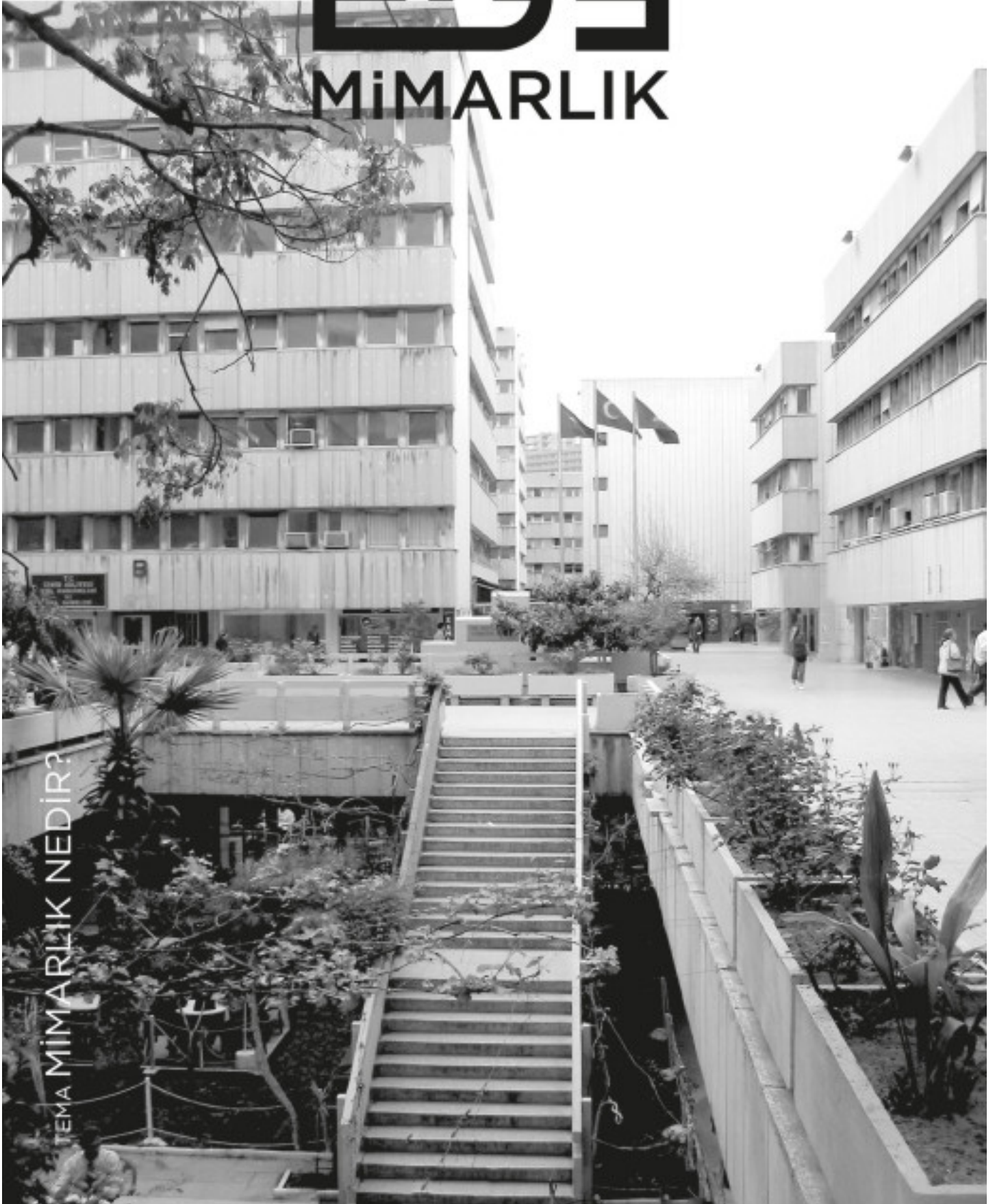




Başka Türü Mimarlık Yapma Biçimleri: Duyumsamanın Yeniden Yayılımı ve Absürt, Kusurlu, Aktif Eşit

Didem Sağlam, Ayşe Şentürer

MAKALENİN ADI **Başka Türü Mimarlık Yapma Biçimleri: Duyumsamanın Yeniden Yayılımı ve Absürt, Kusurlu, Aktif Eşit**

Other Ways of Doing Architecture via Rancière's "Distribution of the Sensible": Absurdity, Imperfection and Active Equality

MAKALENİN TÜRÜ **Araştırma Makalesi**

MAKALENİN KODU **EgeMim, 2025-3 (127), 48-57**

MAKALENİN YAZARLARI **Didem Sağlam**, Doktora Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimari Tasarım Programı; **Ayşe Şentürer**, Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü

MAKALENİN GÖNDERİM TARİHİ **06.03.2025**

MAKALENİN KABUL TARİHİ **05.05.2025**

YAZAR İLETİŞİM BİLGİSİ **saglamdid@itu.edu.tr;**

senturer@itu.edu.tr

ORCID **0000-0002-9629-9486;**

0000-0002-5299-1390

ÖZ Bu makale, mimarlığı yalnızca yapı üretimiyle sınırlı olmayan, eleştirel ve politik bir eylem biçimi olarak ele alırken "Mekânsal Faillik" araştırmasının motivasyonlarını irdeler. Rancière'in "duyumsamanın yeniden yayılımı" yaklaşımı aracılığıyla, mimarlığın absürt, kusurlu ve aktif eşitlik kavramlarıyla dönüştürücü potansiyelini tartışır. Atölye Mimarlık'ın Halikarnas Mozaesi Açık hava Projesi ile yapının yokluğu üzerinden alternatif bir mimarlık pratiği önerilerek mekânın yeniden kurulabilirliği ve mimarlığın tanımı yeniden sorgulanır.

ANAHTAR KELİMELER Mimarlık Kuramı, Estetik, Absürt, Kusurluluk, Duyumsama.

 **OPEN ACCESS** This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

1. Giriş
Bugün mimarlık üzerine bazı tartışmaları yeniden yapmaya ihtiyacımız var. Her türlü metanın, imgenin hızla dolaşıma girdiği ve tüketildiği günümüzde mimarlığı bu tüketim çılgınlığının aracı haline getirmeden, mekânı zamanın etkisiyle birlikte ele alan, özgürleştiren, eşitleyen, hafif ve geçirgen "başka türlü mimarlık"lara ihtiyaç var. Alışageldiğimiz mimarlık anlayışı, mimarın bireysel otoritesine dayalı ve fiziksel nesne üretimine odaklı bir yapıdayken, günümüzde bu anlayışın, toplumsal, politik ve etik kaygılarla yeniden sorgulanması gerekiyor.

Başka türlü mimarlık arayışı kriz dönemlerinde ve sonrasında görülüyor. Alışageldiğimiz düzene karşı duran yaklaşımların mimarlık bağlamındaki karşılıklarına örneğin 20. yüzyıl başındaki manifestolarda ve savaş sonrası dönemde avangart sanat hareketlerinde rastlıyoruz. Neoliberal dönemde ise mimarlık eleştirisinin bahsi geçen dönemlere göre form değiştirdiğini söylemek mümkün. Batının modernite anlatısının (Lahiji, 2019) hesaplaşma dönemi olarak da anılan "Duvar sonrası dönem", düşünce tarihinde mekân ve zamanın birlikte ele alınarak tartışıldığı yaklaşık son 40 yıla tekabül ediyor¹. Bu sırada mimarlık ve mimarlık dışı arasındaki sınırların geçirgenleşmesi, mimarlığa yaklaşımın ve onu kuramsallaştırmanın yeni yollarını da üretti (Lähdesmäki, 2018). Peki, geçmişte *unbuilt*, avangart, ütopya, *anarchitecture* gibi adlarla yeni bakışlar aralamış olan başka türlü mimarlıklar, bugün ne üzerinden

konusulabilir? Bu soruya bu çalışmada duyumsamanın yayılımı ve absürt, kusurlu, aktif eşit kavramlarıyla yaklaşıyor. Mevcut düzene karşı başka yollar aramak, disiplin olarak mimarlığın benimsediği kuralları ve sınırları tekrar sorgulamayı gerektirir. Alışageldiğimiz yolların ya da kurulmuş ve kabul edilmiş sınırların yeniden ele alınması için sarsılması ve bozulması gereklidir. Bu da algılama ve duyumsama biçimlerimizi değiştirecek deneyimler ve eleştirel bir bakışla başlar.

"Mimarlık Nedir?" sorusuna bu makale aracılığıyla verilebilecek en temel yanıtlardan biri, mimarlığın bir eleştiri alanı olduğudur. 2019 yılında yayımladığı *An Architecture Manifesto: Critical Reason and Theories of a Failed Practice* adlı kitabının girişinde Nadir Lahiji, akademiyi bu işlevini yitirdiği gerekçesiyle eleştiriyordu. Peki, günümüz mimarlarının mimarlık aracılığıyla eleştiri ürettiklerini, hâkim söylemlere ve baskın ideolojilere karşı durduklarını söyleyebilir miyiz? Günümüzde mimarlık pratiği bu eleştirel işlevi çoğunlukla yerine getirmiyor olabilir. Ancak mimarlığın tanımı, kapsamı, uygulama biçimi ve motivasyonları eleştirel yönüyle birlikte sürekli yeniden düşünülmelidir. Bu noktada metnin temel kaynaklarından ilki olan Awan, Schneider ve Till'in (2011) "Mekânsal Failler" (*Spatial Agency*) araştırması, mimarlığı farklı etkenler ve ilişkiler üzerinden okumanın, bu eleştirel yaklaşımı yeniden canlandırabileceğini öne sürmektedir.

