

“ORİJİNALKOPYA” VE MİMARLIKTA YAPISÖKEN MANİFESTOLARDA KÖKEN OLGUSU ÜZERİNE BİR OKUMA

Zeynep Gül SÖHMEN TUNAY
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
zeynepgul.sohmentunay@arc.bau.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-7067-687X>

Funda UZ
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
uzfunda@itu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-4299-7710>

<i>Atf</i>	Söhmen Tunay, Z., G. ve Uz, F. (2021). “ORİJİNALKOPYA” VE MİMARLIKTA YAPISÖKEN MANİFESTOLARDA KÖKEN OLGUSU ÜZERİNE BİR OKUMA. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1172-1189.
------------	--

ÖZ

Manifesto olgusunun tarihselliği, basılı yayın araçlarının yaygınlaşması, müelliflik kavramının doğuşu, “orijinal” ve “kopya” sözcüklerinin anlamsal dönüşümleri ile ilişkili ve eşzamanlı olarak okunabilir. Günümüzde yeni medya araçlarının çeşitlenmesiyle mimarlık manifestosu dönüşürken, “orijinallik” ve “köken” kavramları da yeni müelliflik olguları bağlamında eşzamanlı bir başkalaşıma girmiştir. Bu değişimlerin uzantısı olarak, bir üretimi, “orijinal” ya da “kopya” olarak değerlendirmek mümkün değildir, yerine kullanılan “orijinalkopya” bir neolojizm, ya da Derrida’nın kullandığı adıyla bir “neografizm”dir. Mimarlık manifestolarının dile kazandırdığı “neolojizmler” ana fikri temsil eden anlamlarla yüklü sıkıştırılmış sözcük birimleridir. Bu makalede, “orijinalkopya” sözcüğünün, mimarlığın geleneğine karşı duran yapısökümcü mimarlık manifestoları üzerinden anlamsal katmanlarının sökülmesini yapmak amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında bir kökensellik atfetme görevini doğrudan üstlenmiş söylemler olarak tanımlanan manifestolarda orijinallikçe dair anlamların inşasının nasıl sağlandığı araştırılmıştır ve yapısökümcü manifestoların bu inşa eylemine aldıkları karşı duruşu söylemlerinde nasıl ifade ettiklerine odaklanılmıştır. Bu anlamda kullandıkları terim ve neolojizmler üzerinde durulmuştur. Mimarlık bağlamında orijinallik gibi aşkın anlamların inşasında ya da yapısökümünde neolojizmlerin ve medyanın anlama etkileri vurgulanmıştır. Bu noktadan hareketle “orijinalkopya” gibi karar verilemeyen bir neografizmin, günümüz medya araçları ile iç içe geçmiş manifesto söylemlerde kendini anlama nasıl dahil ettiği “OSArc-Open Source Architecture/ Açık Kaynak Mimarlık” manifestosu örneği üzerinden tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Orijinalkopya, Köken, Mimarlık Manifestosu, Neolojizm, Yapısöküm.*

A READING ON THE "ORIGINAL-COPY" AND THE PHENOMENON OF ORIGIN IN DECONSTRUCTIVE MANIFESTOS OF ARCHITECTURE

ABSTRACT

The historicity of the "manifesto" phenomenon, the widespread use of print media, the emergence of the concept of authorship, can be read simultaneously in relation to the semantic transformations of the words "original" and "copy". Today, as the architectural manifesto transforms with the diversification

of new media tools, the concepts of "originality" and "origin" have also gone into a simultaneous metamorphosis in the context of new authorship phenomena. As an extension of these changes, it is no more possible to regard a production as "original" or "copy". Instead of these words a new term coined in the language "original-copy" is a neologism, or a "neographism" as Derrida would call it. The "neologisms" which can be coined into the language by architectural manifestos, are compressed lexical units loaded with meanings representing an idea. In this article, it is aimed to deconstruct the word "original-copy" through deconstructive architectural manifestos that stand against the tradition of architecture. Within the scope of the study, it has been investigated how the meaning of originality is constructed in manifestos, which are defined as discourses that directly undertake the task of attributing an originality, and it is focused on how deconstructive manifestos express their opposition to this act of construction in their discourse. In this sense, the terms and neologisms they use are put into focus. In the construction or deconstruction of transcendental meanings such as "originality" in the context of architecture, the meaningful effects of neologisms and media are analyzed. From this point of view, how an undecided neographism like "original copy" incorporates itself into understanding in manifesto discourses intertwined with today's media tools is discussed through the example of the "OSArc- Open-Source Architecture" manifesto.

Keywords: *Original-Copy, Origin, Architectural Manifesto, Neologism, Deconstruction.*

GİRİŞ

Hem yeni bir sözcük olan hem de imlediği varsayılan anlamlarıyla "ikili karşıtlıklar" içeren "orijinalkopya" doğası gereği "dekonstrüktif" bir kavramdır. Orijinalkopya kavramı ile anlamları zaman içinde değişmiş ve değişmekte olan iki sözcükten, yeni bir gerçekliğe işaret eden bir sözcük üretilmiştir.

Jacques Derrida'nın literatüre kazandırdığı yapısöküm anlayışı doğrultusunda mimarlık kuram ve pratiğinde etkili metinler olan manifestoların çözümlenmesine yönelik çalışma oldukça azdır. Bu makalede, bir "ikili karşıtlıktan" doğan "orijinalkopya" sözcüğünün, mimarlığın geleneğine karşı duran, onu yıkıp yeniden inşa eden metinler olan mimarlık manifestoları üzerinden yapısöküme dayalı bir okumasını yapmak amaçlanmıştır. Manifestonun tarihselliği, "kopya" ve "orijinal" sözcüklerinin İngilizcede müelliflik olgusu ile beraber anlamsal yönden yeniden doğuşuyla ve basılan fikrin kamuyla paylaşılabilir hale gelmesiyle doğrudan ilişkili ve eşzamanlıdır. Çalışmada "ilklik ikincilik" ilişkilerinin mimarlıkta kurucu rolünü üstlenmiş temel araçlardan biri olduğu düşünülen manifesto metinlerinin sökümlü, "orijinalite" (originalité) ve "köken" (originé) kavramlarının anlamsal dönüşümlerine yönelik bir açılımı mümkün kılmıştır.

Yapısalcı anlamda neolojizmler kimi zaman daha önce duyulmamış yeni bir sözcük olarak doğabilecekleri gibi dilde kullanılmakta olan bir sözcük yepyeni bir anlam edinerek de kullanıma katılabilir. Kimi zaman mevcut iki sözcük bir araya gelerek yeni bir anlamı niteleyecek şekilde kullanılır. İçinde bulunduğumuz çağda, yeniyi üretebilmek adına yapılan "kopya" dildeki dönüşümle birlikte, yaratıcı bir pratik olarak görülmekte, yani anlamsal olarak evrilmektedir. Bu değişimlerin uzantısı olarak "orijinalkopya" dilde "orijinal" ve "kopya" gibi tezat sözcüklerin zaman içinde anlam değiştirmeleri ve bir arada kullanılır hale gelmeleriyle doğmuş bir bileşik sözcük, değişken anlamlara sahip bir "neolojizm"dir.

Çalışmanın temel sorunsalı yapısöküm tekniği kullanılarak manifesto metinlerinde orijinalkopyaya dair anlamları okumanın nasıl mümkün olabileceğidir. Bu nedenle çalışmanın yönteminde, orijinalkopya gibi bir sözcüğün doğuşuna işaret eden postyapısalcı düşüncenin mimarlıkta yaygınlaştığı dönem ve sonrasına, yani "yapısökümcü mimarlık" (deconstructivist architecture) manifestoları, Daniel Libeskind, Peter Eisenman, Frank Gehry gibi dekonstrüktivist mimarların manifestolarından örnek söylemler Derrida'nın öne sürdüğü "mimarlıkta yapısı sökülmesi gereken sabit kurallar" üzerinden analiz edilmiştir. Sonraki adım ise yapısökümcü olarak kendisini adlandırmaya da yapısökümü içinde barındıran "orijinalkopyayı" ortaya koyan "OSArc (Open Source Architecture/ Açık Kaynak Mimarlık)" manifestosuna odaklanılmış ve konu tartışmaya açılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, orijinalkopya kavramının dilbilim ve mimarlıktaki açılımı ele alınmıştır. Bu bölümde neolojizm ve neografizm kavramlarının Orijinalkopyayı adlandırma ve anlamlandırma durumunun gerekçesi kısaca ortaya konmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde metodolojiye dayanak oluşturan kuramsal arka plana değinilmektedir. Bu bölümde, eleştirel söylem analizinin mimarlıkta kullanılabilme potansiyeli, yapısökümde, söylem metin ilişkisi, Derrida'nın "köken", "iklik ikincilik ilişkileri", "différance" (ayırım) ve "ikili karşıtlık" kavramları orijinalkopya kavramıyla ilişkilendirilerek kısaca tartışılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümü, mimarlıkta yapısökümcü manifestolarda köken kavramı ve orijinal kopyanın ele alınışı üzerinedir. Bu bölüm tartışmanın bir örnek üzerinden derinleştirileceği OSArc manifestosuna bağlanmaktadır. Çalışmanın sonuç bölümünde, örneklem ve diğer bölümlerin genel bir tartışması ortaya konulmaktadır.

ORİJİNALKOPYA KAVRAMI ve NEOLOJİZM

Düşüncelerimizin sınırları konuştuğumuz dildir. Dilin imkân tanıdığı sınırlar çerçevesinde yeni cümleler kurabilir düşünebiliriz. Dillerin sınırlarının yeniden düzenlenmesi, yaşama biçimlerini etkileyen teknolojiler ve kültürel alışkanlıklarının geçirdikleri biçimsel değişimlerle mümkün olur.

Söz konusu mimarlık ve mimarlığın dilini oluşturan temsil araçları olduğunda, bu dilin yaşadığı önemli değişimlerin temsil kırılmalarıyla eş zamanlı olarak gerçekleştiği gözlemlenir. Geleneksel ifade biçimlerinin yerlerini birlerden sıfırlardan oluşan kodlara bıraktığı dijital çağda mimarlığın konuştuğu dilin sınırları belirsizleşmiş, modern hareketin canlı tuttuğu orijinallik takıntısı ve kopya tabusu etkilerini yitirmiştir.

Orijinalkopya sözcüğünün kullanıldığı metinler 20. yüzyıl sonu, 21. yüzyılın başlarından daha eskiye gitmezler. Ancak orijinal ve kopyanın bir aradılığı mimarlık tarihinin her aşamasına yansır. Orijinalkopya geçmişe dönük örnekleri de yeniden anlamamıza aracılık eden kavramsal bir açılım ve dilsel bir araçtır.

Dilde sözcüklerin anlamları daimî bir değişime tabidir. Yeni sözcükler doğarken kimileri zamanla kullanılmaz hale gelir ve anlamsal olarak değişir. Dilde yeni bir sözcüğün doğduğunu bize haber veren bazı göstergeler mevcuttur. Yeni doğan bir sözcüğe dilbilim alanında neolojizm adı verilir. Newmark neolojizmi, sözlüksel birimler veya var olan sözlüksel birimlerin yeni anlam kazanması olarak tanımlanmaktadır. (Newmark, 1988) Yani neolojizmler kimi zaman daha önce duyulmamış yeni bir sözcük olarak doğabilecekleri gibi dilde kullanılmakta olan bir sözcük yepyeni bir anlam edinerek de yeniden doğabilir. Kimi zaman mevcut iki sözcük bir araya gelerek yeni bir anlamı niteleyecek şekilde kullanılır olur. İçinde bulunduğumuz çağda "yeni" üretebilmek ya da yaratıcı bir hareket olarak "kopya" edebilmek bu tür bir değişimden geçerek dilde anlamsal olarak evirilen sözcükler olmuşlardır. Bu değişimlerin uzantısı olarak "orijinalkopya" da dilde "orijinal" ve "kopya" gibi tezat sözcüklerin değişimleri sonucunda bir arada kullanılır hale gelmeleriyle doğmuş bir bileşik sözcük, bir "neolojizm" olarak değerlendirilebilecek bir kavramdır.

