitap eder.

Bruno Taut’un “mimarlıktaki tek ozan” olarak nitelendirdiği Paul Scheerbart’ın “Cam Mimarlık” metni de, orijinalinde herhangi bir çizim ya da temsil olmamasına rağmen, güçlü mimari betimlemeleri sayesinde yaratacağı dünyayı önce düşleterek, tasvir ederek eyleme geçer. Scheerbart’ın tasvirlediği cam mimarlığı, yaşlı Avrupa’nın düşünce ve duyu alışkanlıklarını değiştirecek olan hafif, kristal berraklığında, renkli, devingen, yüzen ve uçan yapıları çağırıştırır (Conrads, 1991). Kendisi bir mimar değil, edebiyatçı olan Scheerbart, metni yayımlamadan önceki 1913-14 yılları arasında Gottfried Heinersdorff ve Bruno Taut’la mektuplaşarak hayalini kurduğu evreni metin üzerinden somutlaştırmaya başlar. 1915 yılında ise “Cam Mimarlık” metnini *Der Sturm*’da yayınlar (Şekil 4.3).



Şekil 4.2 : Süsleme ve Suç'un basıldığı "Les Cahiers d'aujourd'hui" sayısı (1913). (Url-22).

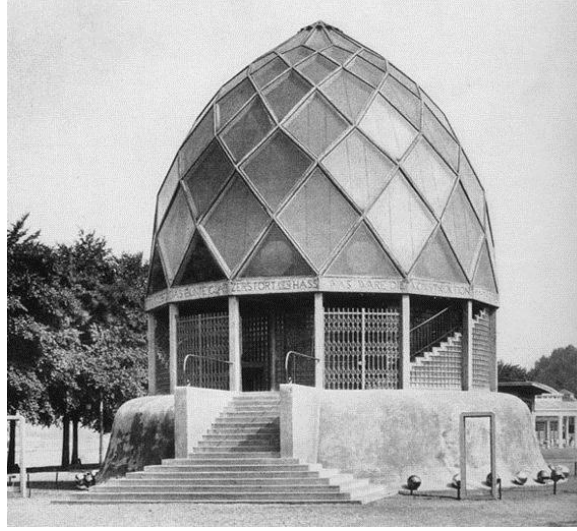


Şekil 4.3 : Cam Mimarlık'ın basıldığı Der Sturm sayısı (1915) (Url-23).

Onun kurduğu evren metin üzerinden tarıflense de, bir çok mimar ve tasarımcı metni çeşitli temsillerle de somutlaştırmaya girişirler. Sınırların bulanıklaştığı, mekanların şeffaflaştığı, yeryüzünün pırlanta benzeri cam ve çelikle kaplandığı bir dünya düşleyen Scheerbart, bir çok başka mimara da ilham vererek oluşturulan grafik temsillerle yeni geçirgen bir mimarlığın kurulmasında ilk adımı atmıştır (Şekil 4.4). Kurduğu bu camdan ütopyaadan etkilenen üretimler, sadece temsil boyutunda da kalmaz. Bruno Taut, metnin basıldığı yıl kendi "Cam Ev" pavyonunu da inşa eder (Şekil 4.5). Cam mimarlık manifestosunun yapımı bu açıdan; hem metni, hem temsili hem de inşanın kendisini içerir.

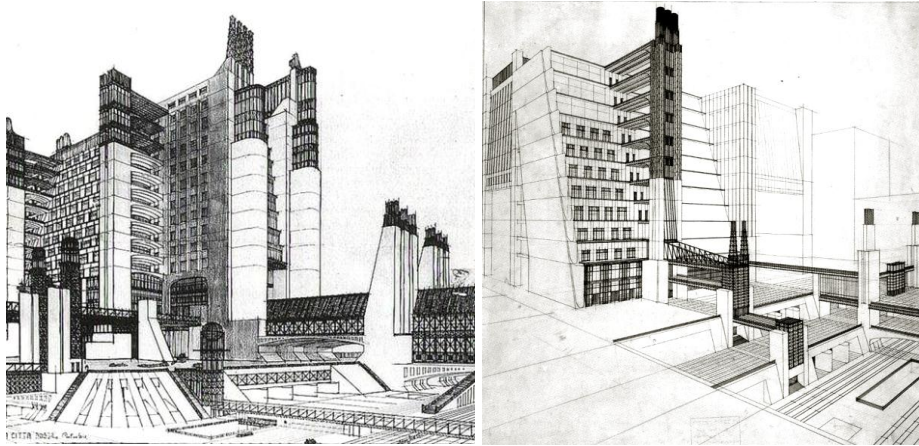


Şekil 4.4 : Bruno Taut ve Hans Scharoun'un cam mimarlığı temsilleri (1917-1914) (Url-24).



Şekil 4.5 : Bruno Taut'un Cam Pavyonu (1914) (Url-25).

Metnin kendisiyle temsilinin iç içe geçtiği bir örnek olarak da, Sant'Elia'nın "Fütürist Mimarlık Manifestosu" verilebilir. 1909 yılında basılan Fütürist Manifesto'nun mimarlık kolu olan metin, aslında ilk haliyle 1914 yılında Sant'Elia ve Chiattonne'nin "Yeni Kent" sergisi için yayınladıkları bir bildirim (*Messaggio*) olarak basılmıştır. Metin, ilk etapta aslında daha ön planda olan çizimlerin ve serginin bildirimi olarak oluşturulmuştur. Marinetti'nin müdahalesiyle daha sonra Fütürist Mimarlık Manifestosuna dönüşen metin, temsille eş zamanlı eyleme geçer, yazarın programını betimlediği çizimlerle desteklenir. Sant'Elia'nın fütürist mimarlığın temellerini attığı program ve çizimler; gelecek nesillerde hem mimarlık, hem de sinema endüstrisi tarafından belki de en fazla kopyalanarak yorumlanan temsillerden olmuştur (Şekil 4.6).



Şekil 4.6 : Sant'Elia'nın Yeni Kent için çizimleri (1914) (Url-26).

Fütürist manifestoyu izleyen yıllarda, De Stijl grubu da kendi adını taşıyan dergide manifestolar yayınlamaya başlamışlardır. De Stijl'in manifestoları mimarlık özelinde değildir, mimarlığı da içeren tüm estetik disiplinlere dair talep ve değişim isteklerini duyururlar. Bu nedenle metin de, inşa ya da inşa edilecek olanın bire bir temsiline yönelik değildir, manifestoların dergideki basımları giderek grafikleştirilerek kendi başına birer temsil aracına dönüştürülmüştür. Harfler, kelimeler ve anlamlı bütünler parçalanarak birbirinden koparılır, metnin kendisi de keşfi yapılacak bir grafik iş haline gelir (Şekil 4.7).



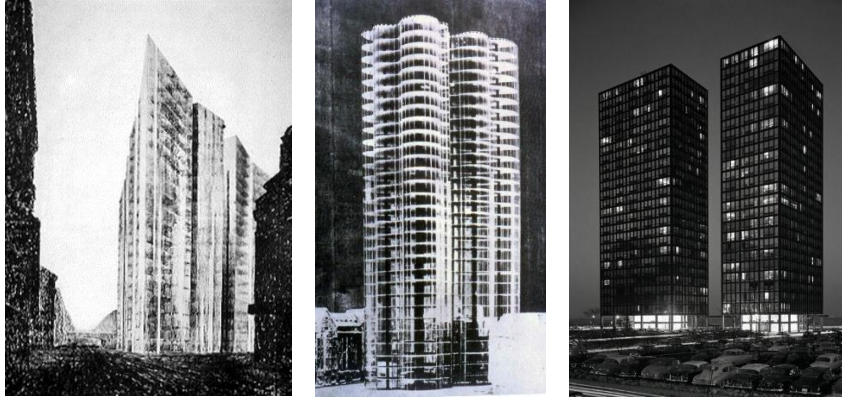
Şekil 4.7 : De Stijl'in manifestoları (Url-27).

Mies van der Rohe'nin ilk çıkışını yaptığı yıllarda, “G Journal”da (*Material zur elementaren Gestaltung*) basılan projeleri de, metnin ve temsilin iç içe geçtiği bildiriler olma niteliği taşırlar. Projeler, gerçekleştirilmedikleri halde, hem inşa için bir öngörü, hem de manifestolar bir yazın olma niteliği taşımaktadırlar. Bu öngörülerin basımı da, proje ve metnin karşılıklı birbirini besleyeceği şekilde kurgulanmıştır (Şekil 4.8).



Şekil 4.8 : Mies van der Rohe'nin G Journal'da basılan ofis yapısı (Url-28).

Mies van der Rohe'nin çalışmalarında insanın da manifeste özellik taşıyabileceği savı özellikle kendini gösterir. Mies, önceki örneklerden farklı olarak temsili ve metni, inşa için bir altlık olarak kullanır. Metin artık burada ikinci plandadır, temsil ise inşaya öncülük eder. İnsanın kendisi hep ön plandadır, birincil amaçtır. Mies, inşai manifesteliği; formun saflığı, malzemenin, çelik, beton ve camın çıplaklığıyla, o ana dek süregelen geleneksel inşa yöntemlerine ve mimari zevklere başkaldırışıyla sağlar. Onun üretimlerinde temsil ve metin de manifeste özellikler taşısa da, asıl olan yapımı; inşasıdır (Şekil 4.9).

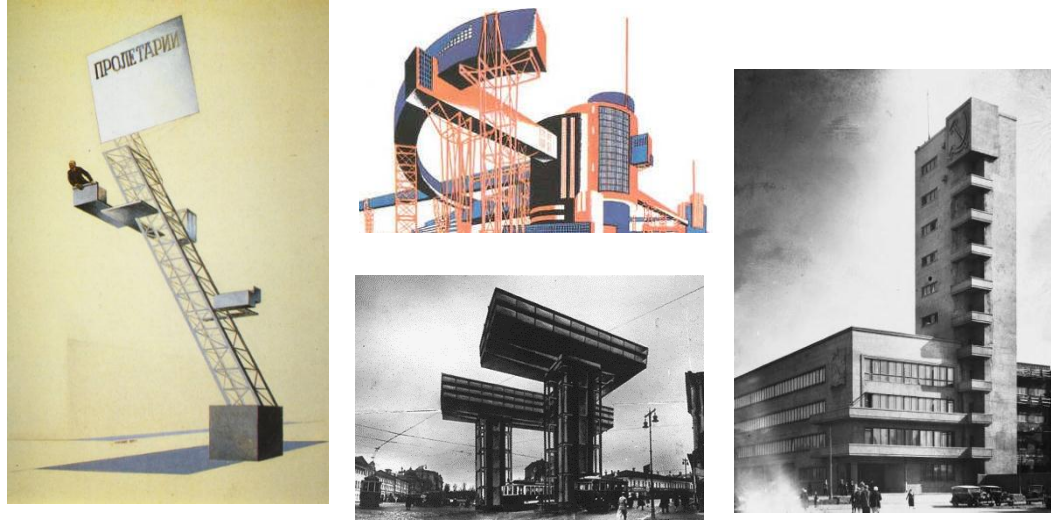


Şekil 4.9 : Mies van der Rohe'nin temsil ve inşalarından örnekler, Freidrichstrasse Skyscraper Project (1921), Glass skyscraper (1922), Lake Shore Drive (1951) (Url-29, Url-30).

20. yüzyılın ilk yarısında bahsi geçen manifestolar arasında, inşai üretimin ve temsilin manifestonun da ötesine geçtiği hareketlerin başında Konstrüktivizm gelir. Bu dönemde “Konstrüktivizm” (Aleksi Gan, 1922), “Realist Manifesto” (Gabo & Pevsner, 1920), “Üretici Grubun Programı” (Rodchenko & Stepanova, 1920) gibi birçok manifeste metin ve program yayınlanmış olsa da, esas olan konstrüksiyon, insanın kendisi ve temsidir (Şekil 4.10). Artun’a göre; Birinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu kaotik yıkımın ertesinde, kozmik bir düzen inşa etmek isteyen rejimler döneminde canlandırılan Platonculuğun bir eseri olan konstrüktivist avangard girişimler, gerek felsefi gerekse estetik anlamda tamamıyla formalist hareketlerdir (2013). Sonuçta hayatın formlar sayesinde düzene sokulacağına inanırlar. Form oluşturma gayretleri, onları metnin bir adım ötesine taşıyarak temsil ve inşaatla var olmalarını sağlar. Mies’inkinden farklı olarak burada temsil, sadece inşaya yönelik değil, deneysel olarak form üretmeye de yöneliktir. Form üretimi en öncelikli amaç olduğundan, temsil ve inşa bu ortak amaç doğrultusunda birlikte kullanılır (Şekil 4.11).



Şekil 4.10 : Realist Manifesto ve Konstruktivizm metninin basımları (1920, 1922) (Url-31, Url-32).

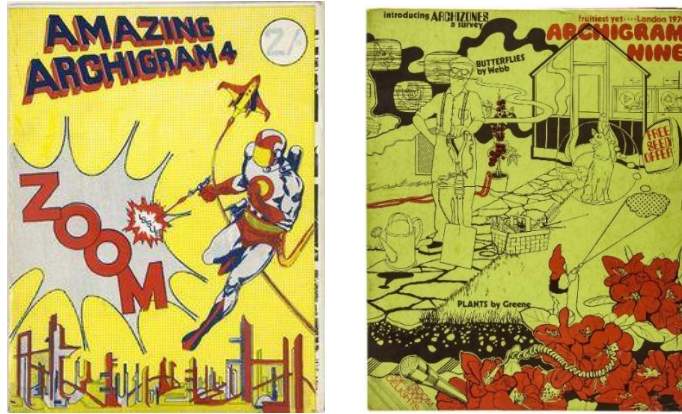


Şekil 4.11 : Konstruktivist temsiller ve inşa, Lenin Tribune (1920), Hammer and Sickie Building (1933), The Cloud-iron (1925), Leningrad Town Hall, (1934) (Url-33, Url-34, Url-35, Url-36).

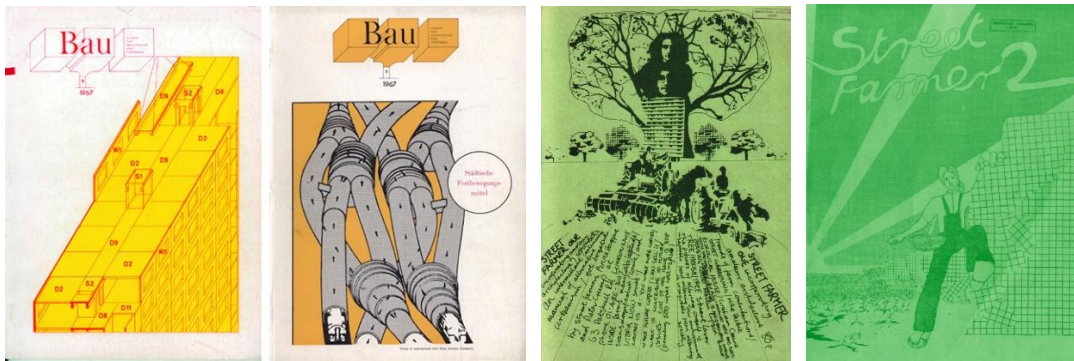
20. yüzyılın savaşlar arası ve savaş sonrası dönemlerinde, manifesto yazımının yeni bir döneme girdiği 1960'lı yıllara kadar, mimari metinler ağırlıklı olarak acil istemlerin duyurulduğu, savaşın getirdiği yıkıma karşı yeni yapımların programlarının oluşturulduğu, ilkelerin belirlendiği araçlar olarak kullanılırlar. Bu dönemde oluşturulan CIAM bildirileri, Le Corbusier'nin ilkeleri, Gropius ve Wagner'in "Kentlerin Yeniden Yapımı için Programı", savaş sonrası yeniden kurulan kentler ve yaşayış biçimlerini belirlemede, çok ses getiren metinler olması itibarıyla manifestolar özellik taşırlar. Fakat önceki bölümlerde bahsi geçen, Bruno Taut'un kaleme aldığı iki metnin kıyaslamasında olduğu gibi, eylem ve bildirim açısından manifestolardan farklı olmaları nedeniyle, bu metinler de manifestodan ziyade "manifesto program" sayılabilirler. Bu dönemin metinleri, savaşın getirdiği fiziksel yıkımın aciliyetiyle deneysel temsil çalışmalarından ziyade inşanın kendisine yoğunlaşır. Bu nedenle

manifesto üretimi yerine, doğrudan yapımı tarifleyen ilke ve programların üretimine ağırlık verirler.

Savaş dönemini izleyen 1960 ve 1970’li yıllar mimari bildirimlerin, mini broşürlerin, dergilerin ve fanzinlerin patlama yaptığı bir dönem olmuştur. Bu dönemin bildiri ve manifestolarının erken dönemdekilerden farkı; artık bildirinin kendisinin de başlı başına yeterli bir mimari ürün sayılmaya başlamasıdır. 1960’lı yıllarda basılan Archigram fanzinlerine bakıldığında, manifestonun fiziksel inşaya yönelik olmaksızın metnin ve temsilin kendisinde cereyan ettiği görülür (Şekil 4.12). Manifesto burada inşa edilecek olanın bir şablonu halinde değildir, aksine temsilin tam da kendisidir. Bunun yanında bu dönem manifestolarının belirleyici özelliği, kendi aleyhinde, hatta mimarlığı parçalayacak şekilde çalışmasıdır. Debord, Fuller, Archizoom, Superstudio ve benzerlerinin beyanları aslında mimarlığa karşıdır. Onların öngördükleri distopik, tekno-fütürist, mimarsız mimarlık, adeta endüstri öncesi kendiliğinden yapımlara özlem duymaktadır (Vidler, 2011). Bu nedenle bir anlamda inşanın kendisini dışlayarak, temsilin manifestolarlığına yoğunlaşırlar (Şekil 4.13).



Şekil 4.12 : Archigram fanzinleri (Url-37, Url-38).



Şekil 4.13 : Bau dergisi ve Street Farmer fanzinleri (Url-39, Url-40).

1970 ve 1980’li yıllarda ise manifesto yazımı giderek seyrekleşir, manifesto yerini daha yumuşak bir söylem aracı olan teoriye bırakmaya başlar. Postmodernizme evrilen bu süreçte bütün katı söylem ve ideolojiler çözünmeye uğrarken, mimarlık da bu değişen dünyada kendi özerkliğini sorgulamaya ve yeniden kurmaya yarayacak, daha esnek söylem araçlarının arayışına girer.

Teoriyle birlikte manifesto kavramını ters yüz eden bir başka tür de; “retroaktif (geriye yönelik) manifestolar” olmuştur. Rem Koolhaas tarafından yazılan “Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan” ve Robert Venturi tarafından kaleme alınan “Gentle Manifesto” da bu şekilde modern mimarlığın katı tutuculuğuna karşı yüzlerini eskiye dönüp, karmaşık, çelişkili ve spontane olanı kutsarlar. ‘Retroaktif’ manifestolar, 1970’li yıllardan itibaren çözünmeye uğrayan manifesto yazımını, metnin radikalliği ya da deneysel temsil çalışmalarıyla diriltmektense, mimari teoriye yüzlerini dönerler. Bu yeni tip manifesto yazımının, radikal manifesto tanımını esnettiği ve teoriyle bir orta yol bulmaya çalıştığı söylenebilir.

Colomina da, mimari manifestoların bu yıllardaki kayboluşunu bir söylem aracı olmanın yanı sıra bir medya aracı olarak da şekil değiştirmesine bağlar (2011). Söylemin teoriye evrilmesine benzer olarak, kitle iletişim araçları da manifestonun dorukta olduğu modernizmden beri değişime uğramıştır. Dünya savaşları sırasında kısıtlı olan iletişim yolları manifestoların ancak basım yoluyla kendilerini çoğaltıp duyurabilen, tek kanallı bildirimler olmasına neden olmuştur. Haberleşme ağı, medya ve hatta sosyal medya genişleyip kanallar çoğaldıkça, söylemler de hızla çoğalır, aynı hızda üretilip tüketilen metalar haline gelirler. Söylemin çokluğundan, hızından ve belki de niteliğinden ötürü, kitleleri tek bir bildiri çevresinde toplamak zorlaşır. Dönem artık herkesin kendi bildirisini ürettiği, yayınladığı, kopyaladığı ve hızla tüketerek yenilediği bir bireyselleşme sürecidir. Söylemin-temsillerin çokluğu ve bildirimlerinde belirleyici olan medyanın dönüşümü, daha kapalı bilgi sistemleri olan manifestoların da çözünmesine yol açar.

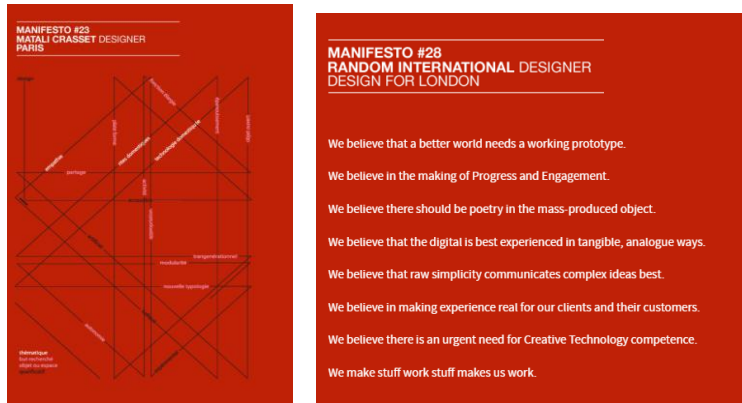
Manifestonun yıkım araçlarına geçmeden önce, manifesto yazımını günümüze çekmeye çalışan birkaç girişimden ve onların “yapımlarından” bahsetmek yararlı olacaktır. *Icon* dergisinin 2007 yılında yayınladığı “50 Manifesto” ve 2008 yılında Serpentine Galerisi’nde gerçekleştirilen Manifesto Maratonu da aslında bahsedilen hızlı bildirim üretimi kervanının içinde yer alsalar da, mimari manifestonun günümüzde aldığı şekil ve yerini sorgulamak açısından yararlı girişimlerdir. *Icon*

dergisi, 50. Sayısı onuruna günümüzün en etkili 50 tasarımcı, mimar ve düşünüründen “neye inandıklarını” manifestolarlaştırmelerini istemiştir (Şekil 4.14).



Şekil 4.14 : Icon dergisinin 50. Sayısı (2007) (Url-41).

Üretilen manifestolar, temsil ya da metinle günümüz mimarlık ortamının manifestoyu yeniden yapabilirliğini sorgularlar. Fakat manifestoların niceliğinden de anlaşılacağı üzere, metinler eyleme geçirmekten çok ayrı ayrı tasarımcıların kendi tasarım idealarını betimlemeyi amaçlar. Üretilen manifestoların kitleleri kendi taraflarına çekme ya da toplulukları eyleme geçirme gibi bir gayeleri yoktur ya da ikinci plandadır (Şekil 4.15).



Şekil 4.15 : Icon dergisinde üretilen manifestolardan örnekler (2007) (Url-42).

Serpentine Galerisi’ndeki Manifesto Maratonu ise, katılımcılarının 21. yüzyıla dair manifestolar üretmelerinin beklendiği ardışık söylevlerden oluşur (Şekil 4.16).

Etkinliğin kitapçığında altı maddeden oluşan manifesto benzeri bir bildiri yer almıştır:

Erken 20. yüzyıl avangardları ve 1960-70’li yılların neo-avangardları radikal manifestolar çağını yaratmıştır.

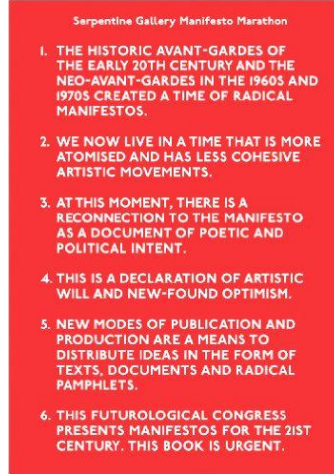
Günümüzde daha fazla atomlarına ayrılmış ve daha az bütünleşik sanatsal akımların çağını yaşıyoruz.

Şu anda, şiirsel ve politik niyetlerin dökümü olan manifestoya tekrar bağlanma vaktidir.

Bu da, estetik niyet ve yeni bulunmuş bir optimizmin beyannamesidir.

Fikirlerin metinler, dokümanlar ve radikal pamfletler halinde dağılması için yeni basım ve üretim yöntemleri.