Bu tür bir yeniden okuma içinse, mimarlığın yalnızca merkezdeki yapılar ve otoriteyi temsil eden mekânlar

SAĞ ÜSTTE Mekânsal Faillere dair belirleyici ana hatlar (Tüm tablolar yazarlar tarafından hazırlanmıştır). (Tablo 1).

üzerinden değil, aynı zamanda düzenin dışında kalan, görünmez kılınmış özneler ve pratikler üzerinden de ele alınması gerekmektedir. Mimarlık, toplumsal eşitsizlikleri dönüştürebilecek bir eylem biçimi olarak yeniden tanımlanmalıdır. Örneğin, mimarlık tarihini gücün temsili olan yapı çevre üzerinden anlatmak yerine sıradan insanların yaşadığı yapılaşmalar ve gündelik hayat üzerinden okumak, alternatif anlatılar geliştirmek için gereklidir. Çünkü mimarlığın tanımını ve sınırlarını yeniden kuran şey bu anlatılardır. Bu metinde halihazırda tarih anlatısını içinde barındıran Halikarnas Mozolesi için geliştirilen iki proje önerisi tartışılmaktadır. Atölye Mimarlık'ın geliştirdiği proje, “boşluğun yeniden tasarlanmasıyla” geçmişin izlerinde var olan bugünün hikâyesini katmanlaştırırken, Akademia Vakfı (Akdeniz Ülkeleri Akademisi Vakfı) tarafından geliştirilen öneri, izlerini yok etmek uğruna, geçmişi bugün yeniden üretmektedir.

İlk bölümde, yaklaşık 135 proje/grup/kişi ya da kuruluşun yakından incelendiği ve “başka türlü yapma yollarının” motivasyonlarıyla ele alındığı Mekânsal Failler araştırmasının etrafında şekillendiği eksenler ele alınmaktadır.

Sonraki bölümde Mekânsal Faillerin motivasyonlarına yeni bir öneri olarak “Duyumsamanın Yayılımı” tartışılmaktadır. Rancière’in sanat tarihi içinde bahsettiği üç sanat rejiminden sonuncusu olan estetik rejimle bir tür modernite tartışmasına zemin hazırlayan duyumsamanın yayılımı, eleştirel bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Bu yöntem çalışmanın sunduğu absürt, kusurlu ve aktif eşit kavramları “başka türlü yollar” kurmanın araçları olarak eşlik eder. Bazı kavramlar düşünme biçimimizde yeni perspektifler açabilmektedir. Bu yüzden Rancière’in felsefesinden getirip yenilerinin eklendiği bu kavramlarla tanıdığımız alana yabancılaşarak ve doğru bildiklerimizi sarsarak başka türlü mimarlık yapma biçimleri arayabiliriz.

Son bölümde ise Rancière’den taşınan kavramsal bakışla ve Mekânsal Faillğe eklenebilecek bir motivasyon olarak Halikarnas Mozolesi Açık hava Projesi tartışmaya açılmaktadır.



2. Başka Türlü Mimarlık Yapma Biçimleri: Mekânsal Faillik

Spatial Agency, araştırmacı ve eğitimci Tatjana Schneider ve akademisyen ve mimar Jeremy Till tarafından oluşturulmuş bir projedir. Bu proje, daha sonra Nishat Awan ortak yazarlığında *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture* ismi ile kitaplaştırılmıştır (2011). “Alternatif mimarlık pratikleri” demenin kısıtlayıcı olduğu kaygısıyla, öznenin eyleyebilme potansiyelini ve etki etme gücünü vurgulayan “Mekânsal Faillik” olarak çevirebileceğimiz *Spatial Agency* isminde karar kılmışlardır. Araştırma, mimarlık pratiğini yalnızca bina tasarlamakla sınırlı görmeyen, mimarın rolünü yeniden tartışmaya açan ve “iyi” mimarlığın hangi araçlarla yapılabilirliğini sorgulayan bir yaklaşımı ele alır. Başka türlü mimarlık yapma biçimlerini mercek altına alarak, mimarlığın konusunu ve “mimarlık nedir?” sorusunu genişletmeyi amaçlar. Mimarlığın tanımını yeniden çerçeveyeleyen araştırmacılar Jeremy Till ve Tatjana Schneider, mimarın tekil bir otorite olarak konumlanmadığı, aksine farklı öznelerin bir arada üretim yaptığı bir anlayışı savunur. Mimarlığın değerini, biçimcilikten öteye gidemeyen mesleki alışkanlıkların dışında arar. Mekânsal Faillik kavramı için belirledikleri temel eksenlerde 135 proje, grup, kişi ya da kuruluşun “başka türlü yapma yollarını” inceler. Mimarlık pratiği, onu “nasıl” gerçekleştirdiğimizden, hangi “alanlarda” uyguladığımız ve ne tür “motivasyonlarla” hareket ettiğimize kadar uzanan çok katmanlı bir çerçevede ele alınır (Tablo 1). Benimseme, yayılım, güçlendirme, ağ

kurma ve yıkım gibi eylem biçimleriyle şekillenen bu yaklaşım; bilgi, örgütsel yapılar, fiziksel ve sosyal ilişkiler gibi farklı alanlarda uygulanır. Aynı zamanda ekolojik, etik, pedagojik, politik ve profesyonel motivasyonlarla yönlendirilir. Bu yaklaşım, mimarlık üretimini yalnızca estetik kaygılara indirgemek yerine, sosyal, politik ve ekolojik bağlamları da dikkate alan bir pratik olarak değerlendirmeyi önerir. Yazarlara göre; mimarlık sadece mimarlara bırakılmamalıdır; estetik kaygılar, etik sorumluluklardan bağımsız düşünülemez (Awan, Schneider ve Till, 2011).

Mimarlar şüphesiz ki iyileştirme motivasyonu ile yola çıkarlar. “.. Binayı zamanında tamamlamak, müşteriyi memnun etmek ya da sadece hayatta kalmak gibi acil hedefler mimarın günlük dikkatini meşgul etse de, bunlar genellikle daha yüksek idealler tarafından yönlendirilir” (Awan, Schneider ve Till, 2011, s. 37). Sıklıkla, “daha iyi” için bir araç olarak görülen “güzellik”, iyileşmeye ulaşmanın bir yolu olabilir; ancak tek başına yeterli değildir. Mekânsal Failler, iyileştirme içgüdüünü yalnızca nesnelerin görünüşü ile ilişkilendirmek yerine bunu daha akışkan süreçler ve toplumsal koşullarla ilişkilendirir (Awan, Schneider ve Till, 2011, s.37).

Bu metin açısından özellikle politik ve profesyonel motivasyonlar önem taşır. Mekân üretiminin doğası gereği politik olduğunu savunan Mekânsal Faillik araştırmacıları, mimarlığın mevcut iktidar yapılarını yeniden üretme potansiyelini de sorgular. Kitapta politik motivasyonla hareket eden iki temel gruptan bahsedilir. İlki açıkça politik pozisyonu olan

SANAT REJİMLERİ

1. İmgelerin Etik Rejimi
 2. Sanatın Temsili Rejimi
 3. Sanatın Estetik Rejimi
- > Duyumsamanın Yayılımı

gruplar. Bunlar doğrudan sistem karşıtı pozisyon alırken, bazıları mekânsal adaletsizlikleri görünür kılmayı ve dönüştürmeyi hedefler. İkinci grup, sosyal adalet hedefli müdahaleleriyle mevcut eşitsizlikleri hafifletmeyi amaçlar. (Awan, Schneider ve Till, ss. 40-41).

Profesyonel motivasyonlar ise mesleki normlara karşı çıkan ve mimarlığı yeniden biçimlendirmeye çalışan bir tavır sergiler. Çünkü meslekler özünde kendini koruyucu kapalı bir yapıya sahiptir. Schneider ve Till, bu bağlamda Fransızcadaki *déformation professionnelle* (mesleki deformasyon) kavramını işaret ederek, bunu mimarlığın dar çerçevede tanımlanmasının bir yansıması olarak görürler. *Spatial Agency*, bu kavramı tersine çevirerek, profesyonel değerlerin yeniden kurgulanabileceğini savunur (2011, ss.43-45).

Günümüzde birçok mimar, mesleğin politik sonuçları hakkında sessiz kalmayı tercih etmektedir. Bu sessizlik, tarafsızlıkla karıştırılan mesleki bir konfor alanının ürünüdür. Oysa mimarlığın doğrudan ya da dolaylı olarak toplumsal ilişkileri etkilediği kabul edilmelidir. Roemer van Toorn'un da vurguladığı gibi, tasarım kararlarının etik ve politik sonuçlarının piyasa dinamiklerine teslim edilmesi, mimarlığı yalnızca "biçim üretimi"ne indirger. Oysa mimar, mekânsal ilişkileri dönüştürerek toplumsal güç ilişkilerine müdahale eden bir figür olabilir. (Awan, Schneider ve Till, ss. 38-39). Bu vurgu, yalnızca mimari formların nasıl görüldüğüne değil, onların nasıl ve kimler tarafından üretildiğine ve kullanıldığına dair yeni bir farkındalık geliştirmeyi de amaçlar. Odaktan tamamen uzaklaşmak yerine, yeni

odaklar kurmak, görmezden gelinen mekânsal pratikleri görünür kılmak ve değer verilen imgeleri yeniden değerlendirmek üzerine düşünmeyi gerektiriyor.