Orijinalkopya kavramı, güncel olması nedeniyle henüz ne İngilizce ne de Türkçe sözlüklerde yer almaz. Orijinalkopya'nın "biçim bilgisel", "yazımsal" ve "ses bilgisel" açılardan olduğu gibi "anlamsal" açılardan da gösterdiği "sistemik istikrarsızlıklar" mevcuttur. Cümle içinde kullanımlarında çok çeşitli anlamlara referans verecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Orijinalkopyanın farklı kullanımlarında kimi zaman olumsuz anlamda kimi zaman yaratıcı anlamda etkileri olduğu vurgulanır. Kimi zaman ise sonrakilerin üzerinden çoğaltıldığı ilk kopya olmak gibi tarafsız bir anlam taşır. Kullanımlarında var olan bu çeşitlilik orijinalkopyanın yazılış biçimlerine de yansır. Örneğin, bu çalışmada, sözcüğün "orijinal" ya da "kopya" dışında yeni bir anlamı olan, başlı başına bir kelime olduğu düşünüldüğünden birleşik olarak yazılması tercih edilmiştir. Ancak orijinalkopya her zaman birleşik yazılmaz. Bazen İngilizce kullanımlarına özgü olarak sözcük tire işareti yardımıyla ayrılarak "original-copy" şeklinde yazılır. Hem Türkçe hem İngilizce metinlerde bir kelime grubu olarak arada boşluk bırakılarak, "orijinal kopya" olarak yazıldığına rastlanır. Bunun yanı sıra Türkçede "özgün kopya" olarak kullanımları mevcuttur. İngilizcede "original imitation" (orijinal taklit), "authentic fake"(otantik sahte), "identical copy" (kimlikli kopya) gibi benzer kullanımları mevcuttur. Bunun ötesinde "kopya" sözcüğünün tek

başına “orijinalkopya” bir anlamı yansıtmak şeklinde kullanıldığı örnekler yaygındır. Kullanımlarındaki bu çeşitlilik kavramın anlamını arttırırken “biçim bilimsel” ve “yazımsal” bir istikrarsızlığa işaret eder.

Orijinalkopya sözcüğünü farklı kullanımları anlamsal açıdan da çeşitlilik gösterir. Orijinalkopyanın farklı disiplinlerde anlamı çoğaltıcı bir eylem olarak görüldüğü yaklaşımlar mevcutken kimi referanslarda aşağı bir varoluşu niteleyebilmektedir. Örneğin “orijinal kopya” kavramını İstanbul Hukukçular Sitesi üzerinden örnekleyen Funda Uz’a göre, orijinalkopya, “her mimari nesneye içkin, farklı seviyelerde görünür olan nesnenin doğasına ait doğal bir özelliktir. Diğer bir deyişle, orijinalkopya, mimarlıkta özgür çağırışlar aracılığıyla iki obje arasında ancak derinlemesine incelendiğinde biricikliği ve farklılığı anlaşılacak, bir bağlantı görmek ve bir benzerlik tespit etmektir.” (Uz, 2014) Uz’un tanımladığı bu şekliyle mimarlıkta orijinalkopya bir mimari üretimin anımsattıklarına dair referansları, arketipini, anlamını ve değerini düşündürten, üreticisinin elinden çıktıktan sonra bile referanslar kurmayı sürdüren düşündürücü ve yaratıcı bir unsurdur.

Sözcüğün kullanımına bir diğer örnek Robert Macfarlane 19’uncu yüzyılda edebiyatta orijinallik ve intihal kavramlarını sorguladığı, edebi anlamda kahramanlık seviyesine varırılan bir orijinalliğe sahip oldukları düşünülen Oscar Wilde, Charles Dickens gibi yazarların metinlerini incelemesi ve bunları edebiyatta “orijinalkopya” örnek olarak vermesi verilebilir. Macfarlane’e göre sanıldığı aksine orijinallik ve yenilik, elde edilemez bir özlemdir, “ödünc almalar, metinler arasılık ve üst üste düşmeler” yani orijinal kopya bir varoluş edebi bir eserin ayırt edici özelliğidir. (Macfarlane, 2007)

Linda J. Docherty’nin, Gilbert Stuart’ın resmettiği Thomas Jefferson ve James Madison portrelerini orijinalkopyaya örnek olarak vermesi ise bir diğer örnektir. Bu iki ünlü siyaset ve düşünce insanının her tabloda ressama yeniden poz vermişlercesine duruş değiştirdikleri ya da yeni bir yüz ifadesi edindikleri Stuart imzalı çok sayıda tabloları olmalarına karşın ressam için yalnızca bir kez poz verdikleri bilinmektedir. Stuart her biri diğerinden farklı olan bu tablolarını eski yazışmalarında “orijinal” olarak nitelendirmekte, Docherty ise, ressamın gerçek bir sahneden alıntılanmak yerine her birini bir önceki tablosuna bakarak yeniden resmettiği bu benzersiz üretimleri “orijinal kopyalar” olarak adlandırmaktadır. (Docherty, 2010)

Neolojizmin yaratıcı bir eylem olarak yorumlandığı bu örnek kullanımlarının aksine sözcüğü ahlaki yönden sorunlu bir yozlaşma olarak gören Bianca Bosker orijinalkopyayı Çin’de yaygınlaşan replika kasabaları adlandırmakta kullanmıştır. Bu yerleşimlerde bir yandan geçmişte inşa edilenin bir benzerini yaparken, diğer yandan tamamen yeni ve bütünüyle zamanına ait bir şey üretildiğini söyleyen Bosker; (Bosker, 2014) orijinalkopyaları “sahtecilik, düzmece, aldatmaca ve dolandırıcılık” şeklinde betimlemektedir. (Bosker 2013) Bosker’a göre orijinalkopyalar yaratıcı bir artış olmaktan uzak, etik, kültürel ve toplumsal anlamda sorunludur.

Bu çelişkili yaklaşımların yanı sıra orijinalkopya sözcüğünün ne yaratıcı ne de azaltıcı anlamıyla kullanıldığı durumlar da mevcuttur. Hukuk, bilim, kütüphanecilik, müzecilik ya da yayıncılık alanlarında orijinalkopyanın tarafsız bir anlam aktardığı görülür. Bir kitabın telif hakkı altında basılmış kopyalarını nitelemek, ya da seri üretilmiş bir eserin ilk kopyasını kastetmek için kullanılmaktadır. O sadece kendisinden sonraki kopyaların çoğaltıldığı bir ilk kopyadır. Nesneye dair bir özelliktir. Onu daha üstün ya da aşağı kılmadan niteler.

Tüm bu farklı kullanımlar karşısında, “orijinalkopya” sözcüğünün ne tür bir neolojizm oluşturduğunun ve toplumsallığını sorguladığımızda şu önerme karşımıza çıkar; bir neolojizmin dilde tutunabilmesi, “Ancak yeni sözcüğün kişisel kullanımdan çıkıp ortak kullanıma geçmesi, kişisel yaratıcılığı topluma kabul ettiren ‘ihtiyaç faktörüne’ bağlıdır”. (Emecan, 1998: s.23) Yapısalcı anlamda neolojizm ancak gerçek bir gereksinimin karşılığı ise, toplumsal çevrime dahil olarak kalıcı olabilir.

Halbuki postyapısalcılar bunun aksine sözcükleri yeni anlamlarda kullanmakta sınır tanımamışlar, “ya da anlattıklarının başka türlü aktarılamayacağını düşündükleri için sık sık “neolojizmler” üretmekten geri durmamışlardır.” (Belsey, 2013: 12) Derrida ise temelde yapısalcı anlamda neolojizmin –lojizmi (logos) ile bir savaş halinde olduğundan, felsefesinde önemli bir yere sahip olan différance’ı (ayırım) anlatmak için neolojizm yerine “neografizm”(neographism) kavramını tercih etmiştir.

Différance bir neolojizm değildir. “A” harfi ile yazılmış “différance sözcüğü ile “e” harfi ile yazılmış “différence” sözcüğü logosta yani konuşmada tam olarak aynı okunuşa sahiptir. Bu ikisi arasındaki farktan doğan bu kavram bu nedenle bir “neografizm”dir. Yeni kullanımında “a” harfinin değişimi duyulamazdır ancak görülebilir. Différance Fransızca iki fiilin anlamını bir araya toplayan “diférer”den türeyen [“to differ” (farklı olmak) ve “to defer” (ertelemek)] zamanda ve mekânda aktif bir kendi-başına-varolabilirlik olarak tanımlanamayacak bir sözcüktür. (Derrida, 1981: 5) Bu nedenle farklılıklar üreten différance’ı, önceleyen saf, kendi içinde değiştirilmemiş bir mevcudiyet yoktur. Différance, tam olmayan, saf olmayan "köken"dir; farklılıkların yapılandırılmış ve farklılaşan kökenidir. (Derrida, 1973: 141)

Ancak Derrida okuru uyarılmaktadır; “différance gerçek anlamda ne bir kelime ne de bir kavramdır”, hiçbir gerçek veya içsel anlamı yoktur. (Derrida 1981: 25) Bunun yerine, bir "neografizm" veya olası anlamların bir koşulu veya durumudur.” (Derrida 1981: 25) Différance’ı bir neolojizmden ziyade bir neografizm olarak düşünmeyi seçer, çünkü ona göre bir anlamın çevrilebilirliğine différance’ın açtığı yoldan bakmanın tüm amacı, herhangi bir dilsel veya edebi sözcüğü, kavramı veya mantığı istikrarsız kılmaktır. Buna neografizm demek, görsel bir şeyin, bir sembol, bir kelime, bir grafik, bir imge olsun anlamını, kelimelere koymanın veya anlamlı, istikrarlı bir şekilde yazıya dökmenin pratik olarak imkânsız olduğunu göstermektir. Herhangi bir biçimsel anlaşılabilirlik mantığının bozulması ve kırılması ve bu kesintiye uğramış anlamın tarihsizleşmesi, yapısökümcü yaklaşım için kilit noktadır. Bir kelimenin, kavramın ya da nesnenin anlamının istikrarsızlaşmasında, différance’ın gelebileceği anlamlar çokluğunu görünür kılma ve günlük söylemde dolaşan güç akışlarını sorgulama olanağını sağlamaktadır. (Benski & Fisher, 2013)

Derrida’nın neografizmi hiyeroglif yazı üzerinden anlaşılabilir. Hiyeroglif yazının “fonetik öğelerin görsel ve plastik öğelere koordine edildiği yazı” olduğunu söylemektedir. (Derrida, 1978, s.14) Dolayısıyla, konuşulan sözcük ile yazılı işaret arasındaki bir neografizmden bahsetmektedir. Hiyeroglifte yazı, yatay ve düz betimleme mantığı sergilemez, ancak söz konusu olan, anlamların tükenmek bilmez oyunlarına açık, çok-boyutlu-sözcük olarak adlandırabileceğimiz neografizmlerdir. (Vallega, 2009)

Bu yönüyle makale kapsamında metinlerde neolojizm postyapısalcı bir anlayışla ele alınmaktadır. Neografizm, mimarlığın konuştuğu dile dahil olan temsiliyet araçlarıyla bir arada üretilen, çok boyutlu ve yeniden anlamlandırılabilir göstergeler olarak söylemlerin içinde bulunan politik anlamlardır.