Bu gelecek bilimci kongre 21. yy için manifestoları takdim eder. Bu etkinlik acildir. (Obrist, Puchner, & Gronlund, 2009)



Şekil 4.16 : Manifesto Maratonu bildirisi (2008) (Url-43).

Maratonda 20 saatlik bir süre boyunca sanatçı ve tasarımcılar manifestolarını bu sefer seslendirerek bildirirler ve *Icon* dergisinin girişimine benzer olarak, manifestonun bildirimi üzerine yoğunlaşılır.

Bu iki girişim kaybolmaya yüz tutmuş manifesto yazımını, yeniden üretmeye teşvik ederek diriltmeye uğraşsa da, aslında manifesto yazımının ne olup da yok olma eşiğine geldiğinin altını kazımakla çok fazla ilgilenmez.

Manifesto üretim kervanına katılmasa da bu konudaki diğer bir anlamlı girişim, 2011 yılında Columbia Üniversitesi tarafından düzenlenen “What happened to the architectural manifesto?” başlıklı seminer dizisi olur. Mimarlık alanında özelleşerek genel anlamda manifesto yazımına son yıllarda ne olduğuyla ilgilenen etkinlik, bu soruyu yanıtlamak için önce manifestoyu deşifre edip tanımlamaya uğraşır. Önceki iki etkinlikten farklı olarak bu seminerle amaçlanan manifesto yazımına özendirmekten çok, onu deşifre ederek elle tutulur hale getirdikten sonra gözden yitme nedenlerini araştırmaktır. Manifestonun kendi kendine patlak veren, doğaçlama fakat coşkulu yapısına bakıldığında da, onu yeniden canlandırmanın yolunun manifesto yazımını

talep etmekten çok, onun doğasını keşfetmeye çalışmaktan geçtiği söylenebilir. Columbia Üniversitesi'ndeki seminer dizisi de manifesto yazımına ne olduğu sorusuna çok açık ve net şekilde cevaplar getirmese de, onun karakterini ve araçlarını deşifre etme çabası bakımından anlamlı bir çalışma olmuştur.

4.2.2 Manifestonun yıkımı

Mimar manifestoda, temsil ve metinlerinde sadece kurmaya, yapımını kurgulamaya mı yönelir? Başlatılacak, tetiklenecek eylem sadece yapım mıdır? Mimari manifestolar, içinde doğdukları belirsizlik ve kriz ortamına karşılık hem fiziksel hem de toplumsal düzeyde radikal değişiklikler isterler. Mimarlık ve mimar figürü, öteden beri hep “yapıcı, kurucu, inşa edici” olarak tasvir edilse de, manifestonun sert ve şiddetli ses tonu salt yapımdan daha fazlasını hedefler. Manifestonun arzuladığı eylem, sadece sıfırdan inşa etmeye ve kurmaya yönelik değil, aynı zamanda var olanı yıkmaya, değiştirmeye ve sabote etmeye de yöneliktir. Mimarlık manifestolarının “**yıkımı**” da, modernizmden ödünç aldığı “**temizleyen yıkım**” ve “**yaratan yıkım**” olmak üzere çeşitlenir.

Conrads'ın “20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar” derlemesinin daha ilk metni olan, Henry van de Velde'nin 1903 tarihli “Program”ında temizleyen yıkıma dair söylemler bulunur: “Temizleme ve süpürüp atma işi bitip nesnelerin gerçek biçimi yeniden gün ışığına çıkar çıkmaz, bu biçimin kusursuz olması için Yunanlılar kadar sabır, ruh ve mantık kullanarak çaba göstermeli.” (1991).

Adolf Loos ise, 1908 tarihli “Süsleme ve Suç”ta 20. yüzyılın yeni üslubunun ancak nesnelerden bezeme ve süslemenin kaldırılmasıyla elde edilebileceğini söyler. Süsleme onun için çağlardır nesnelerin arı var oluşlarını örten, öznel estetik niteliklerini kapatan, bu yüzden de objelerden kazınması gereken bir katmandır: “Kültürün evrimi, kullanıma yönelik nesnelerin süslemeden arındırılmasıyla eşanlamlıdır.” (Conrads, 1991).

Temizleyen yıkım söylemlerinin doruğa ulaştığı en çarpıcı manifesto örneği hiç kuşkusuz 1909 tarihli Fütürist Manifesto'dur. Savaşı “dünyanın tek mikrop kırıcısı” olarak kutsayan, saygıdeğer kentleri, içinde müze ve kütüphaneleriyle yıkma hayalleri kuran, anarşistlerin tüm yıkıcı hamlelerini kutsayan fütüristler, yeninin hürmetine eskinin temizliğini şart koşarlar. Kurulacak yeni makine kentlerin ilk adımı da eskinin kundaklanmasıdır. Eskinin muhafaza edildiği, riayet edilip korunduğu müzeler onlar

için mezarlıklardır. Geçmiş, nesne olarak dahi onların gelecek kurgularında yer almaz, genç ve üretken yeni neslin, kendini eski nesnelerle “zehirlemesinin” önüne geçmek isterler (Conrads, 1991).

Tarih ilerledikçe, temizleyen yıkım çağrıları bir anlamda savaşın getirdiği yıkım ve diktatörlükle karşılığını bulur. Fiziksel ve psikolojik yıkım bütün Avrupa’yı etkisi altına almıştır. Bu tarihten itibaren “yıkım” kavramının içeriği de değişmeye başlar, savaşın getirdiği çöküşle birlikte “temizleyen yıkımın” geçerliliği sorgulanmaya başlanır.

1947 tarihli, birçok mimarın imza atığı “Bir savaş-sonrası çağrısı: temel istemler” metni de savaş ve getirdiği yıkımdan elemle bahseder: “Çöküş, yaşamımızı ve işimizi oluşturan görünür dünyayı yıkmıştır... Dibe inmiş bulunuyoruz ve işe yeniden bu noktadan girişmek gerekiyor.”

Yıkımla temizlenen şehirlerin yeniden yapımı mimar ve şehir planlamacıları yoğun bir şekilde meşgul etse de, onlar “yıkım” kavramının içini boşaltıp ona tamamen yeni, farklı anlamlar yüklemekten de geri kalmazlar. 1958 tarihli “Mimarlıkta Akılcılığa Karşı Küf Manifestosu” da bu arayışın öncülerinden sayılabilir. Küf Manifestosu, yıkım kavramının “temizleyen ve yok eden” bir eylemden “yaratıcı” bir eyleme evrildiği manifestolardandır. Modern mimarlığın otoriter düzenine karşılık manifestonun bu denli ses getirmesinin en önemli nedeni de; hijyen, saflık ve beyazlıkla ilişkilendirilen modern mimarlığı; küf ve çürümeyle bozmaya cesaret etmesidir. Kutsal sayılan beyaz, burada yaratıcı bir biçimde kirletilmiştir. Küf ile çürütülen, bozulan, çöken ve yıkılan mimarlık yeni oluşumlara gebe; parçalanmış mimarlık artık yeni parça-bütün ilişkileriyle yeniden kurulabilir (Şekil 4.17).

“Bozma ve kirletmenin” mimarlıkta yaratıcı bir üretim yöntemi olarak kullanılması aslında ilk defa Küf Manifestosu’yla birlikte olmamıştır. Mimari manifestolar metinlere seçici bir gözle bakıldığında, mevcut normları reddeden, hatta reddetmekle kalmayıp, onları bozan, alaya alan, ucubeleştiren ve manipüle eden girişimlere rastlamak mümkündür.

Bu konuda belki de en sıradışı girişimciler olarak sürrealistler sayılabilir. 1933 tarihinde kendi aralarında düzenledikleri ‘Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Olasılıkları’ anketi, Paris’te belirlenmiş otuz bir adet heykel ve anıtı, yıkmayı veya en absürt biçimlerde dönüştürmeyi tahayyül eder.

Sürrealizm Manifestosu'nda da yer alan en saf haldeki psişik otomatizmle üretmeyi teşvik eden sürrealistler, kendi aralarında oluşturdukları bu anket-oyunla, bilinçdışının gün yüzüne çıkmasına çalışırlar. Bu ankette katılımcılara şu sorular sorulur: “Korunmalı mı, yerini mi değiştirmeli, düzeltmeli mi, dönüştürmeli mi yoksa ortadan mı kaldırılmalı?”

Ardından Paris'in belli başlı heykel-anıtları sıralanır, katılımcılar da numara sırasına göre her bir anıt için düşünmeden-otomatik olarak cevaplar üretirler. Verilen cevaplar, anıta ya da temsil ettiği ideolojiye duyulan nefrete, ya da anıtın absürtlük ve tuhaflığına göre değişir. Örneğin militarizm ve savaşla özdeşleştirilen 1 numaralı Zafer Takı'na verilen cevapların hepsi anıtın yıkılması ya da yerine başka bir şey yapılmasını öngörür. André Breton takı, dışkıya batırıp fırlatıp atmayı ister, Paul Éluard yan yatırıp Fransa'nın en güzel helası haline getirmeyi teklif eder, Arthur Harfaux bir delegeler kurulunun her gün gelip biraz daha yok etmesini ister, Benjamin Péret ise kaldırıp yerine bir tebere dolanmış gündüz sefası koymayı önerir. (Éluard, 2014).

Sembolik yükünden sıyrılıp kullanım amacını yitirmiş anıtlardan bazıları da fantastik süslemelerin nesnesi haline gelirler (Spiteri, 2014). Örneğin Saint-Jacques Kulesi'ne ilişkin önerilerden bazıları şöyledir: “Olduğu gibi korunmalı, ama içinde bulunduğu mahalle yerle bir edilmeli ve bir kilometre çapında bir alana girişler yasaklanmalı.”, “Azıcık bükülmeli.”, “Concorde Meydanı'na taşınıp Dikilitaş'ın yerine konmalı.” (Éluard, 2014) (Şekil 4.18).



Şekil 4.17 : Hundertwasser'in hijyenik mimarlığı bozan apartman blokları (1985).



Şekil 4.18 : Bükülmek istenen Saint-Jacques Kulesi (Url-44).

Panthéon için de “Diklemesine ikiye kesmeli ve ortaya çıkan kısımları birbirinden 50 cm uzaklaştırmalı.”, “Bir zar boyutuna indirmeli.” gibi tahayyüller bulunur (Éluard, 2014).

Sürrealistler bu metinle, kent hafızasının mihenk taşları sayılan heykel ve anıtları kurgusal olarak yıkarlar, başka işlevlere büründürürler ya da tanınmayacak şekilde değiştirip süslerler. Aslında onların amaçları, anıtlarla birlikte kent hafızasını da manipüle etmektir, karşı oldukları ideolojileri ya da yararsız buldukları temsilleri dönüştürürler, parçalarlar ve tanınmayacak hale getirirler. Bu heykeller -siparişleri, açılış törenleri, yıkımlarıyla-Fransa’nın başından geçenlerin hikâyesini yansıtarak, onun sembolik kimliğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla da bu anket sadece kentsel dekorda bir takım iyileştirmeler öngörmenin ötesinde, bu anıtların sembolik işlevlerini sorgulayarak Paris’in politik topografyasına müdahale eder (Spiteri, 2014). Yapılan aslında fiziksel yıkım içermeyen bir yıma eylemidir. Oyun ve kurguyla kentsel hafıza ve onun temsil ettiklerini bükerek.

Sürrealistlerden sonra bu yıkım geleneğini devam ettiren metinlerden biri olarak da Superstudio’nun “Microevent-Microenvironment” metni incelenebilir. Superstudio, modern teknoloji aracılığıyla modern toplumu sorguladığı denemelerinde, yıkım kültürünü en sonunda mimarlığın yok olduğu bir kurguya kadar ilerletir. İklim, çevresel etkiler, iletişim, enerji dağıtımı vb. tüm sistemlerin tekno-ütopik bir şekilde kendiliğinden örgütlendiği bu düzende, insan ırkı tüm çalışma sorumluluğundan azat edilmiştir. Yaşam tamamen bir gezinti, oyun ve keşiften ibarettir. Artık kentsel düzenlemelere ihtiyaç yoktur, bu nedenle insanları esir alan şehirler, cisimlerle beraber, insanları özgür bırakmak adına yıkılmıştır.

... Objelerin yıkımıyla, ‘statü’ simgelerini ve gücü elinde bulunduranların onlara biçtikleri yan anlamları yıkmaktan bahsediyoruz, böylece (nötr ve kullanılıp atılabilir elementlere indirgenmiş olan) objelerle birlikte yaşarız, objeler için değil.

Şehirlerin eliminasyonu, gücün formel yapıda yığılmasını, hiyerarşik ve sosyal bir temsil olarak şehrin kendisini yıkmayı kastediyoruz, herkesin ortak bir noktadan başlayarak, kendi potansiyellerini geliştirerek farklı kademelere ulaşabileceği, yeni eşitlikçi bir durumu arıyoruz... (Superstudio, 1972).

Superstudio’nun bu tahayyüllerinin, temizleyen mi, yoksa yaratan yıkımlar mı oldukları tartışılabilir. Temsillerinde görülen, herhangi bir şehir dokusunun yer almadığı, dünya yüzeyini kaplayan mega-strüktürler, adeta var olan şehirlerin

tamamen yıkıldığı izlenimini verir. Fakat aslında temizleyen, fiziksel yıkım muğlaktır, asıl gerçek olan, yaratılan yeni mimarlık nesnesinin burada da sistemsiz ve bozumcu olduğudur. Yeni Babil’e benzer olarak, objeler artık sabit değildir, mimarlık da insanların göçebeliğine uyum sağlayan, anlık ihtiyaçlara cevap veren esnek ve değiştirilebilir bir altlıktan ibarettir. Bu nedenle Superstudio’nun kurgularının da, eski sabitliği bozup, yeni sistemsizliklere, doğaçlamalara imkan veren, yapıbozumunun kendisini değerli bulan, yani yaratan yıkımla özdeşleşen bir gerçekliği olduğu söylenebilir. (Şekil 4.19).



Şekil 4.19 : Superstudio’nun dünya yüzeyini sararak “mimarlıksızlaştıran” gridleri (Url-45).

1966 yılında “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” kitabında yayınlanan “Gentle Manifesto” ile Robert Venturi de, yeni nesil manifesto yazım geleneğine eklenir. Gentle Manifesto o ana dek var olan geleneğe ismi itibariyle eklemelenirken, içeriği ve yazımı itibariyle bir yandan da onu reddeder. Fakat bu reddediş ve gelenekten kopuş, ismine uygun düşecek, “nazik” bir şekildedir. Manifestonun kendisinde de belirtildiği gibi; “Mimarlar, tutucu Modern mimarların o katı aktörel dili karşısında daha fazla sinemezler” (Venturi, 1991).

Buna karşılık manifestoda, erken dönem modern mimarların yaptığı gibi çoğul, kitlesel bir ses oluşturulmaya çalışılmaz, ya da sanal bir topluluğun sesi olan “biz” öznesi kullanılmaz. Venturi cümlelerini son derece şahsi, birinci tekil şahıs kullanarak kurar: “Ben mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkiyi severim” (Venturi, 1991).

Venturi, bu yeni manifestoyla kitlesel harekete karşı, bireyciliğin doğuşunu duyurmakta, kızgın, provokatif, talepkâr seslere karşı bireysel, dingin ve “nazik” bir şekilde dik durmaktadır. Peki bu yeni manifesto, önceki bölümlerde işlenen manifesto oluş şartlarının çoğunu yerle bir ediyorsa nasıl hala “manifesto” olarak nitelenebilir?

Venturi, nazik manifestosundan beklenebileceği üzere, kavramları ve eskiyi tamamen temizleyen, yok eden yıkım ve yapım şekline karşıdır. Onun savunduğu karmaşıklık ve çelişki, aslında Küf Manifestosu'nun önünü açtığı parçalanmayı ve bu parçalardan kurulan yeni bütünleri temsil eder. Saf ve kirli olanı, yeni ve eskiyi, beyazı ve siyahı melezleyerek yeni anlamlar üretmeye uğraşır. Bu karmaşanın üretimi, kimi zaman eski bir bütünün parçalanması, içinden bir ögenin bağlamından koparılarak tamamen farklı nitelikteki başka bir bütüne takılmasıyla gerçekleşir. Burada önemli olan, parçanın yeni bütüne uyumu ya da kaynaşması değildir. Önemli olan parçalanmanın kendisi, bütünden ziyade parçanın niteliği, ve bunu sağlayan yıkım yöntemidir. “Ben nesneleri ‘yalın’ olanından çok kırma olanını, ...‘dosdoğru’ olanını değil, çarpıtılmasını, ...sapkın olduğu kadar kişilik dışı olanını, ...doğrudan ve açık olandan çok aykırı ve belirsiz olanını severim.” (Venturi, 1991).

Yaratılmak istenen, mimarlıkta tek başına, bütünde anlamlı estetik objelerden çok, yaratan yıkımın tüm olanaklarını kullanarak yeni çelişkili, anlaşılmaz, komplike, bozulmuş ve yeniden monte edilmiş melezlikler oluşturmaktır.

Köklü bir gelenek oluşturan mimari manifesto yazımını burada tüm örnekleriyle incelemek mümkün olmasa da, belli başlı çözümlemeler türün kendi içindeki kutuplaşma ve eylemlerini anlama olanağı sağlarlar. Tarihsel tabloda içerikler ve dil değişse de, değişmeyen şey manifestonun kendini bir milat addederek, yapım ve yıkımla yeni gerçeklikler oluşturma çabasıdır.

4.3 Yapım ve Yıkım Eylemi Olarak Mimari Manifesto Çözümlemeleri

Şimdiye dek tarihi akışta topluca izi sürülen mimari manifestoların, yapım ve yıkım şekillerini daha iyi kavramsallaştırmak; tek tek manifestolar özelinde ortaya çıktıkları koşulları, kullandıkları araçları, oluşturdıkları temsil ve bildirimleri, tetikledikleri oluşumları daha derinlemesine irdelemeyi gerektirir. Tezin ana yörüngesine göre yapım ve yıkım eylemlerinin sökümlü yapılırken, özellikle ortaya atılan “temizleyen-yaratan yıkım” kutuplaşmasının dönüşümünü irdelemek üzere bir çeşitlendirmeye gidilmiştir. Böylece çok çeşitlenen yapım söylemlerinin yanında, tezin amaçlarından biri olan yıkım söyleminin de yaratıcı bir yöntem olabilirliği tartışmaya açılmıştır.

İlk olarak, geleneği yıkan ve yerine yeni sistemler kuran temizleyen yıkımın en güçlü örneklerinden Fütürist Manifesto ve onun tasavvur ettiği makine şehirler

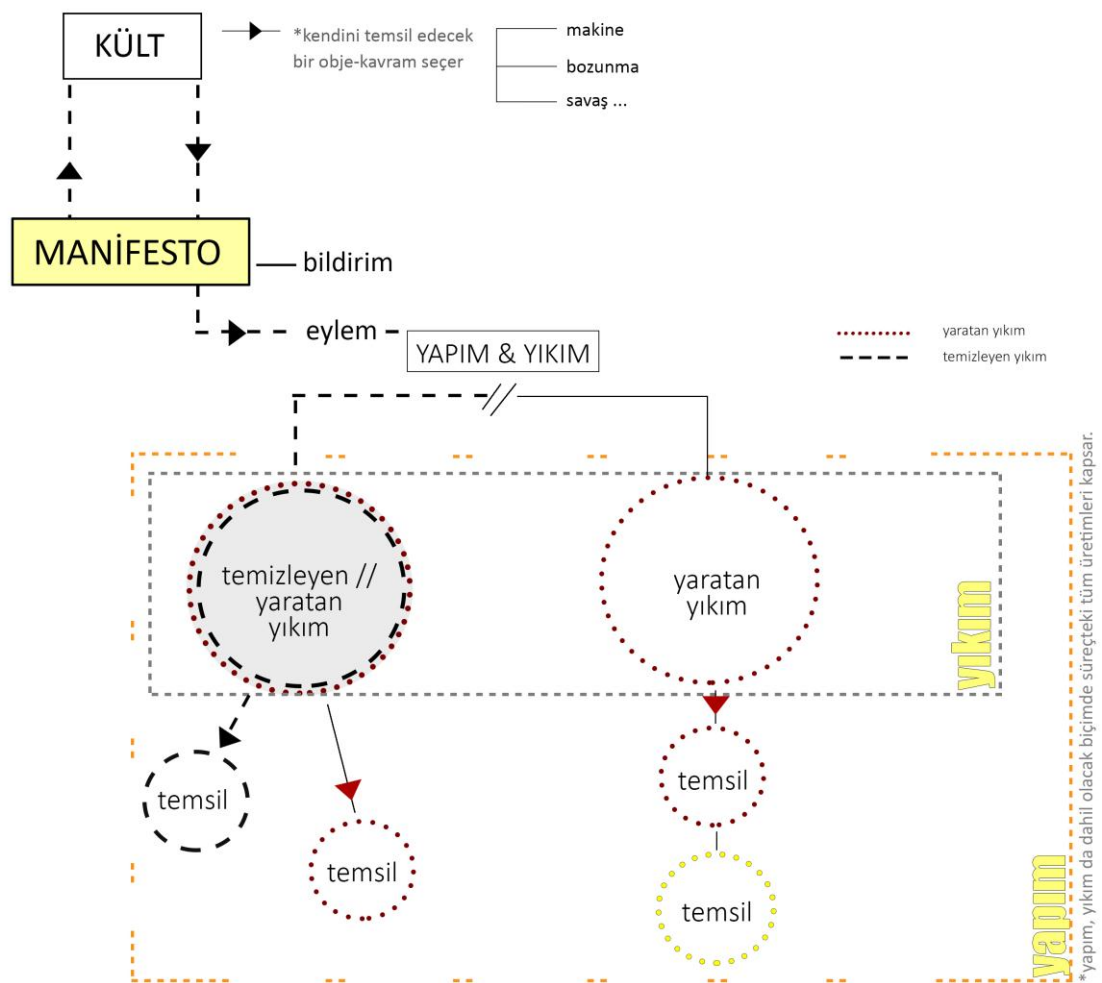
incelenecektir. Bu ilk etapta yıkımı yok etmeyle eşleştiren, yok etmeyi de yapımın öncülü olarak gören manifesto kavramsallaştırılır. İkinci olarak ise oluşturulan sistemleri yıkıp yerine systemsizlik ve kendiliğindenliği öneren Küf Manifestosu ve çürüten şehirler ele alınacaktır. Hâlihazırda, bir önceki etapta kurulmuş sistemleri bozmaya yönelik manifesto, yıkımı bir öncül şart olarak değil, yaratmanın aracı olarak kullanır. Mimari manifestoların özünü oluşturan ikiliğin ortaya çıkışında, bu iki manifesto kilit noktası konumundadırlar. Üçüncü olarak ise manifesto geleneğini günümüze çeken Lebbeus Woods'un 'Manifesto'su incelenerek, sistem kurumu-systemsizlik dualitesi yakın tarihte üretilmiş örneklerin içerisinde aranır. Tarihsel bir süreci takip eden bu üç manifestonun derinlemesine irdelenmesi ve anlaşılması, manifesto yazınının yapım-yıkım ikiliği üzerinden geleceğinin okunmasında da yardımcı olabilir.

Bahsedilen üç manifesto irdelenmeye başlanmadan önce, izlenilecek metodun açıklanması yararlı olacaktır. Söylem analizinin metinleri ele alış biçimine benzer olarak, manifestolar içinde doğdukları koşullar, barındırdıkları alt metinler, metalar ve doğurdukları yeni söylem ve temsil biçimleriyle birlikte, katmanlı bir yapıda çözümlenecektir (Şekil 4.20).

Buna göre oluşturulan izlekte; manifestonun özünün ve içinde doğduğu koşulların ortaya çıkarılması açısından çözümlenecek ilk katman **kültür**. Manifestolar, ortaya çıktıkları dönemde, üretildikleri toplumlarda kült edinilmiş bazı kavram ve nesneleri kullanır, onun içinden doğar ve onu yeniden üretirler. Sanatsal ve politik bir çok üretimin dönemin kültlerine referans vermesi gibi, manifestolar da kitlesel olarak üretilmiş kültürlerden beslenirler.