Mekânsal Faillik, başlangıçta ana akım mimarlık pratiklerinin muhafazakâr eğilimlerine bir eleştiri olarak ortaya çıkmış olsa da zamanla mimarlığın kolektif üretim pratiklerine dair cesaret verici bir anlatıya dönüşmüştür. Mimarlık yalnızca fiziksel yapı üretimi değil; sosyal adaletsizlikleri dönüştürme ve kolektif hafızayı şekillendirme gücüne sahip bir pratiktir. Mekânın failleri olarak mimarlar, yeni üretim biçimleri ve aktörlerle iş birliği içinde çalışarak daha kapsayıcı ve eleştirel bir mimarlık pratiği inşa edebilirler.

Bu bağlamda "başka türlü mimarlık yapma biçimleri", yalnızca alternatif yöntemler değil, aynı zamanda mimarlığın tanımını dönüştüren eleştirel bir eylemlilik olarak da değerlendirilmelidir. Ancak araştırmanın derlediği örneklerin çoğunlukla kurum, şirket ya da kişi düzeyinde olması, genelleyici bir yaklaşım tehlikesini doğurur. Belki de asıl olan, bu yapıların değil, her bir mimarlık işinin kendi bağlamında özgün ve çoğulcu biçimde değerlendirilmesidir.

Bu noktada Rancière'in duyumsamanın yeniden yayılımı yaklaşımı, Mekânsal Faillik anlayışını derinleştiren kuramsal bir çerçeve sunar. Mekânsal Faillerin politik ve profesyonel motivasyonları, yalnızca mimarlık eyleminin yönünü değil, aynı zamanda mimarlığın estetik, etik ve toplumsal etkilerini yeniden düşünmeyi zorunlu kılar. En nihayetinde bu bağlamda Halikarnas Mozolesi için önerilen iki proje tartışılmaktadır.

3. Rancière'in Düşüncesinde Sanat Rejimleri ve Duyumsamanın Yayılımı

Fransızca orjinal adı *Partage du Sensible*, İngilizce çevirisi *Distribution of the Sensible* olan metnin Türkçe çevirisi "Duyulurun Paylaşımı" olarak yapılmış (Rancière, 2008); ancak bu çalışmada "Duyumsamanın Yayılımı" olarak Türkçeleştirilmiştir. Metindeki *sensible* terimi, hem hissedilebilen ve algılanabilen duyularla (*sense*) ve kavramla ilişkili, hem de mantıklı (*sense*), akla yatkın olanla ilişkili olmak üzere ikili ve kuvvetli anlamlar taşır. *Sensible* teriminin Türkçe karşılığı "duyumsanan", "makul" ya da "makbul olan" terimleriyle bu metinde kullanılmaktadır. *Distribution* terimi ise makul olanın özneler arasında pay edilmesi, dağıtılması anlamıyla politik; duyumsananın etkisindeki yayılımı ifade ettiği durumda daha çok estetik bir çerçeveyi tanımlamaktadır.

Sanat rejimlerini politik olan ile ilişkileri üzerinden kuran Rancière'in kastettiği doğrudan iktidarı işaret eden bir siyaset değildir. Kimin dışarıda bırakılacağı, kimin sesinin daha çok duyulduğu neyin görünür olduğu ile duyumsamanın yayılımını dönüştüren eylem bir anlamda politik olanı tarif eder. 'Başka türlü mimarlık yapma biçimleri' de hem estetik hem politik bir tartışma bağlamında kavramsallaştırılabilir. Rancière'in sunduğu çerçeve bize iyi bir alan açmaktadır. Onun için sanatları tanımlamaya ve üzerlerinde düşünmeye yarayan bir rejim olan estetik; yapma ve üretme biçimlerini, bunların görünürlük biçimlerini ve bu biçimlerin arasındaki ilişkilerini düşünmenin olası yolları arasındaki bir artikülasyonudur (Rancière, 2008, s. 145). Zaman ve mekanların, görünür ve görünmez, sözün ve gürültünün sınırlandırılmasıyla ilgili olan estetik bu esnada politik olanı da belirler. Çünkü "siyaset, neyin görüldüğü ve görülen üzerine neyin söylendiği ile, görme yetkisine ve söyleme niteliğine sahip olan ile, mekanların özellikleri ve zamanların olanakları ile ilgilidir" (Rancière, 2008, s. 148). Bu yüzden mimarlık da politik ve estetik bir meseledir. Ancak öncesinde Rancière'in "Batı geleneğinde, sanat dediğimiz şeye ilişkin üç büyük kimlik belirleme

SANAT REJİMLERİ

1. İmgelerin Etik Rejimi
2. Sanatın Temsili Rejimi
3. Sanatın Estetik Rejimi



SOL ÜSTTE Sanat Rejimleri ve Duyumsamanın Yayılımı (Tablo 2).

SOL ALTTA Duyumsamanın Yeniden Yayılımının Aktivatörleri (Tablo 3).

SAĞDA Eleştirel bakış ve Duyumsamanın Yeniden Yayılımı (Tablo 4).



rejimi”ni ortaya koymak gerekir (2008, s. 158).

İlk olarak, [İmgelerin] Etik Rejiminde sanat kendi başına tanımlanan bir şey değildir, imge sorununun altında yer alır². İmgelerin kökenleri sorunu (ve dolayısıyla içerdiği hakikat) ve yazgıları sorunu (yani hangi amaçlar için kullanıldıkları ve hangi etkileri doğurdıkları) ile ilişkilidir (Rancière, 2008, s. 158) Bu rejim sanat eserinin toplumu belirlenmiş ya da kabul edilmiş doğrular doğrultusunda etkilemesi ile ilgilidir. Yani sanatın meşruluğu toplumsal düzene sağladığı katkı ile ölçülür. Sanat bir tür eğitim aracıdır. Rancière’in eleştirel yaklaşımına göre, sadece mevcut düzenin işaret edilmesi yeterli değildir; onu dönüştürmeye yönelik bir eylem gereklidir.

İkincisi, Temsili Sanat Rejimi, sanatlara ilişkin bir “görünürlük rejimi”dir (Rancière, 2008, s. 160). Bu rejimde sanat eseri bir otorite veya bir kuruluş (örneğin akademi) tarafından belirlenmiş kurallar ve değerler ile ilgilidir. Münasiplik, olabilirlik, karşılık gibi ilkelere göre dahil etme normatifliği söz konusudur (Rancière, 2008, s. 160). Bu rejim eğitmekten çok mevcut düzeni korumak ve yerli yerinde tutmakla ilgilidir. Mimarlığın gerek örgütlenme biçimleriyle gerekse de ürettikleri mekânlarla hâkim toplumsal yapıyı yansıtan bir sistem kurması, bu rejim bağlamında geçerlidir.

Üçüncüsü, Rancière’in “temsili rejimin karşıtı” olan, Estetik Sanat Rejimi adını verdiği rejimdir. (Rancière, 2008, s. 161). “Kendine yabancılaşmış bir düşüncenin yeri olarak kendine yabancılaşmış bir [duyumsama] fikri³, estetik düşünceyi başlangıcından beri şekillendiren sanatın [tanımlanışında]⁴ değişmez çekirdeğidir”. Aslında moderniteyi estetik sanat rejimiyle

tarif eder; “eski ile ilişkinin yeni bir rejimidir (...) Estetik sanat rejimine özgü zamansallık, ayrı türden zamansallıkların birlikte-buradalığı”dır (Rancière, 2008, s. 164).

Rancière, estetik rejimde geçen yabancılaşma ve modernite ile ilişkili olarak avangart kavramını hem askeri öncü kuvvet anlamıyla siyasi olarak hem de geleceğin estetik olarak öngörülmesi temelinde birlikte ele alır. Estetik avangardın, politik avangarda sunduğu şeyin “siyaseti tüm yaşamı kapsayan bir programa dönüştürme arzusu” olarak görür (Rancière, 2008, s. 169). Estetik sanat rejimi kurulmuş bir düzene veya değerler sistemine meydan okuma ile ilgilidir ve temsil edilemeyenlerin rejimidir. Bu yüzden bu rejimde sanatın sessiz devrimi önemlidir. Bu devrim, dünyayı algılama ve anlamlandırma (duyumsama) biçimimizi değiştiren bir dönüşümdür. Sessizdir; çünkü sanat bu rejimde mesajlar vererek değil, eyleme geçerek politik olanı açığa çıkarır.

Estetik rejimin politik rolünü işaret eden “Duyumsamanın Yayılımı” esasında yerleşik düzeni temsil eder (Tablo 2). Makul olan, çoğunluk tarafından kabul edilmiş, benzer şekilde algılanan ve hissedilen bir düzenin yayılımı söz konusudur. Bu düzen sayesinde benzer şeylere aşinayızdır, tanımlanmış mekanların nasıl görüneceği bellidir, bir mesleğin nasıl yapıldığına dair genel geçer bir kabul vardır, belli mahallelerde kimin yaşayabileceğine ve kimin yaşayamayacağına dair yazılı olmasa da uzlaşmış bir görüş vardır, kimin söz söyleyebileceğine ya da kimin sözlerinin duyurulacağına ve diğerlerinin susturulacağına dair kabul edilmiş bir makbulün yayılımı vardır. Her pratik bir düzen oluşturma eylemidir. Düşünceler, insanlar,

mekanlar yerli yerine yerleştirilir.

Dönüştürücü müdahale, duyumsamanın ‘yeniden’ yayılımı söz konusu olduğunda gerçekleşmeye başlar.