YAPISÖKÜME DAYALI SÖYLEM ANALİZİ VE DERRIDA’NIN KÖKEN KAVRAMI

Göstergenin değişmeden kalan bütünlüğüne inanan Saussure’cü görüşün aksine, postyapısalcı analiz, bir metnin yalnızca kendi içeriğinden oluşmadığına dayanarak, içinde bulunduğu bağlamda metnin içinde ve dışında diğer metin, düşünce, söylem ve olaylarla bütün bağlarına bakar. Bu nedenle sözcüklerin yanı sıra göstergeler de devrededir. (Belsey, 2013: 21) Manifestolar söz konusu olduğunda, kurulan ironiler ve geçmişe verilen referansların da söylemin üretilmesinde etkin bir role sahip olmaları buna örnektir. Bu nedenle söylemlerden üretilebilecek yorumların izini süren postyapısalcı dil anlayışı çalışma açısından önemli bir zemindir.

Her ne kadar dil ile olan bağından ötürü insan ve toplum odaklı her türlü teknolojik, kültürel, ekonomik gelişim ve dönüşümden bağımsız okunması mümkün olmasa da söylemlerin çözümlenmesi gerçekliklerin yorumlanması olarak her yorumun yeni yorumlara yol açması ile sonuçlanır. Bu yorumlar da birbirinden bağımsız sonuçlara ulaşmayı mümkün kılmakta, çalışmalar farklı gerçekliklerin üretilmesiyle sonuçlanabilmektedirler. Bu durum, postyapısalcılığın metin ile okur arasındaki etkileşimi temelde bir yaratıcılık olarak tanımlıyor olmasından beri gelmektedir. (Sarup, 2019)

Derrida’nın felsefesi Batı metafiziğine has “ikili karşıtlıklara” ve bu karşıtlıkların kalıplaştığı düşünce biçimlerinin yapısöküme uğratılması temeline dayanmaktadır. Derrida yapısalcı teoriyi ortaya atmış olduğu aşkın gösteren ve gösterilen kategorileriyle sabit bir köken aldatmacasından kurtarmak amacıyla,

söz-yazı, iç-dış, özne-nesne gibi ikili karşıtlıkların yarattığı yanılısamaların sözde hiyerarşilerini yerinden etme yoluna gitmiştir. (Sözen, 1999: 52-53) Bu yönden Derrida'nın ikili karşıtlıkları arasında "köken" (originé) kavramı da önemli bir yer ve vurguya sahiptir. Bu noktada différance kavramı devrededir. "Kökenin kökeni kendi içinde bir gedikle yapılanmıştır... ilklilik bu gediktir. Bu da hem ilklilikten önce gelir hem de ilkliliğin saflığı kavramının olası olmasını sağlayan temeldir. Başka deyişle ilklilik, ayrımın kendisinden başlar, ikincillikten ayrılığında değil; daha baştan zaten ikinci gelir. Différance mevcudiyet değil kökendir." (Lucy, 2012) Derrida différance'ın yarattığı açıklığın izinden ve metnin içeriğinde açıkça verilmemiş olanın göstergesi olabileceği gibi yoruma açık anlam ve etkiler üzerinden ikili karşıtlıkların kanıksanmış "ilklilik-ikincillik" ilişkilerini kırma yoluna gitmiştir.

Derrida'nın söylem analizine getirdiği açılım, metin ve söylem ilişkisini birbirinden ayrılmayan bir ilişki biçiminde düşünmek ve metnin kendisini bir üst öge olarak ele almaktır. Derrida'ya göre söylem analizi, tektonik anlam tabakaları olarak tanımladığı metnin oynak ve dirençli zeminlerini çözümlemektir. (Derrida, 2014) Metinler dilbilimsel yöntemle ya da metnin yapısal örgüsüne yönelmeden, metni çevreleyen dış gerçekliğin, toplumsal, siyasal çerçeve örgüsü içinde ele alınmalıdır.

Buradan yola çıkarak söylem, temsildir ve temsil başlangıçtır denebilir. Klasik ontoloji ilkesine göre temsil hep "kendinden önce gelenin yeniden temsildir. Derrida temsilin dışında bir şey olmadığını doğrudan söylememişse de "metnin dışında bir şey olmadığını" söyleyerek bunu ifade etmiştir." (Derrida, 2014) Herhangi bir saf köken ya da özdeşliğin var olmadığını savunan Derrida için bir orijinin saflığıyla bir taklidin saf olmayışı arasında seçim yapmak gibi bir karar almak da anlamsızdır. (Derrida, 2014) Adeta mimari temsil olarak mimari söylem, mimari söylem olarak manifesto metni, manifestonun eylemi, onu yazma eylemi ve tüm bunları tetikleyen diğer eylem ve manifestolar arasındaki anlamın orijinalliğinin peşine düşmek, ya da bunlar arasında ilklilik ikincillik hiyerarşilerini tespit etme görevi üstlenmenin anlamsız olacağı gibi.

Çalışma kapsamında; "köken" olgusu bağlamında mimarlıkta "ilklilik" "ikincillik" ilişkileri, yapısökümcü mimarlık manifestolarının örnek söylemleri üzerinden analiz edilmiştir. Ayrımdan-yoksun-mevcudiyet anlamında bir kökensellik atfetme görevini doğrudan üstlenmiş söylemler olarak görev yapan manifestolarda orijinalliğe dair anlamların inşasını araştırırken, medya, anlam ve neolojizmler üzerinde durulacaktır. orijinalkopyanın günümüz medya araçları ile iç içe geçmiş manifesto söylemlerde kendini anlama nasıl dahil ettiği önemli bir tartışma alanı yaratmaktadır.

MİMARLIKTA YAPISÖKÜMCÜ MANİFESTOLARDA "KÖKEN" VE "ORİJİNALLİK"

Mimari manifesto değişen toplum ve kültürün gereği modernist temelleriyle çelişen, özelliklerini yeniden düşündürten ve anlamını sorgulatan örnekleriyle kendisinin bir eleştirisi olarak her yerde ve bir o kadar da belirsizleşmiş bir edebi türdür. Kendi kendisinin yapısını söken bu türün verdiği güncel örnekler, mimarlıkta "kopya"nın yükselişi ve "orijinin" yitimi konuları özelinde yoğunlaşmaya başlamış, mimarlık manifestosu gibi alana hâkim bir kökensellik ve güç üretme mekanizmasının da merkezin dışında kaldığının habercisi olmuşlardır.

Manifestonun etkisi, kendisini halka sunduğu kamusal ortam ve mecralardaki varlığı ile ilişkili ise günümüzde "manifestolara ne oldu?" sorusunu sormak bir anlamda günümüzde medya araçlarına ve onun mümkün kıldığı dilin kullanım biçimlerine ne oldu sorusunu sormaktan geçmektedir. (Wigley, 2011) Bunun başlıca nedeni Beatriz Colomina'nın da vurguladığı gibi "manifestoların medya dışında var olamamaları, var olabilmeleri için kamuya sunulmalarının şart olmasıdır". (Colomina, 2014) Medya ve manifesto türü ile birlikte dönüşen bir diğer olgu da müelliflik kavramı ve üretimde "orijinallik" ve "kopya" olgularının tanımlanması olmuştur. Günümüzde yeni medya araçları doğrultusunda müelliflik olgusunun çöküşünün, açık kaynak yaklaşımların ve sosyal paylaşım ortamlarının geldiği noktanın bir sonucu olarak, manifestolar da artık bildiğimiz manifestolara benzemez hale gelmişlerdir.

Mimarlık manifestolarının kullandıkları dilin ve referans verdikleri mimarilerin söylemin aktarılmasında beraber çalıştığı söylenebilir. Bu nedenle mimari manifestolar yalnızca metinlerden ve alana kattıkları terimlerden değil aynı zamanda göstergesi oldukları tüm anlam ve temsillerden oluşurlar. Temelde manifestoların öne sürdüğü argüman, tüm temsiliyet boyutuyla beraber söylemin bir parçası

olarak mimarlıkta aktif bir rol oynar da denebilir. Bu bağlamda Mies'in, "Less is More" (Az Çoktur) ve Adolf Loos'un "Süsleme cürümdür" (Ornament is crime) manifestoları hatırlanabilir. Manifestoların geçmişte üretilmiş olan ve gelecekte üretilecek olan manifestolarla kurdukları bağlar bir yandan mimarlıkta köken ve orijinallik olgularının inşasında da rol oynar. Tekrarın yaratıcı rolü aracılığıyla manifesto kendi söylemini geçmişteki söylemlerle bağlar kurarak üretir. Bu konuda Robert Venturi'nin "Less is a bore" (Az sıkıcıdır) ve Bjarke Ingels'in "Yes is more" (Evet çoktur), Ingels'den çok evvel Philip Johnson'un bu söylem zincirine eklemiş olduğu "I am a whore" (Ben bir fahişeyim) gibi tiye alışlarla halihazırda devam ettirilmiştir. Ingels'ten sonra, Jeffrey Schnapp'ın 2011'de bu referans zincirine eklediği "I am no more" (Ben artık yokum) söylemi ise "anonim" yazarlarca sosyal medyada paylaşılan manifestoların günümüzde geldiği hali anlatan ve zincirin son halkası olan bir eleştirel söylemdir.

Manifestoların yapısökümü referanslar içeren metinler olmaları vasıtasıyla mümkündür. Colomina "her manifesto aynı zamanda kendinden önceki manifestoların da bir geri dönüşümüdür" derken manifestolar arasındaki bu referans bağlarını kastetmektedir. (Colomina, 2014) Söylemler, anlam olarak ilkinden ikincisine doğru tek yönlü bir etki yaratmazlar, eklenen her yeni söylem halkası, kendinden öncekileri de yeni bir gözle okumaya imkân tanıdığı için yaratıcı etki taşır.

Bu nedenle kendileri performanslarından ya da nasıl yazıldıklarından çok nasıl halka sunuldukları ile tanımlanan manifestoların, avangart olanı üretmede kullandıkları söylemleri, dile kattıkları sözcükleri incelemek, mimarlıkta farklı dönemlerde "yeni" ve "eskinin" hangi çerçevede tanımlanmış olduğu üzerine düşünmek için bir kaynak oluşturur.

Charles Jencks manifestoların hem yayımlandıkları dönemin sözcük varlığına yön veren hem de bir temsilini oluşturan söylemler olarak bu rollerinin farkındaydı. Jencks, manifestoların dili değiştirmek yoluyla mimarlığı etkileri altına aldıklarını söylemiştir. Bilhassa Postmodernizm ve sonrasında çokça örneklerini görmeye başladığımız bu yöntem neolojizmler üretme yoluyla mimarlıkta "yeni" düşünce ve söylemlerin mimarlığın kapsamına dahil edilmesidir. Jencks, manifestolar aracılığıyla anlamı daha az sözle aktarmayı sağlayan birleşik neolojizmler ortaya koymak manifesto metinlerin bir özelliğidir ve bu tür yeni öğeler mimarları hipnotize etmek ve mimarlıkta konuşulan dili dönüştürerek bir etki bırakmak amacıyla üretilmişlerdir, demektir. Jencks'e göre az ve öz şiirler olarak manifestoların karakteriyle neolojizmlerin bir söylemi bir çırpıda aktaran yapısı bir uyuma sahiptir. (Jencks & Kropf, 1997)

Bu şekilde mimarlıkta manifestoların dile kazandırdığı "neolojizmler" ana fikri temsil eden anlamlarla yüklü sıkıştırılmış sözcük birimler olarak görev yaparlar. İngilizcede, biomimicry, cyborg, blobitecture, dublitecture, architectureproduction, copy-paste vb. mevcut kelimelerin yeni anlamlarda tekrar değerlendirilmesi ya da yeni sözcüklerin türetilmesine örnektir. Bu örneklerde olduğu gibi çağımızın manifestoları da bugün mimarlık içerisinde orijinal bir varoluşu barındıran yeni bir kopyayı niteleyen bir başka birleşik neolojizmi "orijinalkopyayı" mimarlığın söylemine kazandırmaktadırlar.