Kült; fransızca *culte* ve latince *cultus* kelimelerinden türemiş olup “inanç, ibadet ve tapınma” gibi anlamlara sahiptir. Kült kelimesi başlarda ilahi bir varlığa duyulan bağlılık ve sadakati belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Kültün sonradan kazandığı bir diğer anlamsa, “bir bireye, nesneye ya da fikre karşı duyulan kolektif hayranlık, takdir, saplantı” olarak tanımlanmıştır (OED, 2015). Kült ilerleyen bölümlerde de, bu ikinci anlamına paralel olarak toplumun kendi ürettiği, daha sonradan da ilahlaştırdığı metaları ifade eder. Toplum bu metaları üretmekle kalmamış, onları arzu nesnelere dönüştürmüştür. Tam da burada Foucault'un söylemle ilgi tanımına bakmak yararlı olacaktır: “Söylem arzuyu yalnızca ortaya koyan (ve ya gizleyen) şey değildir, aynı zamanda arzunun nenesi olan şeydir, ve zira söylem yalnızca kavgalar ve baskı

Kült de, çok kapsamlı ve çeşitlenen söylem içerisinde, toplumun ürettiği ve toplumu tekrar ele geçiren arzu erkleri olarak tanımlanabilir. Kült, değişen dönemler boyunca kendini temsil edecek bir obje-kavram seçer (makine, savaş vb.). Tekil bir nesne ya da kavrama referans veren bu tekil temsiller, toplu arzuların nesnelleşmiş halidir. Örneğin makine kültürü, makinenin cisimleşmiş haliyle temsil edilse ve anılsa bile, içinde özgürleşme, ölümsüzlük, estetik gibi arzular da barındırır. Savaş ise, içerdiği otoritesizlik, geçicilik, yersizlik, göçebelik gibi alt metinler nedeniyle kültür edinilmiştir.



Şekil 4.20 : Manifesto çözümleme altlığı.

Manifestolar da, içinde bulundukları kriz ortamına yanıt verirken kültürleri esas alırlar. Toplumun kendiliğinden ürettiği kültürün kendisiyle toplumsal dönüşüm sağlanamaz, bunun için eyleme geçirmeye yönelik bir çağırana ihtiyaç vardır. Manifesto da yapım ve yıkımla mevcut kültürleri besler, dönüştürür ve yeniden üretir. Manifesto hem bu kültürün içinden doğmuş, hem de bu kültürü doğurmuştur. Manifestoyle kültürün kurduğu karşılıklı, bire bir ilişki manifestonun bir eylem biçimi olarak var olmasında önem taşır, kültürle manifestonun birbirlerini karşılıklı beslemediği durumlarda manifesto yazımı da eylemin öncülü olmaktan çıkar.

İkinci basamakta manifestoyu diğer yazınlardan ayıran ikilik içerisinden (bildirim, eylem), tezin ana sorunsalını oluşturan manifestoda **eylem (yapım-yıkım)** çekilip alınarak açılır. Manifesto bu aşamada kültürten süzduğu kavramları yapım ve yıkımla dönüştürmeye geçer. Özellikle yıkımla dönüştürmenin üzerinde durulduğu bu şemada, yaratan ve temizleyen yıkımın etkileri, sonuçları ve sistemin kendi içindeki sürekliliği açılmaya çalışılır.

Önceden belirtildiği gibi, manifestonun yapımı, yıkımını da içeren geniş bir eylem aralığına sahiptir. Bu nedenle yapım, bu ikinci başlıktan başlayarak üçüncü ve son basamağı da kapsayacak şekilde geniş bir aralıkta incelenmiştir. Metnin kendisi ve temsilinin sorgulanmasının yanında, üçüncü ve son basamakta; manifestonun tetiklediği yeni söylem, metin, eylem ve **temsiller** de incelenir, örneklenir.

İlk iki manifesto çözümlemesinde bu akışa paralel olarak metin, eyleme koşul olup, bu metinlerin dolaylı ya da dolaysız etkisiyle bir çok yeni mecrada yeni temsiller üretilmiştir. Bu nedenle metnin kendi eylemi ve tetiklediği yeni temsil örnekleri ayrı başlıklarda incelenir. Fakat son manifesto, eylemin kendisiyle eş zamanlı olarak, hatta eylemden sonra üretildiğinden ikinci ve üçüncü basamak birleştirilerek tek bir eylem, bildirim, temsil başlığı oluşturulmuştur.

4.3.1 Geleneğin yıkımı-yeni sistemin kurulumu ve Fütürist manifesto

Bu bölümde geleneği yıkıp yerine yeni sistemler öneren Fütürist manifesto ve Fütürist mimarlık manifestosu yapım-yıkım senaryoları bakımından çaprazlanarak irdelenecektir (Şekil 4.21).

4.3.1.1 Makine kültü

“Yıkımla yaratım” denildiğinde ilk akla gelen yazınlardan olan Fütürist Manifesto, yeniyi kurmak için eskilerden kurtulmak ve yıkımla yok etmenin gerekliliğini radikal biçimde savunarak tarihte bir dönüm noktası yaratmıştır. Manifesto, makine estetiği ve bilimsel gelişmelere dayandığı demeçlerini, henüz adı Fütürizm olarak konulmamış benzer yakın geçmiş söylemlerinin üzerine kurar. Fütürizm sahneye çıkmadan çok önce de, modern endüstri ve makine çağı birçok sanatçının gündemine girmeye başlamıştır. Bununla birlikte giderek eskiye yönelik bir kin ve yıkım isteği de görülmeye başlanır, bu da aslında çoğunluğun gözünde eskinin uyuşuk, hantal ve kısıtlayıcı bir statükoyu temsil etmesinden ileri gelir. Çağın gerisinde kalan, bilim ve teknolojiye haklarını veremeyen sanatı en sert şekilde eleştirenlerden biri de Maxime du Camp olmuştur: “Biri buhar gücünü keşfediyor, bizler deniz köpüğünden doğan Venüs’e methiyeler düzüyoruz. Biri elektriği keşfediyor, bizler halen asma üzümünün dostu Bacchus’a şarkılar okuyoruz. Bu absürd!..” (2009).

Bu gelişmelerle eş zamanlı olarak 19. yy bilim-kurgu edebiyatı da tamamen endüstrileşmiş bir kamusal çevrede konumlanan ultra modern ütopya tariflemeye girişmiştir. Marinetti’nin kendisinin de bu teknoloji düşkünü literatürden ilham aldığı bilinmektedir. Kendi bastığı *Poesia* adlı dergide Maria Morasso’ya ait pre-fütürist makine çağına övgüler dizen “L’artiglierie meccanico” makalesini yayınlamıştır (Berghaus, 2009) (Şekil 4.22).



Şekil 4.22 : Marinetti’nin çıkardığı *Poesia* dergisi (Url-46).

Bu metnin ileride Marinetti’nin sarfedeceği ünlü sözlerle kaynaklık ettiği düşünülür: “Kurşun hızıyla ilerlerken kükreyen bir otomobil, Semadirek Nikesi’nden daha güzeldir” (1909).

Tüm bu tarihsel süreçte Fütürist manifestonun ilahlaştırdığı meta olarak “makine” öne çıkar. Makine; insanlığı eskinin zincirlerinden kurtaracak, insanın yine kendi yaratımı olan kurtarıcısı, kahramanıdır.

Makine; Tanrı vergisi doğanın kısıtlamalarından kurtulmak ve insan tarafından “yaratılmış” doğanın **özgürleştirici** niteliklerini açığa çıkarmak için bir araç olarak öne çıkarılır. Bilim ve teknolojinin, doğanın insan üzerindeki egemenliğini kaldıracağı öngörülür. Makineyi tasarlayan insan, Tanrı’nın yaratımından daha görkemli bir dünyanın yaratıcısı ve hakimi olarak tasvir edilir. Tümüyle mekanikleşmiş yeni dünya tasavvurlarında insanlar artık yorucu, enerji ve zamanlarını tüketen ve aşağılayıcı işlerde çalışmak zorunda değildirler, böylece kendi gerçek yaratıcı potansiyellerini keşfedip açığa çıkarabilirler (Berghaus, 2009).

Bu kurguların son ürünü bir Fütürist Arcadia olacaktır. Toprağın her ürünü, dünyanın her yerine zahmetsizce ulaştırılıp dağıtılacak, açlık ve yoksulluk, işgücü sarfiyatı ortadan kalkacaktır. Marinetti’nin önderlik ettiği, bilimi yücelten Fütürist inanç, giderek onun yüksek rahipliğini yaptığı bir makine kültüne dönüşür. Musa’nın hakikatlerin kazındığı taş tabletleri dağdan indirmesi gibi, Marinetti de insanlığa makineleri idolleştiren manifestoları tanıtmıştır.

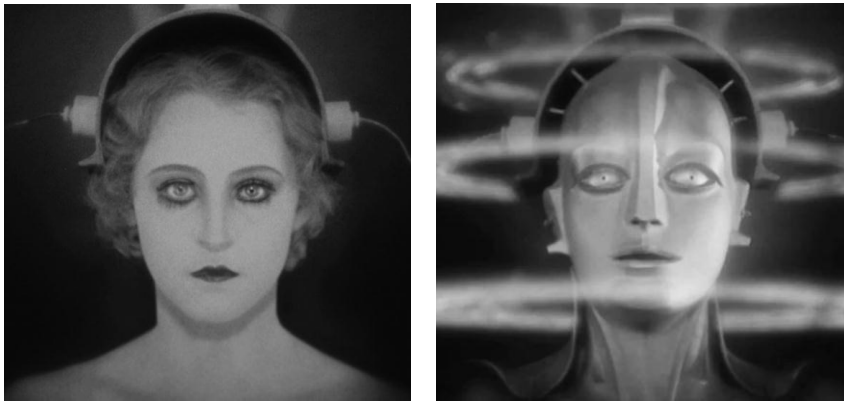
Makinelerin toplumsal ve sosyal düzen kuruculuğunun ötesinde, birer **estetik obje** olarak fetişleştirilmesinin temelleri de bu dönemde aranabilir. Makine toplumuna uygun sanat ve mimarlık, yine makinenin kendi yasalarına uygun şekilde icra edilmelidir. Marinetti bu düşünceyle Fütürist bir makine estetiğinin ve makine güzelliği ideasının oluşumuna öncülük eder (Şekil 4.23). “Fütürist Dans”ta makinelerin hareketlerinin taklit edilmesini söyler, “Fütürist Edebiyat için Teknik Manifesto”da motor seslerinin dinlenip onların diyaloglarının yeniden üretilmesini salık verir.

Fütürizm ve diğer bir çok rasyonalist manifestoya göre ideal formların en kusursuz bileşimi makinelerdir. Makinenin tasarımı tamamıyla mantıklıdır, gerçektir, işlevseldir, süssüzdür yani saftır, dinamiktir, üreticidir. Dolayısıyla bu gibi “güzellikleri” nedeniyle makine estetik bir ikon halini alır (Artun, 2013).



Şekil 4.23 : Makineyi festiş haline getiren sanatçılardan Tullio Crali'nin "Gök makinesi".

Makine kültü üçüncü aşamada toplumsal ve estetik rollerini de aşarak, insanın fiziksel varoluşunun sınırlarını sorguladığı ve onun yardımıyla kendi etten-kemikten, fani varoluşunun üstesinden gelmeye çalıştığı bir evreyi ifade eder. **İnsan ve makinelerin füzyonu**, insanın her türlü kapasitesini aşan, akli ve vücudu yeniden modellenerek tasarlanmış yeni bir aşkın türün yaratılmasına olanak verecektir. Marinetti de, "Fütürist Edebiyat için Teknik Manifesto"da bir makineler âleminin kurulmasından söz ederken, "yedek parçaları olan mekanik insanın yaratılmak" üzere olduğunu belirtir: "İnsan makineyle çok yakında özdeşleşecektir." (Artun, 2013) (Şekil 4.24). Mekanik insan düşü, insanlığın öteden beri en büyük korkusu olan ölüm ve yok olmaya karşı dünyada tutunabilmenin yolu olarak görülmüştür.



Şekil 4.24 : Metropolis filminde Maria'nın şeytani robot kopyası (1927).

Fütürist manifesto da, makine kültürü, hem özgürleştirici, hem estetik, hem de faniliğin üstesinden gelmek üzere bir araç olarak devralmış, düşlediği yeni dünyayı makine kültürünün içerisinde kurgulamıştır. Manifestonun kendisinde makine, eskiye

alternatif, yeni özgür bir dünyann kuruluşunda örnek teşkil edecek ve çoğaltılacak obje olarak seçilmiştir. Makine; Semadirek Nikesi'nden daha güzel olarak tariflenir, puslu tren garları ve fabrikalar güzellenir, otomobil, lokomotif ve uçak estetik birer obje olarak betimlenir. Fütürist manifestodan türeyen bir çok alt manifestoda da makine kültürünün izlerini bulmak mümkündür. Fütürist manifesto, makine kültürünü içinde bulunduğu dönemden ödünç almış, sonra onu güçlendirerek yeniden yaratmıştır.

4.3.1.2 Bildirim ve eylem

Makine kültürünün içinden doğan ve onu yeniden doğuran Fütürist manifestonun eylemine geçmeden önce, bildirimiyile ilgili özelliklerinden bahsedilebilir. 1908 yılında kaleme alınan manifesto, 1909 yılında öncelikle İtalyan *Gazzetta dell'Emilia*'da yayınlanır, fakat manifestonun ses getirmesi, büyük medya araçlarını kullanmayı da gerektirir. Bu nedenle manifesto, Paris'in ünlü gazetesi *Le Figaro*'nun kapağında basılır (Şekil 4.25). Medya, manifestonun ses getirmesinde, kitleler tarafından tanınıp bir akıma dönüşmesinde önemli rol oynar. Fütüristler, manifesto yayımlandıktan sonra da, çeşitli şehirlerde "Futurist serate" (Fütürist akşamları) adını verdikleri 'event'ler düzenlemeye başlarlar. Bu etkinliklerin Venedik ayağında, San Marco meydanına bakan saat kulesinden binlerce bildiriye şehrin sakinlerine savururlar, kanallarını cüzzamlı ve parçalanan saraylarının yıkıntılarıyla doldurmalarını, bunların yerine metal köprüler ve puslu fabrikalar inşa etmelerini söylerler (Rainey, Poggi, & Wittman, 2009).

Marinetti, art arda yayınladığı manifestolar bildirileri "biz, fütüristler" öznesiyle kaleme alarak aslında oldukça sınırlı sayıdaki bir topluluk ve sestene; bir akım ve bu akımı izleyen kalabalıklar oluşturmayı başarmıştır. Fütürist Manifestonun, tüm manifestolar içerisinde dönüm noktası sayılması, ilan şekliyle olduğu kadar, üslubuyla da gerçekleşmiştir. Kendinden önce yayınlanan Sembolist Manifesto ve diğer manifestolar sanat bildirilerinin yapamadığı şekilde, şiirselliği manifesto yazımına uyarlar, manifestonun söyleyişini de dönüştürür. Saldırganlığı kutsayan, doğrudan, keskin ve kararlı bir ses tonuyla hitap eder (Puchner, 2006).



Şekil 4.25 : *Le Figaro*’nun 20 Ocak 1909 tarihli, manifestonun yayınlandığı sayısını (Url-47).

Onun bu keskin tavrı, aslında manifestonun içeriğinin bir yansımasıdır. Manifestonun eylemi, yıkımla eskiyi temizleyip kazıyarak yeniyi onun üstüne kurmaktan geçer. Yıkım burada hem müzelerin, kütüphanelerin ve sarayların fiziksel olarak yok edilmesini öngören fiziksel bir yıkıcılığa, hem de eskiye ait düşünce ve yaşayış biçimlerini devirmeyi planlayan kurgusal bir yıkıma denk gelir.

Fakat manifestonun eylemini, sadece temizlemeye ve yok etmeye dayalı yıkıcılığa indirgemek, onun aslında sahip olduğu yaratıcı potansiyelin göz ardı edilmesine neden olur. Fütürist manifesto hız, heyecan ve makineyi yücelterek, o ana dek bütünlüğü sorgulanmayan zamanı, mekanı, insan bedeni ve bilincini de parçalamıştır. Bu nedenle Fütürist Manifesto parçalanmayla yeni gerçeklikler kuran yaratan yıkımı da söylemlerinde kullanır.

Çoğu düşünürre göre çokluklar tarafından boğulmakta olan endüstriyel kent; göç, kimliksizlik ve anonimliği içerir, hızlandırılmış temposuyla tehdit edici ve insanlık dışıdır. Fakat fütüristler bu durumu; sadece heyecan verici ve özgürleştirici bulurlar. Agresif fütürist söylemlerin altında, aslında bir tür korkuyla hesaplaşma vardır (Davies, 1985). Fütüristler hıza ve değişime yönelik bu korkunun üzerine giderek, onu hız ve tempoyla insan bilincinin ve fiziksel var oluşunun parçalandığı bir duruma sürüklerler. İletişim ve ulaşım araçlarındaki gelişmeyle, Marinetti’nin aynı anda birden fazla yerde olan insan hayali gerçekleşir. Eş zamanlı, üst üste çakışan farklı gerçeklikler mümkün hale gelir. İnsan bedeni, nesneler, imgeler ve hareketin kendisi dahi parçalanır, anlık imajlar haline getirilerek araları açılır.

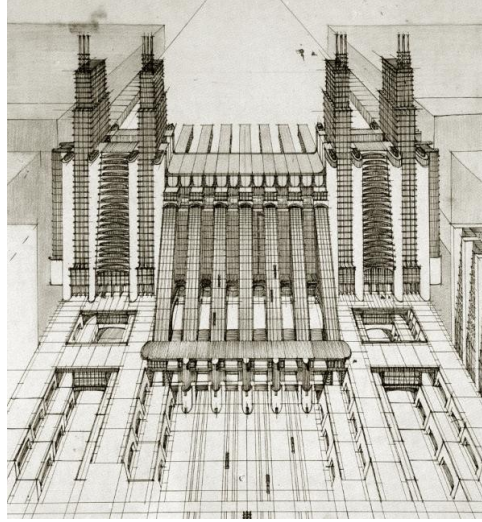
Fütürizm figürlerin fragmentasyonunu içermekten öte, kronofotografa (ardışık fotoğraf) benzer biçimde, sıralı hareket dizilerini tek düzlem üzerinde çakıştırır. Bu

nedenle zaman kavramı fütürist üretimlerde önemli bir rol oynar. Teknolojik gelişmeler, ilerleme, gelecek gibi ana kavramların bir göstergesi olarak eş zamanlı dinamik süreçler kullanılır. Fütürizm parçalamayı, ayrıştırmayı ve çoğaltmayı yaratıcı bir yöntem olarak kullanır. Bütünün kendisinden ziyade bu parçaların çoğulluğuyla, katmanlaştıkları, kesiştikleri, üstüste bindikleri durumların zenginliğiyle ilgilenir. Mekansal algının, formların, hareketin ve zamanın üst üste bindiği, ya da birbiri içine nüfuz ettiği bu durum beraberinde çeşitli anlam çoğalmaları ve ikilemleri de beraberinde getirir (Şekil 4.26). Fütürizm yaratıcı yıkımı, zaman ve mekan sabitlemelerinin üstesinden gelerek, önemsiz tekillikleri anlamlı karmaşıklıklara dönüştürmekte kullanır.



Şekil 4.26 : Marcel Duchamp’ın hareketi fragmanlaştırdığı “Merdivenden inen nü” çalışması (1912).

İnsan bedeninin mekanikleştirilip parçalara ayrılması ve gerektiğinde parçaların değiştirilebilmesi düşü bu parçalanma fetişinin örneği sayılabilir. Bir yandan da daha önce bütünlüğüne güvenilen tüm imgeler, teknoloji ve sanat yardımıyla yıkıma uğratılır, ayrıştırılır ve fragmanlara bölünür. Kentlerde bunun yapmanın yolu da ulaşım ağları ve hızla bedeni ve algıyı çoğaltmaktan geçer. Bu nedenle Sant’Elia’nın fütürist çizimlerinde araç, yaya ve demir yolları, tüm ulaşım ağlarına ait tasarımlar kentin kalbini oluşturur (Şekil 4.27).



Şekil 4.27 : Antonio Sant'Elia'nın *La Città Nuova* çizimlerinden tren istasyonu ve havaalanı (1914).

Fütürizmin toplumsal düzenlemelere girişip, estetiği ele geçirip, en sonunda insan vücudunu idealleştirmeye çalışmasıyla ilerleyen süreçte, insanlık kendi hayatı fonksiyonlarını, çevresini ve ilişkilerini makinelerin kusursuzluğuna benzetmeye çalışmıştır. Organik olan her türlü yapının, oluşumun ve formun geçici, dayanıksız ve farazi sayıldığı bu ortamda hayatı ve insanı mekanikleştirmenin ilk şartı da; içinde yaşanan kentleri mekanikleştirmekten geçer. Burada devreye giren ikinci yapım ve yıkım söylemi; eskinin organik formlu, kendiliğinden ve hantal düzenlerinin yıkılıp, yerine hızın, hareketin, sürekli döngünün ve hatasız bir mekanik işleyişin hüküm sürdüğü yeni “makine kültürünün” konulmak istenmesidir.

Fütürizmin geçmişle koparmak istediği bağ, geçmişi sadece görmezden gelmeyi değil, onu yıkarak yeniyi sıfırdan kurmayı gerektirir. İnsanoğlu yeni ve bilinmez olana karşı çoğunlukla eskiye dönme ve güvenli olana sarılma içgüdüsündedir. Bu nedenle fütüristler radikal değişimlerin yaşanabilmesi ve toplumun dönüşebilmesi için eskiyi hatırlatan her türlü oluşumu kökten yıkmak istemişlerdir. Eski kentlerin uyuşukluğunu ve geçmişe bağlılığını simgeleyen her türlü yapı, müze, kurum ve akademiler yıkılacaktır, ancak bütün bu fazlalıklar şehirlerden arındırılıp kazındıktan sonra yeni mükemmel kentin kurulumuna geçilebilir.

Yapı sanatı, mimarlığın genel niteliklerini değişmeden koruyarak zaman içinde gelişebilmiş ve bir üsluptan diğerine geçebilmiştir. Bunun nedeni, ... ard arda gelen dinsel akımların ya da politik rejimlerin sonucu olan değişikliklere sık rastlanmasına karşın, çevresel koşullarda derin değişimlere neden olan, eskiyi yıkıp yeniyi yaratan doğa yasalarının, mekanik sistemlerin ... gerçekten çok ender olmasıdır. (Sant'Elia & Marinetti, 1991)

Marinetti'nin fütürist manifestolarını mimari söyleme çeken Antonio Sant'Elia'nın Fütürist Mimarlık Manifestosu'nun da ideali; geçmişe dair zincirlerinden tamamıyla azat edilmiş, kendi içinde tutarlı ve yeterli bir makine şehir inşa etmektir. Modern mimari süslemesiz olarak inşa edilmiş, kendi mekanik basitlikleriyle brutal olan devasa makinelerden oluşmalıdır. Fütürist mimarlık manifestosunun üzerinde konuştuğu, geçmiş olmanın bir şehirle kendini ifade eden yeni bir insanlık yaratmaktır (Davies, 1985).

“Fütürist kenti yaratmalı ve yeniden inşa etmeliyiz: o, her parçası dinamik olan uçsuz bucaksız, kargaşalı, canlı ve soylu bir şantiye gibi olmalıdır; Fütürist konut ise kocaman bir makineye benzemelidir” (Sant'Elia & Marinetti, 1991).

Fütüristler yeninin kurulumu için eskinin yıkımı söyleminde birleşseler de; yıkımın ne şekilde olacağı ve amaçları konusunda farklı önermelere sahiptirler. Marinetti genelde eskinin yıkıntılarından kurulan yeni bir gelenekten bahsederken, Sant'Elia birbirini izleyen “şimdiki an”lardan söz eder (Davies, 1985). Fütürist mimarlığın geçmişi süpürmeye yönelik inancı, onu sürekli eskiyen “şimdi”yle bir didişme haline sokar. Eski yıkıldıkça yerine kurulan “şimdi” de giderek güncelliğini kaybetmekte ve yenilenmeye mahkûm olmaktadır. Bu nedenle Fütürist Mimarlık manifestosunda yıkımla sürekli yeniden kurulum özellikle öne çıkar. Sant'Elia'ya göre Fütürist mimarlığın başlıca özellikleri eskime ve geçicilik olacak ve her nesil kendi kentini inşa etmek zorunda kalacaktır (Sant'Elia & Marinetti, 1991). Şehirler anıtlardan arındırıldıktan sonra kurulacak yeni düzen yeni bir gelenek üretmeye yönelik değil, yerleşiksizlik üretmeye yönelik olacaktır. Kentler; hafif, pratik ve geçici şekilde inşa edilecektir.