Yaratıcı pratiklere bu çerçeve ile bakmak için (İngilizcedeki *Re-* ön ekiyle elde edilen) “yeniden” yaklaşımı kullanıldığında; (*Re-distribution of the Sensible*) hem yayılımın yinelenmesi, yani tekrar dağıtım, hem de duyumsamanın yeniden kurulması, yani yeni kurulumlar kastedilebilmektedir. Duyumsamanın yeniden yayılımı için duyları uyandırmak, köreltmek, geliştirmek, şok etmek, yer değiştirmek ve böylece dünya ile kurulan deneyimi yeniden yapılandırmak gerekir. Tam bu noktada bu çalışma yeniden yayılımın aktivatörü olabilecek üç koşul önerir: Absürt, Kusurlu ve Aktif Eşit. Bu kavramlar mekân kurma ya da örgütlenme biçimlerini başka türlü uygulamanın harekete geçiricisi gibi çalışırlar (Tablo 3).

Görünmeyenin görünür kılınması (kusurluluk), alışlagelmiş zaman ve mekân algısının bozulması (absürt), izleyicinin pasiflikten çıkarılması (aktif eşit) aracılığıyla duyumsamanın yeniden yayılımı ile estetik deneyim ve politik deneyim eşitlenir.

Rancière’in “Duyumsamanın Yeniden Yayılımı” kavramı, sanatın estetik rejimi üzerinden günümüz mimarlık söylemini anlamak için önemli bir çerçeve sunar: Duyumsamanın etkisindeki yayılım estetik bir meseledir. Makul olanın özneler arasında pay edilmesi ve dağıtılması ise politik bir meseledir.

Mevcut düzenin kabul ettiği makul olanı sorgulamak, bozmak veya yeni bir duyumsanabilir alan inşa etmek yaratıcı bir eylem gerektirir. Mimarlık bu bağlamda hem bir üretim pratiği hem de eleştirel bir araç olarak işlev görebilir. Başka türlü mekânlar hayal etmek, alternatif

yapısal sistemler kurmak, alışılmadık mekânsal deneyimler oluşturmak, yeni perspektiflere olanak tanımak bu yaklaşımın temel bileşenleridir. Mimarlık yalnızca fiziksel mekânlar üretmek değil, aynı zamanda toplumsal ve politik düzenleri yeniden biçimlendirebilme potansiyeline sahip bir pratik olarak da ele alınmalıdır.

Yeniden yayılım için kabul edilen düzenin sarsılması, bozulması gerekir. Bu da eleştiri aracılığıyla mümkün olur (Tablo 4). Eleştirel bakışla mevcut düzenin bozulmasıyla politika başlar; bozulan düzenin yeniden konfigüre edilmesi ise estetik olanın açığa çıkmasına olanak verir. Düzeni alışılmışın dışında algılayabilmek için eleştirel eylemleri absürt, kusurlu ve aktif eşitlik ile kapsamak gerekir.

Duyumsamanın yeniden yayılımını harekete geçirici koşulları şu şekilde sıralanabilir:

-Bir eylem olarak saçmalamak, bize alışageldiğimiz yaklaşımların dışına çıkabilmeyi hatırlatacak olan Absürt.

-Belirli bir topluluğun ahlak/estetik anlayışına doğrudan tabi olmanın ötesinde eleştirel ve katılıma imkân açarak hâkim toplumsal hiyerarşileri yeniden kurma yolu olarak Kusurluluk.

-Kategoriler ve sabit kimlikler yerine sürekli değişen politik eylemlerle kurulan Aktif Eşitlik.

Absürt ve Duyumsanan Rejimler

Absürt, esasında bu yazının temelini dayandırdığı “Duyumsananın Yayılımı” (*Distribution of the Sensible*) metnindeki akıl, anlam, mantık anlamlarına gelen *sense*’e gönderme yaparak *not making sense* ile birlikte “saçmalamak”tan ortaya çıktı. Çünkü makul olanın dışına çıkmak için sarsmak ve provoke etmek gerekir. Absürt, mimarlık disiplindeki ciddiyetin, sıkışmışlığın ve katılığın karşısına neşe, eğlence getirerek sınırlarını sorgulamanın aracısı olabilecek bir yaklaşım sunar. Saçmalamak anlamdan, gerçeklikten, yaygın olan makulden koparılmış olarak düşünme hali gibidir.

Bu çalışmadaki absürt, “akıl-akla yatkın” (*sense-sensible*) alegorisinden doğmuş olsa da beraberinde Camus’nün absürdünü hatırlamayı gerektirir. Absürdün yaşamı, modern insanın gündelik hayatındaki

monotonluk gibi (ya da Sisypheos’un tepeye durmadan kaya yuvarlaması gibi) alışkanlıklar içinde özgürlüğün yitip gitmesi ve yabancılaşmayla geçiyordur. Şimdiki zamana bağlı, akıldışı ve değerlerin mevcut olmadığı bir yaşamadır. Değer yargılarının olmadığı bu absürt evrende, aslında saçma olan insanın çevresindeki dünya ile bilinci arasındaki kopukluktur. Zaman algısı da kaybolmuştur çünkü yarının bir farkı artık yoktur. Absürttan kaçış başkaldırı ile mümkündür.

Buradaki başkaldırı, bilinci ve dünyayı yok etmeden, yeni anlamlı dünyalar arayışıdır. Mimarlık pratiği de içinde bulunduğu tekrarı ve sıkışmışlığı aşmak için kendi disiplini içinde bir başkaldırıya ihtiyaç duymaktadır. Mimarların sanat üretimleri pekâlâ yeni dünyalar için bir kaçış olabilir ancak tarafları yok etmeden absürdü aşmak, yani mimarlığın kendi araçlarını, sınırlarını ve kurallarını zorlayarak gerekirse yıkımını ve yeniden kurulumunu gerektiriyor. Dolayısıyla Camus’nün “başkaldırı, özgürlük ve çeşitlilik” içeren absürt bir estetik çağırısı yaptığı gibi (Gavins, 2013), konfor alanının dışına çıkmak yeni hakikatler ve olaylar üretmeyi mümkün kılar. Tasarım fikri olarak absürdün ilk akla getirdiğinin biraz ötesinde, cüretkâr olmakla ilişkili olsa da esas meselesi kurulu, kabul edilmiş ve belki farkında bile olmadığımız “saçmalıkları” (ya da makulleri) aşmakla ilgilidir. Kişi bilinci ile çevresindeki dünyanın arasındaki bağı tekrar kurarken, absürt olanı artık fark etmiştir ve onu aşacak yeni bir bağ üretmesi gerekmektedir.

Mimarlık kültüründe absürdü sorgulamak mimarlığın makbul imgesini tartışmaya açmanın hatta yıkmanın aracısı olabileceği gibi, yeni imgeler yaratmanın ve bunları yaymanın özgürleştirici bir stratejisi olabilir. Mimarlığın makbul imgesi, genel kabul gören politik, estetik ve düzen anlayışıyla şekillenirken, absürt bu yerleşik yapıları sarsarak alternatif duyumsanabilir rejimler yaratabilir. Bu bağlamda, absürt yalnızca bir irrasyonellik hali değil, aynı zamanda başka türlü üretmenin bir yöntemidir.

Dadacılar gibi, kasıtlı akıldışılıkla hareket eden, estetik ve toplumsal kabul görmüşlükleri reddeden akımlar absürdü akla getirir. Dada ve

Sürrealizm, Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı umutsuzluk ortamında, burjuva değerlerine karşı bir başkaldırı olarak doğmuş ve hem toplumsal kuralları hem de sanatsal normları sorgulamıştır (Sönmez, 2004, s. 5). Benzer bir şekilde, bugünün kriz ortamının yarattığı sıkışmışlığın, yeni reddedişlere ve farklı duyumsanan dünyaların arayışıyla başka türlü mimarlıkların keşfine ortam sağlayabileceğini düşünmek mümkün.

Absürdün anlamlarına yoksun olduğu şey tarafından baktığımızda politik ve estetik başkaldırısı okunabilir: Absürt; genel geçer yargılara göre “değerden yoksun”, makbul olan kurallara göre “düzenden yoksun”, beklentilere uymadığı için “tutarsız”, tahmin edilebilir olmadığı için “aykırı”olanı ifade eder. Tam da bu özellikleri yeni ve beklenmedik olanı üretmenin aktivatörü olarak ele alındığında heyecan verici bir potansiyel sunar. Örneğin mimarlık, bilgi eksikliği ya da otoriteye meydan okuma gibi görünen absürt yaklaşımlar sayesinde, beklenmedik ve yeni “duyumsanan” dünyalar yaratabilir. Bu yüzden mimarlığın yerleşik sorgulanmayan bilgisinin yıkılması ve her projede yeniden tanımlanması gerekir.

“Anlamanın Mantiği” metninde, anlamanın belirli bir çerçeveye oturması için anlamsızlığın varlığının da gerektiğinden bahsedilir. Anlam, farklılaşma süreci içinde belirli bir forma kavuşur, ancak bu süreçte anlamsızlıkla ilişkisi sabit değildir, sürekli değişir (Due, 2011). Bu bağlamda, işlevsizlik veya yanlış kullanım, genel geçer anlamların sorgulanması açısından verimli olabilir ve yeni tasarım stratejileri geliştirmek için bir başlangıç noktası oluşturabilir. Benzer bir yönde Lohtaja, eleştirel tasarımın, yabancılaşma ve aşinalığın bozulması hissi yaratmayı amaçladığını, böylece kullanıcıları nesneleri alışılmış kullanım biçimlerinden kopmaya teşvik ettiğini belirtir. Eleştirel tasarımın nesneleri garip ve tanıdık olmayan hale getirme yetisi, onları farklı şekillerde nasıl kullanabileceğimizi ve tasarlayabileceğimizi yeniden düşünmeye sevk eder. Bu tür bir yabancılaştırma, toplum içinde paylaşılan politik durumu yansıtan yeni

bir duyusal deneyim sunar (Lohtaja, 2021).