Manifestolar halka ulaştıkları iletişim kanalı yoluyla algısal hiyerarşiler, ilklilik ikincillik ilişkileri ve kökene dair anlamlar üretme ve bunu kullanma becerisine sahiptirler. Mimarlığın konuştuğu dilin hakimiyeti ya da merkeziliğini yitirmesi bağlamında dilden sapan, söyleme özel üretilen 'neolojizmler' ise manifestolar yoluyla yapısöken dilsel araçlar olarak işlev görmektedir.

Wigley'e göre manifesto temelde bir yazı biçimi değil, kendi yazımını da içeren eylemler bütünüdür. (Wigley, 2011) Manifesto, mimarlık bağlamında sergilenme, yayımlanma, sunulma eylem ve üretimleri de içinde barındırır. Aynı Derrida'nın metin ve söylem arasında bir ayrım yapmaması gibi, manifesto, söylem ve mimarlık arasında da bir geçişlilik mevcuttur.

Derrida'nın yapısöküm felsefesi mimarlık alanında 70'lerin başlarından 90'lı yıllara kadar kayda değer bir popülerlik kazanmıştır. Bu popülerliğin altında yatan "yapısökümcü mimarlık" başlığı altında ortaya konmuş bir dizi mimarlık çalışmasıdır. Peter Eisenman, Bernard Tschumi gibi mimarlar Derrida ile bağlantıya geçerek mimarlık üzerine üretimlerde bulunmayı önermişlerdir. (Wigley, 1995) 1988 yılında Philip Johnson ve Mark Wigley küratörlüğünde kurulan "Yapısökümcü Mimarlık"(Deconstructivist

Architecture) manifestosu/sergisinin MoMA'da yer alması ve bu sergiye dahil edilmiş mimarların mimarlık alanında yıldızlarının parlaması, yapısökümcülük akımının mimarlıkta daha da bilinir hale gelmesine ön ayak olmuştur. Bir mimari akımın dünyaya duyurulması işlevini gören sergi 1932 yılında yine MoMA'da kurulmuş olan "International Style Exhibition"ı – ki bu sergi yapısökümcülüğün tam da kökensellik arzusunun ötürü karşısına aldığı enternasyonal stilin ilanıdır- bu yönüyle hatırlatmaktadır.

Yapısökümcü akımın başarısına yönelik en önemli eleştiri, akımın yıldız mimarlara dönüşen, merkeze oturan ve mimarlığın ana akım medya araçları tarafından yükseltile, otorite ile arası iyi mimarlar tarafından denenmiş olmasıdır. Halbuki, Batı düşünce kanonunda merkezi olana, hükmedene karşı soruşturma açmış olan Derrida'nın düşüncesi tam da bu öğelerin nasıl alaşağı edileceği üzerine kurulu bir mekanizma olarak çalışmaktaydı. Yapısökümcü mimarlık sergisinin eş küratörü ve manifestosunun eş yazarı olan Philip Johnson, her ne kadar yapısökümcü mimarının ne tek yaratıcısı ne de tek örnekleri olmasalar da bu manifesto/sergi kapsamında seçilmiş olan yedi mimarın (Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau, Bernard Tschumi) "ortaya koydukları üretimlerin "gerçekliği", "canlılığı" ve "özgünlüğü"(originality) bağlamında adil bir kesit oluşturduklarını" ifade etmektedir ki bu seçici söylem de yapısöküm felsefesiyle çelişen, eleştirilere açık bir ifadedir. (Johnson, 1988)

Mark Wigley'nin "yapısökümcü mimarlık" manifestosunda betimlediği gibi yapısökümcü mimarlık mimari yapıları yıkmak değildir. (Wigley, 1988) Wigley'e göre bu projeleri yapısökümcü yapan, felsefenin mimarlık alanına bir uyarlaması olmalarından ziyade, "biçim" hakkında belleğimizde yer etmiş düşünceleri rahatsız edebilme becerileriydi. Yapısöküm gücünü uyum birlik ve istikrar değerlerine meydan okuyarak ve bunun yerine farklı bir görüşü öne sürmekten almaktaydı; kusurların yapının kendisine özgü olduğu görüşünü... (Wigley, 1988) Bu nedenle yapısökümcü mimarlığın hedefine aldığı temel öğelerin başında mimarlıkta öz ve özgünlük kavramları gelmiştir.

Derrida mimarlığın kökene dair olan yapısına şu sözlerle değinmekteydi: "Mimarlık adı gereği "arke" ile "kadim" olanla ontolojik bağ içerisinde olan bir üretim alanıdır... Yapısökümcülük belki de bu mimari modeli sorgulamaktır... hatta felsefenin içindeki mimari modeli, temeller ve üst-yapılar mecazlarını, Kant'ın "arkitektonik" dediği şeyi ve elbette "arke" kavramını... Yani yapısökümcülük, felsefenin içindeki mimarlığı, hatta mimarlığın kendisini sorgulamak demektir." (Derrida, 1989: 7-8)

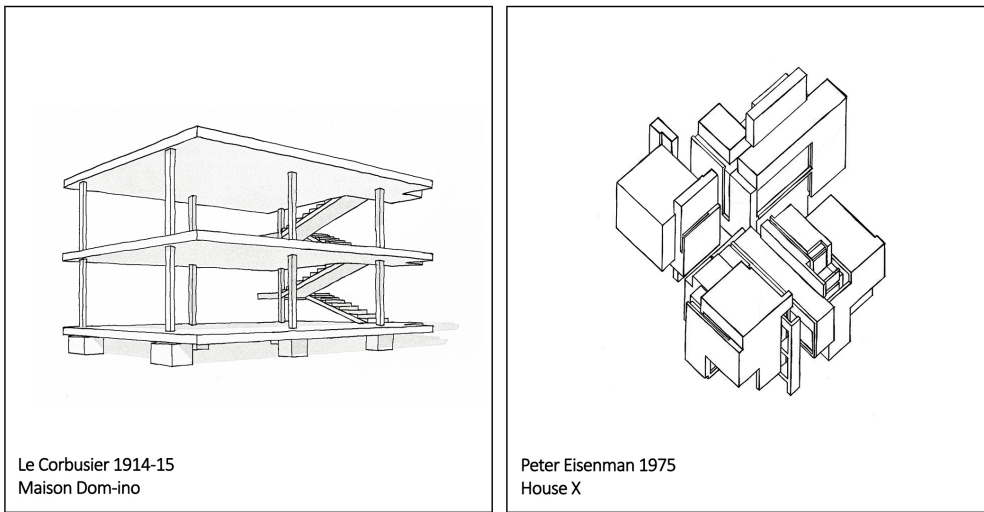
Esra Akcan, Derrida'nın mimarlık üzerine en önemli metinlerinden biri olan "Point de Folie-Manintenant in l'Architecture"da değinmekte olduğu geleneksel mimarlığın yapısöküme uğratılacak kurallarını belirli maddeler etrafında toplayarak analiz etmektedir. Derrida'ya göre ilk sabit kural; *yapı yapma eyleminin, "mesken" sözcüğünün sembolü olma görevini üstlenmiş olmasıdır.* (Akcan, 2006) Yapısökümcü bir mimarlık Derrida'ya göre aidiyet ve mesken tutma arzusunun dışında bir mimarlığın nasıl var olabileceği sorgulamayı isteyecektir. Derrida'ya göre yapısı sökülecek bir diğer kural ise, *"hijerarşik ve merkezi" biçimlerle yapı yapma eylemi yüzyıllar boyunca bir "köken" üzerine temellenmenin resmini çizmiş" oluşudur.* "Mimarlık taş ve ahşapla(hyle) hijerarşiyi cisimleştirir." (Derrida, 1986, s.69). Mimarlığın yapısını sökmek bu nedenle mimarlıkta "köken" kavramının merkeziliğini ve ilklilik ikincilik hijerarşilerini mimarlığın geleneksel olguları çerçevesinde sorgulamayı içerecektir. (Akcan, 2006) Üçüncü sabit kural, ideal bir kökenin varlığına inanmaktan beri gelen *"ideal bir son inancıdır".* Yani mimarlığın hazin sonundan sonsuz bir kaçış planını mümkün kılmaktır. Buna örnek olarak, modernist bağlamda mimarlığın sonuna karşın "işlevselci" bir görev edindirilmesi verilebilir. (Akcan, 2006) Akcan'a göre Derrida'nın vurguladığı geleneksel mimarlıkta sökülmesi gereken son kural ise *"tür, dönem ve hâkim stilden bağımsız bir şekilde... güzellik, uyum ve bütünlüğün"* devam eden hükmüdür. (Derrida, 1986: 69).

Derrida'nın mimarlık üzerine olan bu görüşleri yapısökümcü mimarlığın yaklaşımlarında belirleyici bir çerçeve oluşturmuş bir dönemin mimarlık üretiminde izler bırakmıştır. Örneğin Peter Eisenman "The End of the Classical: the End of the End, the End of the Beginning" manifestosunda şöyle demektedir:

“...Klasik orijinlerin kaynaklarının ilahi ya da doğal bir düzende olduğu düşünülürken, modern orijinlerin değerlerinin tümdengelimli akıldan türediği kabul edilmektedir, 'klasik olmayan' orijinler belirgin bir biçimde keyfi, değerleri olmayan, basit başlangıçlar olabilir. Doğal, ilahi veya evrensel olmanın aksine yapay ve göreceli olabilirler. Bu tür yapay olarak belirlenmiş başlangıçlar evrensel değerlerden bağımsız olabilir, çünkü bunlar mimari sürecin başladığı zaman içinde keyfi noktalara işaret ederler. *Yapay orijine* bir örnek, yeni bir sonuç sağlamak için bir yabancı cismin bir konakçıya genetik olarak yerleştirilmesinde olduğu gibi, bir *nakil (graft)* işlemidir. . . Bu nakil kendi başına genetik olarak keyfi değildir. Keyfiliği, keyfi-olmama değer sisteminden (yani klasik) özgürlüğündedir.” (Eisenman, 1984)

Eisenman ‘Yapay Orijin’ kavramını ortaya koymaktadır. Ona göre klasik orijinler ve modern orijinler ilahi, doğal düzen ve tümdengelimli akıl gibi aşkın olguları temsil etmektedir. “Klasik olmayan orijinler” ise bu aşkın değerlerden bağımsızca basit, göreceli, evrensel bir değer üretmeyen, keyfi referans noktalarını tasarıma dahil etmektir. Eisenman söyleminde mimarlığın kökenlerinin geçmişte olduğu gibi çeşitli üstün olgularda bulmanın temelde yapay bir logos kurgulamak olduğundan bahsederken, mimarlıkta yapay köken olgusunu ve kökenin keyfiliğinin doğallığını benimsemek daha gerçekçi bir orijin anlayışı doğuracağını savunmaktadır.