“Anıtsal, ağır ve statik olana karşı duyarlılığımızı artık kaybettik; beğenimizi ‘hafif, pratik, geçici ve hızlı olan’ ile zenginleştirdik. Artık katedraller, saraylar, toplantı salonları bize göre değil; ... yıkım ve yeniden yapım projelerinin insanı olduğumuzu duyumsuyoruz” (Sant'Elia & Marinetti, 1991).

Fütürist Mimarlık Manifestosu'na bu açıdan bakıldığında, aynı anda hem eskiyi yok edip hem de onun parçalarından yeni bir gelenek oluşturmak isteyen diğer modernist ve fütürist söylemlere göre yaratan yıkıma yakın olduğu söylenebilir. Çünkü burada yıkım ve yapım süreklidir, yapım kendini sürekli addetmekten çok, eskiyeceğinin ve zamanı gelince yıkılacağına bilincindedir.

Geçicilik kavramı, materyalin kendisinin süreksizliği kadar, düzenin süreksizliğiyle de ilişkilidir. Aslında Sant'Elia'nın nesillerin kendi kentlerini her seferinde yeniden kurma öngörüsü de bu yüzdendir. Kentler her nesilin kendi istek ve ihtiyaçlarını özgürce şekillendirebildiği platformlara dönüşmelidir. Yıkım burada geçicilik üzerinden kurgulanır. Her düzen zaten geçici şekilde kurgulanacağından, yıkım ve yeniden yapım toplumsal düzenin bir parçası olacaktır. Değişim aslında kaçınılmazdır, geçicilik de değişimi yıkımın yumuşatılmış bir sürümü gibi şiddete başvurmadan gerçekleştirir.

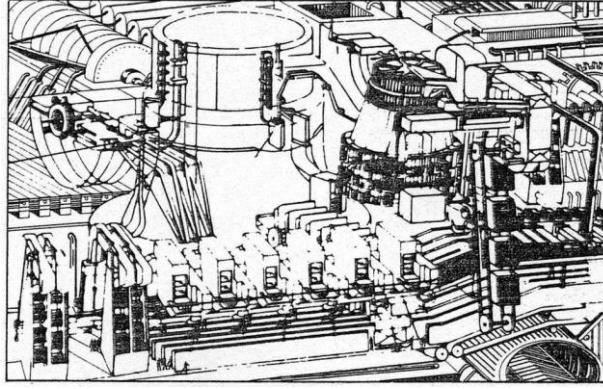
Fakat bunun tersine; geçiciliğin sağlanamadığı, tek bir düzenin sürekli olmak üzere totaliter bir şekilde dikte edildiği düzenler de, bu sefer şiddetli bir karşı-yıkımla yüzleşmeye mahkûmdurlar. Özellikle makinenin kusursuz işleyişini, doğurganlığını ve sadeliğini bir fetiş haline getiren Fütürist manifesto, onun kadar kusursuz işleyen konutlar ve şehirler yaratmanın hayalini kurar. Fakat makineden soyutlanan kusursuzluk arayışının dönüşerek; sabit, değişmeyen, katı bir totaliterliğe bürünme riski bulunur. Bu kurgusda doğurganlık şartlanmıştır; oluşabilecek her yeni ürün, konut ve yaşam şekli bu standardizasyona uymak mecburiyetindedir. Bu şehirlerde tesadüflere, karşılaşmalara ve hibritliğe yer yoktur. Her türlü farklılık ya da çeşitlilik, makinenin işleyişini bozan birer hata olarak elenir. Bu hızlı standartlaştırma ve farklılıkları eleme süreci, baskıcı bir rejime dönüşür; hız artık üretme yanında yok etmenin bir aracı haline gelir. Bu nedenle Fütürist manifesto, tahayyül ettiği yıkımı tamamlayamadan, henüz üretme aşamasındayken karşı görüşleri ve karşı-yıkımları çağırır hale gelir.

4.3.1.3 Yeni temsiller ve karşı yıkım

Bu denli kusursuzca tasvir edilen makine egemenliğinin birçok görsel mecrada temsilinin ütopya olmaktan çıkıp, giderek distopyaya dönüşmesinin nedeni bahsedilen baskıcı, despot tutumdur. Mekanikliğin korunması adına belirlenemez, tahmin edilemez ve raslantısal olanın yıkımı; her türlü karmaşıklık, çaprazlanma ve hibritliğin, çeşitliliğin önünü tıkar. İnsan ve onun yaşamı da, sadece sisteme ve makineye hizmet etmek üzere programlanmış, yoldan çıkması, farklılaşması ya da hızı düşürmesi durumunda kolayca gözden çıkarılabilecek birer araç haline gelir.

Kusursuzluk arayışının bir kontrol ve yıkım mekanizmasına dönüşümünün en etkili örneklerinden bazıları mimari ütopya ve distopya temsillerinde görülür. İtalyan grup

Superstudio'nun 1971 tarihli "The 12 Cautionary Tales" kurgusunda, insanı makine, teknoloji ve kusursuzluk düşlerine karşı ihtiyatlı olmaya sevk eden 12 farklı distopya anlatısı yer alır. Bunlardan dokuzuncu kent olan "The 'Ville-Machine Habitée", boyutları tam olarak belli olmayan devasa bir makineden oluşur. İletişim hatları, borular, dişliler ve çarklar, taşıma kayışları, krank kollarıyla sürekli hareket ve devr-i daim halinde olan kentte yaşayanlar da, bu makinenin içindeki hatlar boyunca daimi olarak sürüklenirler. Sayısız rota ve bağlantı arasında gidip gelirken makine tarafından tüm ihtiyaçları karşılanır, fakat çizilen rota dışına çıkacak olurlarsa yine makine tarafından ezilerek yok edilirler (Şekil 4.28). Superstudio'nun distopik kurguları fütürist imaja sahip oldukları halde, makine kültürünü Sant'Elia'nın öngördüğü değişimin aksine süresiz bir diktatörlük kurma amacıyla bir altlık olarak kullanır.



Şekil 4.28 : Superstudio'nun "The 'Ville-Machine Habitée" temsili (1971) (Url-48).

Fakat kendiliğinden değişmeyen bu totaliter düzen bu sefer toplumsal olarak alttan üste yönelen bir şiddet ve yıkımla yüzleşme durumunda kalır. Makine kültürünün distopyaya dönüşerek bu karşı-yıkımı tetiklediği görsel kurgular sinemada da yer yer işlenmiştir. Bunların arasında en bilinen ve eski filmografik distopya örneklerinden biri; 1927 tarihli Metropolis'tir. Materyal ve teknolojik gelişmelerin günlük hayat deneyimlerimizi toptan değiştirip dünyayı daha rahat ve yaşanılabilir kılacağını öngören makineye inancın, beklentinin aksine insanlık üzerinde kurabileceği hakimiyet ve tahakkümü irdeleyen filmde, yıkım; makineye bağlanan umutlarla esir olan insanlığın kendini yeniden özgür kılmasında kullanılır.

Filmdeki kent kurgusu, şehre bütün dinamizmini veren, şehrin kalbi sayılan makine sistemlerini ve makineleri çalıştıran işçileri barındıran bir yeraltı dünyası ve kalpte üretilen bütün enerjinin ulaştırıldığı, akış ve hıza dayalı yaşamın süregeldiği yerüstü dünyasından oluşur.

Yerüstündeki ütöpk dünya, cam, çelik ve betondan oluşın kule perspektiflerinin iç içe geçtiğı, ulaşım ağlarının yapılardan ve yeryüzünden koparılıp çeşitli katmanlardan ilerleyen damarlar haline getirildiğı, sürekli devinim ve akış halinde bir kenttir. Çizilen bu fütürist kent tablosunda ilk dikkat çeken özelliklerden biri de geçmişe yönelik hiçbir izin bulanmamasıdır. Adeta görünmeyen bir el, önceden bütün bu izleri yıkarak yok etmiş ve yeni şehri bu yıkıntılar üzerine temellendirmiştir. Film boyunca, makineleşmiş, tarihsellikten arınmış, standartlaşmış yapılar kent silüetini oluşturmaktadır (Akgün Yüksekli, 2013). (Şekil 4.29).



Şekil 4.29 : Metropolis filminde makinenin karşı-yıkımı (1927).

Filmin ilerleyen bölümlerinde de mükemmel rasyonalite, mutlak kontrol ve verimliliğin son noktasına ulaşmış olan Metropolis'teki düzen, yavaş yavaş kendi aleyhine dönmeye, kendini yok etmeye başlar. Makinelerin tahakkümüne karşılık işçiler çarpıtılmış bir şeytani robot önderliğinde direnişe geçer, makineleri yok eder, şehri büyük bir kaos ve yıkıma sürüklerler. Üstten alta doğru olan baskı; alttan üste yönelen bir fiziksel şiddet ve **karşı-yıkımla** cevaplanmıştır (Şekil 4.30).

İnsanlık tüm bu kurgularda var olmanın, üretici olmanın ve akla sahip olan biricik varlık olmanın yükünü paylaşmak, kendini hafifletmek için makineyi tasarlamıştır. Fakat makine, önce ilkeleri üzerinde kurulduğu sistemi, sonra da insanı esir alır, onu sabote eder, tehdit eder. İnsan yıkımı burada kaybettiğı otoriteyi geri kazanmanın bir yolu olarak görür.



Şekil 4.30 : Metropolis filminde makinenin karşı-yıkımı (1927).

Metropolis'in önermesine göre; büyük şehirler çöküş ve güç gösterisinin, dolayısıyla istikrarsızlık ve potansiyel devrimin alanları haline gelmiştir. İnsanlığın makineyi icat etmesi, sonra da makinenin insan üzerinde tahakküm kurmasıyla devam eden süreç, insanlığın yıkımla kaybettiği değerleri geri kazanmaya çalışmasıyla sonlanacaktır. Bu sefer alttan üste yönelen yıkım, sistemin kült ve meta addettiklerine saldırarak, sıfırlamaya girişir.

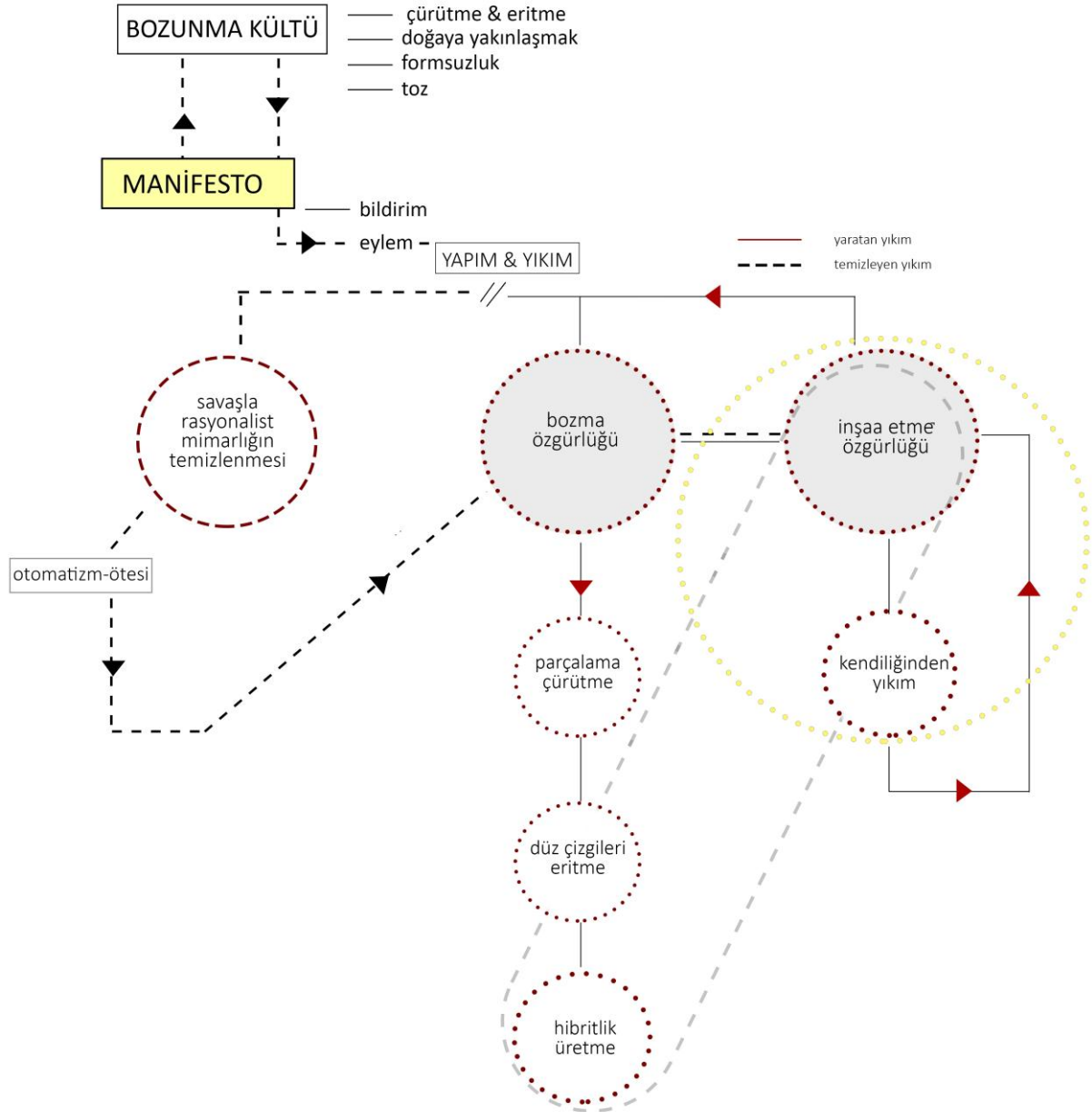
Bu akış şekil 4.21'e yeniden dönerek takip edilecek olursa, makine kültüründen doğan Fütürist manifesto, kültürün metalaştırdığı makine mükemmelliğini eyleme dökerek toplumu yeniden örgütlemek için girişimde bulunur. Bunun için de yapımın yanında, hem temizleyen, hem de yaratan yıkım söylemlerine yer vermiştir. Fütürist mimarlık manifestosunda, yaratan yıkımı kullanan sistem, her seferinde kendini bozarak sürekli yeniden yarattığından, kendi içinde sürekli bir döngü oluşturur. Fütürist manifestoda ise mükemmelliği sağlamanın yolu; temizleyen yıkımla birlikte yeni sistemin sabitlik ve sonsuzluğunu kurmak olarak görülür. Fakat bu görüş değişime kapalı baskıcı bir tutuma dönüştüğünde ise, alttan üste yönelen bir karşı yıkımla değişim zorla gerçekleştirilir. Karşı yıkım, manifestonun kendisinden direkt "kült"ü hedef alır. Manifesto kültür eyleme dökmeye yönelik bir araç olduğundan, karşı-yıkım kültürü yıkarak manifestoyu da geçersiz kılar. Fütürist manifesto örneğinde, karşı söylemlerin genelde makine kültürüne saldırımlarının nedeni budur. Manifestoyu ve söylemleri karşı-yıkmanın yolu; kültürlerini yıkıma uğratmaktan geçer.

Buna göre sürekli değişimin, parçalanmanın ve geçiciliğin, yaratan yıkım sayılmasının nedeni, kendi içinde doğurgan, sonsuz ve ucu açık olmasıdır. Yıkım sürekli kılındığından, sistem kendini sürekli devam ettirebilir. Temizleyen yıkım üzerine kurulan sistemler ise, reaksiyonlar sonunda karşı-yıkıma uğramaktan kaçamazlar.

Değişim; her iki durumda da kaçınılmazdır, yaratan yıkım karakterindeki doğurganlığıyla bunu kendiliğinden sağlar, temizleyen yıkım ise başka güçler tarafından yine temizlenerek dönüştürülür.

4.3.2 Sistemlerin yıkımı-parçalanma ve Küf manifestosu

Bu bölümde var olan sistemleri parçalayarak yıkan, yerine doğaçlama ve sistemsizliği öneren Küf manifestosu, yakın senaryolarla birlikte incelenecektir (Şekil 4.31).



Şekil 4.31 : Küf manifestosunun akış diyagramı.

Küf manifestosu, 50li yıllara kadar baskınlık gösteren modern mimari ve onun pürist-steril diline karşılık, kirletmenin-bozarak değiştirmenin-parçalamanın da bir yaratım

yöntemi olabilirliğini savunur. Var olan sistemleri, hatta sertçe eleştirdiği modern mimarlığı bile fiziksel olarak yok edecek şekilde yıkmaktansa, bozarak ve dönüştürerek yaratıcı bir yıkıma uğratmayı vaad eder. Bu bakış açısı, o zamana dek temizlemek ve temizlenen boşluğa yeni bir sistem önermek olan döngüde bir kırılma noktası yaratır. Akılcı Mimarlığa karşı Küf Manifestosu, mimarlığın yıkım ve yapım araçlarına bakışını değiştirerek, yaratan yıkımı bir üretim aracı olarak öne çıkarması açısından önem teşkil eder.

4.3.2.1 Bozunma kültü

Eskiye toptan sıyrıp atan, kendi düzenini bunun üstüne kalıcı şekilde kurgulayan akılcı mimarlığa karşı Küf Manifestosu, rasyonalistlere karşı yükselen en radikal seslerden biri olmuştur. Küf Manifestosu, akılcı mimarlığı kendi yöntemiyle kazıyıp atmak yerine, onu içten içe çürütüp bozarak değiştirmeyi önerir. Bu nedenle bozulma, küflenme ve çürümeyi metalaştırır.

1958 yılında yayınlanan Küf Manifestosundaki yapı bozumunun motivasyonu, modern mimarlığın aşırı belirlenmişlik ve disipline edilmişliğinin üstesinden gelmektir. Düz çizgiyi kırmaktan yola çıkan Hundertwasser, çözümü modern, steril ve kusursuz mimarlığı bozmak adına küflendirmekte bulur.

Bozunma; Fütürist manifestonun ve rasyonalist mimarlığın özünü oluşturan makine kültürüne benzer şekilde, Küf Manifestosunun metalaştırdığı “parçalanma, bozulma ve çürüme” gibi kavramları bünyesinde toplar. Rasyonalist mimarlık makine kültürüyle her türlü sistemi efektif hale getirip kusursuzlaştırmaya uğraşırken, Küf Manifestosu bu sistemleri “yaratıcı küflenmeyle” bozmaya uğraşır: “İşlevsel mimarlığı ahlak çöküntüsünden kurtarmak için, temiz cam duvarlara ve beton yüzeylere çözeltici bir karışım dökülmeli ki böylece üzerlerine küf yerleşebilsin. Artık endüstrinin temel görevini anlaması zamanı gelmiştir: yaratıcı küf üretimi!”

Kült burada, rasyonalist mimarlığın üzerine titrediği sterilizasyonu eriten ve kirleten, durum, müdahale ve yaşantıların hepsini kapsar. Önceden kestirilemeyen, belirli kalıplara uymayan, bozarak yavaş yavaş çürüten ve yıkan tüm oluşumları yüceltir. Heully, küfün mimarlık üzerindeki nesnel ve metaforik anlamlarını incelediği tezinde, küflenmenin ve formları eritmenin aslında tehlike arz eden ve kontrolsüz olan doğaya yaklaşmak demek olduğunu öne sürer (2012). Bu yolla korku üretmek de mimari ve kentsel değişimin araçlarından biri haline gelir. Hundertwasser, doğal formlarla

insanlığın katı sınırlarla ayrılmasını öngören kuralları yıkmaya uğraşmıştır. Küf de, bir zamanlar kültürel ve materyal üretimler olan (kendiliğinden anlaşılabilir ve artiküle edilmiş) formları, “form olmayan, formsuz” hale getirir.

Antropolog Mary Douglas, “Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo” adlı kitabında toplumu; bir formlar serisi ve buna kontrast oluşturan formsuzluklar olarak okur ve bunu güçle ilişkilendirir. Formda güç vardır fakat artiküle edilmemiş, bulanık çizgili, sınırların dışında kalan artık alan da ayrı bir enerjiye sahiptir. Bu güç dengesi de, form ve form dışı olanın toplumlardaki kabulüne ve tabulara göre değişir. Yani formluluk kadar formsuzluk da kendi sinerji alanına sahiptir.

Yıkımın oluşturduğu formsuzluğu parçalanmayla birlikte toz metaforuyla da örneklendirmek mümkündür. Canlı olan her şeyin parçalanıp toza dönüşmesi ve doğada tekrar başka oluşumların yapımına katılmasında olduğu gibi durmadan parçalanma ve yeniden yapım aynı anda hem ölümü hem de sonsuzluğu içerir. Douglas da “toz”un düzeni düzensizliğe, varlığı yokluğa, formu formsuzluğa, yaşamı ölüme çeviren bir yansıma, yersiz bir materyal olduğunu söyler (1966). Toz canlı ve bütün bir varlıktan geriye kalan, en basit, ölü bileşenlerine ayrılmış şeydir. Yıkımdan geriye kalan toz, formsuzdur, fakat forma gebedir.

Ruskin de, “Ethics of Dust” adlı kitabında bütünün parçalarına ayrılması ve tekrar bütün oluşturmaya ilişkin döngüyü mineralojiyle bağdaştırarak anlatır (1878). Tozdan; çeşitli karakter ve modlarıyla en basit element ve yapıtaşı olarak bahseder. Sürekli kendi kararlı yapısına ulaşmaya, diğer moleküllerle birleşmeye, kristalleşmeye ve taşı oluşturmaya çalışır. Fakat belli bir strüktür ve doku oluşturmaya yönelik bu denli istence rağmen, aynı zamanda sürekli bozulmaya da eğilimlidir. Ruskin’e göre taş tozdan başlar, bir kere biçimlendikten sonra da yeniden toza dönüşmeye meyillidir. Taşın kendisi ve diğer mimari materyallerinin yapısında kayıtlı bir yaşam döngüsü ve geçmiş kaydı bulunur. Tozun kendisi, her bir parçacığı engin bir geçmiş bilgisini içinde barındırır. Toz artık yersiz ve bağlamsız bir materyal değildir, kültürel bir metaya dönüşür.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren rasyonalist toplumun ve mimarlığın steril-bütüncül kurgularına karşı yükselen sesler de, bu düşünüş biçimine paralel olarak



Şekil 4.32 : Hundertwasser’ın yumurtalı eylemi (Url-49).

Manifestonun bu şekilde radikal bildirimi, sembolik de olsa var olan yapıyı çevreyi bozmayı-dönüştürmeyi tetiklemek niyetindedir. Manifestonun tetiklemeye çalıştığı eylemde yapım ve yıkım da, sistemleri kazıyarak değil, içten değiştirerek yıkmaya uğraşır. Fakat bu manifestonun hiçbir şekilde “temizleyen yıkım” öğeleri içermediği anlamına gelmez. Manifesto ilk etapta, savaşın getirdiği yıkımı, rasyonalist mimarlığın temizlendiği bir dünyada sıfırdan bir yapım oluşturmak için fırsat olarak görmüştür: “1920’de kaldırımların ve evlerin duvarlarının düzgün yapılması gerekiyordu, fakat 1957’de bu anlayamadığım bir çılgınlıktır. 1943’ün hava saldırıları biçim için mükemmel, otomatik bir ders oldu; düz çizgiler ve onların oluşturduğu anlamsız yapılar havaya uçmalıydı ve nitekim böyle oldu...” (Hundertwasser, 1991).

Hundertwasser, savaşla gelen yıkımın kaçırılmış bir fırsat olduğunu belirtir. Savaş önceki yapıyı çevreyi yok ederek temiz bir sayfa açmıştır. Bunun ardından gelmesi beklenen yaratıcı yöntem zaten otomatizm ötesidir. Fakat modern mimarlık yapıyı çevreyi bir düz çizgi ormanına dönüştürmeye ve küpler inşa etmeye devam etmiştir. Savaş ve savaş sonrası belirsizlik dönemleri, rasyonalist, sterilize ve koşullu bir yapıyı çevreyle standardize edilmeye çalışılmış, belirsizliğin bu şekilde katı kural ve çerçevelerle üstesinden gelineceğine inanılmıştır. Küf Manifestosu ise, tüm bu standardizasyon ve kurallılığın yaratıcı üretimin önünü tıkadığını söyler.