“Estetik sanat rejiminde sanata ilişkin şeyler özgül bir [duyumsama] rejimine ait olmalarıyla belirlenir. Sıradan bağlantılarından koparılmış bu [duyumsama] içinde, ayrı türden bir güç, kendi kendine yabancılaşmış bir düşüncenin gücü barınır. Üretilmemişe özdeş bir ürün, bilmeme’ye dönüştürülmüş bir bilme, *pathos*’a özdeş bir *logos*, yönelimsiz olanın yönelimi, vs.” (Rancière, 2008). Bu pasajda görüldüğü gibi estetik deneyimin politik gücünü açıklarken esasında Rancière de alışlagelmiş anlamları tersyüz ediyor. Akıl ve duygu ile akraba olan (*sense*) duyumsamada birleştirdiği kavrayışına benzer olarak bu yolla yerleşik ve sorgulanmayan mimarlık bilgisinin yıkılması ve her projede yeniden tanımlanmasının gerektiği söylenebilir.

Sanat ve mimarlık, bu bağlamda, yalnızca estetik kodların veya rasyonel yapıların içindeki anlamları değil, aynı zamanda bilinçli olarak bilinmeyi ve saçmalığı içeren süreçleri de barındırabilir. Absürt, yalnızca bir reddediş değil, aynı zamanda yeni yaşam formlarının keşfedildiği bir yaratım alanıdır.

Kusurluluk ve Bitmemişlik

Kusurluluk sürecin ve değişimin bir işaretidir. Peki, tamlık, mükemmellik, sorunsuzluk ilkelerine bağlı bir disiplin olan mimarlık nasıl kusurlu hale gelebilir? “Mimar kendi ustalığını nasıl geri plana alıp yeniden duyumsanan bir dünya yaratabilir?” (The Cooper Union, 2020). Mimarlık disiplinine başka türlü ve eleştirel bir bakışla yaklaşabilmek için Rancière’in bu soruları çok önemli ve sarsıcıdır. Buradan yola çıkarak duyumsananın yeniden kurulması ya da yeniden yayılması için harekete geçirici bir diğer koşulu kusurluluk olarak tanımlanabilir. Kusurluluğun nedenleri farklılık gösterebilir. Bunlar arasında başarısızlıktan kaynaklı eksiklikler, yaygın değerlere uymayan nitelikler ve sürecin kontrol dışına çıkması sayılabilir. Ancak esasında başarısızlık, eksiklik, kontrol kaybı yeniden yayılımlar için ya da yeni duyumsanan makuller kurmak için imkanlı süreçlerdir. Sırasıyla bitmemişlik, kontrol kaybı ve eksiklik üzerinden kusurluluğu ele alabiliriz.

Bitmemişlik bağlamında düşündüğümüzde kusurluluk, katılıma imkân veren ve zamanın etkisine açık olan süreçleri kapsamaya başlar. Mekân üretim sürecinde bitmemişlik ya da kusurluluk, hareketi ve dönüşümü mümkün kılan önemli bir unsurdur. Mekân üretme eyleminin sonu olan bir deneyim olarak algılanması yerine, bitmemişliğin bir potansiyeli olarak görülmesi, mekânsal algıyı dönüştüren bir yaklaşım sunar. Çoğunlukla beklenmedik ya da planlanmamış bir durum olarak ortaya çıkan bitmemişlik, bilincin sınırlarını değiştiren bir güce sahiptir. Rutin askıya alınır, algılar başka türlü çalışmaya başlar ve mekân, statik bir yapı olmaktan çıkarak yaşayan bir sürece dönüşür.

Mimarlığın yalnızca nesneler ve binalar üzerinden tanımlanması, onu öngörülemeyen ve rastlantısal yönlerinden, başka bir deyişle mimarlara rahatsızlık veren durumlardan, soyutlar. Oysa bu beklenmedik yönler, mimarların tam kontrol sağlayamadıkları ve sınırlı güce sahip oldukları, ama mekânın dönüşümüne katkıda bulunan dinamiklerdir. Awan, Schneider ve Till’in belirttiği gibi, kontrol kaybı bir tehdit olarak değil, aksine olumlu bir biçimde ele alınması gereken kaçınılmaz bir durumdur (2011, s. 28). Kusurluluğa açık olmak, mekânın bağlamını, materyalitesini ve ilişkilerini yeniden kurabilmesine olanak tanır; bu da onun bitmemişliğini sürdürmesini sağlar. Eksiklik, tasarım sürecinde bir başarısızlık değil, farklılaşma ve yeni olasılıklar yaratma imkânıdır.

Stoner (2012), *Toward a Minor Architecture* kitabında; mimarlığın “minör” bir kipte uygulanmasının, yalnızca binaların ve iktidar yapılarının değil, aynı zamanda mimarın ve öznenin de yeniden inşasını gerektirdiğini söyler. “Minör mimariler, kimliklerin çözülmesine neden olurlar. Bittiği farz edilen işler, oluş durumuna döner. Müelliflik tersine çevrilir ve tasarım süreci editoryal hale gelir ve bu, baskın olmayan kimliklerin bir bileşimini yansıtır” (Stoner, 2012). Böylece, mekânlar gibi bireyler de dönüşüme açık hale gelir. Örneğin, kolaj sanatının eksik, boşluklu ve tam olmama hali izleyiciye katılım imkânı sunarken, başka bir ölçekte

Elemental’in eksik sosyal konut projeleri de kullanıcılarını üretim sürecinin bir parçası haline getirir.

Son olarak, eksiklik bağlamında kusurluluk, psikanalizden yola çıkarak arzu ile ilişkilendirilebilir. Psikanaliz, arzuyu eksiklikle tanımlarken, Deleuze ve Guattari edinim ile üretim farkından dolayı buna karşı çıkar. Psikanalizde eksik olana duyulan arzu, sahip olma arzusundandır ve onu korumanın yolu sahip olmamaktır. Fakat insanın üretimi ve yaratıcı edimi, sahip olmanın ötesinde bir yeri doldurur (Demirtaş, 2017). Arzu, sahip olma isteğiyle değil, yaratıcı edimle beslenmelidir. Modern dünyada her şeyi tamamlamaya ve eksiklikleri gizlemeye yönelik bir eğilimimiz vardır. Oysa birey ya da toplum, tamlık verildiğinde yalnızca ona sahip olur; ancak bitmemişlik verildiğinde, sürece dâhil olarak üretime katkıda bulunur.

Kusurluluk; bitmemişlik, kontrol dışılık ve eksiklik gibi unsurlar üzerinden değerlendirildiğinde, mimarlık ve tasarım pratiklerine dair daha geniş bir tartışma alanı yaratır. Bu anlayış, mekânı statik bir nesne olarak değil, sürekli değişen ve yeniden üretilen bir süreç olarak ele almayı gerektirir.

Aktif Eşitlik ve Uyuşmazlık (*Dissensus*)

Mimarlık, yalnızca mekânsal formlar yaratan değil, aynı zamanda toplumsal düzenin nasıl inşa edildiğini sorgulayan bir pratik olarak da görülmelidir. Ancak eşitsiz bir toplumda mimarlık hakkının kimlere tanınmadığı sorusu önemlidir. Tarih boyunca farklı düşünürler, bu dışlanan kesimleri farklı terimlerle tanımlamıştır: Hegel için “ayak takımı” (*rabble*), Marx için “proletarya”, Rancière için “parçası olmayan parça” (*the part that has no part*), Agamben için ise *homo sacer* (Lahiji, 2019, s. xiv). Bu kavramlar, toplumsal düzenin içinde yer almalarına rağmen, politik ve mekânsal haklardan dışlanan grupları temsil eder. Aktif eşitlik, görünür olmayanın sesinin duyulmasıdır. Bu durumda mimarlığın hesaplaşması gereken soru, bu dışlanmayı yeniden üreten bir araç mı, yoksa bunu görünür kılan ve dönüştüren bir pratik mi olacağıdır.

Aktif eşitlik, duyumsananın yeniden

dağıtımıyla doğrudan ilişkili, politik bir koşuldur. Todd May (2008), *The Political Thought of Jacques Rancière - Creating Equality* kitabında “pasif eşitlik” dediği teorilerin edilgenliğini tanıtarak, Rancière’in çalışmalarıyla “aktif eşitlik”e dayanan bir düşünce çerçevesi kurar. Pasif eşitlik, bir kurum tarafından verilmesi ya da korunması gerektiği fikrine dayanır. Tıpkı insanların zaten sahip olabileceği özgürlüklerin devlet tarafından verilmesini ya da korunmasını beklemek gibi, özneyi alıcı konumuna getirmesi bakımından edildir (May, 2008). Oysa eşitlik, bir kez kazanılıp unutulmuş bir hak değil, sürekli mücadele edilmesi gereken bir süreçtir. Bu yüzden eşitlik aktiftir; herkes politik özne olma kapasitesine sahiptir ve bu nedenle kesin sınırlarla tanımlanmış kategorilerden kaçınılmalıdır (May, 2008).

Duyumsamanın yayılımı kavramıyla düşününce, makul olanın belirlenmesinde rol almanın eşitlik kurma eğilimi olsa bile esasında pasif eşitliğe hizmet ettiği, bu yayılımın yeniden yapılandırılmasıyla ise aktif bir eşitlik kurulduğu söylenebilir. Bir disiplinin sınırlarını belirlemek gibi. Tarihsel olarak, işçi sendikaları, feminist hareketler, ırksal eşitsizlik karşıtı mücadeleler, Doğu-Batı ayrımını sorgulayan girişimler gibi hareketler, bu yerleşik düzenin sürekliliğini bozan unsurlardır. Mimarlık da benzer şekilde, yalnızca bina inşa eden bir disiplin olarak değil, mekânsal-politik düzenleri dönüştüren bir araç olarak konumlanmalıdır.