Eisenman’ın görüşü Derrida’nın ikinci maddesini hatırlatmaktadır. Akcan’a göre, temelde mimarın söylemek istediği mimarlığın her zaman kendisini ideal bir köken ve ideal bir son hayaliyle görevlendirmiş olduğudur. Dini mimaride tanrılar, monarşiler ya da modernizmde işlevselcilik, mimarlık hep aşkın bir göreve hizmet etme, onun temsili olma yolunda hiyerarşinin, merkeziliğin ve iktidarın sağlanmasına kendini adamıştır. (Akcan, 2006) Dolayısıyla mimarlığın ideal kökenlerine hizmet etmesi gerektiği logosuna karşı keyfilik, görecelilik ve ‘nakil’ olgularını koymak mimarlığın bir yapı sökümüdür. Eisenman’ın “yapay orijini” bir “nakil” (graft) eylemidir. Halbuki orijin temelde nakledilemez olandır ve geleneksel anlamda orijin olmak ilk olmaktır. Bu nedenle var olan bir şeyin içine sonradan yerleştirilmiş herhangi bir nokta olabilen bir “orijin” anlamsal olarak da gelenekselin dışında bir sözcük kullanımınıdır. Eisenman’ın başka metinlerinde referans verdiği “in-between” kavramı da bu bir aradalığı ifade etmektedir, yani “Ne tam olarak o ne de bu olmak”, hem yapay hem orijin olmaktır ya da tamamen ikisi de olmamaktır. ‘Nakil’ edilmiş orijin örnek olarak 1970’lerde ortaya koyduğu konut projeleri ile mimarın söylemini ilişkilendirmek mümkündür. Geleneksel ev mantığı genellikle bir ocak ya da merdiven etrafından şekillenip, çatılarının eğimi bir merkezîyet endişesi taşıırken, House X projesinin merkezi “hiçbir şey”dir. Evin hem işlevsel kökenini hem de hiyerarşisini temsil eden merkez alaşağı edilmiştir. (URL-1) House IV projesi ise parçaların birleştirilme sisteminin hiyerarşik doğasına bir başka meydan okuma, ikili karşıtlıkların diyalektik ilişkisinde imtiyazlı olanın mimari formdaki hâkim hiyerarşisine bir diğer son verme girişimi olarak yorumlanabilir. (Resim1)



Resim1. “Dom-ino” evi ve “House X” evi projelerinin diagramatik gösterimleri.

Söz konusu mimarlıkta sembolik anlamları yüksek bir öge olan “ev” olduğunda, modernizmin işlevsellik ve ekonomik öncüller çerçevesinde geliştirmiş olduğu ideal ev anlayışı konuyla ilgili üstü kapalı bir başlangıç noktasını oluşturur. Le Corbusier’in savaş sonrası şehirlerin yeniden inşa edilmesinde ekonomik bir köken olarak ortaya koyduğu “ev” ve “yenilik” sözcüklerinin birleşiminden oluşturulmuş “dom-ino” bunun akla gelen en belirgin örneklerindedir. (Grehg, 1979) Domino fikri, bir kökensellik kurgusunun yanı sıra, ekonominin mimari formu nasıl fethettiğinin bir ifadesiydi. Domino ekonomik öncülleri mimari birçok değerden daha merkeze alınmasıyla özünde ekonominin mimarlıkta nasıl bir köken tanımladığı yönünde de bir gösterge niteliğindedir. (Aureli, 2014) 1979’da Peter Eisenman *Oppositions*’ın özel bir sayısında, 1905 ve 1933 yılları arasında Le Corbusier’in prototipinin iki örneğini ele almıştır. Bu metninde Eisenman, faydacı olması yönünü bir kenara bırakarak dom-ino’nun mimari form olasılıklarını kendi içinde bir kararlılıkla tamamlayan, “sadece kendi kendine göndermeler yaparak çoğalan bir gösterge” olarak kökeni kendinde göstergeselliğinin kapalılığını eleştirmiştir. (Eisenman, 1979) Eisenman’ın bu nedenle Domino’nun göstergesel kapalılığını, tamamlanmışlığını “nakledilmiş kökenlerden” türeyen, keyfi, göreceli ve evrensel değerlerden bağımsız evler tasarlayarak karşısına almış olduğu söylenebilir. Bir başka göstergesel boyutta amacı artarda dizilmiş, ilkinin ikincisini yıkarak ilerlediği hiyerarşik bir anlam içeren bu idealize ev kurgusunu yıkan itici gücü ortaya koyarak yıkımın başlangıcına hiç beklenmedik bir noktada ve yönde başlangıç noktası oluşturmaktır.

Dom-ino sözcüğü art arda dizilmiş olan ilkinin ikincisini yıkarak ilerlediği hiyerarşik bir anlam sunması açısından yapışöküme ilham verici bir benzetme sunsa da, Eisenman, yapay orijinlere dayanan projeleriyle Dom-ino’nun kapalı yinlemelerinin gerekçesini yerinden etmeye bu benzetmenin dışında çok da yaklaşmamıştır. Mimarının merkezi elemanlarının aralarındaki yapısal hiyerarşileri yok saydığı “ev projeleri” yapışökümcü söyleminin, modern evin ekonomik merkeziliğinin hükmettiği kısıtlılıkları geçersiz, kökenselliğini anlamsız kıldığını söylemek oldukça güçtür. Çünkü köken olarak yapışökülmesi gereken mimarın buyruğu altında olduğu ekonomik öncüllerin, savaşın arkasında bıraktığı yıkıntıların, fakirliğin ve kapitalizmin gücünün bina yapma üzerindeki iktidarı ise, bunu hiçe saymak, pek de ekonomik olmayan örnekler projelendirmek ve mimari elemanların hiyerarşik yapısını barınmayı zorlaştıracak şekilde bir kenara bırakmak, bu otoritenin yerle bir edilebilmesi için oldukça naif bir gösterge olarak kalmıştır.

Daniel Libeskind’in “Unoriginal Signs” manifestosu “orijinallik” ve “köken” üzerine bir başka yapışökümcü söylemdir. Libeskind “Mimarlar Derneği” (Architectural Association) işbirliği ile gerçekleştirilen bir serginin de eşlik ettiği manifestosunda “orijinal-olmama”(unoriginality) sözcüğüne şu şekilde yer vermektedir :

“...*Orijinal-olmama(unoriginality)*, deneyiminin yerine daha önce hiç deneyimlemediği, ancak orijinalleri aracılığıyla bilme imkânı yakaladığı şeyleri *ikame etmeyi* reddedebilir. Mimarlığın ‘özünü’ temelde var-olmayışının yerine koymak beyhude ve sahtekârca olur... Mimarlık arayışındaki bu çalışma hiçbir kalıcı yapı, hiçbir sabit biçim ya da evrensel bir tip keşfetmemiştir. Mimarlığın özünü ararken çıktığım bu yolcuğun sonucunda, nihayet bu yolculuğun böyle bir kökenin varlığının vadinin altını kazmak olduğunu görmüş oldum. Mimarlık ne içeride ne de dışarıdadır. Ne verili ne de fiziksel bir gerçekliktir. Tek bir “Geçmiş”i yoktur ve yazılmış bir “Kader”i de takip etmez. Farklılaşmış deneyimde ortaya çıkan şey, olan ve olacak olan arasındaki ilişkinin bir göstergesi olarak Mimarlıktır. Var olmayan gerçeklik olarak mimari, bilinç sürecinde uzay ve zamanda “orijinal-olmamanın” eşdeğer derinliklerine dokunan bir *hiyeroglif* izi bırakan semboldür.” (Libeskind, 1983)

Libeskind mimarlıkta iç-dış, kurgusal-fiziksel, Geçmiş-Kader gibi ikili karşıtlıklar bağlamında bir aşkın kökenin, bir özün var olmadığını aktarmaktadır. Dışarıdan gelen parametrelere uyum sağlama, içeride işlevi takip eden bir plan organizasyonuna sahip olma, tarihteki anlamlara eklenme, geleceğe kalma gibi yükümlülükler altında mimarlığın “başlangıç noktasına” sistemleşmiş anlam üretme mekanizmalarının koyulduğuna işaret eder. Halbuki orijinallik deneyimlenemezdir, ama aynı zamanda kişisel deneyimin kendisidir. Mimarlık bu nedenle orijinallikle anlamlandırılabilir bir mefhum değildir. Bu nedenle Libeskind mimarlığı “orijinal-olmayan göstergeler”(Unoriginal Signs) üreten bir

alan olarak tanımlar. Bu bir yapışökümdür çünkü mimarlık manifestoları geçmişte gerek modern söylemlerinde gerekse postmodern örneklerde birçok kez bunu yapmayı görev bilmişlerdir. Örneğin Libeskind'in söylemine çok da yakın bir dönemde 1972'de Venturi, "Learning From Las Vegas" manifestosunda halen daha mimarlıkta neyin orijinal olduğunun tanımlamanın peşindeydi. Venturi:

"Crawford Manor'un örtük sembolizminin içeriği 'kahramanca ve orijinal' olarak adlandırdığımız şeydir. Maddesel olarak geleneksel ve sıradan olmasına rağmen, görüntü(image) kahramanca ve orijinaldir. Guild House'un açık sembolizminin içeriği ise "çirkin ve sıradan" dediğimiz şeydir. Teknolojik olarak gelişmiş olmayan tuğla, eski moda, çift asılı pencereler, girişin etrafındaki güzel malzemeler ve korkuluğun arkasına kabul edilen şekilde gizlenmemiş çirkin anten, hepsi hem görsel hem de içerik bakımından oldukça "gelenekseldir" ya da daha doğrusu, çirkin ve sıradan." (Venturi, 1972)

Venturi mimarlıkta neyin kahramanca ve "orijinal" olduğunu göstergesel bir boyutta çözümlenme ve anlamlandırma çabasına girişmişti. Venturi için geleneksel olan "çirkin ve sıradan iken" orijinallik" sembolizm aracılığıyla görsel öğelerle kurularak üretilebilir bir durumdu ve Guild House örneğindeki gibi maddesel olarak geleneksel ve sıradan olmasına rağmen gösterge olarak kahramanca ve orijinal bir mimarlık mümkündü. Bu esasen Venturi'nin söylemindeki "çelişkiyi" oluşturmaktadır. Libeskind'e göre ise, bu mimarlıkta bir çelişki olmak yerine, sabit anlam ve tanımların yokluğunu gözler önüne seren, ancak mimarlığın bir hiyeroglif gibi her okunduğunda yeni anlamlar üretebilmesinden ileri gelen bir "orijinallik" mefhumuna sahip olabileceğini gösteren, deneyimler dışında anlamsız göstergelerden ibaret olduğunun göstergesidir.

Libeskind'in kullandığı orijinal-olmayan göstergeler yani "unoriginal signs" kavramı aynı zamanda tarihte orijinal sözcüğünün İngilizce dilindeki kayıtlara geçmiş ilk kullanımına yani kökenine referans veren "original sin" kavramına bir referans içermektedir. Orijinal günah anlamına gelen terim, din bilimde, Hristiyanlıkta tüm insanlarda sözüm ona doğuştan gelen ve düşüşün bir sonucu olarak Hz. Adem'den miras kaldığı kabul edilen bir yozlaşma veya günahkârlık durumu veya kötülüğe eğilim olarak tanımlanmaktadır. (URL-3) Yani orijinalliğin arayışını var eden aynı zamanda onun ebediyen kaybolduğu inancıdır. Libeskind ise, mimarlıkta ne böyle bir orijinallik arayışının ne de ondan uzaklaşıldığı savının gerçekçi olmadığını ortaya koymak amacıyla "Unoriginal Sign" demeyi tercih etmiştir.

Libeskind, geçmişin deneyimlendiği mekânsal kurgusuyla Berlin Yahudi Müzesi üzerine şöyle söylemektedir: "gerçekten görünmeyen bir boşluk olmayan, bir merkez etrafında örgütlenen yeni bir örgütlenme türü". (Libeskind, 1992, s.87) Bu örnekte boşluk hem boş bir alan hem de anlamı üreten, yoruma açık göstergedir. Boş ya da dolu mekânların basit hiyerarşisinin yerine, Libeskind boşlukla dolu bir alan yaratmayı, anlamın birçok yöne saçılmasını hedeflemiştir. Berlin Yahudi Müzesi'nde bu amaçla yaratılmış mimari boşluklar Berlin Yahudilerinin yaşadığı ve asla deneyimleyemedikleri deneyimlerin, ziyaretçilerinkiyle yeniden üretilmeye bırakılmış gediklerdir. Akcan, Derrida'nın mimarlıkta yerinden etmek istediği dört temel kuralı tek bir madde etrafında toplamak mümkündür demektedir, asıl yerinden edilmesi gereken "Mimarlığın bir anlamı olmalı ve ona işaret etmeli veya onu temsil etmeli" söylemidir. (Akcan, 2006, s.280) Sonuç olarak Libeskind'de bunu karşısına almış mimarlıkta anlamın ve 'orijinalin' anlamlandırılmasının kimsenin tekelinde olmadığını orijinal-olmayan deneyimlerle inşa edilecek mekanlar tasarlayarak ortaya koymaya çalışmıştır.