Fakat hali hazırda savaşla gerçekleşen temizleyici yıkımın getirdiği fırsatlar kaçırıldığında da, yapılması gereken inşa edilmiş olanı tekrar sıfırlamak değil, yaratıcı bir yıkımla bozuma uğratmaya çalışmaktır.

Küf metasının oluşturduğu ilk “yaratan yıkım” söylemi de, formları parçalayıp formsuzluklar üretme eylemi üzerinden okunabilir. Manifestoya göre, formsuz olan

(formu küf ile bozulmuş olan) yaratıcıdır, formsuzlaşmanın getirdiği arkitektonik değişikliklerden öğrenecek çok şey vardır (Şekil 4.33).

Küf Manifestosu'ndaki küflenme de, parçalamaya, bozmaya, toza dönüştürmeye yönelik bir çabadır. Rasyonalist mimarlığı içten içe yıkıma uğratacak olan küflenme, düz çizgileri ve formları eritecek, toza dönüştürecek, böylece formsuzluğun sahip olduğu tüm olasılık ve potansiyellere açık hale getirecektir. Küflenmeyle parçalamak ve toza dönüştürmek; barınılamaz işlevsel mimarlığa yaşam kazandırmanın bir yolu olarak görülmüştür: "Tıraş bıçağı paslandığında, duvar yüzeyinde küflenme olduğunda, odanın köşesi yosun tutmaya başlayıp da geometrik açılar yuvarlanmaya başladığında, mikroplar ve mantarlarla birlikte evin içine yaşam giriyor diye sevinmeliyiz" (Hundertwasser, 1991).



Şekil 4.33 : Walter Gropius'un Fagus fabrika binasının yaratıcı yıkımı (Hundertwasser).

Küflenme ve oluşturduğu toz; bütün form ve normları aşındıran, kazıyan, üzerinden yeniden yaratım yapılabilecek bir hale dönüşü simgeler. Yıkım burada önceki rasyonalist manifestolara benzer olarak yeniyi oluşturmak için mevcuda müdahaleyi kapsar, fakat onlardan farkı yıkımın tüm yüzeyi temizlenmiş bir sıfır noktasına dönüş amacıyla kullanılmamasıdır. Aksine rasyonalistlerin hijyen ve temizlik takıntıları manifestonun karşısında durduğu ve yok etmeye çalışıldığı kavramlardır.

Küf Manifestosu'nun yıkımı da, düz çizgiyi ve küpleri sıfırlamaktan ziyade aşındırmakla ilişkilendirilebilir. Burada yapılmaya çalışılan, yüzeyleri, formları ve normları temizleyerek yeniyi kurmak değil, onlardan içeri sızıp, aşındırıp, bozarak yeni hibritlere yol açmaktır. Amaçlanan son ürün; parlak, cilalanmış ve yalıtılmış

mimari objeler değil, çaprazlanmış, melezlenmiş, kirlenmiş, bozulup yeniden kurulmuş mimari mutasyonlardır (Şekil 4.34).



Şekil 4.34 : Hundertwasser’in bir toplu konut binasını iyileştirici-bozumcu önerileri (1971) (Url-50).

Manifestoda savunulan kilit görüşlerden bir diğeri; herkesin kendi binasını inşa etme özgürlüğü olmasıdır. Resim ve heykel sanatı özgürleşmiştir, çünkü artık isteyen herkes bu alanlarda bir yapıt ortaya çıkarmakta özgürdür. Fakat bina yapma sanatı bazı korkular yüzünden sadece belli bir profesyonel kesimin uğraşına tahsis edilmiştir. Mimarlığa uygulanan sansür, içinde yaşayacak olanların bizzat inşa etmesini engeller. Oysa insanın içine yaşayacağı mekânın sorumluluğunu almasının tek yolu, onu kendi elleriyle yapmasıdır.

Bu doğrultuda oluşturulan bir diğer yıkım söylemi, yaratıcı çürümeyle eritilmiş mimarlığın yeniden kurulumunda da, kendiliğinden oluşacak yıkımlardan da korkmamak gerektiğidir. Burada kastedilen, insanları kendi yapımlarında özgür kılan bir araç haline getirilebilecek bozumun, deneme yanılma yoluyla, el yordamıyla geliştirilecek bir araç olduğudur. Bu süreçte de kendiliğinden gelişebilecek, doğal yıkımlardan dolayı da inşa etmekten, bozmaktan vazgeçilmemelidir.

Hundertwasser de, manifestosunda insanı inşa etmekten alıkoyan sansür ve korkuların üstesinden gelinmesi gerektiğini söyler. İnşa etmeye karşı duyulan korkunun en büyük kaynaklarından biri, yapının fiziksel koşulları ve statikliğidir. Yapının fiziksel şartları sağlayamayacağı ve yıkılabileceği endişesi, insanı yapımdan alıkoyar. Oysa Hundertwasser için bu kendiliğinden gelen yıkım, korkulası bir şey değildir, bu uğurda can vermek dahi işlevci mimarlığın inşa ettiği kümeslerde yaşamaya yeğdir: “Böyle

çılgın bir yapının çökebileceğini göze almalıyız ve bu yolla bina yapmanın yol açacağı ya da açabileceği ölümlerden ürkmemeliyiz” (Hundertwasser, 1991).

Hundertwasser, bu derme çatma yapılardan biri şayet çökme eşiğine gelirse, öncesinde beliren çatlaklardan insanların tedbir alıp kolayca kaçabileceklerini, bundan sonra yapacakları bakım ve onarımlar için de bu tecrübelerden ders çıkaracaklarını söyler.

Yani her insan, sürekli bir inşacı durumuna gelecek, kendi habitatını kendi inşa edecektir. Kendiliğinden meydana gelen yıkımlar ise, ona daha iyi inşa etmek için verilmiş birer fırsattır. İnsanlar bu nedenle çökme ile yıkımdan, ya da yıkımı kendilerini aşmak için bir araç olarak kullanmaktan çekinmemelidirler.

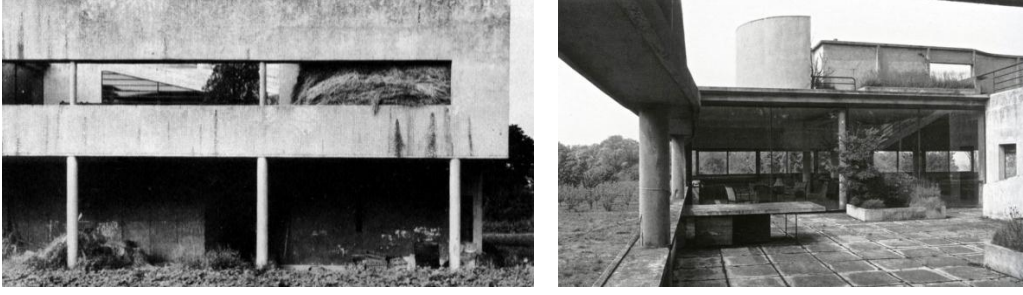
4.3.2.3 Yeni temsiller

Var olan baskıcı, despot düzeni bozmak ve parçalamak üzerine kurulmuş yaratıcı küflenmenin görsel mecralardaki temsili, kendi içinde yaratıcı ve yıkıcı ikiliği yansıtır şekilde ütopya ve distopyayı iç içe barındırır.

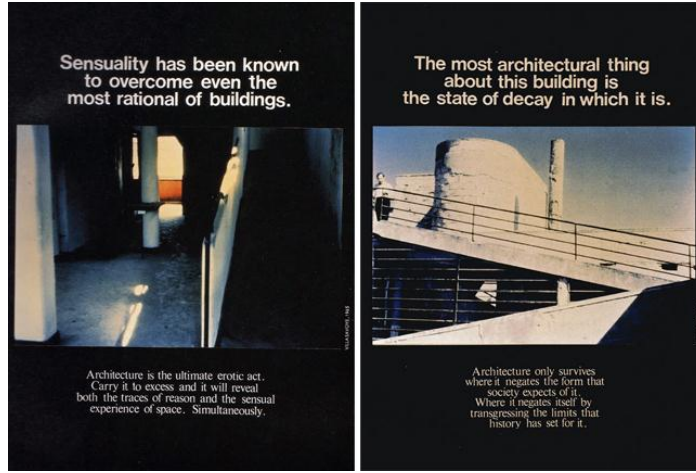
Modern mimarlığın steril kurguları, gündelik hayatla buluştuğunda istemeden de olsa içten içe çürüme ve yapısal bozulmaya maruz kalmaktadır. Çürüme yapı ölçeğinde ya da şehir dokusunun bir kısmında olabileceği gibi, mimarlığı zemin kotundan yemeye başlayan, kuşbakışı planlanmış ve steril mimarlığı dipten bozan bir kurguda da olabilir.

Yapı ölçeğinde çürümenin fetiş haline geldiği en çarpıcı örneklerden biri, modernizmin simgelerinden Villa Savoye’nin 1940larda harabe haline gelmesiyle gerçekleşir. Modernizmin akılla kontrol altına almaya çalıştığı doğa, zaman ve insan, kontrol ortadan kalkar kalkmaz onu bozmaya ve çürütmeye girişirler. 1959’da René Burri de, Villa Savoye’nin bu harabe halini fotoğraflayarak belgeler (Şekil 4.35).

Ama yapının bu atıl haline asıl güzelleyen, 1965’te onu ziyaret eden Bernard Tschumi olur. Tschumi, sıvaları dökülmüş haliyle Villa Savoye’yi hiç olmadığı kadar dokunaklı bulur. Ona göre harabenin çekiciliği, yaşamı ve ölümü birlikte var etmesinde, gündelik yaşamın, insanın ve zamanın izlerini üzerinde taşımasındadır (Artun Altınyıldız, 2012). Nitekim 1976-77 yıllarında kartpostallar halinde yayınladığı manifesteler “Advertisements for Architecture” bildirisinde de, yıkıma ve bozulmaya uğramış Villa Savoye’nin imajlarını kullanır (Şekil 4.36).



Şekil 4.35 : René Burri’nin harabe haldeki Villa Savoye fotoğrafları (1959).



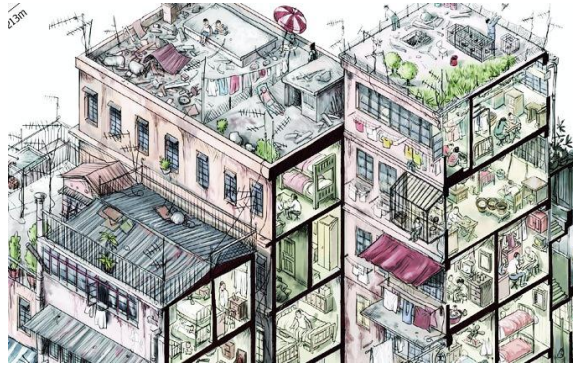
Şekil 4.36 : Bernard Tschumi’nin “Mimarlık için İlanlar”ı (1975) (Url-51).

Çürüme ve bozulma, bakımsız ve atıl kalmaktan dolayı tekil bir binayı ele geçirebileceği gibi, tersine kent yaşamının aşırı yoğun ve katmanlaşmış biçimleriyle virütik bir şekilde dokuyu değiştirmesiyle de görülebilir.

1994’te yıkılan Hong Kong’taki “Kowloon Walled City” de bu şekilde, var olan kent dokusundan koparak kendi içinde çeşitlenen virütik-kaotik bir dünya yaratmıştır. Öncelikle dışarıya kapalı askeri bir tesis olarak örgütlenip, İkinci Dünya Savaşı sırasında artan nüfusla giderek büyüyen ve katmanlaşan Kowloon Walled City kendi sıra dışı regülasyonunu oluşturmaya başlar (Şekil 4.37). Hiç bir kentsel yönetmeliğe uymayan yapılanma, adeta şehir dokusunda küflen, çürüyen bir organ gibi davranır. Şehir işleyiş bakımından stabil değildir, geçici ve eğreti çözümlerle sürekli yeniden üretilir. Kendi içinde yarattığı dünya itibarıyla sürekli devinimdedir, eklenen her katman bir diğeriyle beklenmedik şekillerde ilişkilendirir. Her birey, kendi ihtiyacı doğrultusunda sisteme müdahale etmekte ve bozmakta serbesttir. Kowloon Walled City bu açıdan bozulumun, yıkarak tekrar yaratmanın ve yaratıcı çürümenin mekanı haline gelir (Şekil 4.38).



Şekil 4.37 : Kowloon Walled City perspektif (Url-52).



Şekil 4.38 : Kowloon Walled City’deki devinimli ilişkileri temsil eden kesit denemesi (Url-53).

Çürümenin bir diğer örneği de, kuşbakışı kusursuzca tasarlanmış modern mimarinin zemin kotunda kendi kendine bozulmasıyla gerçekleşir. Daha çok distopik kurgularla tariflenen modern mimarlık senaryoları incelendiğinde, kuşbakışında görünen heybetli, anıtsal, makinevari işleyen ışıklı şehir görüntüsüne biraz daha dikkatli ve yakından bakılınca alt tabakalardaki devingen, sürekli hareket halinde ve düzensiz şehir yaşamının varlığı görülür.

Kuşbakışı Tanrıya ve modern mimara aittir, yukarıdan bütün şehir Tanrı mimarın tasarladığı gibi kusursuz ve sterildir. Ama yaşamın kendisi, şehri zemin kotundan itibaren kemirmeye başlamıştır. Sinemada da bu kurgunun en çarpıcı örneklerinden biri, Blade Runner’ın 2019 yılı için öngördüğü Los Angeles imgesi olabilir. Şehir perspektiflerinin bulunduğu kadrajlarda, karanlık fakat heybetli, brutal bloklardan oluşan, ışıklar içinde bir kent silüeti gözükür (Şekil 4.39).

İçinde neredeyse insanın barınamayacağını düşündürecek kadar devasa, planlı ve görkemli yapıları barındıran kent, cadde seviyesine inildiğinde aynı derecede parçalı, karmaşık ve bozulmuş halde gözükür. Artık mekanlar, tekinsiz ara sokaklar, asılmış

Çamaşırlar, araba kornaları, pazar yeri ve çiğ balık kokusu, yerde çürümeye bırakılmış yemek artıkları ve pazarlığa girişmiş gürültücü kalabalık, yüzlerce koku, ses ve his birbiri içine geçer, birbiri içine geçen mekansallıklar oluşturur. Şehri cadde seviyesinden çürütmeye başlarlar.



Şekil 4.39 : Blade Runner’da şehrin kuşbakışı ve zemin kotu görünüşleri (Url-54).

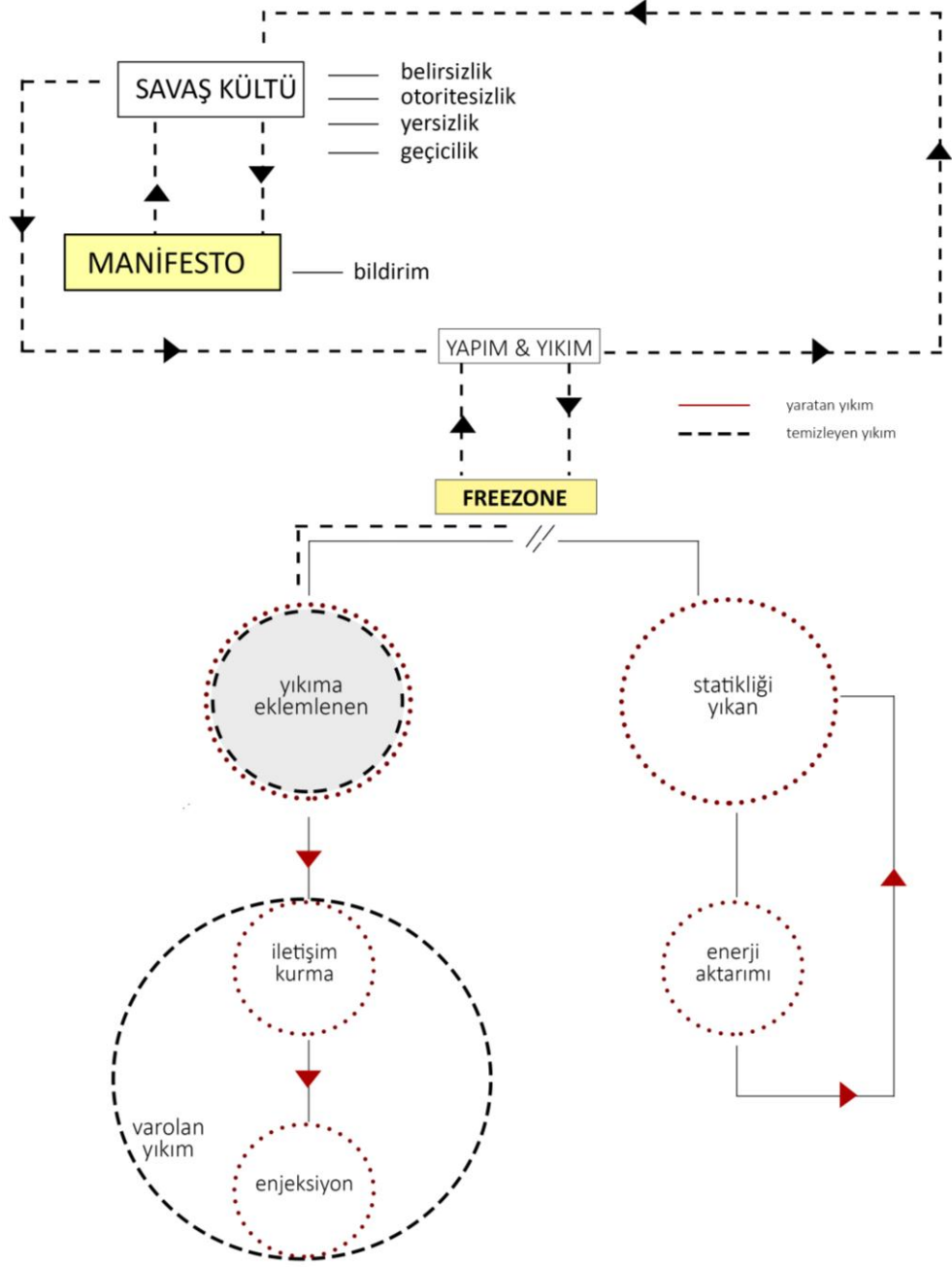
Mimarın tasvir edemeyeceği, tasvip de etmeyeceği çürüme; aslında yaşamın kendisidir. Aldığımız her nefesle oluşan oksitlenmenin bizi yaşlandırıp öldürmesi gibi, çürüme de yaşadığımızın, şehrin yaşadığının belirtisidir.

İçinde yaşanan kent, planlandığı ölçüde steril ve temiz kalamaz. Yaşadıkça dönüşür, kirlenir, parçalanır. Kullanıcıları tarafından her gün yıkılarak yeniden kurulur. Küflenme ve çürümeyle sürekli kılınan yapım ve yıkımla yeni melezlenmeler, dönüşümler ve yaratımlar mümkün hale gelir. Sabit sistemler kurmanın en sonunda kültü yok etmeye yönelik bir karşı-yıkımla yüzleşmesinin tersine, direkt kültür kendisine yönelik bir saldırı gerçekleşmesi mümkün gözükmez. Bunun nedeni de halihazırda bozunma kültürünün, kendisi dahil bütün sistemlerin geçiciliğini, bozuluşunu ve değişimini öngörüyor oluşudur.

4.3.3 İstikrarın yıkımı-özgür mekanlar ve Savaş manifestosu

1909 tarihli Fütürist Manifesto ve 1958 tarihli Küf Manifestosundan sonra, manifesteler metin tartışmalarını yakın tarihe çekerek, Lebbeus Woods’un 1993 tarihli

“Manifesto”suna bakmak, günümüze kadar olan izlekte türün dönüşümünü gözlemlemek açısından yararlı olacaktır (Şekil 4.40).



Şekil 4.40 : Woods’un Savaş manifestosunun akış diyagramı.

Woods’un manifestosu, o ana dek kült-manifesto-eylem şeklinde süregelen akışın kırıldığı bir örnek teşkil eder. İlerleyen tarihle birlikte manifesto yazımı da değişikliğe uğramış, manifesto kültü eyleme dökmeye yönelik bir araç olmaktan ziyade, eylemle eş zamanlı ya da eylem sonrası bir bildirim aracı olarak işlemeye başlamıştır. Manifestonun aldığı bu yeni biçimi deşifre etmek, ona günümüzde ne olduğu ve

gelecekte olacağıyla ilgili ileriki tartışmaların altyapısını hazırlamak açısından faydalıdır.

Jencks'in 1997 yılında seçme metinlerden oluşturarak editörlüğünü yaptığı, "Theories and Manifestoes Of Contemporary Architecture", sınırlı sayıda "manifesto" başlığını taşıyan metinlerden biri olan Lebbeus Woods'un "Manifesto"sü, mimarlığı bir devrim ve direniş aracı olarak konumlandırması nedeniyle önem teşkil eder. Tam da mimarlığın amacının ve dünyayı dönüştürme potansiyelinin sorgulandığı bir zamanda Woods, mimarlığı tüm araçlarıyla, strükture edilmiş bir mimarsızlık kurmak için kullanır. Mimarlığın kendi yapım araçlarını kullanarak mekanları mimarlıktan özgür kılar. Bu da mimarlığın o ana dek üstlendiği yasa koyucu rolünden sıyrılıp, iinin boşaltılıp, kendine yeni toplumsal roller bulmasını gerektirir.

Anarşi ve mimarlığı aynı potada eriten "anarchitecture" söyleminin de temsilcilerinden sayılan Woods, varoluşa alternatif olasılıklar öneren çalışmalarıyla alışılmamış biçimler ortaya koyar. Biçimlerini aktarma yöntemi olarak öncelikle çizimleri öne çıkar. Woods, inşaat süreci tarafından mecburen yavaşlatılan mimarlığı, çizimleri sayesinde hızlandırır (Uluengin & Görgülü, 2014). Çizim, onun için var olan gerçekliği bozmanın, onun üzerine eklemlenmenin ve onu manipüle etmenin hızlı ve etkin bir yoludur. Woods'un çalışmalarını fiziksel olarak inşa etme gibi bir gayreti yoktur, zira çalışmaların çizilir çizilmez zaten inşa edildiğini söyler. Bu doğrultuda Özlüdil, bu "inşai etkinliğin" söylem sınırları içerisinde düşünülmesi gerektiğini belirtir (2004). Söylemin eyleme dönüşümü onun temsiliyle başlar. Manifesto ve metinleri de, Woods'un çizimleriyle beraber etkin olarak kullandığı söylem temsil araçlarındandır. Uzun bir aradan sonra, 90lı yıllarda mimarlığı tekrar bir devrim yöntemi olarak ele alan Woods, devrim yazımı olarak manifestoyu da 60larda bırakıldığı yerden devralır, manipülatif bir araç olarak tekrar mimarlık literatürüne dâhil eder.

4.3.3.1 Savaş kùltü

Savaş kùltü, Woods'un 'Manifesto'sunun içinde doğduğu bağlamı oluşturur. Savaş kùltünü ele alırken, onu genişletilmiş bir anlam skalasında inceleyip, yadsıyıcı taraflarını, Woods'un savaşı neden bir altlık olarak seçtiğini, savaşın bildiğimiz anlamda silahlı mücadeleden farklı olarak da hangi bağlamda ele alındığını irdelemek gerekir.

“Mimarlık ve savaş bağdaşmaz değildir. /Mimarlık savaştır. Savaş mimarlıktır” (Woods, 1993).

Bu ifadelerle başlayan manifestodaki savaş kavramı, bildiğimiz anlamda “silahlı mücadele, harp, cenk” gibi anlamların ötesinde, sabitliğe karşı genel bir uğraşı ve mücadeleyi niteler. Woods’un “savaş”ı, aslında değişmez ve durağan olana karşı savaşımı ifade eder. Woods kendisi de, “var olan peyzajın yeni teknoloji ve ideolojilerle keskin bir şekilde değiştirildiği her yerde, savaşın olduğunu” belirtmiştir (Lahoud, 2010). Savaşı geniş kapsamıyla keskin bir değişim ve dönüşüm için verilen çaba olarak gören Woods, onun potansiyeli olarak da getirdiği **boşluğu ve belirsizliği** ele alır. Otoriteyle, sabit ve değişmez düzenle girilen savaşım beraberinde belirsizlik getirir, fakat bu belirsizlik çözülmesi gereken bir problem olmaktan ziyade, Woods’un söyleminin temelini oluşturur. Belirsizlik açık uçludur, olasılıklara gebe. Salman’a göre, “Woods’un tasarladığı, ‘tarihi hiyerarşik kent’in yerine önerdiği ‘heterarşik kent’ ya da ‘tepesinde bir otoritenin bulunduğu toplumsal piramit’i tersine çevirerek, bireyin tepede olduğu piramitler yaratarak, monoluğun yerini diyalogun aldığı aykırı bir düzenin, sürekli bir değişimin yaşandığı, öncesi ve sonrası belirsiz kentlerdir.” (Salman, 2000).