Yaratıcı pratikleri de bu bağlamda bir meydan okuma gibi görmek gerekir. Çünkü dünyayı yorumlamanın, onu dönüştürmenin ve yeniden yapılandırmanın bir aracı olduğunu fark ettiğimizde özgürleşme başlar. Pasif olarak konumlandırılmış seyirciyi, aktif olarak gözlemleyen, seçen, karşılaştıran, yorumlayan, dikkatli bir bakış olarak yeniden yapılandırdığımızda eşitsizlikten kurtuluruz (Panagia, 2010).

Bu bağlamda, Rancière’in *dissensus* (uyuşmazlık) ve *consensus* (uzlaş) kavramları belirleyici hale gelir. Duyumsamanın düzenlenmesi yalnızca estetik bir mesele değil, aynı zamanda kimin görülüp kimin dışlandığını belirleyen bir politik eylemdir. Uzlaş, bireyler arasında sağlanan bir anlaşma

ya da barış değil, duyumsananın ve anlamların birleştiği, kurumsallaşmış bir düzeni ifade eder, “mümkün olanın bir topoğrafyasıdır”. Uyuşmazlık ise, bu düzeni sorgulayan ve görünmeyeni görünür kılan bir politik stratejidir (Rancière, 2008). Uzlaşmayı bozan uyuşmazlık, aktif bir pratiktir ve siyaset alanını yeniden tanımlamayı gerektirir. Bu noktada siyaset, yalnızca görünür olanın yeniden düzenlenmesi değil, görünmez olanın görünür hale getirilmesi sürecidir. Mimarlık da bu siyasal eylemin bir parçası olarak, duyumsananı nasıl organize ettiğini sorgulamak zorundadır.

Örneğin, 6 Şubat Kahramanmaraş depremleri sonrasında bazı toplumsal inisiyatifler insanların yaşantıları ile ilgilenirken, bazı mimari pratikler yapılarla ilgilendiler. Yerelde, etkileşim ve iletişim ile örgütlenen alternatif mekân ve eylem çözümlerine eğilen gruplar, bazı sivil toplum kuruluşları ve Herkes İçin Mimarlık derneği gibi inisiyatifler oldu. Buna karşın, ana akım mimarlık pratiklerinin daha çok yapı inşa etmekle ilgilendiğine tanık olduk. Bu kentlerin hikayesi başka türlü kurulabilecekken üzerini çizip sıfırdan inşa etmek, mekâna ve geçmiş zamana eklenmeden tekil bir katman yaratmak yoluna gidilmiştir. “Başka türlü mimarlık yapma biçimleri”nden bahsettiğimizde, mimarlığın gündemini, kanıksanmış olan egemen normlardan, görmezden gelinene doğru yöneltmeyi de anlamalıyız.

20. yüzyılın mimari projelerine bakıldığında, başarısızlığa uğrayan ve geri kazanılması gereken temel unsurun eşitlikçilik olduğunu söyler Lahiji (2019). Kapitalist sistemin baskın mekanizmalarına entegre olan mimarlık, eşitliği sağlamak yerine, çoğu zaman mevcut düzenin bir aracı haline gelmiştir (Lahiji, 2019, s. xii) Bu noktada, Nadir Lahiji, mimarlığın bu teslimiyetine karşı çıkarak, çağdaş mimar figürünün bir dönüşüm öznesi olması gerektiğini savunur. Ona göre, mimarlık, yalnızca form üretimiyle sınırlı kalmamalı, eşitsizliklerin yeniden üretildiği düzenleri sorgulamalı ve bu düzenlerin alternatifi olabilecek mekânsal stratejiler geliştirmelidir.

Sonuç olarak, aktif eşitlik, sadece teorik bir kavram değil, mimarlık pratiği içinde hayata geçirilmesi

gereken bir mücadele alanıdır. Mimarlık, toplumsal eşitsizlikleri yeniden üreten değil, bunları bozan ve dönüştüren bir eylem biçimi olarak yeniden tanımlanmalıdır. Rancière’e göre siyaset, mevcut düzenin kesintiye uğratılması ve yeniden konfigüre edilmesi gerektiğinde ortaya çıkar. Bu da mimarlığın, eleştirel ve eyleme geçiren bir pratik olarak yeniden tanımlanmasını zorunlu kılar. Mimarlık, yalnızca biçimsel bir üretim değil, toplumsal ve politik alanı yeniden kurgulayan bir eylem biçimi olmalıdır.

4. Halikarnas Mozolesi Açık hava Projesi

Duyumsamanın düzenlenmesiyle ilgili politik bir eylem olan mimarlık aynı zamanda geçmişin, kolektif belleğin ve toplumsal ilişkilerin yeniden yazımıdır. Halikarnas Mozolesi için üretilmiş iki farklı öneri “duyumsananın yeniden yayılımı” bağlamında mimarlığın temsili sanat rejimi ile estetik sanat rejimi arasında nerede durduğunu sorgulamak için önemli bir zemin sunar. Bu üretimlerin mimarlık yapma biçimleri ve mimarlık tanımları açısından karşılaştırmalı olarak, bugün politik-estetik bağlamda ve duyumsamanın yeniden yayılımı çerçevesinde ele alınması mümkün.

Halikarnas Mozolesi, Muğla’nın Bodrum ilçesinde antik Karya bölgesinde bir yerleşim yeri olan Halikarnas’ta, MÖ 4. yüzyılda yaşayan satrap Mausolos’un kendisi için ölümünden önce inşasını başlattığı mezar anıtıdır. Heybetli büyüklüğü ve Akdeniz kültürünü temsil edişyle antik dünyanın yedi harikası arasında biri olarak kabul edilir. Mimari anlamda belirgin ve yeni bir üslubu işaret ettiği için kendisinden sonraki benzer mezar anıtlarına “mozole” yani Mausolos’un adını aktarmıştır. Günümüzde yerinde pek izi kalmamıştır. Bodrum Kalesi’nin yapımında kullanılan bazı taşları ve British Museum’a taşınan parçaları olduğu bilinmektedir (Atölye Mimarlık, 2018). “Mozolenin bugün için en etkileyici yönlerinden biri, tüm şöhretine ve arkasında yatan tarihe iz bırakma arzusuna rağmen, bugüne gelebilmiş neredeyse en önemli verisinin, yalnızca temel kazı alanından oluşan bir boşluk-çukur olmasıdır” (Atölye Mimarlık, 2018). Halikarnas



SAĞDA Mozole alanının hava fotoğrafı, Doç. Dr. Oliver Henry, 2018 (Atölye Mimarlık, 2018). (Görsel 1).

SAĞ ALTTA Halikarnas Mozolesi boşluğu ve iki önerinin kıyaslamalı gösterimi (Orjinal çizim: Atölye Mimarlık, 2018; Kolaj: Yazarlar tarafından üretilmiştir). (Görsel 2).

Mozolesi alanı için birbirinden bağımsız iki ayrı öneri çalışılmıştır: Akademia Vakfı'nın düzenlediği uluslararası çalıştayda (5-6 Mayıs 2017) Jeppesen'in fikrine bağlı olarak üretilen bir öneri ve Atölye Mimarlık'ın geliştirdiği çevre düzenleme ve sergileme projesi.

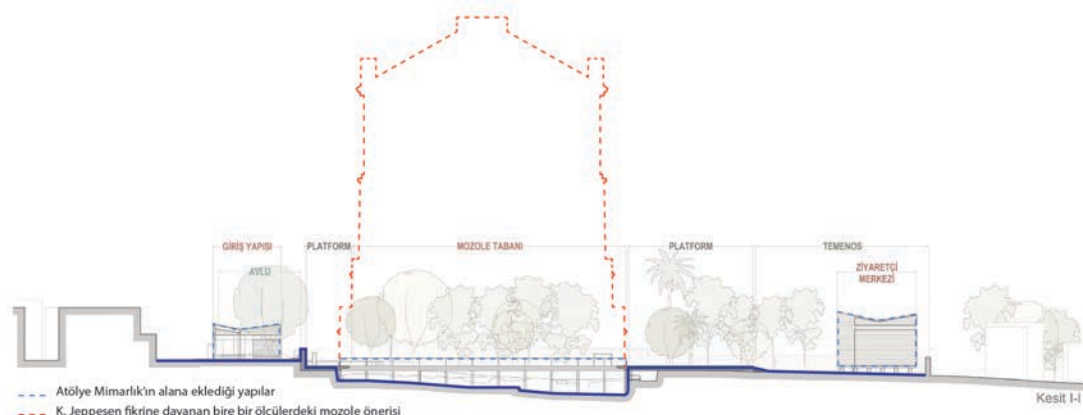
Atölye Mimarlık, 2018 yılında Muğla Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü için geliştirdiği projeyi açıklarken mimarlık disiplininin imge üretimine dair önemli bir konuya değinmektedir: "Mimarlık, giderek yalnız kendini anlatan ve kendini her gün yeni bir öykü, yeni bir anlatı kurmak, sürekli dikkat ve ilgi çekmek zorunda hisseden bir disiplin halini alıyor. Oysa yeni bir öykü kurabilmek için, önce belki yüzlercesini okuyup dinlemek ve deneyimlemek gerekiyor" (Atölye Mimarlık, 2018). Atölye, mimarlık pratiklerini anlatırken görünür olmayan bazı bileşenleri duyumsanan hale getirdiklerinden bahsetmektedir. Onlar için doğal ve toplumsal döngüler, bireysel zaman algısını aşan bir zamansallığa sahiptir ve yapı çevre de bu sürekliliğin bir parçasıdır. Bu farkındalık, mimarlığı gelenekselcilik veya bağlamsalcılığın ötesinde, geniş zaman ölçeklerinde anlam arayışı olarak görmelerini sağlar. Mimarlığı, arkeolojik bir araştırma gibi, çevresel verileri görünür kılma, anlamlandırma ve bazen dönüştürme pratiği olarak tariflemektedirler (Atölye

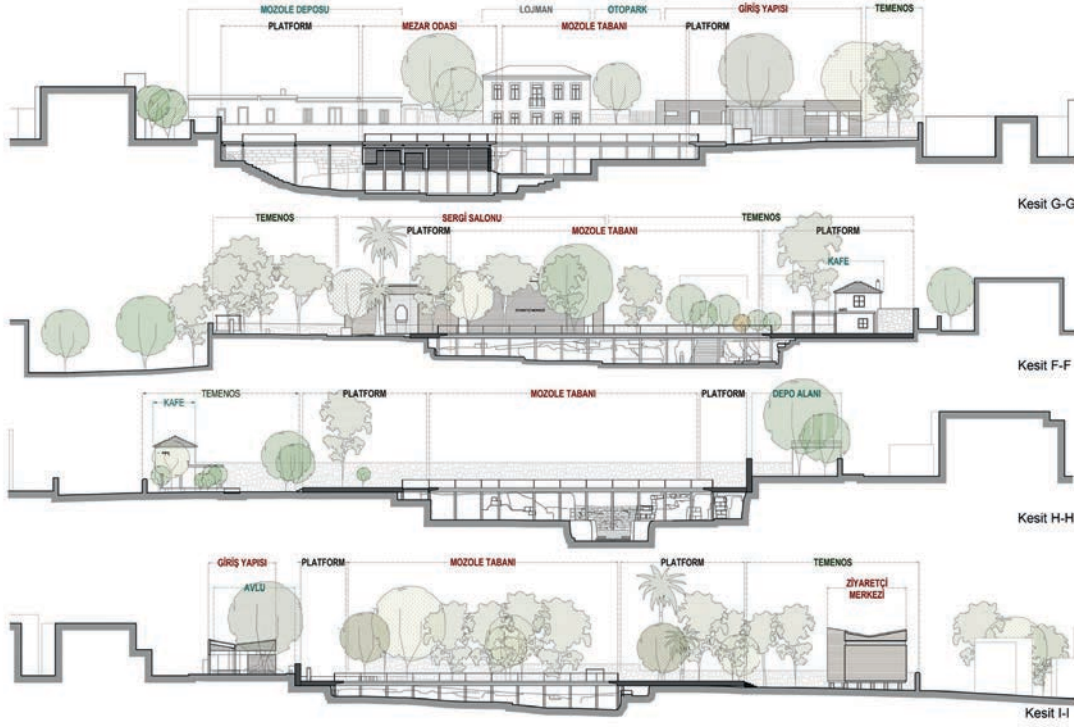
Mimarlık, 2018). "Yokluğu Tasarlamak" metninde mimarlık yapmanın kendileri için nasıl farklılaştığını aktarırlarken aslında disiplinin tanımını kendileri için yeniden dönüştürmektedirler: "Mimarlık da böylelikle bizim için güzel, ilginç, yeni biçimler oluşturmak ya da sadece güncel durumda hâkim olanın beklentilerine yönelik seçilmiş birkaç soruna çözüm üretmek ve işleyiş önermenin; kısacası yapı tasarlamaya dayalı bir meslek olmanın ötesine geçti" (Atölye Mimarlık, 2018).

Konumu ve tarihsel önemi nedeniyle turistik tüketimin nesnesi haline gelme riski taşıyan mozole (Görsel 1), Atölye Mimarlık'ın önerisinde adeta yapı inşa etmeyen, aksine yokluğu tasarlayan bir yaklaşımla ele alınır. Bu yönüyle proje, Rancière'in estetik sanat rejimi kapsamında değerlendirilebilir: Duyumsananı yeniden düzenleyerek, mekâna politik

bir anlam kazandırmakta ve geçmiş bugüne çağırılmaktadır. Gelenekselleşen yeniden inşa pratiklerinden farklılaşan, yapı inşa etmek yerine geçmişin izlerini zamansal bir boşluk üzerinden yeniden kurgulayan bir yaklaşımdır.

Aynı alanda Akademia Vakfı (Akdeniz Ülkeleri Akademisi Vakfı) tarafından 2017 yılında önerilen ve Kristian Jeppesen'in fikrine dayanan, mozolenin yeniden canlandırılması projesi tam aksine, temsili sanat rejimi içinde konumlanır. Bu yaklaşım mozolenin bire bir taklidiyle hâkim anlatının yeniden üretimini desteklerken, mimari temsiliyetin iktidar odaklı yapısını da sorgulamadan kabul eder. Dayanımlı şeffaf malzemeye, kendi yerinde ve orjinal büyüklüğünde, mimari ana hatlarını gösterecek şekilde bir müze yapısı fikri geliştirilmiştir (Akademia Vakfı, 2017) (Görsel 2).





SOLDA Mozole tabanını (boşluğu) gösteren kesitler (Atölye Mimarlık, 2018) (Görsel 3).

Camın çağdaşlık ve şeffaflık göstergesi olarak kullanımı müdahaleyi görünmez kılma arzusuyla birleştirdiğinde sahte bir zamansallık içinde bir görünürlük yaratır (Atölye Mimarlık, 2018). Oysa bu, mozolenin yıkım, söküm ve arkeolojik keşif süreçlerinin tarihsel bağlamını silikleştirir. Önerilen projenin hedefi mozolenin ve mahallin tarihi boyutlarının algılanması ve ziyaretçiler açısından bu büyüklüğün hayal edilebilmesidir. Rancière'in üçe ayırdığı sanatın rejimlerinden Temsili sanat rejimini hatırlayabiliriz; burada "sanatın mimetik ve taklitçi bir eylem biçimi olduğu ve dolayısıyla aynı zamanda hâkim toplumsal hiyerarşilerin bir temsili olduğu düşünülür" (Rancière, 2008). Bu aynı zamanda, sanatın ya da yaratıcı üretimlerin temsil ettiği iktidarı sorunsallaştırıyor olsa da işaret etmekten (retorik bir ikna olmaktan) öteye gidememesiyle ilgili eleştirel bir bakıştır.

Belki ilk etapta, bu metnin kavramlarından biri olan "absürt" ile kastedilen "alışılmışı bozma" halinin Halikarnas Mozolesi üzerine önerilen dev cam müze yapısının görkemli ve gerçek dışı yapısı arasında bir yakınlık kurulabilir. Bu gösterişli öneri, yerleşik makbulün (tarihsel anıtların yeniden inşasıyla sağlanan bir tür temsili doğruluk) yeniden üretimi gibi görünür. Ancak burada bahsedilen absürt,

gerçeklikten kopmuş bir saçmalık değil, aksine gündelik yaşamdaki çelişkilerin farkına varmak ve onları sarsmakla ilgilidir. Absürt, Rancière'in tarif ettiği duyumsamanın yeniden yayılımı bağlamında, yeni görme, düşünme ve algılama biçimlerini mümkün kılmak üzere kurulu olanı provoke etme kapasitesine sahiptir. Burada hâkim olan, başka kurumların turistik beklentileri olduğu için aşılması gereken sınır, ve yeniden kurulması gereken kabul edilmiş şey, bir tür iktidarın kâr ve gösteri odaklı yaklaşımıdır.

Bu noktada estetiğin yalnızca biçimsel güzellik ile sınırlı bir alan olmaktan çıkması, Awan, Schneider ve Till'in güzellik ile iyileştirme arasında kurulan otomatik bağı sorgulamalarını bize hatırlatır. Güzelliğin (bu bağlamda gösterişin), çoğu zaman politik ve etik gerilimlerden kaçmak için bir sığınak olarak kullanıldığı fikri, bu projede de görünür hale gelir. Dünyayı daha iyi bir yer yapma motivasyonunun zamanla, yalnızca "güzel gösterişli şeyler yapmak" gibi daha denetimli ve etkisiz bir hedefe dönüşmesi, mimarlığın eleştirel potansiyelini zayıflatır. Oysa mimarlık, duyumsamanın yeniden yapılandırılması sürecinde politik bir araç olabilir.

Mekânsal Failler'in yaklaşımı bu ayrımda belirleyici bir yer tutar: Bu

örnekler biçim için biçim üretmezler; her yeni projede politik ve etik bir içerik üretme niyetiyle hareket ederler ve bu nedenle her tasarımı, sınırların yeniden tanımlandığı bir alan olarak görürler. Halikarnas Mozolesi için Atölye Mimarlık'ın önerisi de bu anlayışla örtüşür. Proje, yokluğu tasarlayarak mekânı zamansal ve estetik bir deneyime açar; geçmişten gelen temsil yüklerinden arındırarak güncel bir düşünsel zemin haline getirir (Görsel 3). Benzer bir şekilde mozolenin büyüklüğünü hatırlatma hedefi Atölye Mimarlık'ın projesinde de güdülüyor. Fakat burada mozolenin tarihselliğinin ve mekanının hayal edilebilmesi için eksiklikten hatta yokluktan faydalanılıyor. Bitmemiş ya da eksik olarak tarif edebileceğimiz bu "kusurluluk" sadece maddi varlıkların yokluğu değil, aynı zamanda katılımcı tahayyülün aktif hale geldiği bir boşluk olarak değerlendirilir. Bu durum, estetik sanat rejiminin temelini oluşturan eşitlikçi ve katılımcı bir politikayı destekler; burada politika "toplumsal ilişkilerin mantıklı dokusunu değiştirmeyi amaçlar" (Rancière, 2008). Bu da duyumsamanın yeniden yayılımını mümkün kılan politik bir jesttir. Absürt burada, kurulu güzellik anlayışının sarsılmasıyla birlikte, başka türlü bir mimarlık yapma biçiminin kapısını aralar.

Projenin, Mekânsal Failler'in politik ve pedagojik motivasyon eksenlerinde yer aldığını söyleyebiliriz. Tarihi bir katmanı doğrudan temsil etmektense, eksiklik ve yokluk kavramları üzerinden ele alınması, mekânın duysal deneyimini zenginleştirir. Bu yaklaşım, estetik bir mesafe oluşturarak, mekânı yalnızca tüketilecek bir turistik nesne olmaktan çıkarır; aksine toplumsal hafıza ve katılımcı tahayyüllerle beslenen bir kamusal alan yaratır. "Pedagojik teknikler, sürdürülebilir ve tekrarlanabilir bir yaklaşımı benimser (...) Bilgi ve becerilerin paylaşılması güçlendirici bir yöntemdir..." Politik motivasyon ise kurumların karar alma süreçlerini bilgilendirme ve dönüştürme isteğiyle ilişkili stratejilerdir" (Spatial Agency, b.t.) Halikarnas Mozole Projesi de arkeolojik bilginin aktarılması, Bodrum halkı ile projenin kapsamlı bir şekilde paylaşılması, tartışılması, yerin kendi zamansallığına imkân verip yokluğu tasarlaması ile Mekânsal Faillerin başlıkları arasında yer bulabilir. Aynı zamanda projenin yürütülme biçimi, turistik tüketim ve gösteri toplumunun dayattığı yapı yapma mantığına karşı bir duruş sergiler. Mimarlığın kendini geri çekmesi, mimarın özne konumunu görünmezleştirmesi ve izleyiciye alan açması, Rancière'in "aktif eşitlik" kavramıyla örtüşür.

Sonuç olarak, cam müze önerisinin estetik anlamda aşırı ve gösterişli doğasına karşın, Atölye'nin projesi, mekânı, zamanın etkisine açık bırakan; geçmişte donmuş bir tarih anının temsili yerine zamanları mekânda (ya da boşlukta) üst üste düşürerek hafif ve geçirgen bir mekân önerir. Bina yapma eğilimi yerine, duyumsananı yeniden kurarak yokluktan mekân kurmaları politik ve eleştirel bir eylemdir. Geleceğine ve kazıları sürdürebilecek yeni keşiflere imkân veren bu projeyi anlatma biçimleri de politik tavırlarının yayılımı için dikkate değer. "Yokluğu tasarlamak", yapının nesnesinden ziyade belleğini ya da hikayesini öne çıkaran tavırdadır bir mimarlık eylemidir. Duyumsananın yeniden yayılımı aracılığıyla, yalnızca yapılar değil, anlamlar da inşa edilir-ya da belki, tam da bu anlamların inşasını reddederek özgürleştirilir.

5. Sonuç: Mimarlığın Kendini Yeniden Tanımlama Zorunluluğu

Bu çalışma, mimarlığın yalnızca yapı üretimiyle sınırlı olmayan, aksine eleştirel, politik ve estetik bir eylem biçimi olarak yeniden düşünülmesi gerektiği fikrinden hareketle, "başka türlü mimarlık yapma biçimleri"nin imkânlarını tartışmıştır. Rancière'in "duyumsamanın yeniden yayılımı" kavramı çerçevesinde şekillenen bu tartışma, mekânı ve mimarlığı estetik olduğu kadar politik bir mesele olarak ele almayı önermektedir. Mimarlık, makbul olanın sınırlarını koruyan ya da kapatan değil, bu sınırları sorgulayan, dönüştüren ve yeniden kuran bir pratik olarak konumlandırılmalıdır.

Bu dönüşümün üç temel aktivatörü olarak önerilen absürt, kusurlu ve aktif eşit yaklaşımlar, mimarlığın makbul olanı yeniden üretmesi yerine, görmezden gelineni görünür kılmasını, temsil edilmeyeni konuşur hale getirmesini, sessizleştirileni dahil etmesini hedefler. Absürt, yerleşik akıl ve estetik normlara karşı provokatif bir mesafe kurarken, kusurluluk, bitmemişlik ve eksiklik üzerinden katılımcı tahayyülün alanını açar, aktif eşitlik ise, pasif izleyiciliğin ötesinde tüm özneleri politik figür olarak kabul eder.

Atölye Mimarlık'ın Halikarnas Mozolesi Açık hava Projesi, bu kavramsal çerçevenin somut bir karşılığı olarak değerlendirilmiştir. Proje, yapının yokluğu üzerinden mekânsal bir deneyim kurarak hem estetik rejime hem de duyumsamanın yeniden yayılımına hizmet eden bir öneri sunar. Cam müze önerisinin temsili sanat rejimindeki iktidar üretimine karşı, "yokluğu tasarlamak" üzerinden kurulan bu tavır, mekânın zamansal ve politik katmanlarını açıkta bırakır.

Sonuç olarak, bu çalışma mimarlığın eleştirel ve yaratıcı potansiyelini ortaya koymakta ve onu yeniden tanımlamaktadır: Mimarlık, yalnızca fiziksel formlar değil, aynı zamanda anlamlar, ilişkiler, hafıza ve eşitlik rejimleri inşa eder. Duyumsamanın yeniden yayılımı üzerinden düşünüldüğünde, mimarlık bir eylemdir-sorgulayan, dönüştüren ve özgürleştiren bir eylem. ■

* Bu makale, Didem Sağlam'ın İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimari Tasarım Programında Prof. Dr. Ayşe Şentürer danışmanlığında hazırlamakta olduğu doktora tezi çalışmasından üretilmiştir.

DİPNOTLAR

- 1 "Duvar sonrası dönem" derken Berlin Duvarı'nın yıkılışından (1989) sonraki dönem kastedilmektedir.
- 2 Metinde "İmgelerin Etik Rejimi" olarak kullandığımız terim, Jacques Rancière'in Türkçeye "Görüntülerin Yazgısı" adıyla çevrilen 2008 tarihli kitapta "Suretlerin Etik Rejimi" olarak kullanılmıştır.
- 3 Metinde "duyumsama" olarak kullandığımız terim, Jacques Rancière'in Türkçeye "Görüntülerin Yazgısı" adıyla çevrilen 2008 tarihli kitapta "duyulur" olarak kullanılmıştır.
- 4 Metinde "tanımlanma" olarak kullandığımız terim, Jacques Rancière'in Türkçeye "Görüntülerin Yazgısı" adıyla çevrilen 2008 tarihli kitapta "kimlik belirlemeleri" olarak kullanılmıştır.

KAYNAKLAR

- Akademia Vakfı. (2017). *Bir dünya harikasının hayali: Mozole projesi*. Erişim tarihi 20 Mayıs 2025, <https://academia.org.tr/mozole-projesi.html>
- Atölye Mimarlık. (2018). *Halikarnas Mozolesi Açık Hava Müzesi: Yokluğu tasarlamak*. Erişim tarihi 20 Mayıs 2025, <https://mausoleumproject.atolyemimarlik.com/>
- Awan, N., Schneider, T. ve Till, J. (2011). *Spatial agency: Other ways of doing architecture*. London: Routledge.
- Demirtaş, M. (2017). *Arzu politikası: Deleuze ve Guattari etkisi*. Otonom Yayıncılık.
- Due, R. A. (2011). At the margins of sense: The function of paradox in Deleuze and Wittgenstein. *Paragraph*, 34(3), 358-370.
- Gavins, J. (2013). The literary absurd. *Reading the absurd* içinde (ss. 1-9). Edinburgh University Press.
- Lähdesmäki, T. (2018). Chapter 1: Introduction: Time and spatial and social turns in architectural research. T. Lähdesmäki (Ed.) *Time and transformation in architecture* içinde (ss. 1-16). Brill.
- Lahiji, N. (2019). Preface. *An architecture manifesto: Critical reason and theories of a failed practice* içinde (ss. x-xvi). London: Routledge.
- Lohtaja, A. (2021). Designing dissensual common sense: Critical art, architecture, and design in Jacques Rancière's political thought. *Design and Culture*, 13(3), 305-324.
- May, T. (2008). *The political thought of Jacques Rancière: Creating equality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Panagia, D. (2010). "Partage du sensible": Distribution of the sensible. J. P. Deranty (Ed.), *Jacques Rancière: Key concepts* içinde (ss. 95-103). Acumen Publishing.
- Rancière, J. (2008). Duyulurun paylaşımı: Estetik ve siyaset. *Görüntülerin yazgısı* içinde (ss. 141-190). İstanbul: Versus Kitap.
- Sönmez, N. O. (2004). *Durumcular, muhalefet için bir mimarlık* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Spatial Agency. (b.t.). *About. Spatial Agency*. Erişim tarihi 20 Mayıs 2025, <https://www.spatialagency.net/>
- Stoner, J. (2012). *Toward a minor architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- The Cooper Union (2020, 3 Nisan). 11.16.19 *Architecture Exchange: Jacques Rancière | Session 3: Jacques Rancière and Discussion* [Video]. YouTube. Erişim tarihi 10 Nisan 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=7NcWthWJfW>