Bu örnek söylemler, önemli medya ve kurumlarca desteklenerek, kamuya sunulma imkânı bulduklarından bellekte yer etmişlerdir. Ancak kısıtlı sayıda örnekle ortaya koydukları felsefelerinin mimarlıkta uzun soluklu olduğunu söylemek zordur. Bunun nedenlerinden birisi yapışökümcü mimarlık manifestosunda konuk edilen yedi mimarın -Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Bernard Tschumi- yedisi de temelde farklı söylemlere sahipti.

Bu mimarları yapısökümcü bir felsefe başlığı altında bir araya getiren aralarındaki fikir birliği değil, onların yaptıkları projeleri yeniden okuyan ve bir anlamda yeniden yaratan, “deconstructivist manifesto”nun editörleri ve kamuya paylaşıldıkları medyanın mimarlık üzerindeki birleştirici gücüyü. Örneğin, Frank Gehry’nin çeşitli manifestolarında mimarlıkta “kökeni” konumlamakta sıkıntı çekmediği söylemleri, Derrida’nın felsefesine daha derinden göndermeler yapan Eisenman ya da göstergebilimsel bir altyapıyı mimariye yansıtmış Libeskind’den temelde farklılaşır. Sergiden sadece 5 yıl sonra, 1993’te Paris’te yaptığı Amerikan Merkezi üzerine olan röportajında (Charles Jencks bu röportajı bir manifesto söylemi olarak dahil etmiştir) Gehry, “Esasen, Amerikan Merkez binası gibi bir binayı gördüğüm gibi yapan şey, tüm o gerçek anlarının ve benim seçimlerimin toplamı olmasıdır. Başka şeyleri kopyalamadığınız sürece, kendi değerleriniz içinden gelen bir binanın şekli böyle(orijinal) olacaktır” demektedir. (Gehry, 1993) yine aynı röportaj içerisinde kendisine “orijinal” üretimler ortaya koymayı nasıl başardığı sorulduğunda ise “Benim algım her zaman dünyayı olduğu gibi ele almak ve onunla iyimser bir şekilde başa çıkmak oldu. Değiştiremeyeceğimi bildiğim için değiştirmeye çalışmıyorum, bu yüzden aynı anda uyum sağlamaya ve onunla uğraşmaya çalışıyorum.” demektedir. (Gehry, 1993) Gehry’nin tasarladığı mimarinin kökenine kendi değerlerini yerleştirmek ve hâkim düzene pozitif yaklaşarak onunla bir arada var olmak etrafında çevrelenmiş bu yanıtlarının Derrida’nın ortaya koyduğu anlamda bir yapısökümcü felsefeden beslendiğini söylemek oldukça güçtür.

Sonuç olarak yapısökümcü söylemlerle yeniden üretilmiş olan örnekleriyle yapısökümcülük mimarlığa yeni bir bakış açısı getiren, klasik düzenin ya da modernizmin anlamsal kurallarını yerle bir eden örneklerden ziyade dile ait bir düşünce biçiminin kana cana bürünmüş, biçimleri olarak mimarlık tarihinin belirli bir döneminde, yalnızca bu üst anlamı üreten manifestoya dahil edilmiş kişilerce üretilmiş göstergelerle sınırlı kalmıştır. Ancak “yapısökümcü mimarlık” (deconstructivist architecture) başlığının dışına çıkıldığında, mimarlıkta yapısökümcü bir mantığa sahip yaklaşımlar hiç sonlanmamış, Derrida’nın felsefesine yapılan doğrudan bağlantılardan bağımsız mimarlık kendi kökenlerini ve orijinallik mevhumu sorguladığı örnekler vermeye artarak devam etmiştir.

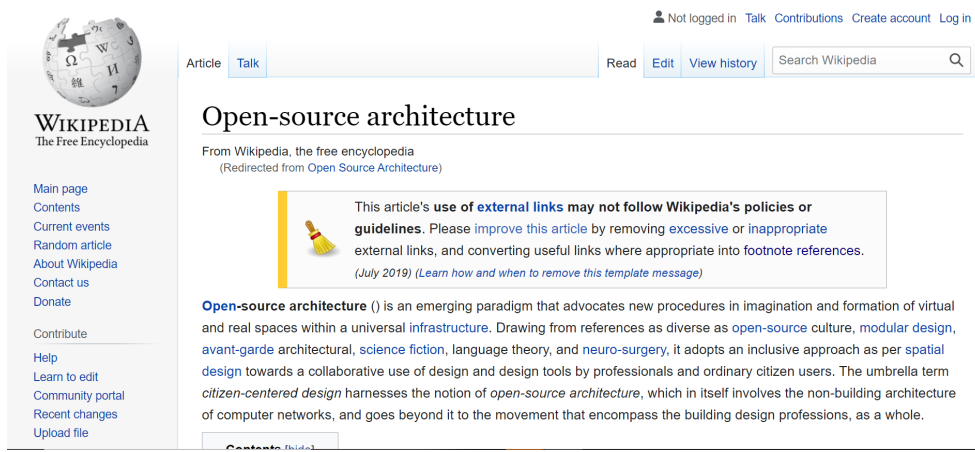
ORİJİNAL KOPYA VE OSARC MANİFESTOSU

Günümüzde yapısökümcü mimarlık adıyla anılması da çağımız medyasının mümkün kıldığı araçlar doğrultusunda orijinal kopya gibi bir neografizm eşliğinde mimarlığın yapısını söken, mimarlık manifestoları türemektedir. Mimarlıkta köken algısının geleneksel kabullerini sarsan bu manifestoların ortak özelliği dijital üretim ve çoğaltım ortamlarının sunduğu yeni mimarlık boyutunda günümüzde yeni bir kopyanın, yalnız bir kopya olmayan, orijinal bir kopyanın kaçınılmazlığını savunmalarıdır. Bu manifestoların sayısı her geçen gün artmakta Winy Maas, Sam Jacob, Cristina Goberna ve Urtzi Grau gibi mimarlar ortaya koydukları manifesto söylemleri ve mimari projeleriyle bu görüşü ortaya koymaktadırlar.

Daha önce referans verdiğimiz, yapısökümcü mimarlık manifestosu ya da sembolizm manifestosu gibi örneklerde olduğu gibi manifestosunun yaratıcısı çoğu zaman yalnızca yazarın kendisiyle kısıtlanabilir olmamıştır. Açık kaynak mimarlık üretim ortamlarının ortaya koyduğu yapısöken mimarlık anlayışının orijinal kopya neografizmini bugün mimarlıkta anlamlı kılan, bir ilk ya da son yazarı olmayan, tek bir mecra ile sınırlandırılmaz, yani temsilleri, eylemi ve söylemi arasında hiyerarşik ayrımlar yapılamaz mimarlık söylemlerinin üretilebilir hale gelmiş olmasıdır. Bu bağlamda mimarlıkta kopyayı ve orijinali sorgulamaya alan orijinal kopya manifestolar arasından birisi, OSArc (Open Source Architecture/ Açık Kaynak Mimarlık) manifestosunun örnek söylemleri birçok yönden mimarlıkta yeni yapısökümcülüğe bir örnek oluşturduğundan makalenin bu bölümünde orijinal kopyanın mimarlıkta anlama nasıl dahil edildiğine örnek olarak ele alınmıştır.

Medyayı kullanmadan OSArc’ın söylemini ortaya koymak mümkün olmazdı. Domus dergisinin editörü ve 2011 İstanbul Mimarlık Bienali’nin eş küratörü Joseph Grima’nın, 2011’de açık kaynaklı mimarlık için mimar Carlo Ratti’den bir manifesto yazmasını istemesi manifestonun başlangıcını oluşturur. Ancak Ratti böyle bir manifesto yazmanın ancak yine açık kaynaklı bir şekilde mümkün olabileceğini ileri sürerek bir Wikipedia sayfası açmayı önermiştir. Haziran 2011’de Domus’ta yayınlanana kadar bilinmeyen yazarlarca gelişen bir belge olarak manifesto Wikipedia sayfasında dönüşmeye devam

etmiştir. (Resim2) OSArc halen internet üzerinden erişilebilir ve dönüşmeye devam eden bir sayfa olarak mimarlıkta köken, müelliflik ve orijinallik üzerine içeriğinin yanı sıra kamusalılığı aracılığıyla çok fazla şey söyleyen bir manifesto örneğidir. Manifestoda şöyle geçmektedir: “Yeni bir yazma süreciyle oluşturulan OSArc, farklı medya ve boyutlarda dönüşüp duran, sonuç olarak profesyonel bir güvenilirlikle, ancak tek bir imzası olmadan konuşan bir üretdir”.(Ratti & Caludel, 2014)



Resim2. “Open-source Architecture” manifestosu Wikipedia sayfası.

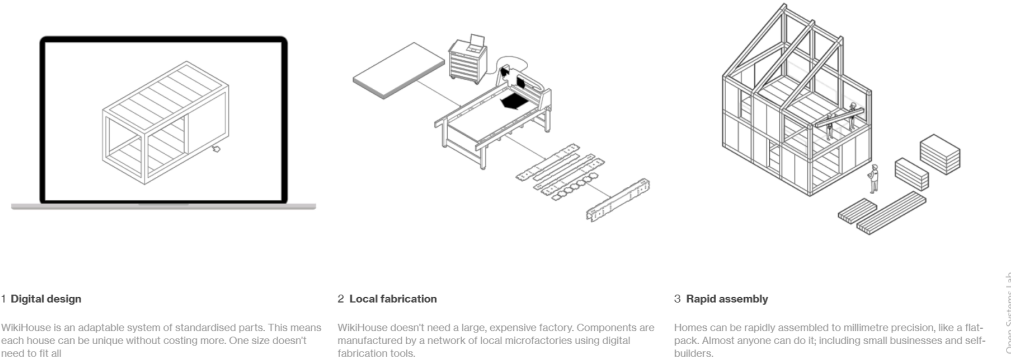
Kaynak: (URL-2)

OSArc ilklık ve ikincillik ilişkilerinin günümüzde mimarlıkta alabileceği halin bir göstergesidir. Bir ilk ve son yazarı olamayacağı gibi manifestosunun bir ilk hali de yoktur. Söz konusu olan daimî bir tekrar ve dönüşüme açıklıktır. Günümüz mimarlık ortamının mümkün kıldığı hem müellif hem okur olmanın hem orijinal hem de kopya olmanın sunduğu arakesitte, orijinalkopya bir bağlamda ortaya konulmuştur. OSArc’dan bir alıntı şöyle demektedir: “bugün orijinallik takıntısı ve taklitçi çalışma veya düşünmekle suçlanma korkusu eğitimlerinin başından itibaren mimarlara işlenen, mimarlıkla sıkı sıkıya bağlı hale gelmiş olgulardır.” (OSArc, 2011)

Bu söylemden de çıkarılacağı gibi OSArc günümüzde orijinallik takıntısının bir eleştirisini sunmaktadır. Bu eleştiri yasal çerçevelerin günümüz kopyalama/üretme imkân ve mekanizmalarının geçerliliği ile uyuşmamakta olduğunu, mimarlara işlenen “suç işleme korkusunun” yarattığı taklit etmeye ilişkin tereddüdün günümüz üretim ortamlarında anlamını yitirdiğini ortaya koymaktadır. Kendinden önceki mimarlıkları taklit etmeden, orijinal tasarımlar yapmanın artık mimarlığın merkezini oluşturmadığına ve bir eksen kaymasına dikkat çekmektedir.