Ben zamanımla, tarihle,

sabit ve dehşete düşmüş biçimlerde barınan

her otoriteyle savaş halindeyim. (Woods, 1993).

Savaşın belirsizliği doğuran her türlü mücadeleyi içerdiğini belirttikten sonra, savaş kültürünün getirdiği diğer bir açılım olarak **oteritesizlik**ten bahsedilebilir. Woods’un bireyi merkez; onu çevreleyen strüktürü hareketli birimler olarak alan tasarım anlayışı, onu var olabilecek hiyerarşi ve otoritelerden kendini tamamen azat olmasıyla mümkün gözüktür. Bu özgürlüğü, katılaşmış denetim mekanizmaları içinde bulması zordur. Bu nedenle, Woods’un çalışmaları çoğunlukla, bu potansiyeli taşıdığını düşündüğü, sosyal düzenin olmadığı, kriz/savaş halinde olan kentleri konu edinir (Uluengin & Görgülü, 2014). Kriz-savaş anı ve sonrası mekanları, otorite eksikliği nedeniyle onun mevcut hiyerarşi ve alışıldık mimari nosyonları reddedebileceği, kendi radikal üretim tekniklerine izin veren, ideal belirsizlikte ve bozulmuşlukta oluşumlardır. Woods’ın savaşı kült edinmesinin belki de en büyük nedeni, savaşı değişim için bir mücadele olarak görmesinin yanı sıra, savaşın getireceği güç dengelerindeki sapmalarla tiranlığın sonudur.

Uyumsuz milyonlardan biriyim,
evi, ailesi, mezhebi olmayan,
kendine ait sağlam bir yeri,
bilinen bir başlangıcı veya sonu,

‘kutsal ve ilk yeri’ bulunmayan. (Woods, 1993).

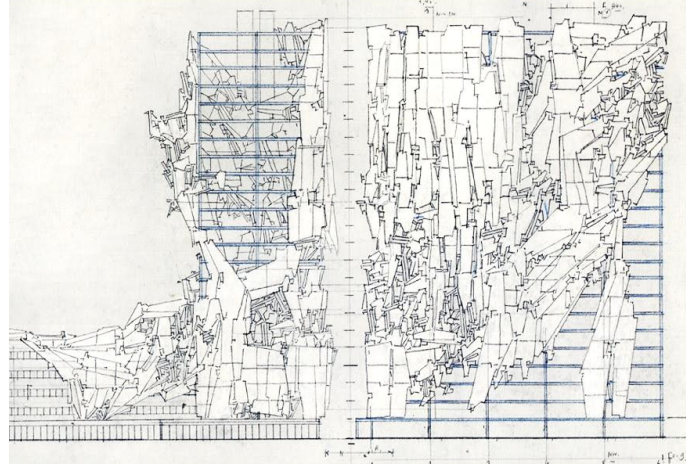
Savaş kültürüyle Woods’un keşfini yaptığı bir diğer kavram olarak da **yersizlik** öne çıkar. Savaş ve yıkımın en tahrip edici sonuçlarından biri olan, binlerce insanın evinden ayrılıp göçmen statüsüne geçiyor oluşu, Woods’un söylemlerinde kendini “mülksüzlük ve aidiyetsizlik” olarak gösterir. Onun eklenti-yapıları kimsenin mülkü değildir, ama belki de tüm göçmenlerin, yersizlerin ortak mülküdür. İnşa edilir, üzerine eklenir, kullanılır ve başkaları tarafından tekrar kullanılmak üzere terk edilirler (Uluengin & Görgülü, 2014). Belirli sabit bir işlevin biçilmediği yapılar, göçebe kullanıcının kullanım süresi boyunca, ona biçtiği kimlik ve işlevle var olurlar. Kullanılmadıklarında ise, her türlü kimliklendirmeye yeniden açılan, göçebeyle şekillenecek kaideler haline gelirler.

“Sadece anları biliyorum ve an gibi geçen hayatları /ve sonsuz güçle belirip, sonra da ‘havaya karışan’ biçimleri” (Woods, 1993).

Geçicilik de, savaş kültürünün dolaylı olarak getirdiği, aynı zamanda yersizlikle bağlantılı olan tesirlerinden biri sayılabilir. Woods’un anlamlı bulduğu otoritelere ve sabitliğe karşı olan savaşım, aslında daimi bir “şimdiki anın”, yani zamanın devinimin peşindedir. Bu nedenle sabitliğe ve değişmez düzenin getirdiği rehavete karşı çıkar. Çalışmalarının çoğu zaten olagelmiş kriz ve savaş anlarını temel alır, bu ortamların üzerine eklenir. Fakat bunlardan da büyük felaketin, düzene alışmak ve sabitlik olduğunu söyler. Bildiğimiz anlamından farklı, bir mücadele olarak savaşım, olan düzeni sürekli yıkarak ve rahatsız ederek devr-i daimi amaçlamaktadır. Onun mimarlığı da sürekli değişen dünyaya adapte olan, anlık yerleştirmelerden ibarettir. İmaj ve form olarak ne denli güçlü ve etkileyici olursa olsunlar, oldukları yere sabitlenmeyi amaçlamazlar, yıkıntılar arasında anlık olarak beliren hayali imgelere benzerler.

Woods’un, savaş kültürünü değişim isteği, geçicilik, yersizlik ve otorite boşluğu gibi bağlamlar içerisinde, savaşın getirdiği olumsuzluklardan bu kavramları ve potansiyellerini damıtarak ele aldığı söylenebilir. Yapmaya çalıştığı, savaş ve diğer

felaketleri gzellemenin tersine, onları göz ardı etmeyi bırakıp, onlara rağmen neler yapılabileceğini tartışmaya açmak olmuştur. Bu açıdan savaş kültü, Woods’un hem paralel gerçekliğini üzerine kurguladığı, hem de kendi inşai kavramlarını içerisinden filtrelediği bir altlık vazifesi görür (şekil 4.41).



şekil 4.41 : Woods’un “War and Architecture” kitabından yıkımın eskizi (Url-55).

4.3.3.2 Bildirim, eylem ve temsil

Woods’un Manifesto’sunun, 1990’lı yıllara dek uzun bir periyottaki yegane manifesto yazını sayılmasının nedeni eylemiyle birlikte bildiriminden de ileri gelir. “Theories and Manifestoes Of Contemporary Architecture” kitabında genel bir dökümü yapılan pek çok bildiri ve programdan, “Manifesto” slubu itibariyle de farklılık gösterir. şiirsel ve keskin bir dille yazılan manifesto, ilk dönem avangardlara referans verir şekilde militer sayılabilecek bir seslenişe sahiptir; savaşla mimarlığı özdeşleştirir, otoriteyle polemiğe girer ve en önemlisi eskiye ve sabitlenmiş olana karşı değişimi talep eder. Fakat manifesto formu ve seslenişi itibariyle, mimarın, kutsal inşa edicinin ismini haykırmaktan kaçınır:

“İsminizi bilemem. Siz de benimkini bilemezsiniz. /Yarın, bir şehrin inşasına birlikte başlayacağız” (Woods, 1993).

Mimar, inşa edici; artık sadece bir yol göstericidir. Kalabalıklarını eyleme geçirirken de, onlara önderlik eden değil, onlardan biridir, kalabalığın içindedir. Mimar artık Tanrı-mimar rolünden vazgeçmiştir, yapımını da bu ölçüde sabitlikten, kısıtlanmış işlevlerden ve programdan arındırır. Bu nedenle Woods manifestoyu, önderlik edeceği bir inşa ve dönüşüm faaliyeti için kitleleri toplamaya çalışmak için kullanmaz. Bunun

yerine hâlihazır yapımından, temsilinden süzerek elde ettiği hayat görüşünü ortaya koyduğu şiirsel bir metin ortaya koyar.

Woods'un manifestoyu böyle tersten okuması, eylemini oluşturan yapım ve yıkımı da önceki manifestolardan farklı biçimde kullanmasına yol açar. Woods, Fütürist Manifesto ve Küf Manifestosu'ndan farklı olarak, manifestoyla eyleme geçirip yapım ve yıkımı başlatmaktan ziyade, manifestoyu hali hazırdaki eylemleri için çizimle beraber bir temsil aracı olarak kullanır. Manifesto eylemi tetiklemekten ziyade, eylem ve diğer temsillerle birlikte, eş zamanlı olarak, bazen de sonrasında vuku bulur. Bu bölümde de, öncekilerden farklı olarak eylem, bildirim ve temsilin aynı başlık altında incelenmesi bu yüzdendir.

Bu noktada, yapım ve yıkımla birlikte Woods'un işlerine eklemlenen bir ara katmandan söz etmekte fayda vardır. Woods tüm temsillerini, eylemin tetikleyicisi olmaktan ziyade, eylemi süzgeçten geçiren, tüm eylemleri ortak bir potada birleştiren bir konsept-kavram, ortak amaç etrafından toplar. "Freezone" (özgür-mekan) adlı bu kavram, tüm yapım ve yıkımların üst başlığını oluşturur. Halihazırdaki yıkıma eklemlenirken de, sabitlikleri yıkarken de, mekanı özgürleştirmenin peşindedir. Son derece mekânsal, mimari olan bu kurgu, savaş kültürünün içinden aldığı geçicilik, yersizlik vb. kavramları, doğrudan fiziksel olarak inşa etmeye girişir. Bu nedenle eyleme teşvik eden ara bir katman olarak manifesto da, bu ara konseptin ve eylemin kendisine göre ikincil kalır.

Woods'un "özgür-mekan" kurgusu biraz daha açılacak olursa, herhangi bir işlev ya da anlam yüklenmemiş, önceden belirlenmiş herhangi bir mimari tip ve fonksiyonla ilişkilendirilmeyen, özgür doğaçlamaya imkan veren mekanlar olarak tanımlandığı görülür. Bireysel yaşam laboratuvarları olarak adlandırılabilen özgür mekanlardaki işlevler, mimar yerine, gevşek yapılı ve durmaksızın değişen toplumdaki kullanıcılar tarafından belirlenir. Woods'un tasarladığı mekanlar, söz gelimi Mies van der Rohe'nin çok-işlevli mekanı ile karşılaştırıldığında, bunları çok-işlev'siz' mekan olarak tanımlamak mümkündür (Uluengin & Görgülü, 2014). İşlev burada, sonuca yönelik çıkarımlar yapan kısıtlayıcı bir faktör olarak görülür. Mimarlık, Woods için sona ve çözüme yönelik bir yaklaşım olmaktan çok bir süreçtir, süreç de kullanıcının emrine tahsis edilmiştir. Ona göre mimarlığın niteliği, çözdüğü sorunlarla değil, asıl yarattığı sorunlarla ölçülebilir (Şekil 4.42).



Şekil 4.42 : Parazit enjeksiyonu-özgür mekan (Url-56).

Woods, bu özgür-mekan konsepti etrafında topladığı eylemlerini, yapım ve yıkımlarını, manifestodan bağımsız olarak gerçekleştirir. Manifesto ve eylemin oluşturulma sırasına bakıldığında, Woods'un savaşı içinde bulunduğu toplumsal koşullardan dolayı bir kült olarak kabul ettiği, sonra özgür mekan kavramı çerçevesinde temsillerini ürettiği, manifestoyu ise en son oluşturduğu görülür. Burada yapım ve yıkım manifestodan tetiklenmez, manifestoyu tetiklerler. Bu noktada sorulabilecek esas soru, herhangi bir eylemi tetiklemediği durumda manifestonun var oluş ve yazılış amacını gerçekleştirip gerçekleştirmediğidir. Woods manifestoyu bir eylem aracı olarak değil, beyan ve tasdik aracı olarak kullanmıştır. Bu durum her ne kadar manifestoyu diğer yazınlardan farklı kılan “eyleme geçiriciliği” içermese de, Woods'un çizim ve söylemiyle ürettiği yapım-yıkımın duyurulması ve ses getirmesi bakımından manifesto görevini yerine getirir.

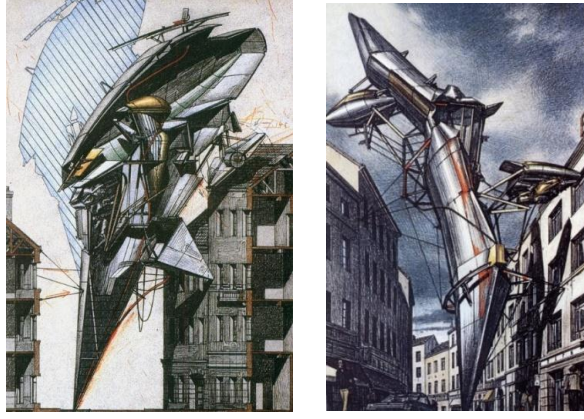
Eylemin üst başlığını oluşturan bu özgür-mekan kavramı, Woods'un kurgularındaki yapım ve yıkım faaliyetlerini de yönlendirir. Woods'un kurgularında farklı olan, yapım ve yıkımın mimarın eylemleriyle özdeşleştirildiği kadar, hatta belki de daha fazla, dışsal ve kontrol edilemeyen bir güç olarak ele alınmasıdır. Mimar, zaten önlenemez bu yıkım üzerine çeşitli senaryolar, spekülasyonlar, alternatif gerçeklikler üretebilir. Aksi durumda, sistemin verimsiz bir durağanlığa meylettiğini gördüğü durumlarda da, sistemi sabote etmek için yaratan yıkımı kullanabilir.

Yıkımdan sonra, eski bozulmuş yaşam biçimini hemen geriye döndürmek mümkün olmaz...Ekstrem koşullarda hayatta kalmayı sağlayan, yıkım tarafından tetiklenen yaratıcı güç, kentlerde yeni yaşayış biçimlerini mümkün kılar, ki bu da bir bakıma yıkım ve yaratımın paradoksal ilişkisinin kaynağıdır. Bu ... değişim dinamikleri, kentin günlük var oluşunda, yaratıcı bir form olarak yıkımın içeriğini oluşturur...Eski şehrin mekanları geleneksel formları korur. Hasar görmüş halleriyle ise, mekan ve barınmanın kökenlerini anlamak açısından tamamen yeni olasılıklar sunarlar. Mimar da sabit bir iskan referansının olmadığı bu yeni mekansal anlayışı kodlamada öncülük eder... (Woods, 1997)

Buna göre özgür-mekanlar da, kimi zaman hali hazırda bir dizi felaketle yıkıma uğramış kentlere eklenip, yıkıntılar arasında çare ararken, kimi zaman da var olan statükoyu yıkmaya çalışırlar. Farklı şehirlerde değişen ihtiyaçlara göre, özgür mekan da form ve şekil değiştirir.

Birinci durumda da, Woods'un en bilinen işlerini oluşturan kriz ve savaş mekanlarına yaptığı eklentiler, temizleyen ve yaratan yıkımın bir birleşimi şeklinde ele alınabilir. Fakat burada temizleyen yıkım önceki manifestolardan farklı olarak, mimarın kendisi tarafından önerilmemiş, ya da güzellenmemiş, sadece kaçınılmaz olarak atfedilmiştir. Mimar burada yüzeyi kazıyan ve temizleyen yıkımın bağlamını değiştirerek onu yaratan yıkıma dönüştürmenin yollarını arar. Özgür-mekan da bu kaçınılmaz yıkıma kesin çareler üretmek yerine, yıkımı sorgular, speküle eder, çözüm hakkında soru işaretleri doğurur ve ona yaratıcı bir biçimde eklenir.

Woods'un "Risk Almak: Dokuz Kentsel Senaryo" adlı önermesi de, dokuz ayrı kentteki farklı durumlar için, farklı spekülasyonlar yapan deneysel bir iştir. Bunlardan 2 numaralı Zagreb kenti için yapılan öneri, zamanında Yugoslavya'da yaşanan iç savaşın getirdiği yıkım üzerine şekillenir. Woods, siyasal değişimle gelen bu yeni manzaraya mimarlıkla müdahale etmeyi amaçlar. Zagreb'te özgür mekan kavramı, farklı etnik geçmişlere ve sembolik olarak tarafsız topraklardaki farklı siyasi görüşlere sahip insanlar arasındaki alışveriş gereksinimine vurgu yapar. Kutupları birleştiren tartışma platformları olarak da okunabilecek yapılar, nakil helikopterleriyle, kentteki belirli düğüm noktalarına monte olur ya da mevcut strüktürlere geçici olarak yaslanırlar (Woods, 2004) (Şekil 4.43, Şekil 4.44).



Şekil 4.43 : Zagreb freezone çalışmasından eskizler (Url-57).

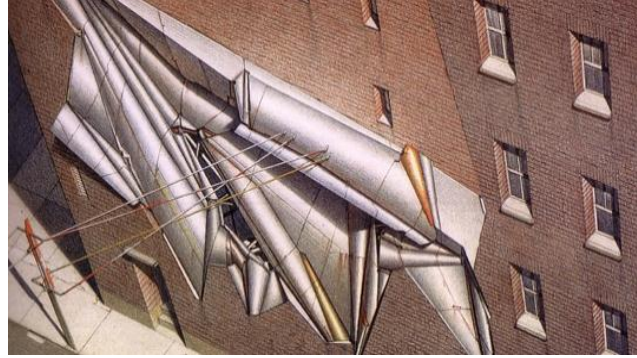
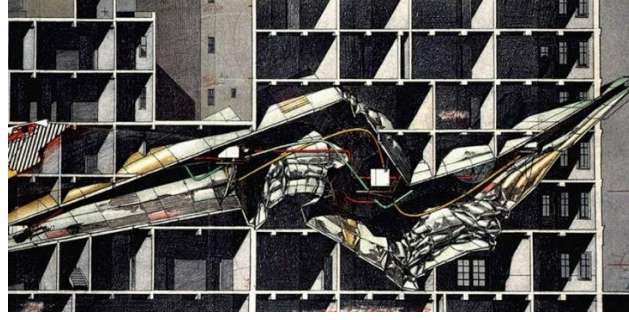


Şekil 4.44 : Zagreb freezone çalışmasından maketler (Url-58).

Woods, burada mimarlığı, siyasete karışmayan pasif konumundan çıkartarak, yeniden devrimci söylemlere yaklaştırır. Savaş ve getirdiği yıkımı, iletişimsizlikle bağdaştırır, buna karşılık da, iletişim mekanları örgütleyerek yıkımın üstesinden gelmeye çalışır.

Yine bir savaş ve kriz anını temel alan 3 numaralı önerme, kuşatma altındaki Saraybosna şehrinde konumlanır. Şiddet ve korkunun üstesinden gelmek için rekonstrüksiyonu gündeme alan Woods, hasarlı strüktürlerin, kuşatma ve mücadelenin yol açtığı dönüşümlerin somutlaştığı mekanların yeniden inşası için yeni ilke ve teknikler önerir. “Enjeksiyon”, “yara kabuğu”, “yara izi” gibi konstrüktif metaforlar kullanarak hasarlı şehri tedavi etmeye çalışır. Yıkımdan arta kalan, tahrip olmuş boşluklarda, kırık dökük parçalarla yeniden inşa edilecek bir Saraybosna öngörür (2004) (Şekil 4.45).

Woods’un bu tasarıları, temizleyen bir yıkımdan doğup, onun yaralarını sararak dönüştürmeye uğraşır. Fiziksel yıkımdan arta kalan parçaları, yeni gerçeklikler, olasılıklar üretmek için kullanır. Yıkım, başlangıç itibariyle, yok etmek üzere kullanılmıştır. Fakat Woods yöntemi temizleyen yıkımdan yaratan yıkıma çekerek, kentlilere yeniden hayat vermeyi amaçlar, mimarlıkla ümidi besler.



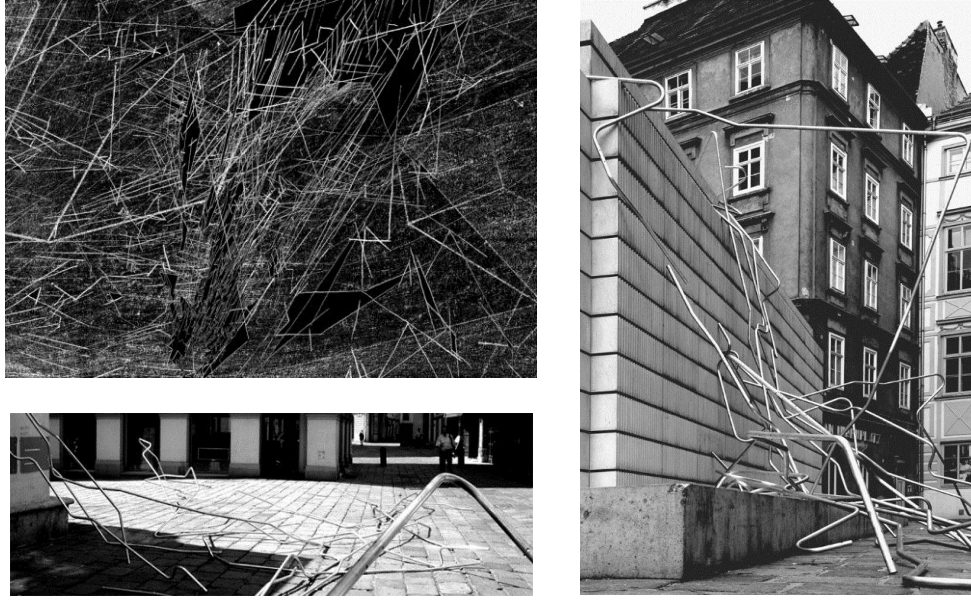
Şekil 4.45 : Yara izi ve yara kabuğu (Url-59).

Woods'un diğer bir kutuptaki işleri de, hâlihazırdaki yıkım sahneleri üzerine eklemlemek yerine, sabitliğin üstesinden gelmek için yıkımı kullanır. Ona göre insanlığın yüzleşebileceği en büyük tehlike durağanlık ve rehavettir. Sabitliğe alışmak, insanın yaratmak için duyduğu istenci, dinamizmi öldürür. Bunun yanında insanı sonradan kendiliğinden oluşabilecek ani değişim, yıkım ve felaketlere karşı hazırlıksız ve dayanıksız kılar. Değişime karşı direnen sistemler, biriken enerjinin ani ve şiddetli bir şekilde dışavurumuna, söz gelimi devrimlere ve savaşlara yol açarlar. Değişimden duyulan korku, insanları kutuplaşmaya iter. Aslında kolektif bir yapıcılık için kullanılabilecek enerji, karşı kutuptakilere saldırmak için harcanır (Woods, 2016). Buna karşı mimarın yapabileceği de, statikliği kundaklayan, krize mahal verebilecek, bozumcu girişimlerde bulunmaktır.

Woods'un bu doğrultuda örnek verilebilecek en önemli işlerinden biri, Viyana'da konumlandığı "System Wien" projesidir. Viyana, yasalarla değişime kapanmış, tarihi şehir merkezinde çivi çakmanın dahi yasak olduğu, dönüşümü kısıtlanmış bir alan olduğu için seçilmiştir. Woods, hâlihazırdaki bu yapılı çevreyi maddesel olarak değil, organize bir enerji olarak ele alır. Buna karşılık da, iki, üç ve dört boyutlu vektörlerden oluşan çizgisel bir dil oluşturur. Vektörler hem doğrultu ve boyutlarıyla enerjiyi temsil ederler, hem de diğer tüm inşa edilmiş yapılar gibi potansiyel bir enerjiyi bünyelerinde barındırırlar. "Eğer vektörleri, potansiyel ve kinetik enerji

formları olarak görebilmeye başlarsak, diğer binaların, hatta şehrin kendisinin de aynı şekilde enerjiden ibaret olduğunu fark edebiliriz.” (Woods, 2016).

Woods, bu kentsel müdahaleyle Viyana’nın huzurlu kararlılığını bozmayı, uykusundan uyandırarak harekete geçirmeyi amaçlar. Kalıcı bir müdahalenin yapılamadığı Viyana’da enerji akışının en yoğun olduğunu öngördüğü kavşaklara birkaç saatliğine yerleştirilen vektörler, regüler akışı bozar, yeni ağ örgüleri oluşturur ve var olan eksenleri-sınırları yeniden çizer. Böylece akış sabote edilmekle, enerjinin aktarımı ve dolaşımı da dönüştürülmüş olur (Şekil 4.46).