Mimarlığın merkezini kaydırmak, mesken tutma işlevinden mimarlığı bağımsızlaştırmakla ilişkilendirilmiş, Bernard Tschumi ortaya koyduğu “folieler”, Eisenman ise konut projeleriyle mimarlığın bu görevini “işlevsiz” mekanlar, ya da hiçbir işleve hitap etmeyen biçim arayışlarıyla bozmayı denemişlerdir. OSArc ise mimarı ve mimarlığı bir “mesken” inşa etme rolünden sıyırmayı bu rolü kullanıcı tarafından inşa edilmek üzere açık bırakarak yapmaktadır. Manifesto da şöyle demektedir: “Bir mimarın üretimi, o halde, mutlaka binalar veya inşaat belgeleri değil, mimari kaynak kodunun paylaşıldığı, uyarlandığı ve yürütüldüğü süreci başlatan, koordine eden ortamlardır.”(OSArc, 2014) Manifestonun kendi süreci de OSArc’a destek vermiş olan mimarlar ve organizasyonlar sayesinde günümüzde görünür kılınmıştır. Söz konusu olan, işlevden bağımsız formlar üretmek için mimarın yeni düzende işleyen bir kod oluşturmakla ve bunun işlerliğini sağlamakla görevli olduğudur. Yani mimar, artık “mesken” oluşturma işlevi altında bina inşa eden değildir. Wikihouse projesinde ya da Opendesk, Aker, Bricks ve Paperhouses gibi örneklerde olduğu gibi söz konusu olan bir yapı biriminin, kullanıcılar tarafından olası çoğaltımları göz önünde bulundurularak tasarlanması eylemidir.(Resim3) Mimarın bir mesken üreticisi olma rolünü mimardan alıp kullanıcıyla paylaşan, mimarlığın barınma işlevini sağlayan biçimler üretmek yerine, kolaylıkla kopyalanabilir, farklı ve her biri özgün olasılıklara imkan

veren kodlar üretmekle görevlendiren bu yaklaşımın bu yönüyle geleneksel ve modern kabullerin merkezini kaydırıldığını söylemek mümkündür.



Resim3. WikiHouse projesi iş akışı şeması

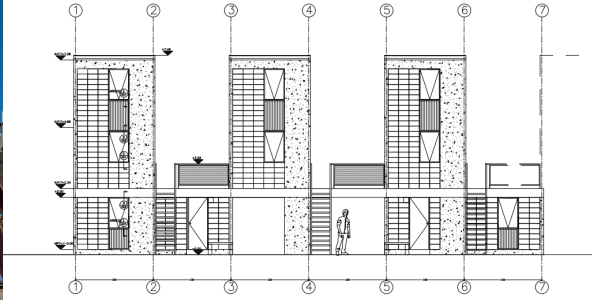
Kaynak: (URL-4)

Derrida'nın mimarlığın yapışökümünde hedef alınması gerektiğine inandığı bir diğer kuralı merkezietçilik "Hiyerarşik ve merkezi biçimlerle yapı yapma eyleminin hiyerarşiyi cisimleştirmesiydi." (Derrida, 1986, s.69) Mimarlık bir gösterge olarak, yapısal ölçekte örneğin strüktürden bezemeye doğru kurulabilecek hiyerarşiler gibi müellif mimar ve kullanıcı, manifesto ve eylem, köken ve taklit gibi birçok metaforik ikili karşıtlığı içinde barındırır. OSArc geleneksel mimarlığın benimsediği ikili karşıtlıkları ve hiyerarşileri telif hakları ve hukuken tanımlanmış haklar çerçevesinde olduğu kadar ekonomik yönden de gözden geçirmektedir. Bu nedenle açık kaynak mimarlık üretimleri, "işgalciler, mülteciler ve ordu gibi ana akım ekonominin dışındaki inşa ediciler için özel bir çekiciliğe sahiptir." (OSArc, 2014) OSArc'da; "Artan bir şekilde, mimarlık üretimi, insan yerleşiminin kökenine ait soruları ele almaktansa... görünürlüğe ve kültürel geri dönüşe odaklı binalar tasarlamaktır. Mimarlık... ayrıcalıklı bir azınlığa yönelik hale gelmiştir: bugün, mimarlar tarafından tasarlanan binalar küresel inşaatın yüzde ikisinden fazlasını oluşturmuyor." denmektedir. (OSArc, 2014) OSArc mimarlıkta hiyerarşilerin yaratılmasında ekonomik öncüllerin domine edici rolünün bilincindedir ve bununla uğraşmaktadır. Ancak bunu dekonstrüktivist örneklerde gördüğümüz gibi mimarın ekonomik gerekçeleri hiçe sayan tekil örnekler yaratmasından ya da mimar öznesine yıldızlık vasfı kazandıracak büyük projelerin ikonlaştırıcı bir gerekçesine dönüşmesinden farklı bir biçimde yapar. OSArc ekonomik dengeleri değiştirmeyi hedef edinen yeni bir mimarlık üretme biçimi sunar. Bunu da yeni nesil ekonomik finansman araçları olan, Kickstarter, Sponsume gibi gönüllülük esasına dayalı açık kaynak ekonomik modellerin sunduğu imkanlar doğrultusunda, kullanıcı tarafından kopyalanabilirlik, kopyaları dönüştürme ve tekrar paylaşımına sunma gibi hakların ücretsiz sağlanabileceğini savunarak yapmaktadır.

Derrida'nın geleneksel mimarlığın yapısı sökülecek üçüncü maddesi geleneksel mimarlığın ideal bir kökenin varlığına inanmaktan ileri gelen engellenmesi gereken son inancıdır. (Akcan, 2014) Modernist bağlamda işlevin mimarın sonunu imkânsız kılacak ebedi görevi olarak verilmesinde olduğu gibi. OSArc ise bildiğimiz anlamda müellif mimarın ölümü ve üretilen temsilin doğuracağı açıklıklar çevresinde üretilmiş bir söylem olarak, mimarlık disiplinin bu geleneksel yapılanmasını da baştan yıkmaktadır. Tasarımda katılımcılık, ekonomik şeffaflık, bilginin paylaşımı ile birliktelik rolünün okur ile paylaşılması, yeni anlamda bir mimarlık anlayışının, orijinal ve kopyanın ayrılmazlığı ile tanımlanan, "maker" hareketi, "hactivism" hareketi, kendin yap kültürü ve üç boyutlu yazıcılarla üretimin bireye indirilmesinin sunduğu imkanlar doğrultusunda bugün mümkün kılınan orijinalkopya bir mimarlık anlayışını ortaya koymaktadır.

OSArc yapışökümün Derrida'ya göre mimarlıkta dördüncü şeklini ise katılımcı odaklı tasarımların sunduğu önceden hesaplanamaz görsel çeşitlenme, yer, kültür, gelir grubundan bağımsız olarak

farklılaşan kültürel beğenilere uydurulabilme imkânı doğrultusunda sağlamaktadır. Yapısökümün mimarlıkta tür, dönem ve hâkim stilden bağımsız bir şekilde güzelliğin, uyum ve bütünlüğün hükmünün sorunsallaştırması gerekir. Burada söz konusu olan bilerek verili estetik kanonların topa tutulması, tersine çevrilen aykırı üretimlerin teşvik edilmesi değildir. OSArc'ın söylemi mimarın hiç durmadan bir biçime, düzene sokarak disipline etmeye çalıştığı kullanıcılar tarafından doğabilecek potansiyel farklı kullanımların doğurduğu görsel çeşitlenmeleri, farklılaşmaları, düzensizlikleri bir yaratıcı artış olarak değerlendirir. Aynı Alejandro Aravena'nın Elemental projesinde olduğu gibi, ekonomik imkanların el verdiği doğrultuda kullanıcılar tarafından tamamlanan tüm evlerin birbirlerinden farklı estetik tanımlarının olması açık kaynaklı mimarlık yaklaşımlarının kendisini mimarlığın geleneksel estetik olgularından bağımsız bir konuma koyduğunun bir göstergesidir. (Resim4).



Resim4. Alejandro Aravena'nın geliştirdiği kaynak kodlu olarak paylaşılan Elemental projesi, solda, ev sahipleri tarafından tamamlandıktan sonra projenin sunduğu görsel çeşitlilik; sağda, projenin tamamlanmadan önceki halinin ön görünüşü.

Kaynak: ©Elemental (URL-5), (URL-6)

Sonuç olarak hepsinin ötesinde Derrida'ya göre yapısı sökülmesi gereken temel köken mimarlığın bir anlamı olması ve ona işaret etmesi gerektiği kanısındır, OSArc mimarlığın bu logos merkezçiliğinin dışına hiçbir anlama gelmeyen formlar üretmek yerine, anlamı kullanıcılar tarafından sonsuz saçılmayla yeniden yorumlanacak ve yeniden üretilecek şekilde paylaşarak yapmaktadır.

Bu yapısökümcü özelliklerinden ötürü söylemek mümkündür ki, günümüzde üretilen orijinalkopya manifestolar, yapısökümcü mimarlığın kendisinden çok daha yapısökümcü söylem ve eylemlerdir. Ancak bu, bu manifestoların tam bir başarı elde edebildiği anlamına gelmemektedir.

OSArc'da şöyle geçmektedir: “kolektif katılım, sonuçları öngörülemeyen çok sayıda hedef ve eylem sunar...” bunlardan biri sistemin kendisinin kendi kendini yok etmesi olabilir.” (OSArc, 2014) Bu noktada OSArc kendi sisteminin yapısökümüne de bir açıklık taşıdığını itiraf etmek gerekir. Yani sistemin her türlü kopyalamaya açık olan yapısı aynı zamanda kötü emellere alet edilebilmesi, suç ya da toplum zararına kullanılabilmesi yönünden kendi orijinal vizyonunu yitirmesine de bir açıklık taşımaktadır.

OSArc'nin bir diğer eleştirisi ise söz konusu olan açık kaynak oluşumların önemli bir kısmının belirgin bir şekilde olmasa da varsaydığı kadar bağımsızlaşmış ve herkese eşit hakkın tanımlandığı bir özgürlük sunmadıkları gerçeğidir. İnternet herkes tarafından erişilebilir olmadığı gibi bazı bilgileri yönetmek halen daha belirli oranda bir bilirkişilik gerektirmektedir. Esasen halen daha aşamalı bir açıklık ve belirli kişilere tanımlanan haklar söz konusudur. Manifestonun Wikipedia üzerinden yayınlanma süreci bu kısıtlılıkların bir diğer örneğidir. Carlo Ratti ve bir grup eş yazar tarafından oluşturulmuş manifestonun bir sayfa olarak ortaya konması Wikipedia tarafından o sayfanın görünürlük kazanması için yeterli olmamıştır. Wikipedia sayfası bu konu başlığını geçerli bir olgu olarak kabul etmediğinden, manifesto hâkim bir mimarlık medyası olan Domus'ta aynı başlıkta yayınlanana kadar defalarca Wikipedia sistemi tarafından kapatılmış ve yazarlar tarafından tekrar açılmıştır. Ancak 18 Mayıs 2011'de makale basıldıktan sonra OSArc bir Wikipedia sayfası olabilme geçerliliğini elde edebilmiştir.

Derrida'nın metafiziğin kalesi dediği mimarlık hiyerarşilerle, verili başlangıç noktalarıyla ve sarsılmaz orijinlerle kurulu bir duvardır. Doğululuk-batılılık, kadın-erkek, müellif-işveren, hakim medya tarafından yayınlanabilirlik, mimarlığın gerçek anlamda yapısının sökülmesi gerekiyorsa "köken" tanımı bağlamında sökülmesi gereken ana temellerdir (Akcan,2006). Orijinalkopya bir neografizme örnek oluşturarak mimarlığın sabit olduğu düşünülen ikili karşıtlıklarının yapısını sökmeye girişen OSArc bu anlamda kimi noktalarda yetersiz de kalsa mimarlığın yapısını sökmeye ve günümüz orijinalkopya manifestolarının yapısökümcü manifestolar olarak nasıl yorumlanabileceğine örnek oluşturan bir girişimdir.

SONUÇ

Makalenin sonucunda görülmüştür ki manifestolar kullandıkları medya yoluyla mimarlıkta "yeni" ve "eskiyi" tanımlamak için hiyerarşiler ve kökene dair anlamlar üretir ve bunları kullanırlar. Bunu yaparken mimarlık manifestolarının sıkça başvurduğu dilsel öğelerden biri de neolojizmler ya da Derrida'nın ifadesiyle neografizmlerdir. Neografizmler yeni bir söylemi ortaya koymak amacıyla anlık üretilen ve yapısöken araçlar olarak manifestonun metni, eylemi ve söylemi arasında bir hiyerarşiye bağlı olmaksızın varlık gösterebilirler.

Çalışma kapsamında mimarlıkta yapısökümcü manifesto söylemlerde "köken" kavramı ve "orijinalkopya"ya dair anlamların nasıl üretildiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda önce yapısökümcü mimarların manifestolarının söylem analizi yapılmış ve mimarlıkta orijinalkopyanın alt yapısını oluşturan "yapay orijin" (artificial origin), "nakil" (graft), "in-betweenness"(arada kalmışlık), "orijinal-olmama"(unoriginality) gibi neolojizmlere dair fikir edinilmiştir. Böylece yapısökümcü mimarlık manifestolarında orijinalin ve kopyanın geleneksel anlamda sınırları belli, karşıt sözcükler olmadıkları gözlemlenmiş, 'orijinalkopya'nın mimarlık manifestolarında doğuşuna ve taramış olduğu anlamsal gri alana dair fikir edinilmiştir.

Derrida'nın ortaya koyduğu mimarlıkta yapısı sökülmesi gereken kurallar çerçevesinde yapısökümcü mimarlık manifestoları ve günümüz kopya manifestolarının karşılaştırmalı bir söylem analizi yapılmıştır. Bu analiz sonucunda görülmüştür ki günümüz orijinalkopya bir üretim biçimini savunan mimarlık manifestoları (bu bağlamda ele alınan OSArc manifestosu), mimarlığın yapısökümcü manifestolarında daha yapısökümcü manifestolar üretmişlerdir.

Modern ve geleneksel örneklerinde bir köken ve hiyerarşi üretme mekanizması olarak çalışan manifestonun başlangıcı, nasıl tarihte müelliflik olgusunun (orijinal ve kopya kavramlarının) ve baskı tekniklerinin gelişmesiyle eşzamanlı gerçekleşmişse, mimarlık manifestosunun günümüzde aldığı hal de, bildiğimiz anlamıyla mimarlığın ve bildiğimiz manifestonun, orijinallik ve kökene dair anlamlarını söken yeni medya araçlarının doğurduğu açık kaynaklı üretim/paylaşım ortamlarıyla mümkün olmuştur.

Mimarlıkta yapısöküm, mimarlığın kadim ve merkezietçi temellerini kaydıran dönüşümlerin bir başlangıç noktası olamaması yönünden eleştirilir. Ancak yapısökümcü mimarlığın temelde yaptığı şey mimarlıkta bir başlangıç noktası tanımlamadan, tek seferlik deneyime dayanan, farklılaşmış neografizmler ortaya koymak olarak algılanırsa hedefinden çok da uzağa düşmeyen örnekler vermiştir denebilir. "folie"ler, "yok-yer"ler ve daha birçok neografizmleriyle yapısökümcü mimarlık mimarlığın konuştuğu dilde hem özgün olma hem de olmama özelinde yorumlara açık mimarlık anlatıları ve sözcük kullanımları üretmiştir. Sonuçta "yapısökümcü mimarlık" manifestoları mimarlığın diline "Bilbao-etkisi" gibi yeni öğeler kazandırmışsa da -ki bu köken, orijinallik ve hiyerarşiler bağlamında yapısökümcü mimarlığın söylemiyle çelişen sonuçlarındandır- mimarlıkta orijinalliği ve kökeni masaya yatıran, "nakil"(graft), "arada kalmışlık"(in-betweenness), "orijinal-olmayan göstergeler" (unoriginal signs) gibi kökenin yerine, boşluğu koyan, kökenden sapmaya, herhangi bir noktanın bir orijin noktası olabileceğine, temsilin başlatıcı gücüne dayanan yaratıcı terimlere de ihtiyaç duymuş ve dilde günümüzde yer alan bir neografizmin, "orijinalkopya" gibi bir kavramın doğuşunun yolunu açmışlardır. Bugün mimarlık kadim bir orijinalin ön kabulüne dayalı geleneksel kuralların yıkıldığına şahitlik ederken, kökenden bağımsızlaşmış anlamsal olarak özgürleşmiş, işlevin ve bağlamın tasarım üstündeki otoritesini fazla önemsenmiş bir kurgu olarak gören, kısacası mimarlığın kalesinin yaslandığı özgünlük

duvarlarını sarsan ve onu yeniden inşa eden “orijinalkopya” bir mimarlık üretimi ve söylemi ile karşı karşıyadır.

KAYNAKÇA

Akcan E. (2006). *Metafiziğin Kalesi Hakkında Düşünmek*. Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken, No.47/48, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.280-285.

Aureli, P. V. (2014). *The Dom-ino Problem: Questioning the Architecture of Domestic Space*. Log, No.30, New York: Anyone Corporation, s. 153-168.

Belsey, C. (2013). *Postyapısalcılık*. Çev: Nursu Örgel, (İngilizce Basım: 2002), Kültür Kitaplığı, Ankara: Dost Yayınevi, s.12,21.

Benski, T. & Fisher, E. (Ed.) (2013). *Internet and Emotions. Routledge Studies in Science, Technology & Society*, London UK: Routledge Taylor & Francis Group.

Bosker, B. (2013). Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China. *Spatial Habitus*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

Bosker, B. (2014). Original Copies: Inside China's Imitation Binge. *MAS Context*, Issue 21, p.187-198. Retrieved from https://mascontext.com/pdf/MAS_Context_Issue21_REPETITION.pdf

Colomina, B. (2014). *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies*. *Critical Spatial Practice* 3, Berlin: Sternberg Press, p.1-23.

Derrida J. (1973). *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Science*. Çev: David B. Allison, USA: Northwestern University Press, s.11-15, 141-150.

Derrida, J. (1978). *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation*. *Theater Magazine*, No. 9 (3), s. 6-19, Duke University Press: North Carolina, Erişim linki <https://doi.org/10.1215/00440167-9-3-6>

Derrida, J., (1981). *Disseminations*. Çev: Barbara Johnson, London: The Athlone Press, s.5.25.

Derrida, J. (1986). *Point de folie_Maintenant l'Architecture*. Çev: Kate Linker, AA Files, UK No.12, s.65-75, (Fransızca ilk metin 1984), Erişim linki <https://www.jstor.org/stable/29543519>

Derrida J. (1989) *In Discussion with Christopher Norris*. AD, 59, No.1/2, s.7-8.

Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*. Çev: İsmet Birkan, İlk Baskı:1967, Ankara: Bilgesu Yayınları, p.14,17,24,209.

Docherty, L. J. (2008). Original Copies: Gilbert Stuart's Companion Portraits of Thomas Jefferson and James Madison. *American Art*, 22(2), s.85-105.

Eisenman, P. (1984). *The End of the Classical: the End of the End, the End of the Beginning*. Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Ed: Jencks, C. & Kropf, K., Great Britain: Academy Editions. s.283-284.

Eisenman, P. (1979). *Le Corbusier 1933 – 1960*. *Oppositions*, (Ed) Kenneth Frampton. 19/20.

Emecan, N. (1998). *1960'tan Günümüze Türkçe Bir Sözlük Denemesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.23.

Gehry, F.O. (1993). *On The American Center; Paris An Interview*. Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. (Ed) Jencks, C. & Kropf, K., Great Britain: Academy Editions. s. 119.

Gregg, E. (1979). *The Domino Idea*. *Oppositions* 15/16 /Winter Spring, s.61-81.

Jencks, C. & Kropf, K. (1997). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Great Britain: Academy Editions.

- Johnson, P. (1988). *Deconstructivist Architecture*. P. Johnson, & M. Wigley (Ed), Boston: New York Graphic Society Books.
- Libeskind, D. (1983). *Unoriginal Signs*. Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Ed: Jencks, C. & Kropf, K., Great Britain: Academy Editions. s.281.
- Libeskind, D. (1992). *Countersign*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 87.
- Lucy, N. (2012). *Derrida Sözlüğü*. Ankara: Bilgesu Publishing, p. 98-100.
- Macfarlane, R. (2007), *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*, Birleşik Krallık: Oxford University Press.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, s.140.
- Ratti, C. & Caludel, M. (2015). *Open Source Architecture (OSArc)*. Adjunct Editors: Assaf Biderman, Michele Bonino, Ricky Burdett, Pierre Alain Croset, Keller Easterling, Giuliano da Empoli, Joseph Grima, N. John Habraken, Alex Haw, Hans Ulrich Obrist, Alastair Parvin, Ethel Baraona Pohl, Tamar Shafir, Birleşik Krallık: Thames & Hudson.
- Sarup, M. (2019). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm - Eleştirel Bir Giriş*. Çev: Abdülbaki Güçlü, Altıncı Baskı, İlk basım:1993, Ankara: Pharmakon Yayınevi, s.18.
- Sözen, Ş. (1999). *Söylem: Belirsizlik, Mücadele, Bilgi, Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları, s.52-53
- Uz, F. (2014). *Gündelik Hayatın Sahnesi Olarak Hukukçular Sitesi*. Hafıza Mekanları | Places of Memory, Pelin Derviş (Ed), İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Vallega, A. A. (2009). *Sense and Finitude: Encounters at the limits of Language*. Art and the Political, New York, USA: SUNY Press, s. 114
- Venturi, R., Brown D. S., Izenour S. (1988). *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. İlk basım:1972, Cambridge, Massachusetts | London, England: The MIT Press, s.93.
- Wigley, M. (1988). *Deconstructivist Architecture*. P. Johnson, & M. Wigley (Ed), Boston: New York Graphic Society Books.
- Wigley, M. (1995). *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. İlk baskı:1993, Cambridge Massachusetts| London England :The MIT Press.
- Wigley, M. (11.18.2011). *What happened to the architectural manifesto?*. [Symposium]. GSAPP Columbia University, New York. Erişim Linki <https://www.youtube.com/watch?v=ESG6Tr60OaA&t=1369s>

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1 <https://eisenmanarchitects.com/House-X-1975> (Erişim Tarihi: 03.02.2021)
- URL-2 https://en.wikipedia.org/wiki/Open-source_architecture (Erişim Tarihi: 21.01.2021)
- URL-3 OED-The Oxford English Dictionary. Original Sin. <https://proxy.bau.edu.tr:2679/view/Entry/132564?redirectedFrom=original+sin#eid33357692>(Erişim Tarihi: 21.01.2021)
- URL-4 <https://www.wikihouse.cc/About> (Erişim Tarihi: 03.02.2021)
- URL-5 <https://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental/50102dd828ba0d4222000ff3-quinta-monroy-elemental-image> (Erişim Tarihi: 21.01.2021)
- URL-6 <http://www.elementalchile.cl/en/> (Erişim Tarihi: 21.01.2021)