Şekil 4.46 : System Wien eskiz ve uygulaması (Url-60).

Woods’un amaçladığı statigin, alışılmış olanın yıkımı, değiştirilemez ve kusursuz addedilen Viyana imajının sabote edilmesiyle başlar. İnsanları alıştıkları, değişime karşı korunmaya alınmış kentsel çevreyi sorgulamaya yönelten, her gün geçtikleri rotaları tıkayıp başka akışlara yönelten yerleştirmelerle alışkanlıkları ve kabullenışı sabote eder. Kullanıcılar, ne olduğunu anlayamadıkları, tartıştıkları, çevresinden dolandıkları veya yerini değiştirdikleri vektörlerle, alışıldık çehreyi çoktan bozmaya başlarlar. Fakat bu geçici yerleştirme, birkaç saat içerisinde hiçbir iz bırakmadan sökülür ve taşınır. “Geriye kalan tek şey, kullanıcıların zihinlerindeki fikir tortularıdır, bu da dünyadaki en güçlü şeydir.” (Woods, 2004).

“Lebbeus Woods’un önerisi, yeniden yapım umuduyla şehrin yıkımını öngörür. Krizsiz bir şehir, geleceği olmayan bir şehirdir. Umalım ki, System Wien’in neden

olduğu çalkantı Viyana'nın yakında gerçekleşecek çöküşüne yol açsın, böylece Viyana en sonunda geçmişten kopup yeniden dirilebilir.” (DeLanda & Vidler, 2005).

Woods'un müdahalesi, kenti görülür bir yıkıma uğratmaktansa, yıkım fikrini dayatır, sabit ve değişmez olarak şartlandırılmış olanları sorgulatır, gelecek dönüşüm, bozum ve parçalanmalar için fikir tohumları eker. Onun asıl amaçladığı, alışılmış, değişmeyen, statik, bu nedenle de aslında tehlikelere açık ve kırılgan Viyana imajını bozmaya çalışmaktır. Bundan sonra gelecek tüm değiştirme, kirlletme ve yıkım deneylerinin bu ilk adımdan tetiklenmesini umar.

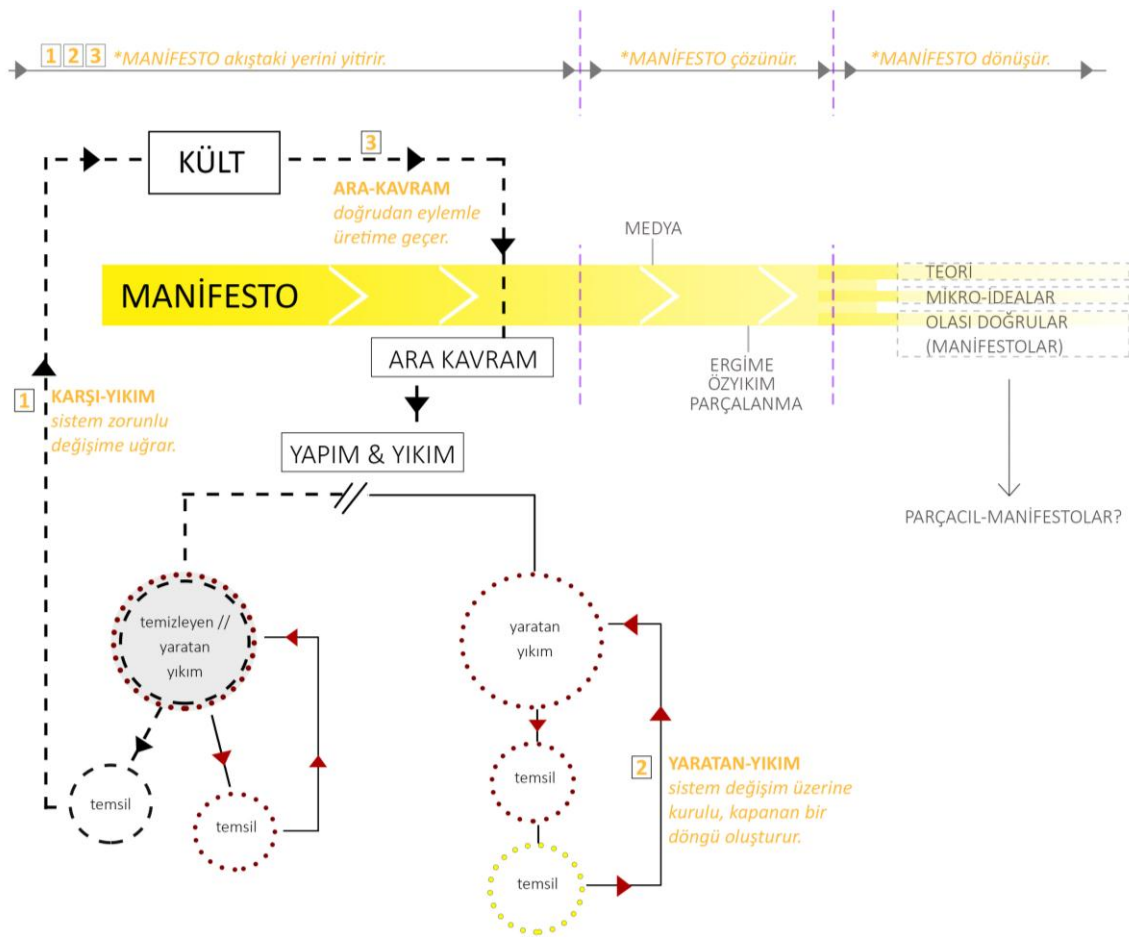
Woods'un tüm bu kurgularında yaratan yıkım, var olan duruma somut çözümler üretmektense, durumu bükmeyi, esnetmeyi ve kurgusal olarak parçalamayı dener. Önceki iki manifestoyla karşılaştırıldığında, “savaş”ı bir kült olarak almasına rağmen, onun getirdiği fiziksel yıkımla en fazla uğraşan, kafa yoran ve bu durumun üstüne üretim yapan Woods olmuştur. Öyle ki üretimin “kült” ile doğrudan bağlantısı, ondan doğrudan tetikleniyor ve hemen temsil ediliyor oluşu, onun işleri için manifestoyu ikinci plana atar. Woods manifestoyu, düzenli olarak ürettiği diğer metinlerle ve üretimin kendisiyle beraber, ya da tamamlanmasından sonra, kendini ifade aracı olarak kullanır. Eyleminin kendisi ve üretimleri aslında manifestodan ayrı olarak zaten tetiklenmiştir. Bu açıdan onun işleri, aslında manifestonun günümüzdeki işlevini ve yerini sorgulamakta önemli bir başlangıç noktası olabilir.

5. SONUÇ VE TARTIŞMA

Çalışmanın ana eksenini oluşturan eylem ve söylem aralığından türeyen manifestolar, mimarlığın hangi bağlamda şekillendiği, yerinin ve misyonunun ne olduğu, daha da genelleştirecek olunursa, mimarlığın ne olduğuna dair önemli ipuçları barındırırlar.

Öncelikle manifestoların, kültürel bir söylem olan mimarlık tanımının içerisinde doğup, bu sınırları eylemleriyle genişletmeye çalışan, spekülatif bir tür olduğu söylenebilir. İnşa eden, yazan, yasalaştıran, yıkan, sonra yeniden kuran, düşünen, söylem üreten, söylemleri tüketen mimarlık sahnesinde manifestolar, düşünme ve yapma arasındaki tüm bu eylemler arasında konumlanan bir aralıkta bulunurlar. Mimari yazınlardan birçok yönleriyle farklı olup bir ayakları eylemde bulunur, fakat fiziksel inşa edilmiş mimarlığın katı gerçekliğiyle de mesafelidirler, onun yerine alternatif gerçeklikler üretmeyi tercih ederler. Bu noktada manifesto, mimarlığın söylem ve düşün boyutuyla, genelde inşa ettikleriyle bağdaştırılan eylem boyutu arakesitinde durur. Manifestonun kendisini açmak da, mimarlığın bu dualistik varoluşunu anlamaya yardımcı olur. Fakat mimarlığın ikilikleri bununla da sınırlı kalmaz. Manifesto mimarlığın başından beri örgütlediği, iki kutupta duran yapım ve yıkım araçlarını da farklı bir perspektiften görmemizi sağlar. Mimarlık öteden beri özü itibarıyla daha çok yapımla özdeşleştirilmişken, manifestolar eylemi tetiklemek adına yıkımı da çeşitli hallerde söylemlerine dâhil ederler. Dahası yıkım artık sadece yok etmekle eşdeğer tutulmaz, eskiden referans alma, onun parçalarından yeniden kurma edimi haline de gelir. Mimarlığın içeriğiyle ilgili tartışmaları genişletip, araçlarını kendine göre yeniden örgütleyen manifestoyu açmak bu nedenle önem teşkil eder.

Manifestonun gözden yitmesine dair tartışma ise, tezin bölümleri içeriğinden çekilen soru ve keşifler doğrultusunda ilerletilebilir. İzleme kolaylığı açısından keşifler, koyuyla işaretlenen bazı anahtar kelimelere indirgenerek açılmıştır, fakat bu maddeler spekülasyonlara açıktır, nedenlerin hepsini kapsama iddasından çok tartışmayı sürdürmeyi hedefler (Şekil 5.1).



Ergime: Manifestonun tarihi çizelgesi incelenip üçlü bir iz sürümü yapıldığında (belirdi, deklare edildi, kayboldu) ortaya çıkan bir sonuç, modernizmden postmodernizme ilerleyen süreçte; tekillik yerine çoğulluk, karmaşıklık ve çok seslilik söylemleriyle manifestonun bir çeşit **ergimeye** uğradığıydı. Kesinliğe karşı muallak olanın, kitleye karşılık bireyin değer kazanmasıyla birlikte, manifestonun da önemli yapı taşları sarsılmıştır. Manifesto ihtiyaç duyduğu güçlü, keskin, evrensel değer yargılarını kuramaz olmuştur, çünkü evrensellik sorgulanır. Eylemi başlatmak üzere kitleleri toplayıp harekete geçiremez olmuştur, çünkü tek elden yönetilen kitlesel hareket çözünmeye uğrar. Kitlesel hareket, çoğulculuğa evrilir, bu da toplumdaki tek tek bireylerin, artık kitlenin kendisinden daha fazla önem arz ettiği bir durumdur. Ortak bir akılla, tek bir vücut olarak hareket eden kitlenin aksine, çoğulcu topluluk bireylerin sayısı kadar akla sahiptir. Calinescu'nun değişiyse, zihinsel dünyamızın modüler yapısı artık kanser gibi türeyen mikro-ideolojilerle şekillenmektedir (1987). Bunların çaprazlanmasıyla da, muallak, kendinden ve raslantısal olan bir çok yeni hibrit ideolojinin, bilginin üretimi mümkün hale gelir. Çoğulcu ve raslantısal olanın tek elden

yönetimi mümkün gözükmez, hatta belki de herhangi bir şekilde yönetimi de mümkün değildir. Çünkü sistemsizliği zaten kendisi kılan bu önceden kestirilememe ve kontrolsüz olma durumudur. Manifestolar da bu noktada eylemi önceden haber veren ve gücü tek elde toplayan araçlar olarak kendiliğinden çözünmeye uğrarlar.

Medya: Manifestonun gözden düşüşü aynı zamanda **medya** araçlarındaki değişimle de ilişkilidir. Manifestoyu diğer yazınlardan farklı kılan en önemli özelliklerinden biri eylemle birlikte bildiriminin olduğundan bahsedilmişti. Modern mimarlık bilinenin aksine sadece cam, çelik ve betonarme kullanımıyla modern olmamıştır; medya, yayınlar, yarışmalar ve sergiler de bunun parçasıdır. İletişim araçları da ayaklanmanın bir parçası olarak kullanılmıştır (Colomina, 2011). Kitle iletişim araçları çoğalıp dönüştükçe, bilgi ve söylem yayınlandığı itibaren hızla dağılan, çoğaltılan, yeniden üretilen ve aynı hızda da tüketilen metalar haline gelirler. Tek kanaldan üretilip dağılan manifestolar ise bu yeni hızlı iletme-yeniden üretme-tüketme döngüsüne giremeyen, kapalı ve sabit bilgi sistemleri olarak kalır.

Öz-yıkım: Manifestoların kaybolması hakkında ortaya atılan bir diğer düşünce ise, onların kendi yapıcı ve yıkıcı araçlarının kurbanı olduğudur. Başından beri savaşçı, militer ve yıkıcı olan avangard 1960'lı yıllardan itibaren, entelektüel görecelilikle birlikte, neye karşı hangi cephede savaş vereceği konusunda muamma yaşar ve krize sürüklenir. Sembolik olarak yıkılacak hiçbir şey kalmadığında da, avangard kendini tutarlı kılmak adına intihara mahkûm olur. Zaten başından beri de sürekli kendini alaya alıp, **öz yıkıma** uğratmaktadır (Calinescu, 1987). Söz konusu yıkım olduğunda, onun parçalardan yeni bir bütün yaratma potansiyeli göz önüne alınırsa, manifestonun belki de kaybolmayıp başka şeylere dönüştüğü de söylenebilir.

Teori: Manifestonun form değiştirmesiyle ilgili öngörülerden biri; onun yerini **teorilerin** aldığıdır. 1970 ve 1980'li yıllardan itibaren bütün düşünce sistemlerindeki çözünmeyle birlikte, mimarlık da bir dönüşüm ve arayış sürecine girer. Manifestonun devrimci söylemleri bu dönemde yerini 19. yüzyıldan beri görülmeyen mimarlığı doğru yapmayla ilgili bir endişeye bırakır. Bu endişe bilim, teknoloji, ekonomi ve toplum tarafından özerkliği sürekli tehdit edilen mimarlığın, yeni heterojen dünyadaki rolünü belirleyecek yeni yol gösterici prensipler belirlemesine dairdir (Vidler, 2011). Mimari söylemin bundan sonraki üretimleri de farklı disiplinler arasında kendi özerkliğini ilan etmenin yollarını arar. Söylem araçlarını da bu yeni heterojenliğe

imkân verecek şekilde yeniden üretmek durumunda kalır. Böylece manifesto yerini daha yumuşak söylemler olan “teorilere” bırakmaya başlar.

Jencks’e göre teoriler; pıhtılaşmış manifestolardır, içeriğindeki kan ve şiddet akademiler tarafından da kabul edilebilir olması için bilinçli bir biçimde çıkarılmıştır (1997). Manifestodan daha analitik olan, yorumlamaya, analiz etmeye, tarihsel incelemeye ve keşfe dayanan bu tür, manifestonun hazır yargılarının altını kazıp incelemeye alır. Teori manifestonun katılığına sahip değildir, esnektir, değişen koşullara değişen yöntem ve formlarla cevap verebilir. Teorinin bu özerklik arayışındaki esnek ve sürece dayalı tutumu, manifesto yazımının temelini oluşturan söylemin kendinden eminlik ve taşkınlığıyla taban tabana zıttır. Manifesto eyleme geçirmek isterken, teori süreci keşfetmek ister, manifesto tek sesle yönetilirken, teoriler çok seslidir, manifesto manipüle etmeye çalışırken, teori analiz etmeye uğraşır. Teoriler, mimarlığın bu kendini yeniden keşif sürecinde ihtiyacı olan esnekliği sağlarlar.

Manifesto & Kült: Manifestonun gözden yitişiyle ilgili bir diğer anlamlı açılım da, tarihsel çizelgede **manifesto ve kültür ilişkisinin** nasıl dönüştüğü üzerinden yapılabilir. Bunun için de son bölümde deşifre edilen üç farklı manifesto, manifestonun kurucu özellikleri bakımından karşılaştırma yapılabilecek bir zemin sunar. Burada dikkat çeken ilk fark, manifestonun özünü oluşturan kültürün, tarihsel süreçte değişen misyonudur. Fütürist manifestoya bakıldığında, makine kültürünün manifestoyu doğurduğu ve sonra onunla yeniden anlam kazanıp güçlendiği, manifestoyla kültürün karşılıklı birbirlerini beslediği görülür. Buna benzer bir kurgu Küf manifestosu ve bozunma kültürü için de geçerlidir. Kültür kendisi her ne kadar bozulma, çürütme, parçalanma gibi alt anlamlar içeriyor ve bu anlamlar yeni üretim yöntemleri doğuruyor ise de, kültür kendisi mimarlıkta Küf manifestosundan koparılamaz, onsuz eylemleri anlamlı hale gelmez. Son örnek olan Lebbeus Woods’un Manifestosu’nda ise kültür; eylemi doğrudan tetikleyen, dolayısıyla manifestoyu ikinci plana iten bir duruma evrilir. Woods’un işleri kronolojik bir sıralamayla incelendiğinde, tahayyül ettiği eylemin ve temsillerinin manifestonun kendisinden önce üretildiği görülür. Woods savaş kültürünü alarak onun potansiyellerini süzmüş ve onun üzerinden yapım-yıkımla üretmiştir. Bunu yaparken de ara bir basamak olarak “özgür-mekan” fikrini türetmiş, mimari üretimlerini bu ortak başlık altında toplamaya çalışmıştır. Bu durumda konseptin kendisi, savaş kültüründen kavramları seçerek alır bunu üretimleri

birleştirmek için kullanır. Görülebileceği üzere, bu akış içerisinde artık manifestoya ihtiyaç yoktur. Manifesto eylemi tetiklemek için değil, görünür kılmak-duyurmak için kullanılır. Bu nedenle manifesto eylemden önce gelen zaruri bir araç olmaktansa, ikincil derecede bir ifade aracı durumuna gelir.

Bu tarihsel akışın devamında da; mimarlık halen bazı kavramları metalaştırıp, bunlar üzerinden kendi gerçekliği olan fikirleri üretmeye devam etmiştir, fakat bu doğrultuda tetikleyici olan manifesto geri plana itilmiştir. Mimarlık halen kültürden besleniyor olmakla birlikte, kendi ürettiği, mimarlık nesnesini teyit eden kavramlara, ara başlıklara daha fazla ilgi duyar olmuştur. Manifestonun eyleme koşul olabileceği bir durumda kendini yeniden kurabilmesi için, öncelikle toplumsal kültürün de yeniden irdelenmesi gerekir.

Eyleme Geçiricilik: Günümüz mimari platformunda manifestoyu yeniden gündeme getirmek, aslında onun eyleme sevk edici, **eyleme koşul** olan niteliklerinin ne derece geçerli olduğu tartışmasını doğurur. Şayet yukarıda izlekte görüldüğü üzere bu koşullanma yitmiş ise, kurucu taşlarından biri eksik olan manifesto halen iş görür mü?

Örnek manifesto çözümlemelerinde türün dönüşümüyle ilgili yapılabilecek bir çıkarım, manifestonun tarih ilerledikçe çağırdığı eylemin gerisine itildiğidir. Fütürist manifesto örgütlediği temizleyen yıkımla totoliter bir düzen kurmayı hedeflemiş, fakat tam da bu sabit düzen arayışı karşı yıkımla kültür ve manifestonun kendisini devirmiştir. Yaratan yıkımla sürekli değişimi-geçiciliği öngören manifestolar ise, kendiliğinden işleyen, sürekli devrim halindeki sistemin kurulmasını sağladıktan sonra işlevsiz kalmışlardır. İlerleyen tarihlerdeki Lebbeus Woods'un Manifestosunda ise manifesto, artık eyleme koşul olmaktan çıkmış, bir bildirim şekline evrilmiştir.

Manifestonun eyleme koşul olduğu ve dönüşümün kendisinden önce geldiği durum, takip edilen izleğe göre değiştikçe, manifestonun yapısı da değişime uğrar, hatta belki de günümüz manifestosunun tanımı da değişmiştir. Bu noktada daha önce bahsedilen manifestonun kendisini öz-yıkıma uğrattığı savı akla gelir. Manifesto kendini yıkıma uğratarak, Calinescu'nun bahsettiği parçacıl mikro-ideolojilere bölünmüş olabilir. Manifestonun kendisi aslında yok olmamıştır, bölünerek çoğalmıştır, onun cümlelerine, haykırılarına tam haliyle olmasa bile, parça parça başka söylemlerde rastlamak mümkündür.

Parçalanma: Manifestonun bütüncüllüğünün **parçalanması**na paralel bir görüş de Speaks tarafından ortaya atılmıştır. Speaks, 2012 yılında gerçekleştirdiği “Design: Intelligence vs. Ideology” adlı panelinde, mimari söylemin değişimini 1960’lı yıllardan, 1970-1980’li yıllara ve bu tarihten de günümüze aşamalı olarak inceler. “Modernity, Postmodernity ve Supermodernity” olarak üç sütuna ayırdığı bu izlekte, söylem sırasıyla felsefe ve teori temelliyken, akıl (intelligence) temelli olmaya evrilmiştir. Buna göre bu yeni dönemin en çarpıcı özelliği, “bilgi”ye yaklaşım şeklidir. Modernizm öteden beri var olan evrensel doğrunun ve ideaların peşine düşmüş, postmodernizm bastırılmış doğruların keşfine girişmiş ve kritiklerle yeni ideolojiler üretmiştir. Bu iki dönemde de keşfedilen ya da üretilen doğrular eylemi yönlendirici kılavuzlar olmuşlardır. Speaks, içinde bulunduğumuz yeni dönemde ise, bilginin doğru ya da yanlış olmasından bağımsız olarak, sadece aksiyona referans verdiğinden bahseder. Mutlak, kesin ve evrensel bilginin yerini “olası-doğrular” (plausible truths) almıştır. Sürekli alınan, yorumlanan, ve yeniden üretilen bilgi de çoğalır. Önceki çağlarda bu mutlak bilgidен üretilen söylem-düşünce her zaman eylemden önce gelmiştir. Birleştirici tek bir ses; bu durumda Modernist Manifestolar, eyleme yön verir. Fakat geldiğimiz durumda, söylem ve düşünce eyleme öncül değildir, tersine bu ikisi eş zamanlıdır. Çünkü hedeflenen mutlak bilgi değil, çoğulcul bilgi, senaryolar, prototipler, öngörülerdir.

Speaks’in bu yaklaşımı tezdeki “kült-manifesto-eylem”den oluşan doğrusal akışa uyarlanacak olursa; mutlak doğrunun fragmanlaşıp çoğalması gibi, bilginin bir çeşidi olan kültürün kendisinin de parçalanarak çoğalmasından bahsedilebilir.

Kült çoğaldıkça, kültü bağli söylem de çoğalacak, tek sesli manifesto da bölünerek parçalanacaktır. Bu yeni üretilen söylem, “olası-doğrular”a benzer biçimde “olası-manifestolar” olarak adlandırılabilir. Speaks’in deyişiyile, artık üretilenin doğru olup olmadığı, gerçekten bütüncül bir manifesto sayılıp sayılamayacağı önemli değildir. Önemli olan söylemin, spekülasyonun çokluğudur, manifestonun içindeki seslerden her biri, yani “olası-manifestolar”ın üretimidir. Buna göre manifesto türünün kendisinden ziyade, tek sesli, bütüncül, eyleme öncü manifesto türü yok olmuştur. Parçalanan manifestonun söylemleri, eylemle eş zamanlı bir biçimde, mutlak doğru olma iddası gütmeyen üretilmeye, denenmeye, yorumlanmaya ve bozulup yeniden kurulmaya devam edilmektedir.

Buna göre günümüzde manifesto bir bütün ve eyleme koşul olmaktansa ancak parçacıl ve eylemle simültane olarak görülmeye başlanabilir. Bu yeni parçacıl manifestoların büyük kitleleri çevresine toplamak gibi gayeleri yoktur, üretildikleri gibi tüketilebilir, yayılabilir, bozularak değiştirilip yeniden yayınlanabilirler. Bu şekilde manifesto aslında sürekli yapılıp yıkılarak dönüşen ortak bir üretime dönüşür.

Bu söyleme göre manifesto parçalanarak açık kaynaklı ve olası-doğru söylemlere bölünür. Henüz uçurumun eşiğine gelinmemiş olsa da, günümüz mimarlık platformu kendi içinde yaşadığı farklı kutuplaşma ve tartışmalara ek olarak, savaş, göçmenlik, ekolojik tahribat, hızlı kentleşme, teknolojiye uyum gibi bir çok sorunla yüzleşmek durumundadır. Bu yeni aciliyet ve kriz ortamı; eylemle eş zamanlı ilerleyen, küresel ölçekte açık kaynaklı olarak üretilip, yerel ölçekte yaratıcı biçimde yıkılan, bozulan ve uyarlanan açık kaynaklı manifesto üretimine zemin sağlayabilecek bir ortam oluşturur. Bu radikal dönüşüm zamanı geldiğinde de manifesto, kriz zamanında hem ortak, hem de parçalanarak çoğalan sesler oluşturmak için tetiklenmeyi ve toplulukları tetiklemeyi bekliyor olacaktır.

KAYNAKLAR

- Akgün Yüksekli, B.** (2013). Metropolis Filmi: Aydınlanmanın Diyalektiği, Modernite, Mit ve Modern Mimari. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 10: 59-70 .
- Artun Altınyıldız, N.** (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler. *Arzu Mimarlığı*. içinde İletişim Yayınları.
- Artun, A.** (2011). 9/11 : Yıkıntı Estetiği. *Yıkım sergisi, Sürrealist Eylem Türkiye (SET)*.
- Artun, A.** (2012). Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu. *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*. içinde
- Artun, A.** (2013). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İletişim Yayınları.
- Başer, D.** (2011). *Zygmunt Bauman'da Müphemlik ve Toplumsal Yaşam*. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baudelaire, C.** (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. İletişim Yayınları.
- Bauman, Z.** (2001). *Parçalanmış Hayat*. Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z.** (2003). *Yasa Koyucular ile Yorumcular*. Metis Yayınları.
- Bauman, Z.** (2007). *Modernite ve Holocaust*. Vesus Yayınları.
- Bauman, Z.** (2014). *Modernlik ve Müphemlik*. Ayrıntı Yayınları.
- Berghaus, E. G.** (2009). *Futurism and the Technological Imagination*. Radopi.
- Boorstin, D. J.** (1992). *The Creators: A History of Heroes of the Imagination*. New York: Random House.
- Buckley, C.** (2011). *What happened to architectural manifesto?* Columbia University.
- Burger, P.** (2012). *Avangard Kuramı*. İletişim Yayınları.
- Calinescu, M.** (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press.
- Caws, M. A.** (2001). *Manifesto: A Century of isms, xix*. University of Nabreska Press.
- Colomina, B.** (2011). *What happened to architectural manifesto?* Columbia University.
- Conrads, U.** (1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

- Davies, J.** (1985). *Mechanical millenium: Sant'Elia and the poetry of Futurism* . D. K. Ed. Edward Timms içinde, *The Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art* . Manchester University Press.
- DeLanda, M., & Vidler, A.** (2005). *Lebbeus Woods: System Wein*. Hatje Cantz Publishers.
- Douglas, M.** (1966). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge Classics.
- Ek, İ.** (2012). 18. Yüzyılda Bozulan Ezber: Piranesi. N. Altınıyıldız Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı*. İletişim Yayınları.
- Éluard, P.** (2014). Bir Kentin aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Üzerine. *Sürrealizm/Mimarlık*. içinde İletişim Yayınları.
- Foucault, M.** (1993). *Ders özetleri 1970- 1982*. İstanbul: YKY: Yapı Kredi Yayınları.
- Hale, J.** (2000). *Building Ideas, An Introduction to Architectural Theory*. John Wiley & Sons .
- Harries, K.** (2000). *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Harvey, D.** (2011). *Umut Mekanları*. Metis Yayınları.
- Harvey, D.** (2012). *Postmodernliğin Durumu*. Metis Yayınları.
- Heully, G.** (2012). *Moldy Assumptions*. Los Angeles: University of California .
- Hjartarson, B.** (2007). Myths of Rupture, The Manifesto and the Concept of Avant-Garde. *Modernism / edited by Astradur eysteinnsson and Vivian Liska*.
- Hundertwasser, F.** (1991). Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosu. 20. *Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. içinde Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Jencks, C.** (1997). The Volcano and the Tablet. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. içinde Academy Editions.
- Karatani, K.** (2006). *Metafor Olarak Mimari*. Metis Yayınları.
- Lahoud, A.** (2010). Post-Traumatic Urbanism. *Architectural Design*.
- Marinetti, F.** (1909). Fütürist Manifesto. *Sanat Manifestoları (Avangard Sanat ve Direniş)*. içinde İletişim Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F.** (2016). *Komünist Manifesto*. Can Yayınları.
- Obrist, H.-U., Puchner, M., & Gronlund, M.** (2009). *Serpentine Gallery Manifesto Marathon*.
- Ojalvo, R.** (2012). Modernitenin İki Arayüzü Arasında Mimarlık: 'Mesken Tutmak'tan Göçebeliğe. *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*. içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özlüdil, B.** (2004). Lebbeus Woods. *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*.
- Perloff, M.** (1986). *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. University of Chicago Press.
- Puchner, M.** (2006). *Poetry of the Revolution*. Princeton University Press.

- Puchner, M.** (2012). *How to Write a Revolution*. California State University. Chico.
- Rainey, L., Poggi, C., & Wittman, L.** (2009). *Futurism An Anthology*. New Haven & London: Yale University Press .
- Rosenberg, D.** (2003). *Dünya Mitolojisi, Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. İmge Yayınları.
- Ruskin, J.** (1878). *The Ethics of the Dust: Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Crystallisation*. John Wiley.
- Sadler, S.** (1999). *The Situationist City*. MIT Press.
- Salman, Y.** (2000). İki Anarşist-Sosyalist Ütopist: Woods (Heterarşik Kent) ve **Ursula K.** (Mülksüzler). *Çağdaş Dünya Mimarları, Lebbeus Woods*. içinde Boyut Yayın Grubu.
- Sant'Elia, A., & Marinetti, F.** (1991). Fütürist Mimarlık. U. Conrads içinde, 20. *Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Speaks, M.** (2011). Archi-philosophy. E. Ots içinde, *Decoding Theoryspeak: An Illustrated Guide to Architectural Theory* . Routledge.
- Speaks, M.** (2012). *Design: Intelligence vs. Ideology*. Hong Kong: Faculty of Architecture .
- Spiteri, R.** (2014). Sürrealizm ve Paris'in Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi . *Sürrealizm/ Mimarlık, Mekan Sanatı*. içinde İstanbul: İletişim Yayınları .
- Superstudio.** (1972). Description of the Microevent/ Microenvironment. *Italy: The New Domestic Landscape*. New York: MOMA.
- Şumnu, U.** (2012). Beyazlar Daha Beyaz: Modern Mimarlık ve Bezeme. N. Altınyıldız Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı*.
- Taut, B.** (1991). Ciddiyete Son! 20.Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar. içinde İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Turan, O.** (2013). *The Genre of Architectural Manifesto in the Society of the Spectacle*. The Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University.
- Uluengin, Ö., & Görgülü, T.** (2014). Mimarlıkta Bir Karşı Duruş Tavrı Olarak 'Anarchitecture'. *Megaron*.
- Venturi, R.** (1991). *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*. Şevki Mimarlık Mimarlık Vakfı.
- Vidler, A.** (2011). *What happened to the architectural manifesto?* Columbia University.
- Vitruvius.** (2000). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Wigley, M.** (2011). *What happened to architectural manifesto?* Columbia University.
- Woods, L.** (1993). 'Manifesto'. *Pamphlet Architecture 15: War and Architecture*. içinde Princeton Architectural Press.
- Woods, L.** (1997). *Radical Reconstruction*. Princeton Architectural Press.

Woods, L. (2004, 09). Risk Almak: Dokuz Kentsel Senaryo. *Arredamento mimarlık*, s. 80-89.

Woods, L. (2016, 03). *Architecture Of Energy*.

<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/05/architecture-of-energy/> adresinden alındı.

Yapmak. *Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük*. Alındığı tarih: 26.01.2016

Yıkmak. *Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük*. Alındığı tarih: 26.01.2016

Cult. *Oxford English Dictionary*. Alındığı tarih: 15.02.2016

Manifesto. *Oxford English Dictionary*. Alındığı tarih: 04.01.2016

Url- 1< <https://libcom.org/library/communist-manifesto-marx-engels-0>>: alındığı tarih: 02.12.2015.

Url- 2< <http://equalityarchive.com/issues/feminist-manifestos/>>: alındığı tarih: 15.04.2016.

Url- 3<<http://situationnisteblog.wordpress.com/tag/situationist-international/>>: alındığı tarih: 12.03.2016.

Url- 4< http://www.dada-companion.com/journals/covers/cover_640px_g.jpg>: alındığı tarih: 02.04.2016.

Url- 5< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Dadamatin%C3%A9e.jpg>: alındığı tarih: 02.04.2016.

Url- 6<http://ic.pics.livejournal.com/behoovingmoving/24524343/544862/544862_original.jpg>: alındığı tarih: 02.04.2016.

Url- 7< <https://isimud.files.wordpress.com/2010/06/bel-and-the-dragon.jpg>>: alındığı tarih: 05.04.2016.

Url- 8<<http://media-2.web.britannica.com/eb-media/80/104880-004-913F2DBF.jpg>>: alındığı tarih: 02.04.2016.

Url-9< http://obviousmag.org/archives/2012/02/as_minas_do_rei_salomao_mito_ou_verdade.html>: alındığı tarih: 02.04.2016.

Url- 10<<http://www.artbible.info/art/tower-of-babel.html>>: alındığı tarih: 10.04.2016.

Url- 11<<http://listverse.com/wp-content/uploads/2011/05/the-great-flood-1.jpg>>: alındığı tarih: 20.02.2016.

Url- 12<http://www.jf-batellier.com/crbst_10.html>: alındığı tarih: 20.02.2016.

Url- 13<http://www.kenney-mencher.com/pic_old/19th_century/paris.htm>: alındığı tarih: 21.02.2016.

Url-14<<http://www.archdaily.com/411878/ad-classics-ville-radieuse-le-corbusier>>: alındığı tarih: 21.02.2016.

Url- 15<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Le_Carceri_d%27Invenzione>: alındığı tarih: 21.02.2016.

Url- 16< <http://www.jotdown.es/2013/01/merz-o-el-arte-del-todo/> >: alındığı tarih: 24.03.2016.

Url- 17< <http://www.constantcircles.com/an-exploded-view-cornelia-parker-at-the-whitworth-manchester/>>: alındığı tarih: 15.02.2016.

Url- 18<<http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm>>: alındığı tarih: 25.01.2016.

Url- 19< <http://www.invaluable.com/auction-lot/new-babylon,-signed-lithograph-by-constant-156-c-766b9356c6>>: alındığı tarih: 12.11.2015.

Url- 20< <http://obsessivecollectors.com/gordon-matta-clark-at-macba>>: alındığı tarih: 18.03.2016.

Url- 21< <http://antiquariat-rohlmann.de/taut-bruno-fruehlicht-1.html>>: alındığı tarih: 15.03.2016.

Url- 22 <<https://blogroche.wordpress.com/2013/02/07/1913/>>: alındığı tarih: 11.02.2016.

Url- 23 < <https://strangeflowers.wordpress.com/2015/10/15/the-kaiser-of-utopia/> >: alındığı tarih: 12.02.2016.

Url- 24< <http://architizer.com/blog/modernist-utopian-architecture/media/608029/> >: alındığı tarih: 20.02.2016.

Url- 25 < https://en.wikipedia.org/wiki/Glass_Pavilion>: alındığı tarih: 18.02.2016.

Url- 26 < <http://web.stanford.edu/~kimth/www-mit/mas110/paper1/>>: alındığı tarih: 18.02.2016.

Url- 27 <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:De_Stijl>: alındığı tarih: 02.03.2016.

Url- 28< <http://momalibrary.tumblr.com/page/5>>: alındığı tarih: 20.03.2016.

Url- 29< <http://architizer.com/blog/mies-van-der-rohe-collages/>>: alındığı tarih: 15.03.2016.

Url- 30 <http://www.archdaily.com/59487/ad-classics-860-880-lake-shore-drive-mies-van-der-rohe/>>: alındığı tarih: 15.03.2016.

Url- 31< https://monoskop.org/Naum_Gabo>: alındığı tarih: 18.03.2016.

Url- 32< <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/62/8f/14/628f1450978e121afead91699c746094.jpg> >: alındığı tarih: 18.03.2016.

Url- 33< <http://www.wikiart.org/en/el-lissitzky/lenin-tribune-1920> >: alındığı tarih: 21.03.2016.

Url- 34<
http://www.rferl.org/content/Russias_Historic_HammerAndSickle_Building_Faces_Wrecking_Ball/1945628.html >: alındığı tarih: 20.03.2016.

Url- 35< <https://thecharnelhouse.org/2014/03/07/lissitzky-wolkenbugel-1924/higher-resolution-el-lissitzky-wolkenbugel-cloud-irons-horizontal-skyscrapers-etc-1924/>>: alındığı tarih: 21.03.2016.

Url- 36< <http://russianavantgarde.tumblr.com/post/16921011070/noi-trotsky-town-hall-leningrad-19324>>: alındığı tarih: 24.03.2016.

Url- 37
< <http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/16/the-city-in-the-comics.html> >: alındığı tarih: 12.03.2016.

Url- 38 < <http://www.dreweatts.com/media/dreweatts/inventory/4/5/7/457939-6.jpg>>: alındığı tarih: 12.03.2016.

Url- 39 < <http://www.theblogazine.com/2015/08/everything-is-architecture-bau-magazine-at-the-ica/>>: alındığı tarih: 12.03.2016.

Url- 40 < <http://mikasavela.tumblr.com/post/17264306921/street-farmer-no2-spring-1972-graham-caine>>: alındığı tarih: 12.03.2016.

Url- 41 <http://payload391.cargocollective.com/1/18/598962/10133837/icon_both-spread-1000_670.jpg>: alındığı tarih: 03.01.2016.

Url- 42 <<http://www.iconeye.com/404/itemlist/category/534-manifestos>>: alındığı tarih: 05.01.2016.

Url- 43 <<http://www.amazon.com/Manifesto-Marathon-Serpentine-Gallery-Peyton-Jones/dp/3865606946>>: alındığı tarih: 05.01.2016.

Url- 44 <https://en.wikipedia.org/wiki/Saint-Jacques_Tower >: alındığı tarih: 09.03.2016.

Url- 45 <<https://moodmoods.wordpress.com/2014/02/26/superstudio-superarchitettura/>>: alındığı tarih: 13.03.2016.

Url- 46<http://www.maremagnum.com/uploads/item_image/image/45/poesia-rassegna-internazionale-diretta-marinetti-967b1094-719c-48d2-b10b-30ad7bf80021.jpeg>: alındığı tarih: 11.03.2016.

Url- 47 <<http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/14/03004-20081014ARTFIG00463-le-manifeste-a-la-une-du-figaro-.php>>: alındığı tarih: 11.03.2016.

Url- 48 <<http://hiddenarchitecture.blogspot.com.tr/2015/12/twelve-ideal-cities.html>>: alındığı tarih: 05.02.2016.

Url- 49 <<http://www.hundertwasser.com/arch/view-9>>: alındığı tarih: 02.04.2016.

Url- 50
<http://www.hundertwasser.at/english/texts/philo_verschimmelungsmanifest.php>: alındığı tarih: 14.02.2016.

Url- 51 <<http://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesneler/580>>: alındığı tarih: 22.02.2016.

Url- 52 <<http://www.perspectiveglobal.com/architecture/10-most-liked-hong-kong-architecture-of-the-century-revealed/>>: alındığı tarih: 27.03.2016.

Url- 53 < <http://www.curbed.com/2013/4/19/10251880/mapping-the-horrors-of-hong-kongs-lawless-walled-city-1>>: alındığı tarih: 27.03.2016.

Url- 54 <<http://www.screenhead.com/details-of-blade-runner/>>: alındığı tarih: 30.03.2016.

Url- 55

<<http://www.bldgblog.com/2012/10/lebbeus-woods-1940-2012/?showComment=1351737207957>>: alındığı tarih: 02.04.2016.

Url- 56 <https://cmuarch2014.files.wordpress.com/2010/04/injection_parasite.jpg>: alındığı tarih: 02.04.2016.

Url- 57 < <https://static01.nyt.com/images/2012/11/01/arts/WOODS2-obit/WOODS2-obit-popup.jpg>>: alındığı tarih: 03.04.2016.

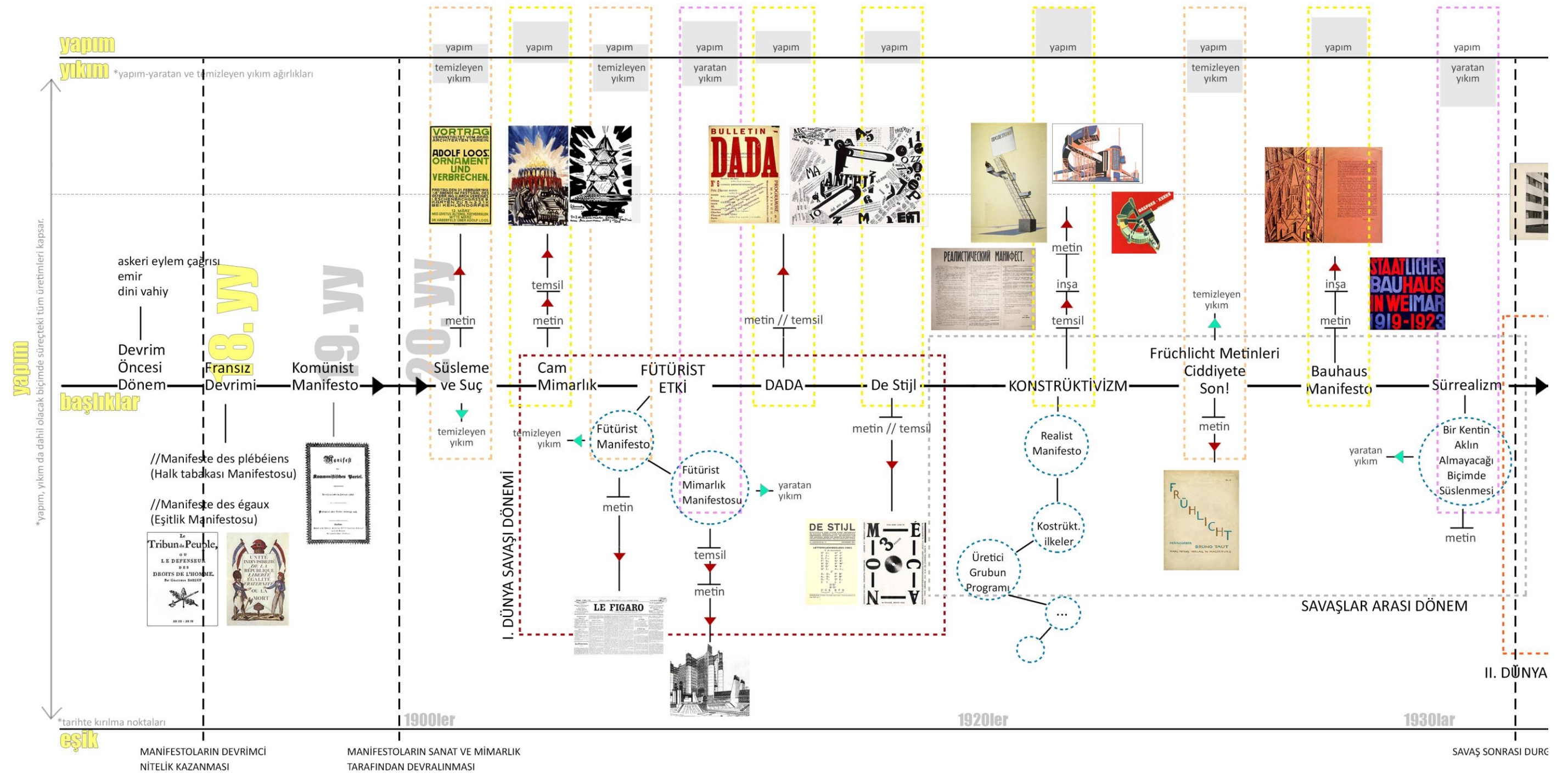
Url- 58 < <http://archidose.blogspot.com.tr/2014/04/lebbeus-woods-architect.html>>: alındığı tarih: 02.04.2016.

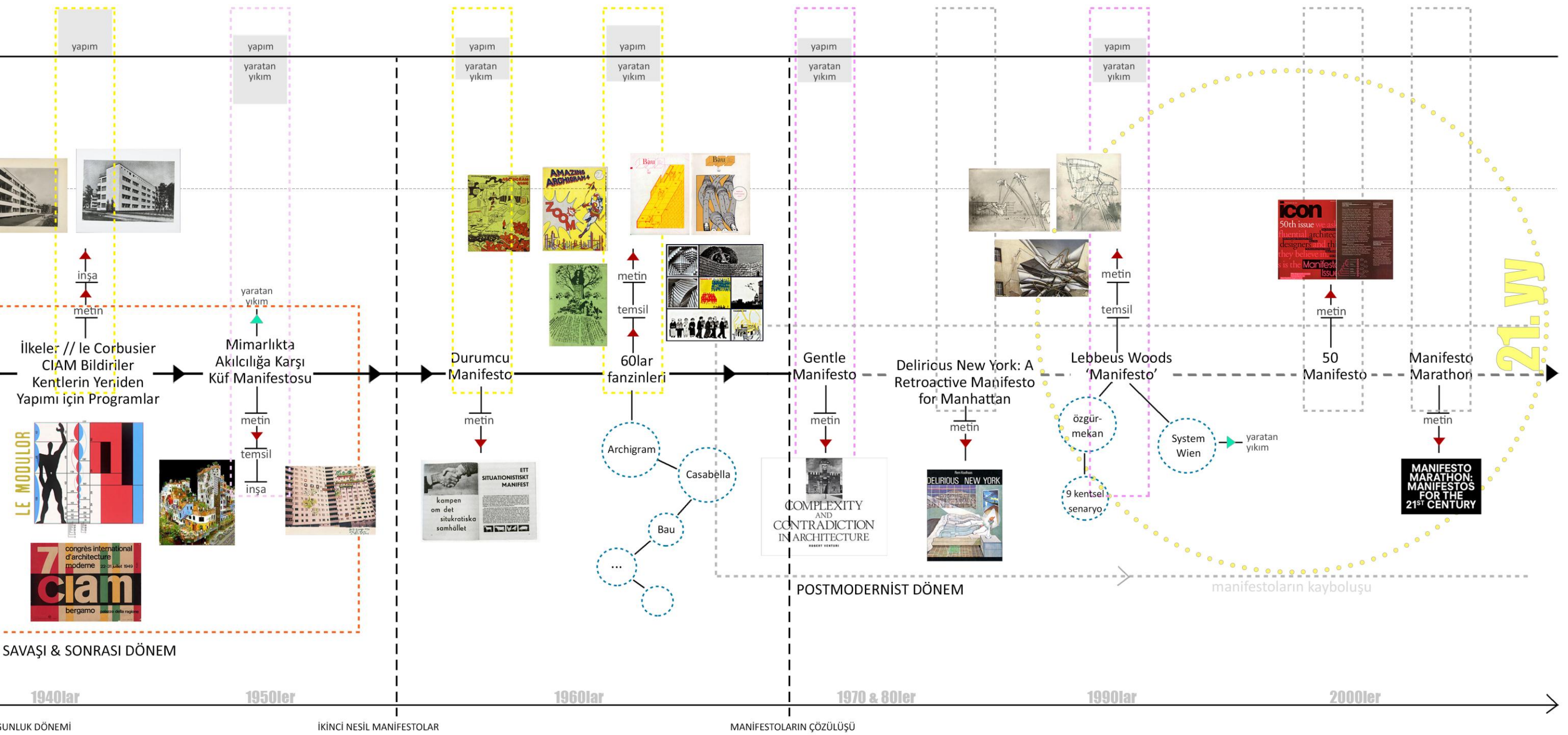
Url- 59 <<http://lifewithoutbuildings.net/2006/09/lecture-review-lebbeus-woods.html>>: alındığı tarih: 03.04.2016.

Url- 60 <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/05/architecture-of-energy/>>: alındığı tarih: 03.04.2016.

EKLER

EK A: Mimari manifestoların tarihsel-eylemsel diyagramı





ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Ece Sıla Bora
Doğum Tarihi ve Yeri : 26.09.1986 İstanbul
E-posta : ecesilabora@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2013, İTÜ, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
2012, İTÜ, Mimarlık Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü