

Özgün Makale

Metruk Bir Evin Anlattıkları: İz-İmge Kavramı Bağlamında Zaman-Mekânın Estetik ve Politik Sökümü^{*1**}

Narratives of an Abandoned House:
Aesthetic and Political Deconstruction of
Time-Space in the Context of the
Trace-Image Concept

Alperen ERGİN¹
Ayşe ŞENTÜRER²

Öz

Mekânı görürlük ve duyululuk formları üzerinden bölüştürmek estetik olduğu kadar politik bir tartışmadır. Konvansiyonel mekân üretme pratikleri içerisinde yürütülen mimari tasarım mekânı bir tasarım nesnesi olarak ele alırken zaman katmanı görmezden gelinebilir. Bu çalışma Ranciére'in "estetik rejim" ve "ortak yaşam" fikirlerini mimarlığın estetik-politik tartışmalarına taşımak istemektedir. Bu kavramlar eşliğinde zamansal boyutu da içeren mimari karşılaşmalarla yeni açılımlar getirilmesi amaçlanmaktadır. Çalışma boyunca Üsküdar'da bulunan metruk bir evin rölöve ve restütisyon süreçleri sırasında kayıt altına alınan zaman-mekân ilişkileri yakın ölçekte incelenir. Metruk ev üzerindeki izler, bunları oluşturan sebepler ve deneyimimiz üzerindeki yansımaları "iz-imge" ile kavramı tartışılır. İz-imge mimarlığın yalnız mekânsal değil zamansal bir deneyim olabileceğini gösterilebilir ve bu deneyim, gölgede kalan ilişkileri görünür kılacak bir form sunarken etik ve politik tartışmaları da içerebilir. Bu bakış açısıyla mekânı statik bir varlık olarak değil, zamanın ve çoklu etkileşimlerin şekillendirdiği, dönüşen bir süreç olarak anlamak mümkün olabilir. Bu perspektif yardımıyla alternatif tasarım yaklaşımları geliştirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Zaman-Mekân, İz-imge, Estetik Rejim, Mimari Eleştiri, Ranciére.

Abstract

This study explores the political and aesthetic dimensions of architecture, incorporating Ranciére's concepts of the "aesthetic regime" and "common life" into architectural debates.

* Makalenin başvuru tarihi: 15.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 20.10.2024.

** Yazının ilk taslağı Dr. Öğr. Üyesi Meltem Aksoy ve Arş. Gör. Emirhan Kurtuluş tarafından yürütülen 2023-24 Bahar Yarıyılı, İTÜ Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı, "Bilimsel Araştırma, Etik ve Seminer" dersi kapsamında üretilmiştir.

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ergina16@itu.edu.tr, ORCID: 0009-0001-1192-5127.

² İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, senturer@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5299-1390.

Conventional architectural practices often overlook the temporal aspect of space, treating it as a static object. By examining the time-space relationships during the survey and restoration of an abandoned house in Üsküdar, this study introduces the concept of "trace-image," which demonstrates how architecture can be both spatial and temporal. The "trace-image" reveals hidden relationships and offers a new lens for understanding space as a dynamic, evolving process shaped by time and interaction. This temporal dimension opens the door for ethical and political discussions in architecture, challenging traditional approaches and proposing alternative design methods that consider space as a process rather than a fixed entity.

Keywords: Time-space, Trace-image, Aesthetic Regime, Architectural Critique, Ranciére.

Bu çalışma metruk bir evin rölöve ve restitüsyon projeleri³ sırasında yapıya ait bulguların tartışılması sonucu ortaya çıktı. Üsküdar'da bulunan bu metruk ev geleneksel yöntemlerle inşa edilmiş, bir dönem tamamı bir aile tarafından daha sonraları ise farklı katları farklı aileler tarafından kullanılmıştı. Ev, bir süredir atıl durumda kalmış ve bu durum kimi bozulmalara sebep olmuştu. Yapının geçmişine dair yeterli arşiv kaydı ve belge bulunamadığı için metruk ev kendi cismiyle geçmişin belgesi niteliğini taşıyordu. Pervititch haritalarında bahçe görünen arsaya yapı şehrin çeperlere genişlediği yakın tarihte inşa edildiği sonucu çıkarıldı. Uydu görüntülerinden yapının 1950'li yıllarda yapıldığı bilgisine ulaşıldı. Yapıyı belgeleyecek kayıtların kısıtlı olması dolayısıyla rölöve ve restitüsyon süreçlerinde yapı üzerindeki izler, geçmişe dair akıl yürütmelere olanak veren bilgiler olarak kullanıldı. Bunlar sayesinde yapının dönüşümü ve hikâyesi deşifre edildi. Şekil 1'de metruk evin rölöve planları üzerine işaretlenmiş seçili izlerin bir diyagramı bulunur. Çalışma boyunca bu izler yakın plana çekilerek incelenmeye devam eder. Mimari açıdan çok önemi olmayan, sıradan izler gerekli çizim tekniklerinin yanında çalışmadaki tasnif üzerinden alternatif olarak da belgelenecek kayıt altına alındılar. Peki bu izlere sonra ne olacaktı? Yapı restorasyona girdiğinde fare delikleri, bodrumda kök salan ağaçlar, sıva çatlakları ve bunlar gibi küçüklü büyüklü izler hiç yaşanmamış ve görülmemiş gibi kapatılıp üstü mü sıvanacaktı? Yapının geçmişine ait yegane kaynağı oluşturan ve hikâyesini anlatan izlerin mimarlıktaki yeri çalışmanın tetikleyici sorusunu oluşturdu.

Tartışmanın ilk bölümünde Jacques Ranciére'in sanatsal pratikleri tarihsel olarak açıklarken kullandığı üç ana rejim ve "duyulurun dağılımı" fikirlerinden hareketle mimarlık pratiğinin bir rejim fikrine karşılık gelip gelmediği tartışılır. Bu tartışma üzerinden Ranciére'in estetik ve politik arasında kurduğu ilişkinin mimarlık alanının içine çekilmesi amaçlanır. İkinci bölümde mekân ve mekân deneyimi izler üzerinden yeniden tarif edilerek tartışma bu özgün deneyimin kanalında sürdürülür. Bu bölümde izleri meydana getiren dinamikler, duyumsanma ilişkileri ve üretebilecekleri anlamlar tartışılır. Bu tartışmalar üzerinden zamansallığı görmezden gelen konvansiyonel mimarlık pratiklerine karşı eleştirel bir pozisyon oluşturan "iz-imge" kavramı incelenir. İz-İmge aracılığıyla okunan estetik ve politik tartışmalarda mimarlığın tasarım nesnesi yeniden ele alınır. Üçüncü bölümde "zaman-mekân" deneyimine imkan veren iz-imge kavramının zamansal nitelikleri ve bunun estetik kavrayışımızdaki yansımaları tartışılır. Dördüncü bölümde zaman ve mekânın deneyimdeki ortaklığı sayesinde görünür olabilecek ortak yaşamlar irdelenir. Bu sayede yargılar ve kararlar bağlamında zamansallığı yok sayan mekân rejiminin başka faileri nasıl dışladığı incelenebilir. Yalnız insandışı canlılığın değil, kasten üretilmeyecek ancak zamanla birikebilecek çeşitli imgelerin de zaman boyutuyla dışlandığı göz önüne serilebilir. Bu eleştiri diğer yandan belirlenimci ve keskin tasarım yaklaşımlarına karşı olasılık temelli yaklaşımları da tartışmaya fırsat verebilir.

3 Yapıya ait rölöve ve restitüsyon projeleri Beysun Mert Mimarlık bünyesinde yürütülmüştür.



Şekil 1: İzler ve Yapı İlişkisi Şeması, Yazar Arşivinden, 2024

I- Bir Rejim Fikri Olarak Mimarlık

Gerek mekânın imgesi gerekse mekânın organizasyonu üzerindeki yargıları mimarlığı duyumsanabilir hakkında düşünce üreten bir etkinlik olarak tarif edebilir. Bu bağlamda mimarlık pratiğini “duyulurun paylaşımı” (*distribution of the sensible*) fikri paralelinde ele alınabilir. Rancière’e göre “duyulurun paylaşımı” siyasetin pratikleri ile sanatın pratiklerini birbirleriyle ilişkilendirir, duyumsanabilirin formlarını bölüştürmeye dayalı “apriori formlar sistemidir” (Rancière, 2008, s. 148). Rancière için estetik sanatseverlerin beğenilerine hitap eden, sanata dair teknik ya da teorik bir alan olmanın ötesinde sanatsal olanı da kuşatan “bir düşünce tarzını” ifade eder (Rancière, 2006, s. 9; 2008, s. 161). Bu yönüyle bakıldığında estetik tuvalden, perdeden ve kadrajdan çıkarak kamusal alanı da içine alan bir kavram olmaktadır. Duyulurun dağılımı bu perspektif üzerinden kurulan estetik kavrayışının sanatı, siyaseti ve gündelik hayatı görürlük formları üzerinden düzenleyen bir rejim fikrini açıklar. Bu kavrayış içerisinde imge onu üreten imge üretme pratiğine sıkı sıkıya bağlıdır ve bu pratiğin kendine has durumunu üzerinde taşır. Fotoğrafın, şiirin ve sinemanın imgeleri onların üretim süreçleriyle, imkan ve kısıtlarıyla ilişkilidir; diğer yandan Rancière farklı yapma biçimlerine rağmen paylaşılan bir ortaklık olduğunu iddia eder (Rancière, 2023, s. 103).

Rancière gerek tarihsel gerek yapısal olarak üç ana rejim fikri üzerinden sanatı kavramsallaştırır: etik rejim, temsili rejim ve estetik rejim. “Rejim” olarak tarif edilmeye başlanan düşünce sistemleri estetik ve politik tartışmayı yan yana getirmeye hatta birbirlerinin içinden kurmaya başlar. Etik rejimde “sanat” kendisi olarak var olmaz, örneğin bu rejimde heykel bir tanrı imgesiyle bağlanır (Rancière, 2012, s. 32). Bu rejimde heykel uhrevi olanın mekânsal bir karşılığını üretir, heykel ile duyumsanan “içsel hakikatlerine” ve o imge etrafında bulunan topluluğun varoluş tarzlarına dair yargıda bulunan imgelerdir (Rancière J. , 2012, s. 32; 2008, s. 158). Bu imge aracılığıyla tanrısal olanın sureti dolaşıma girmeye başlar ve mekân bununla paylaşılır. Burada asıl olan heykelin sanatsal değeri veya güzelliği değil duyumsananın tanrısal tasvirlere uygunluğu, bu tasvirleri üretme hakkının kimde olduğu veya kimlerin bunları üretemeyeceği ve bunların topluluktaki konumlarıdır (Rancière, 2008, s. 158). Temsili rejim ise tanrısal olanın tahakkümünün esnediği, imgenin “tanrıya sadık olup olmadığı” yargısından kurtarıldığı rejimdir (Rancière, 2012, s. 33). Burada sanat normatif kuralları olan yapma tarzları olarak karşımıza çıkar ve “mimetik ilke” aracılığıyla hakikatin yanılmalılarını üretir (Rancière, 2008, s. 160). Rancière “mimetik ilke” olarak bahsettiği şeyin doğanın kopyalarını oluşturmaya yönelik bir taklit değil, yapma tarzlarının özgül durumlarında kendilerine ait janrları, iyi ve kötüyü sanatlar arasında ayıran ilke olduğu konusunda uyarır (Rancière, 2008, s. 160). Estetik rejim ise temsili rejimin karşısında konumlanır, burada sanatın özgüllüğü artık yapma tarzlarının farklılığıyla değil imgeye ait “duyulurluk kipinin” ayrışmasıyla belirlenir (Rancière, 2008, s. 161). Temsili rejimdeki yapma tarzlarının ürettiği geleneğin biçimlerinin aksine estetik rejim bu temsil yöntemlerini aşmaya ve yeni duyulurluk formları ile sanatçının ifade üretmesine olanak tanır, sanat olma özelliği artık teknikten değil “belli bir duyusal alımlanma biçiminden” kaynaklıdır (Rancière, 2012, s. 33). Gerek sanatçının olayları algıladığı biçimde ifade etme gücü gerekse kullandığı pratiklerin özgünlüğü estetik rejimi farklı kılar. Temsil rejimindeki hakikatin temsilini üretmeye dair motivasyon burada Rancière’in “anti-mimetik devrim” dediği şekilde her sanatın kendi içinde ürettiği değer ve saf gücünün olumlanmasına dönüşür, tarihsel olarak bu dönüşüm modernite ile gerçekleşmiştir (Rancière, 2008, s. 162, 165). Rancière için estetik rejim sanatın öneminin siyasetle “etle tırnak gibi ayrılmaz kılındığı” yeni “ortak yaşam biçimlerine” imkan sunmaktadır (Rancière J. , 2008, s.

162; 2012, s. 34). O halde estetik rejim diğer rejimlerden hem tarihsel açıdan hem nitelik bakımından ayrılır, her otonom yapma tarzı kendi özgül tekilliği üzerinden gerçekliği yeniden yorumlar. Bir sanatsal yapma tarzı olmasa dahi mimarlık ürettiği imgeler bakımından nasıl bir rejim fikri ifade eder? İmge üreten mimarlık derken akla uygulama çizimleri, üç boyutlu görselleştirmeler (*render*), kolajlar, maketler, fotoğraflar ya da kağıt düzlemini mekânsallaştıran “*paper architecture*” anlaşılabilir. Bunlar da elbette mimarlığın ürettiği imgelerdir, bu tartışmanın konusu ise mimari pratiğin ürettiği nihai nesne olan yapının kendisini bir imge olarak tartışır. Mekan mimarlık bilgisi olmaksızın üretilebilir, mimarlığın mekâna yüklediği anlam ise artık bu mekanın işlevsel yönü yanında kimin neyi nasıl gördüğü ve göreceği olabilir. Bu tanım elbette tartışma üretmeye yönelik ve spekülatifdir. Tartışma süresince “mimarlığın ürettiği imge” olarak bahsedilen kavram mimari temsilleri değil nihai olarak üretilen mekanların görünen ve algılanan karşılıklarını tarif eder, bu imgenin kurulumu da arka planda bir rejim fikriyle ilişkilendirilir. Mimari tasarım pratiğini tarihsel oluşumu ve moderniteye dayanan kurucu dinamikleri bağlamında estetik rejimin bir formu olarak düşünmek mümkün olsa da burada mimarlığın kendine özgü durumlarına parantez açmak gerekir. Bir yandan mimarlık pratiği estetik rejimdeki politik anlamı kaçınılmaz olarak üzerinde taşır. Öte yandan mimarlığın tasarım nesnesinin sanatsal üretimlerden farklılaşan dinamikleri mimarlığa ait rejime farklı bir tarif yapma ihtiyacı doğurabilir. İmgesinin duyumsanması bir seyircilik ile de olabileceği gibi özünde içinde/kenarında/yanında bulunma/yaşama hali ile gerçekleşir. Modern mimarlık ile disipliner hale gelen günümüzün konvansiyonel yapı tekniklerinde kendini halen gösteren bu rejim tartışma boyunca “mekân rejimi” olarak ifade edilebilir. Bu çalışmada mekân rejiminin yalnız mekânsal öngörü odaklı temsil ve üretim pratiği iz-imge aracılığıyla tartışılır.

Yaşam ve imgeler birbirleriyle iç içedir, Rancière sanatın formları ile yaşamın formları arasında kurulabilecek bir özdeşliği işaret eder (Rancière, 2008, s. 162). Buradan hareketle bir imge üretme pratiği olarak mimarlık, mekânı etkinlikler, bulunma halleri ve gündelik hayat pratikleri üzerinden plan kararlarıyla tasarlarken yapılan şey aynı zamanda görülürlük ve duyulurluk üzerinde de seçimler üretmek değil midir? Çıkabilenler için merdivenler, kör duvarlı mahrem mahaller, işlek caddeye bakan özel cepheler... Girebilenler ve giremeyenler yalnız fiziksel olarak değil semantik olarak da altı çizilerek birbirinden ayrılabilir. Parsel sınırları, güvenli girişler, turnikeler, yüksek katlı yapıların üst katları... Mekân onu sınırlandıran etkiler kadar birtakım sinyaller ve işaretlerle yönlendirilerek de bölüştürülür. Mimarın zihnindeki mekânsal imge malzeme, oranlar ve inşaat pratikleri gibi salt işlevsel kararlar üzerinden biçimlenerek duyumsanır olana dönüşmez mi? Bu bakımdan mimarlık “mekân” kurarken imge üretir. Çekilen duvarlar, çizilen sınırlar, eşikler, kapılar, değişen döşeme malzemeleri, duvarlardaki pencere ve açıklıklar, kat yüksekliği, kütleler ve yapı malzemeleri; her biri bu paylaşımı yahut sistemi düzenlemeye yarayan etkilerdir. İşlev ve “görüntü” arasında karşılıklı bir ilişki vardır, bunlar imgeyi birlikte kurarlar ki perde arkasında bütçe, yönetmelikler, işverenler ve kullanıcı halleri bekler. Yapıyı meydana getiren bu ağ ve ilişkisellik inşaat ile sınırlı kalmaz ve yapının çevresiyle de etkileşimini devam ettirir. Burada bu imge sanatsal ifade araçlarının üretimlerinden ayrılmaktadır çünkü o asırlara meydan okuyan, dokunulmaz ve kendinden ibaret bir temsil değil dışsal ve içsel kuvvetler etkisiyle değişip dönüşen, bozulup yenilenen bir organizmaya benzer. Mimarlığın imgesi bir zamansızlık değil aksine zamanın içkin olduğu bir sürekliliği ifade eder. Yapının içinde bulunduğu dönüşüm ve bozunum yapının kaçınılmaz olarak yüzleştiği fiziksel bir gerçekliktir. İçindeki ve dışındaki hayat aynı kalsa dahi onu oluşturan yapı ömürlüdür ve çevrenin fiziksel

koşullarından etkilenir, sağlamlığı bu etkilerle değişir. Gündelik hayat kendi sürekliliği için yapıya bakım uyguladığı sürece bu dönüşüm çarpıcı bir boyuta ulaşmayabilir. Eğer dışsal radikal bir etki; deprem, sert rüzgarlar, dalgalar, kayan toprak yapının ayakta kalma niteliğini bozmasa ancak bakım ortadan kalktığında metruk kalan yapının yumuşak dönüşümü bir süre sonra belirginleşir.

Atıl, metruk, harabe gibi mekânsal terimler aslında bu dönüşümün zaman kiplerini de ifade ederler. Yapının bu sıfatlardan hangisini alacağı bütünlüğünün ne kadar algılandığıyla da ilgilidir. Semantik olarak harabe niteliği bir zaman dilimi ile ilişkili olmayabilir. Depremi ardında bıraktığı bir kent de antik çağdan kalan anıtsal bir yapı da “harabe” olabilir. Yapı artık belli belirsiz bir halde kendini belli etse de bütünlüğünü kaybetmiş, doğada çözünmüştür. Yine de onu tanımamıza yarayan bir benzerlik bu çözünme içerisinde dahi sezilebilir. Harabe ifadesi, zamanla değişimi imlerken burada süre üzerinden değil fark üzerinden anlam kazanır. Jeanette Bicknell bu farkı kavrayabilmek için “mimari hayaletler” kavramını ortaya atar, yapı bütünlüğü kaybolan fakat peşinde bıraktıkları ile izleri sürülebilir “hayaletler” geçmişi kaydetmiş belgelerde, örneğin fotoğraflarda var olmaya devam ederler (Bicknell, 2014, s. 436). Fotoğrafın yapının güncel durumu ile kıyaslanması farkı algılanabilir bir kıyasa dönüştürür. Diğer yandan harabenin bozulma durumu bir doğa metaforu olarak da değerlendirilmiştir. Robert Ginsberg’e göre harabenin estetiğini canlı ve diri tutan, bizde ona karşı merak uyandırıp ilgi çeken yeşilin onu sarması ve bitkilerin harabeyi “dünyanın” bir parçası kılmasıdır (Ginsberg, 2004, s. 56). Ginsberg harabenin imgesini betimlerken oluşumunun dinamiklerini derinlemesine açıklamaz. Georg Simmel ise bu süreci bir tür doğaya dönüş olarak tanımlar, birtakım ikiliklerin gerilim alanı olan harabe “dışsal imgenin ve içkin dinamiklerin birliğinden” meydana gelir (Simmel, 1958, s. 266). Simmel’in yorumunda harabenin doğa ile ilişkisi yapıyı kuran malzemenin içkin dinamiklerinin bir ürünüdür. “Fark” kaçınılmaz olarak mekân üzerinde sürekli üretilmektedir. Bu yönüyle yapı zamansal bir karşılık da taşır. O halde mimarlığın ürettiği imge yalnız mekânın değil zamansal boyutu da ayrılmaz olarak içinde bulunduran “zaman-mekânın”⁴ imgesidir. Zaman ve mekânı ayrı olgular olarak düşünmek üzerlerinde çalışmayı kolaylaştırırsa da bu sırada diğerinin görmezden gelinmesine sebep olabilir. Bülent Tanju, Gilles Deleuze’un fark felsefesi üzerinden yaptığı okumada “mekânın niceliksel, zamanın ise niteliksel” farklar üretmesinden dolayı “zamanın mekândan dışlanması niteliksel farkların dışlanması” anlamına geldiğini söyler (Tanju, 2008, s. 169). Mekân konumlar, yükseklik ve derinlikler gibi ölçülebilir nicel farkları üzerinde barındırırken deneyimler, olaylar ve dönüşümler gibi nitel farklar zamansal boyutta anlam kazanır. Bu iki özellik de yapının sahip olduğu özellikler iken mimari tasarım anlamında zamanı dışlayıp mekânı değişmeyecek bir form olarak tahayyül etmek eksik olur. Yalnız mekân üstüne düşünülerek üretilen yapı hayatı statik göstergelere indirgeyerek yaşanmışlığı göz ardı etmeye başlar. Tanju modern mimarlığın ve konvansiyonel üretim pratiklerindeki ayrıcalıklı mimar pozisyonu ile bu nitel farkları dışlamasını eleştirir çünkü “mekân” üreten mimarlığın kartezyen düzleminde zaman, deneyim ve algı işlemez hale gelir (Tanju, 2008, s. 175). Mimari çizim ve modelleme teknikleri gibi temsil araçları üç boyuttan oluşan bu kartezyen düzlemde üretilir. Temsillerin meydana getirildiği bu zemin zamansal olanı kapsamadığı için kendi kapalı sistemi içerisinde tutarsızlık barındırmaz. Bu temsil ortamlarında idealize edilen yapı üretiminin

4 “Zaman-mekân” kavramı bu iki olgunun birbirinden ayrılmazlığını ifade eder. Kavramı kolaylaştırmak için birbirinden ayırıp üzerine düşündüğümüz bu iki kavram doğal halinde birbirine dolanık halde bulunurlar. Astronomi ve fizik alanlarında bu birliktelik “uzay-zaman sürekliliği” olarak matematiksel olarak da formüle edilir. Özel Görelilik kuramının geçerli olduğu dört boyutlu yapıya Minovski uzay-zamanı da denmektedir, pozisyon belirten üç uzay boyutuna bir de zaman boyutu eklenir.

ardından dönüşümün gerçekliğiyle yüzleşerek zamansal farkı da mekânsal olanlar gibi biriktirmeye başlar. Buradan mevcut tasarım ve temsil araçlarıyla zamanın temsil edilemezliği gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. Ancak mevcut koşulların ürettiği kendini tekrarlayan pratikler içerisinde zamanın temsili problemi gölgede kalıyor olabilir. Tanju'ya göre mimarlık zamandan arındırılmış idealler üreten değil kaçınılmaz olarak içine girdiği “ilişkiler ağının sürekliliğine atılan bir düğümdür” (Tanju, 2008, s. 175). Peki “mekân” üreten mimarlık ile “zaman-mekân” ürettiğinin bilincinde bir mimarlık arasında değişen ya da değişebilecek şeyler nedir? Yoksa mimarlık zamanı tasarlama işi için de mi kollarını sıvayacak? Bu tartışma metruk ev üzerinden açılabilir. İz ve iz-imge kavramı buradaki karşılaşmalar üzerinden derinleştirilerek mekân rejiminin idealize imgesi, bu rejimin imge üretme pratiğine karşı yapıdaki aktörlerin eski ve yeni pozisyonları tartışılabilir.



Şekil 2. Duvardan Bir İz



Şekil 3. Giriş Kapısının Yansıması

II- Sıradan Görünenin Hikâyesi, İz ve İmgesi

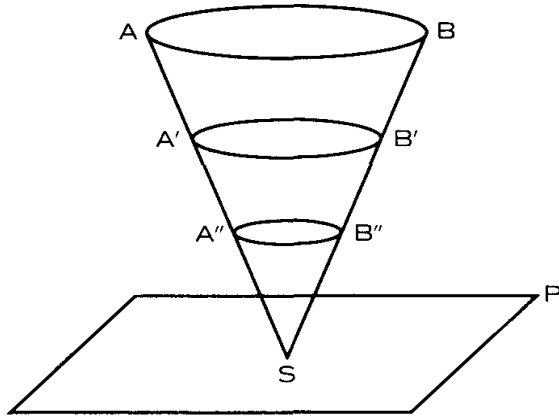
İz, bir kayıttır. Hareketle birlikte okunduğunda anlamlı bilgi üretebilir. Kendinin nedeni olmadığı için varlığı bu ilişkiselliğe bağlıdır. Onu kuran ve kavrayan ilişkiler; kuran hareket ile izi kavrayan özne arasında da etkileşime izin verir. Her türlü hareketin peşinde bıraktığı iz özünde zaman-mekân formatında yapıya kazılı veridir. Hareket ve aksiyonların ölçeği çeşitli olabilir. İster mikroskobik ister astronomik hareketler farklı kalıcılık biçimlerinde izler meydana getirebilir. Lekeler, çizikler, küfler, gazete sayfaları, çatlaklar veya taş üzerindeki damarlar iz ile hareket arasında benzer işlemleri üretirler. Veri olarak izler, o an orada olmayan bir mevcudiyet veya hare-

keti işaret ederler. Zaman deneyimimiz bu farkın algılanıp işlenmesiyle kurulur. Şekil 2'ye bakalım, metruk ev içerisindeki bu karşılaşmada sıvalı bir duvar ve üzerinde lekeler gözükmemektedir. Gözükmemen sahnenin ilk sinyali bir yokluğa aittir. Eskiden mevcut olan bir şeyin namevcudiyeti sezilmektedir. Daha önce mevcut olması durumu bizde yokluğunun ürettiği fark hasebiyle karşılık bulur fakat bu yokluğun algılanabilmesinin tek yolu bu izdir. Bir yandan bir yokluk deneyimi öteki taraftan geçmişteki bir mevcudiyetin andaki deneyimidir. Bu şeyin ne olduğu bilinmeksizin ilk algılanan ve zihinde işlenen durum bu namevcudiyete ait olan durumdur. Zımnen bilir ve açıkça görürüz ki orada olmayan bir şey vardır. Varlıkta değildir fakat deneyimimiz bu fark ile imgesini kurmaya başlar. Burada imge yokluğa değil geçmiş mevcudiyete dair bir işlem olarak yürütülür. Bu iz ile karşılaşıldığında deneyimlenen salt bir yokluk değil, iz ile üretilen imgenin varlığıdır aynı zamanda. Şekil 3'ü inceleyelim, burada farklı ölçekte bir iz sahnesi görülür. İzin oluşumu için yapılan tanım halen sağlanmaktadır; bir hareketin peşinde bıraktığı veri olarak bir iz gözükmemektedir. Bu sahnede ise zamanı imleyen fark bir yokluk üzerinden değil farklılaşarak yinelenen periyodik bir hareketin ürettiği özel durumdan gelir. Burada görülen şey renkli camların evin içinde herhangi bir görüntü oluşturmaması olsa da güneşin konumu herhangi iki andan farklıdır. Burada iz hayli geçici ve siliktir fakat bir odanın içine doğan güneş yazdan kışa sürekli değişeceği için bu an herhangi bir an değildir. Diğer yandan renkli camlar bir güneş saati gibi zamanı duvar ve döşeme üzerinde işaret etmeyi sürdürür. Dünya'nın yörüngesi bu renkli ışığın güzergahını belirler. Bu bakımdan iz ve izi üreten hareket hakkında düşünürken geniş bir perspektif üzerinden yol alınabilir. İnsani ve biyolojik aktivite, yer hareketleri ve iklim dinamikleri ilkesel olarak benzer prensipler üzerinden farklı zaman ölçeği ve kalıcılık düzeylerinde izler üretirler.



Şekil 4. Metruk Evin Köşesi

İz bir tanıklıktır. Bir aksiyona, etkinliğe, olaya yani bir hikâyeye dair tanıklıktır. Ki bu tanıklık olayın kendisine tanık olmaktan bir miktar farklıdır. Hikâye boşluklarla doludur, ancak belirsiz sezilen doğruluğu ispatlanamayan; olasılık zeminde ekilip orada büyüyen bir ihtimaldir. Aktüel olan iz zemine kazılıdır. Onu algılayıp anlamlandırmaksızın bir karşılık üretmez. Şekil 4, metruk Evin bahçe köşesine bakıp gördüğümüz manzardır. İlk bakışta görülen unsurlar dökülen sıvanın ardındaki tuğlalar, köşede tırmanan sarmaşık, duvarın içinden çıkan metal bir parça ve duvar üzerinde yükseklerde yer yer rastlanan kurumuş kök ve gövde parçaları olabilir. Burada neye tanıklık ederiz? Duvarın sıvasının döküldüğünü anlarız. Onu döken belki de sarmaşıktır. Sonra boyluca bir çatlak gözümüze çarpar, hareket eden sadece sarmaşık değil duvardır da. Zeminin kaydığı fikrine kapılabiliriz. Zihnimiz bu akıl yürütmeleri yaparken mantık formülleri de canlandırabilir, bu hareketlerin öncesi ve daha sonrasına dair imgeler de. Rancière her imgeye bir işlem niteliği yüklerken kasıtlarından biri de imgenin farklı bağlantılarla kurduğu bu dinamik yapısıdır (Rancière, 2008, s. 6). İmge, onu meydana getiren etkinliğin sebep ve niyetinin ötesine duyumsanması sırasında kurduğu ilişkilerle geçip öngörülemez karşılıklar bulabilir. Görülen aktüel imaj paketçikleri zihinde salt kendi izdüşümlerinden fazlasını yansıtırlar. Örneğin Henri Bergson'a ait koni metaforunda olduğu gibi koninin en daraldığı yer uzamsal bir noktayı ifade ederken "geçmiş" katmanlar halinde genişler (Bergson, 2020, s. 157), (Şekil 5). Koninin sivri ucunu şimdiki anı gösterirken bu an bellek içerisinde genişler. Bu uçtan uzaklaşan an bellekte dağılarak ilerlerken imgeyi kurar. Bellek burada kronolojik olarak bir katmanlılık belirtmez, onların kümülatif olarak bir arada olması dolayısıyla dinamik ve akışkandır. Deneyimlenen şimdiki zamanlar bellekteki bu dolaşıma katılarak zihindeki bu oluşun bir parçası olur. Bergson felsefesinde bu bölünmez akış "süre" olarak adlandırılır ve zaman olarak deneyimlediğimiz olgu da bu sürekliliktir.

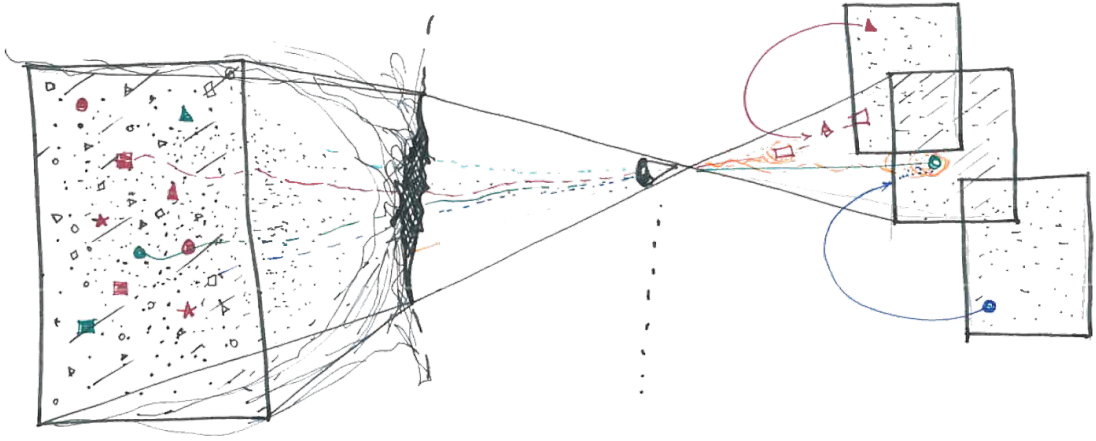


Şekil 5. Bergson'un Koni Metaforu, *Madde ve Bellek*, s. 157

Diğer yandan Deleuze için bu "virtüel-oluş" olarak da karşımıza çıkar. Deleuze aktüel ve virtüel olarak kullandığı kavram çiftini Bergson'un "süre" ve "oluş" fikirlerini kavramsallaştırmak için kullanır. Aktüel gerçek/gerçekleşmiş olanı tanımlamak için kullanılırken virtüel gerçekleşmemiş bir potansiyel zeminini. Virtüel gerçekleşmiş olanın içindeki güç, bir başkalaşım potansiyeli olarak da kavranabilir. Koni metaforundaki koninin ucu, şimdinin aktüelliğidir. Koninin genişleyen tarafında da bu an ile etkileşime giren bir potansiyel olarak

virtüel bulunur. Deleuze bunları parçacıklar olarak tanımlar ve aktüel-virtüel parçalar bir arada birbirlerine karışmış halde bulunurlar. Aktüel imaj parçacığı deneyimlenirken birtakım boşluklar meydana gelir (Deleuze, 2016, s. 14-17). Bu partiküller zihinde virtüel olan ile kuşatılır ve çoğalır. Deleuze içkinlik düzleminde birbirleri üzerinden çalışan virtüelin edimselleştiği, aktüelin sanallaştığı bir devreden bahseder. Aktüel parçacık deneyim sırasında kendisiyle ilişkili virtüel parçacıkları da içkinlik düzlemimize getirir. Aktüel ve virtüelin tepkimeleri ve dönüşüm süreci bellekte sürmeye devam eder. Şekil-4'teki karşılaşmada olduğu gibi deneyimimiz yalnız görün-

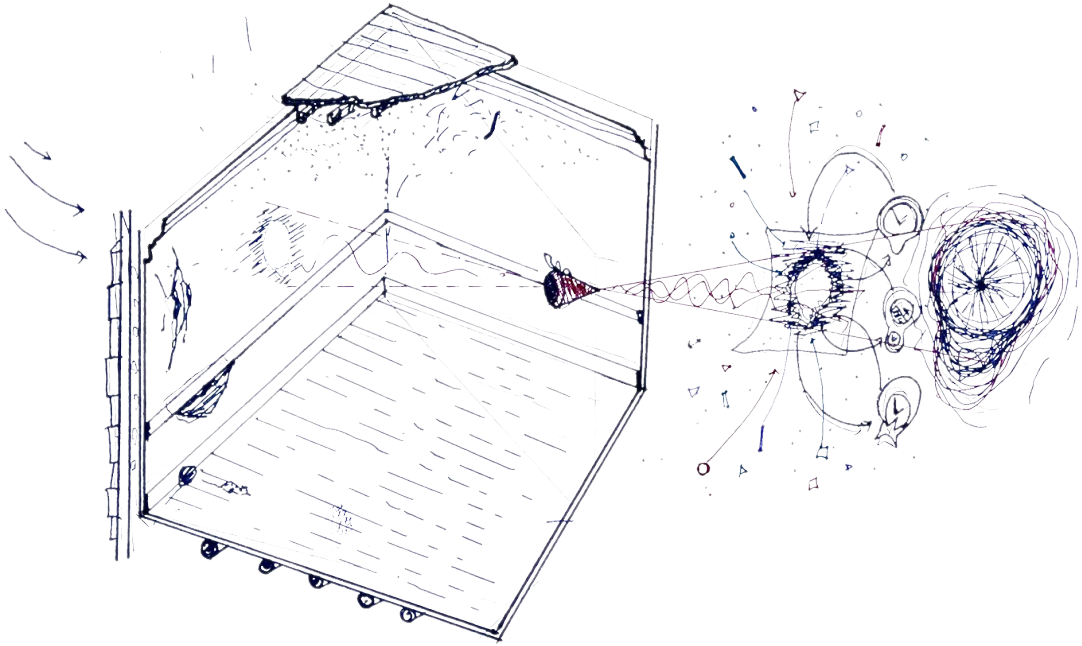
tüyü değil ona ait veriyi de içkinleştirir. Zihin düzleminde bu veri biçim kazanmaya devam eder, halihazırda algıladığımız imaj boşluklarla dolu, eksik ve belli-belirsizdir (Şekil 6). Bergson'un "devingen imge" olarak da isimlendirdiği bu durumda imge donuk değildir (Bergson, 2020, s. 156). İçkinlik düzlemine alınmaya başlanan imgede edimsel bir verinin virtüel ile kuşatılması bu demektir. Deleuze katıksız bir edimselin yokluğunu ifade ederken bizim ona kattıklarımızı ve getirilen başka bağlantıları ima eder. Dökülen sıvanın altında görülen tuğla duvar deneyimlendiğinde kendisinden ibaret kalmaz. Tuğla duvar hakkında kişisel bilgi ve anılarımız bununla bağ kurmaya başlar. Daha önce karşılaştığımız duvarlar ve bizim için ifade ettikleri bu imgenin zemininde belirmeye başlarlar. "Tuğla duvar" fikrine ait anlam ilişkileri bu imgeye yakınsar. Görüntü ile bir takım sağlamlık, kalıcılık ve güven duyguları gelebileceği gibi deneyime bağlı olarak kapalılık, kısıtlayıcılık, dönüşüme karşı direnç gibi duygular da imge etrafında dolaşabilir.



Şekil 6. İzin Virtüelleşmesine Dair Diyagram, Yazar Arşivinden, 2024

Burada bu imge işleminin herhangi bir işlem değil iz-imge olarak önerilmesinin elbette bir sebebi var. Deleuze ve Bergson'un temsil sistemlerinin aksine virtüelleşen edimsel veya oluşan bu devingen imge beraberinde kendine ait bir ilişki seti ile gelir. Bu ilişki setine yahut onu kuran hareketle ilişkilerini imlemesine kısaca imgenin hikâyesi diyelim. İmgeyi kuran veri yeni bir birliklilik meydana getirir; kendi hikâyesiyle buluşan gözlemcinin hikâyesi. Tuğla duvarda bakıp gördüğümüz ve düşündüğümüz şeyler yalnız kendi deneyimlerimizin bir karşılığı olarak değil ize ait deneyim/verinin bir karşılığını da kaçınılmaz olarak içerir. İlk incelediğimiz Şekil 2'ye dönelim. Burada geçmişe ait bir varlığın deneyiminden bahsetmiştik. Artık bu sahnedeki ize daha detaylı bakabiliriz; bu sahnede görülen izler duvara çakılı bir çivi ve dairesel renk farklılıkları. İz üzerinde gördüğümüz "şey" nasıl bir ailede büyüdüğümüz, hayatımızın nerede geçtiği ve ekonomik durumumuz gibi kriterlere bağlı olabilir, yine de bu farklılıklar içerisinde bazı ortaklıklar etrafında toplanmaya başlarız. Kimileri için bu iz dua yazılı bir tablo, kimisi için aile büyüklerinin gençlik fotoğrafları veya bir ayna olabilir. İzin mekândaki konumu ve duvardaki pozisyonu gereği bunun bir duvar saati olduğunu da düşünebiliriz. Duvar saati olarak düşünmeye başladığımız anda izi bir işleme alırız. Burada saatin izini görmek ile duvar saatini görmek arasındaki keskin sınır bulanıklaşırken ve orada asılı saat zihnimizde şekillenir. Daha önce gördüğümüz saatlerden oluşan adeta bir montaj bu belli-belirsiz izin üzerinden gözümüzde canlanmaya baş-

layabilir. Bu durum sadece bizim kendi deneyimlerimizin değil bir zamanlar asılı olan saatin mekânsal varlığının da tecessümüdür. İz saate ait nitelikleri imlerken onun “hikâyesini” de bize anlatır. Hikâye sadece asılma ve indirilmeden ibaret bir etkinliğin değil, onun imgesini incelten ve gerek saate gerek odaya kendilik katmaya başlayan niteliklerin ürettiği bir hikâyedir. Saatin altında yayılan leke saatin eski moda, antika saatler gibi bir kabin içinde değil açıkta sallanan bir sarkacının olduğu ihtimalini bize gösterir. Saatin olabileceği ve olamayacağı formlar ona ve mekâna ait hikâyeyi diğer bütün izlerle birlikte kurarlar (Şekil 7, 8). Bu sebeple, iz gözlenen edimsel bir nesne gibi değil bir başka özne; edilgen bir bulunma değil etkin bir ifade gibi davranır. Bu davranışı sayesinde izi kuran ve deneyimleyen arasında paylaşılan bir ortaklık kurar. Sıradan görünenlerin alelade hikâyeleri zımnen okunmaya, algılanmaya ve sezilmeye başlar.



Şekil 7. Saat izinin imgeye dönüşümüne dair diyagram, Yazar Arşivinden, 2024



Şekil 8. İze çağırılan saatler



Şekil 9. İze çağırılan geçmiş/gelecek

III- İz-İmgenin Zamansal Nitelikleri, İstisnai Bir Zamansallık Fikri

İz-İmge, ortaklık üreten bir kurulumdur. İz üzerinden bağlanılan geçmiş mevcudiyet veya hikâyeye bizim hikâyemiz ile bir ortaklık paylaşır. Bu kurulum işlemi iz-İmgenin tek yönlü, doğrusal bir geçmişi imlediği yanılığını oluşturabilir. Oysa keskin ve kronolojik bir tarihsellik değil bir anlatı/hikâyeye olarak ifade etmek için iz-İmgenin üç zamansal niteliğinden bahsedilebilir. İz-in kayıt yanı ve belgeselliği maddeye ait bir hatıradır. Hafızaya ait çalışmasında hatıra ve İmgenin kavramsal kökeninin izini süren Paul Ricoeur'ün Antik Yunan'dan çağırıldığı gibi hatıra "namevcut bir şeyin mevcut temsilidir" (Ricoeur, 2012, s. 26). Bu temsil mekânsal ve maddi olanı gayri maddi olana ve zamansal düzleme taşır. Selami Varlık'ın da ifade ettiği gibi iz paradoksal şekilde yaşanmamış hatıranın anımsanmasını tetikler (Varlık, 2021, s. 29). Bu hatıra bize de ait olmayan bir geçmişin temsili, bir ötekine ait anıdır. Tuğla duvar örneğinde metruk eve ait zemin kayması ve bu kaymanın izi yapıya, iz üzerinden kavrandığında oluşan İmgeler ise içkinlik düzlemimize aittir. Bu sebeple bu iz bir neden sonuç ilişkisine dayalı algılanım düzeyi üretirken bu "geçmiş" aslında tarafımızdan hiç deneyimlenmemiştir. Biz bu nedenselliğin mantıksal gereğiyle önceden yaşandığına dair bir akıl yürütme üretiriz. O halde zeminin kayması metruk ev için gerçekten geçmişe ait bir zamansallık kipi ifade ediyor olsa dahi onun bizdeki projeksiyonu olan İmge belgelerimizden çağırığımız geçmiş bir anı değildir. Akıl yürütmemiz tutarlı ve hatta ispatlı dahi olsa bu kurgusal bir senaryo hakkında düşündüğümüz ve bir hikâyenin İmgesini ürettiğimiz durumunu değiştirmez. Bu sebeple iz-İmge gözlemcinin pozisyonu gereği geçmişe ait gözükse de değildir, kurgusal bir zamansallık zeminine geçmişin virtüelliğini çağırır. İkinci olarak İzlerin kronolojisi de varsayımsal ve akıl yürütmeye dayalıdır. Tuğla duvarın zeminine kadar inen çatlak bir zemin kaymasının mı yoksa sıvayı düşüren etki her ne ise bunun sonucu mu gördüklerimiz üzerinden net olarak bilemeyiz. İzlerin bir kronoloji belirtmek zorunda olmadığı gerçeğiyle karşılaşırız. İmgeye dair bu işlemleri eski bir şeye bakan herkesin onun geçmişi hakkında akıl yürüttüğü varsayımıyla değil bu tür karşılaşmaların, algılanan görüntülerin kasıtlı veya zimnen zihinde işlendiği varsayımıyla değerlendirelim. Metruk evde dolaşırken içine girdiğimiz karşılaşmalarda İzler orada olduğunu bildiğimiz bir hayatın yaşanmışlığını ve evin yapısal olarak başına gelenleri bize "hissettirmeye" başlar. Yapıyı kayıt altına almak amacıyla her detayı ölçmeye gelen bir mimar için bu verilerin analizi şeklinde bir bilinç düzeyinde olabilirken, gerekli nitelikler ve odaktan mahrum bir gözlemci bu farkındalık seviyesinde olmayabilir. İzlerin mekândaki silik olan kronolojisi bu sezgisel gözlem durumunda bulanıklaşabilir. Bu akronoloji iz-İmge için ne ifade eder? İz-İmge bu bulanık alanda geçmişle olan keskin ilişkilerini de ihtimaller, kopukluklar ve tutarsızlıklar ile değiştirebilir. Burada izin tanıklığı, İmgenin işlem kisvesiyle geçmişe bağlı bir ifade olmaktan öte geçmiş mevcudiyetten momentum üreten ve şimdide yeşeren bir düşünceye evrilir. Bütün bunlar izin keskin olmayan özel durumunun ürettiği boşlukların, belli-belirsizliğin ve ihtimale dayalı yapısının doğal sonuçlarıdır. Yapıya ait geliştirilen restitüsyon projesi⁵, tarihsel belgelerin yetersizliğinden dolayı yapısal İzlerin kronolojisinin ve gündelik hayat

5 Rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri bir tarihi yapı için hazırlanan belgeleme ve uygulama projeleridir. Rölöve projesi yapıyı çizimin yapıldığı gün itibariyle olduğu şekliyle kayıt altına almayı gerektirir. Deformasyon, bozukluklar ve tahribat dahil yerinde alınan detaylı ölçüler çizimlere işlenir. Restitüsyon yapının öncesine ait bir araştırma/belgeleme projesidir. Yapıya ait tarihi kayıtlar, fotoğraflar, idari belgeler; yapının geçmişini gösterebilecek her türlü bilgi toplanır. Eldeki bilgiler ile yapı üzerindeki bulgular aracılığıyla yapının "özgün" hali belgelenir. Bu aşamada döşeme ve tavan planları da döneme ait tipolojik örnekler de hatta gündelik hayatın senaryolaştırılması ile yapılan akıl yürütmeler de birer veri olarak kullanılabilir. Koruma alanındaki tartışma konularından biri buradaki özgün problemidir. Restitüsyon aşamasında yapının geçirdiği dönüşüm belgelenirken "özgün" yapının ne, neler veya nasıl olduğunun yanıtlanması gerekir. Koruma ile ilgili uygulama kararları restorasyon projesi aracılığıyla alınır. Burada proje nelerin korunması, nelerin kaldırılması ve nelerin özgün formuna dönüştürülmesi gerektiği ile ilgili tartışmaya verilen yanıtı içerir.

senaryolarının deşifresi ve birbirleriyle ilişkileri üzerinden geliştirilirken ihtimaller arasında en tutarlıları proje olarak üretilmeye çalışılmıştır. Aynı izler imgelem üretmeye dönük çağrışımları nasıl çalıştırıyorsa tarihe bir kayıt düşürmeyi amaçlayan bürokratik ve teknik bir evrakta da benzer prensiplerle çalışır. Bu iki durum arasında izin çalışma prensibi açısından bir fark bulunur ki bu da iz ve iz-imgenin zamansal niteliğine dair üçüncü durumdur. Restitüsyon projesi bir gelecek imgesi çağırılmaz, bununla ilgilenmez de. Ancak farklı koşullara bağlı olan restorasyon aşaması planlı bir geleceğe doğru vizyon üretir. Buna karşın iz-imgenin bulunduğu içkinlik zemininde geçmiş ve gelecek birbirinden keskin olarak ayırlamaz. Bu gelecek bir plana dayalı tasarı olarak da kendini gösterebilir, örneğin tuğla duvarı tamir etmeye veya sıvayı kazımaya dair bir fikir burada kendini gösterebilir. Burada zımnı olan imge farkındalığa doğru yönelir ki bu aslında bir tasarım ya da eyleme başlamanın bir aşamasıdır. Tartışmaya diğer taraftan iz-imgenin kendini meydana getirdiği “gelecek” tahayyülü üzerinden devam edelim. Bu gelecek ile ifade edilen meydana gelmemiş ama gelebilecek ihtimallerin varlığı olarak anlaşılabilir. Geçmiş hakkında tartışırken olay esnasında tanık olmadığımız fakat yokluk üzerinden akıl yürüttüğümüz ihtimallerin imgeyi besleyebileceğinden bahsettik. Gelecek de meydana henüz gelmemiş ihtimallerin namevcudiyeti olarak imgeyi şekillendirebilir. Duvarın çatlağına veya sarmaşığa bakarak bu karşılığı bulabiliriz. Nasıl bu derin çatlak ile zemin kayması arasında bir neden sonuç ilişkisi kurup yaşanmışlığa ait bir kurguyu imgeye yüklediyseniz aynı akıl yürütme üzerinden rahatlıkla zeminin daha çok kaydığında bu duvarın artık ayakta duramayacağı fikrini bulabiliriz. Çünkü deneyimlerimiz böyle bir hareketin hızla başlayıp biten sonlu bir aksiyon değil çok daha geniş bir ölçekte daha yavaş bir frekansta sürdüğü bilgisin bize verir. Bu ve bunun gibi “görülmeyen” hareketlerin zımnın bilincindedir ve yapıyı olduğu bu hale getiren şeyin de apaçık ifade edemediğimiz bu hareketle olduğunun farkındayızdır. Eskimek dediğimiz durum örtük olarak bu hareketleri imlediğimiz bir durumdur. Eskimiş olanın eskimeye devam edeceği paylaştığımız ortak gündelik bilgilerden biridir. Sarmaşık durumunda da bu işlemlerin gerçekleştiğini görebiliriz. Daha önce yükseklere kadar çıkıp bir şekilde sökülün sarmaşığın canlı olduğu ve hareketinin yönüne dair gündelik bilgimiz imge algılanırken halihazırda bizdedir. Sarmaşığa ait gelecek ihtimallerinde onun söküldüğünü, kurduğunu veya büyüyüp tüm duvarı kapladığını düşünebiliriz (Şekil 9). Burada iddia edilen odur ki, iz eğer hareketi imlemesinden dolayı geçmiş mevcudiyeti imge düzeyinde kurabiliyorsa yine hareketi imlediği için muhtemel senaryoları da üstünde taşır. İz algılanıp içkinleştirilirken zihinde yalnız yaşanmış olanın değil yaşanabilecek gelecek ihtimallerinin de karşılık ürettiği düşünülebilir. İçkinlik düzlemindeki iz-imge bir ihtimaller yumağı olarak yaşanmışlığı ve yaşanabilirliği üzerine çağırır. İz-imge bu zamansal niteliklerinden ötürü sadece geçmişin, tarihsel bir kurgunun imgesi değildir. Aynı şekilde yaşanabileceklere dair sürekli spekülasyonlar üreten salt bir gelecek projeksiyonu da değildir. Doğrusal zaman kavrayışında bölünen akışın sürekliliğidir. İz-imge şimdide bir açıklık, bir yırtık üretir. Burada kurduğu zamansal boyut belki bir yok-zaman, belki de çizgisel olmayan ve ihtimaller üzerinden birbiri içinde kaynaşan girişik bir zamansallık düzeyi olabilir. Nitekim iz-imge farklı yaşanmışlıklara ve yaşanabileceklere uçlar atan, kendini içkinlik düzleminde bizim deneyimlerimizle besleyen bir hikâyedir. İz-imge, ortaklıklarımız üzerinden benzerlikler kurarken hatıralarımızın benzersizliği üzerinden eşsizlik üretebilir.

IV- Metruk Evi Serme ve “Ortak Yaşam” Kipleri

Ranciére için “ortaklık” önemli kavramlardan biridir. Bu kavram çoğu zaman bir tamamlama halinde “ortak yaşam” fikri olarak anılır. Bu fikir *Siyasatın Kıyısında* (Ranciére, 2007, s. 11), *İmaj-*

ların/Görüntülerin Yazgısı (Ranci re, 2008, s. 105) ve bu kitap içerisinden sonradan çıkarılan bir bölüm olan “Duyulurun Paylaşımı” (Ranci re, 2008, s. 154) bölümlerinde ve farklı metinlerinde işlenir. Ranci re, ortak yaşamdan bahsederken bu kavramı birden çok anlama ve ortaklık durumuna karşılık gelecek Şekilde kullanır. Nasıl ki “ortak  l s zl k” kavramından bahsederken bu unsurların kendine özel durumuna rağmen sözcükler ve göstergeler arasında paylaşılan bir ortaklıktan bahsediyorsa ortak yaşam fikrinde de “yaşam” durumu ve yaşam pratiğinin kendine has özel durumlarına karşın halen ortak bir ortaklıktan bahsediliyor olabilir mi (Ranci re, 2008, s. 39)? Ranci re’in *Siyasalın Kıtısında* kitabında bahsettiği ortak yaşam fikri kamusal alanda, insan özneler arası bir ortaklığı açıkça imler (Ranci re, 2007, s. 12). *Görüntülerin Yazgısı* kitabında ise üretim araçları ve tasarım yüzeyleri birbirinden farklı olan imgelerin taşıdıkları bir çeşit ortaklık (Ranci re, 2008, s. 103) ve hatta sanatın duyumsanır ve düşünülür formları arasındaki ortaklık olarak karşımıza çıkar. Peki bu ortaklıklar ya da ortaklıklara ait taraflar aynı mıdır? Bu ortaklıklara dair özelleşen kipler için    tanım yapmak faydalı olabilir; kamusal mekânı paylaşan ve iz üzerinden imgeyi anlamlandıran siyasal bir varlık olarak beşeri ortak yaşam (*commun vie*), zaman-mekânda süre ve hacim ifade etmesi bunun yanında birtakım hareketler aracılığıyla iz üreten varoluşa ve paylaşılan hikâyelere dayalı bir ortak yaşam, imgenin yazgılarına neden olan “asli travma veya gelmekte olan kurtuluş düşüncesinden” (Ranci re, 2020, s. 209) ayrılıp imge üzerindeki geçmiş ve gelecek fikirlerinin yani görülür ve düşünülür formlarının ortak yaşamı (*th ologie du temps*)⁶.

Beşeri ortak yaşamdaki ortaklık fikri Ranci re’in politika, demokrasi ve eşitlik temalı yazılarında karşılaştığımız ve akla ilk gelen anlamıyla topluluk olmaya dair ortaklığı imleyen fikir ile ilintilidir. Burada estetik, tartışmanın dışında değildir  nk  daha önce ifade edildiği gibi Ranci re için estetik gündelik hayatı da düzene sokan bir düşünce rejimini imler. Bu kuşatıcı kavram insanı, imgeleri kavrama ve anlamlandırma niteliği üzerinden siyasallaştırır ki politik aktörlerin g r l rl k ve duyulurluk formlarını içeren ve dışlayan tavrı sonucu üretilen imge; gerçeğe, mesaja veya kendine işaret eder. Burada tasarımın yüzeyi gündelik hayatın toplumsal zeminidir ve insan oluşumuz dolayısıyla sahip olduğumuz eşit zekalarımız ve paylaştığımız kültürel birikim bu ortaklığın temelini oluşturur.

Dığer iki anlamsa bu ortaklığın iz-imge üzerinden yorumunu içerir. Ortak yaşamı, ortak birliktelik veya ortak varoluş Şeklinde ele almaya başladığımızda imge üretme amacı taşımaksızın zihnimize imaj yansıtan oluşların da bu ortaklıkta kapsanmaya başladığını görürüz. İmge aracılığıyla bir ötekinin varlığı ve hik yesine dair bilgiyi alımlarız. Bu  teki, mevcudiyet olarak mekânı bizle paylaşmasa dahi zamansal olarak izin kurduğu bağlantılar dolayısıyla algılayan özne ile ilişkiye girer. Özünde kendi mevcudiyetini ifade ve temsil etme amacı taşımaksızın zaman-mekân üzerindeki çok katmanlılıktan faydalanarak görünürlük ve duyulurluk fırsatı yakalar. Peki bu öteki kimdir? Metruk ev üzerinde toplanan izler için hazırlanan tasnif çalışmasını inceleyelim. Ekte bulunan 1 ve 4 arasındaki tablolar S, E, M, D gibi harflerle kodlanmıştır: gündelik hayatın ardından kalan çöpler, duvar izleri, raspalar, patinalar ve sosyal hareketlerin türlü izleri için S; bir ekosistem olarak yapının ürettiği fauna ve habitatın canlılık izleri için E; yapıyı üreten malzemelere ve strüktürün ilişkiye girdiği yer biçimlerine içkin malzemeye ait zamansallığın ve dinamiklerin izleri için M; yapının mekânsal olarak yaptığı, kapanan duvarlar yer değiştiren merdiven ve pencereler gibi mimari hareketlerin dönüşümlerine dair izler için D kodu kullanılmıştır. Kimi imajlar iki farklı tabloda birden kullanılmıştır ki bu da izlere ait bu

⁶ “Estetik ve Politikanın Etik Dönemeci” (Ranci re, *Dissensus: Politika ve Estetik  zerine*, 2020) makalesinde imgelerin yazgısıyla ilişkilendirilebilecek Şekilde modernizm ve post-modernizmin zaman kavrayışları için “zaman teolojisi” tarifini kullanır.

sınıflandırmanın keskin bir ayrım değil anlamlandırmaya yönelik esnek bir kılavuz olduğunu gösterir. İmaj setlerinin altında açıklayıcı ve spekülatif metinler görsellere eşlik eder. Kaydı tutulan izleri belirli başlıklar altında birleştiren durum izler arasında taşınan ortaklıklardır. Bu tasnif izleri doğuran hareketlerin ölçek ve niteliklerine bağlı bir tasniftir. İze bağlı iz-imge ihtimaller bulutu üzerinden çizgisel olmayan bir hikâye üretirken bu olasılıkların menzili hareketin bağlamına mesnetlidir. Örneğin sosyal hareketlerin ürettiği izler bu hareketlerin imkan vereceği çağrışımlarla kendi ihtimal havuzunu oluştururlar. Yapı malzemesi olarak kerpiç veya taşa ilişkin olasılık havuzu birbirlerinden farklı olsa da gerek zaman ölçeği gerek hareketin niteliği bakımından benzerdir. O halde izler üzerinden ifade üreten ötekilerin ortaklığı insan olmak, canlı olmak gibi dinamik etkinliklerle kısıtlı kalmayıp hareket ile fark üretme durumunun paylaşıldığı bir ortaklık kipidir. Fark üreten öteki iz bırakarak harekete dair hikâyeyi algılayanlar ile paylaşır. Bu hikâye doğal ve vahşi halinde olduğu, planlanmış bir kurgunun ürünü olmadığı için tamamlanmamış boşluklu yapısıyla algılayanın kendi kurgusunu üretmesi için tahrik eder. İz-imge bu haldeyken “planlama” rejimden dışlandığı için öngörünün yerini binom dağılımdaki yüksek ihtimaller ve nadir karşılaşmalar alır. “El değmemiş” iz-imge öngörülemesinin üretilmesine değil beklenmedik olanın hayal edilmesine imkan verebilir. İz bağlamında öteki, mekândan dışlanmış veya dışlanmaya çalışılmış olsa dahi iz bırakarak mekân rejiminin dışlayıcı tavrını atlattır (*baypas eder*) ve kendi görürlük formunu yapıya ait zamansal katmanda işaretler. Mimarın bütüncül yaklaşımı kendiliğinden doğan izlerle bu şekilde sabote olur. Zaman-mekânda kurulan ortaklıklar ve zaman-mekânın paylaşımı izler üzerinden su üzerine çıkar. Tüm bu öteki hareketlerin zaman-mekân üzerinde “haklı” var mıdır? İnsan-merkez bir soru ve kavramsallaştırma olarak “hak” kavramı bu tartışmanın eksenini kaydıracağı için bu hareket ve hikâyelere kendilikleri olan öznel olarak değil bizleri kuşatan fizik dünyanın doğal faktörleri olarak ele alabiliriz. Ortaklık bizi de kapsayan bu faktörler arasındadır. Zaman-mekânı paylaşır ve peşimizde iz bırakırız. İlk ortaklık kipindeki gibi toplumsal ve kültürel bir ortaklığı anlam düzeyinde paylaşmasa da fizik dünyada kurduğumuz etkileşimler birbirimizin görürlüğü ve duyulurluğu üzerinde etki üretir. Tablo 3’te bulunan E-01 “Kokarağaç” veya “Cennet Ağacı” olarak da bilinen *Ailanthus altissima* türünün bodrumda bitip pencereden çıkmasını gösteriyor. İstilacı kabul edilen ve coğrafyaya sonradan getirilen bu tür yaşamak konusundaki ısrarcılığı ve yetenekleri ile bilinir. Yapının üzerindeki bakım durumunun kalkması ile ağacın tohumları ve kökleri başka herhangi bir yüzeyde yapacağı gibi sürgün ve filiz vermiştir. Gündelik şehir hayatımız ağacın bu ısrar ve çabasını içermesine rağmen mekân rejiminin bu ağaca dair uyguladığı baskı onun görürlük formu olarak temsil edilmesine fırsat vermez. Tablo 2’de bulunan M-04 ve M-05 örneklerinde üç farklı malzemenin zaman içindeki farklı değişimleri görülür. İlk örnekte organik bir malzeme olan ahşabı tahta kurtlarının tükettiği görülür. Diğer karşılaşmada muhtemelen tabandan duvara yürüyen su toprak bazlı sıvayı taştan koparmış ve taşın üzerinde mineraller beyaz çiçeklenmeler oluşturmuştur. Mekânı üreten form veren malzemeler sadece taşıyıcılık/bölücülük bakımından ayrılmazlar. Farklı etkiler altında farklı şekillerde davranırlar. Atomik düzeydeki bağları makro düzeyde belirgin farklar oluştururlar. Bu malzemeler yalnız renk ve doku veren görüntüleri açısından değil ilişkililik bağlamında da farklılık gösterirler. Bozunma, çözünme ve çürümenin ölçeği ve tetikleyicileri birbirinden farklılaşır. Malzemelere ait bu karakteristik içsel ve dışsal kuvvetlerin etkisi altında görülür ve anlaşılır formlar üretebilir. Bozunma ve bozulan yapıtaşının dönüşmesi bakımından taşıdıkları ortaklık çevre şartlarına ve maruz kaldıkları süreye bağlıdır. Tüm bu hareketlilik şehir kır fark etmeksizin sürerken bu hareketlerin görürlüğü her yerde eşit değildir. Yapı inşa edilirken üretilen mekân rejimi donuk ve bu etkilerden yalıtık bir zamansallık kurma eğilimindedir. Mekândaki stabilizasyon insan konforu için birincil ön-

celik olarak görülebilir. Bu konforun basit düzeydeki derinliksiz görüntüsü kent hayatından bu izleri ivedilikle temizlemek isteyebilir. Temeli delen incir ve kokarağaçlar, duvar ve döşemele-ri delen fareler, yağmur ve rüzgarla dökülen sıvalar; görülmek ve duyulmak istenmez. Peki bu çatışma nerede başlar? Zaman-mekânı kuşatan kuvvetlerin bozucu ve dönüştürücü etkisi yapı inşa edildikten itibaren mi aktive olmuştur? Arıza hayalde başlar, yapının müsebbibi mekân rejimi tasarlarken zamansız ve hareketsiz bir uzay kullanır (Latour & Yaneva, 2017, s. 106). Latour ve Yaneva'ya (2017) göre mimari mekân statik görünse de madde (*matter*) üç boyutla sınırlanmayacak bir hareketi sürdürür, çalışmalarında bunun temsiliyeti ile ilgili şüphelerini anlatırlar (s. 107). Mimari model uygulamaları ve tasarım pratikleri disiplinin kurucusu modern mimarlık geleneğinin etkisiyle Öklid uzayında kartezyen bir sistemin mirasını sürdürür fakat “dünyaca” (*earthly*) yaşamak ve maddece var olmak burada her boyutuyla ifade edilmez (Latour & Yaneva, 2017, s. 104). Mekân rejimi tasarlayabilmek için olasılıksal olan zaman-mekân doğasını belirle-nimci yollara çevirmek zorunluluğu hisseder. Burada “ortak oluş” fikrinin iki çıkmazı kendini gösterir. Olanlar olmaktadır ve olacaklardır; zaman-mekân canlı-cansız oluşlarla paylaşılan bir ortaklıktır. Mekân rejimi bunları yok sayarak eleme yoluna gitse dahi bu kuvvetler kendi izlerini zamansal katmanlarda dönüşüm ve değişimi sürdürerek gösterir. İki çıkmazın ilki bu kuvvetlerin varlığının zorunluluğudur ve bu yok sayılmak istenir, ikincisi rejim yok saymasa dahi dönüşümü kendi ifade araçlarında göstermekten imtina eder. “Mekân tasarlamak” zamanın temsil edilemez olduğu yanılgısıyla birlikte gelir. Ortaklık kiplerinden ikincisi politik olarak mekân rejiminin yalnız insan-oluşla sınırlı kalamayacağı, insanı kapsayan bir “dünyada/dünyaca-oluş” ile şeyleri kuşatan hareketlerin bir aradalığının ortaklığını işaret eder.

Üçüncü ortaklık bir bakıma kavramsal düzeyde imge üzerinde kurulur ve algılayan bizlere taşınır. “Estetik ve Politığın Etik Dönemeci” (Ranciére, 2020, s. 189) yazısında Ranciére’in “Görüntülerin Yazgısı” fikrinin tarihsel ve etik bağlamda kurgusunu yakından görürüz. İki dünya görüşü etik tavırlar üretirken imajları bir yazgı fikriyle de bağlamaktadırlar. Ranciére bir yana kurtuluş düşüncesi ile modernizmi diğer yana modernizmin yeni bir formu olarak gördüğü asli travmalara düşmanlık güden post-modernizmi koyar; bunlar “kurucu veya gelmekte olan bir olay tarafından ikiye kesilen zaman kavrayışıdır” (Ranciére, 2020, s. 209). Bu iki düşünce de “belirli bir olayın ikiye ayırdığı zaman” fikrini paylaşırlar (Ranciére, 2020, s. 207). Yazgı fikri bu “zaman teolojisinin” bir sonucudur; modernizm tarihsel ve içsel bir zorunluluk olarak ihtişamlı bir devrimi⁷ beklerken post-modernizm geçmişin travmalarına şahitlik ve bunlara duyulan yas etrafında felaketin tekrar tekrar tanıklığını üretir (Ranciére, 2020, s. 207). *Görüntülerin Yazgısı*'na bu karşıtlığın üzerinden bakılabilir. İmgelerin iki kıyameti; gerçeğin artık yokluğu, yalnız imgelerin varlığı ve imgelerin yokluğunda gerçeğin tanıklığı (Ranciére, 2008). Bu yazgıların arkasında onlara ait zaman kavrayışları ya da “zaman teolojileri” bulunur. Buradan görülebilir ki imge zamansal kavrayışla yazgılıdır. Bunların biri bugünden veya kurucu bir olaydan geleceğe doğru çizgisel bir bakış üreten gelecek boyutu olabilir. Diğeri geçmişte yaşanmış bir travmaya doğru bugünden yine çizgisel bir bakış üreten geçmiş boyutu olabilir. Ortak mirası taşıyan bu görüş-lerde Ranciére'in de ifade ettiği gibi ortak olan zaman kavrayışıdır. Çizgisel olan bir ilerlemeye bir noktada kesik atıp veya işaret koyup buradan diğer yöne bakarlar. Bu bakışlar da sanatsal formlar üzerinden yinelenerek üretilir. Gelecekte bekleyen teoloji için imgeyi (ve beni) birikerek kuran tarihsellik artık önemsizdir ve asıl olan, kutsal olan ilerdeki gelecektir. Geçmiş travmalarından yeniden yeniden üreten görüşte ise gelecek artık anlamsızdır ve bizim bugünü-

7 Bu devrim yalnız siyasi değil; sanatsal, bilimsel veya toplumsal bir devrim olarak düşünülse de Ranciére'in kullandığı bağlamdan çıkmaz.

müzde her daim hatırlamamız gereken şey mevcut olmadığımız bir zaman diliminde geçmişin ürettiği bu kedere tanıklıktır. Uhrevi olan ve mahcubiyet duymamız gereken bu geçmişi ne kadar ansak da yeterli olmayacaktır. Rancière'in ortaklık fikrinin imge üzerinde paylaşılan anlam ortaklığı olduğu da düşünülebilir. Bir kurtuluş düşüncesi veya bitmeyen bir keder olmaksızın geçmiş ve gelecek, imge üzerinde nasıl bir ortaklık kurmalı ki imge bu zaman teolojilerinden kurtulsun? İz-imge, doğası gereği böylesi bir ortaklığın zeminini inşa etmeye yarayabilir. Zamansal niteliği bakımından geçmiş ve gelecek fikirleri dolaysızca iç içedir. İmgeyi üreten anlam geçmişe dair buluntuları üzerinde taşır ki geçmişi onun üzerinden söküp atmak imkansızdır ve kaçınılmaz olarak geleceği imler ki statik bir varlık haline karşın bir oluşu işaret eder. Diğer yandan bunu olduğu form halinde yapması güçtür çünkü oluşu bir ilk ilkeye, bir nedenselliğe dayanmaz. Varsa kendiliğindenliğin estetiğini üzerinde taşır. Peki iz-imgeyi bir temsile dönüştürmek mümkün olabilir mi? Rancière için temsil edilemez varlığı ancak bir görüşe hizmet eden ve imgelerin kıyametini doğuran bir fikirdir (Rancière, 2020, s. 201; 2008, s. 111). Bunun için bahsedilen zaman kavrayışlarını değiştirerek, iz-ingenin üzerindeki zamansallığın zemininde temsil ve imal hakkında düşünmek gerekir. Peter Eisenmann (1984) için modern mimarlığın temsil (*representation*) anlayışı anlam/söz üretmeye, nedensellik (*reason*) ise hakikati yapıya kodlamaya dönüktür, aynı şekilde tarihin (*history*) de zamansızlığı değişim fikrinden kurtarmaya çalışan bir kurgu olduğunu söyler (s. 157). Yazgıyı üreten zamansal kavrayış beraberinde bir değer seti de getirir ki bu görüş rasyonaliteyi estetize eder. Modernizm nedensel olmayı, rasyonel gözükmeyi hakikati anlatan bir ilke olarak kavramsallaştırdığı için rasyonel olan modern mimarlığın etik ve ahlaki temeli olur (Eisenman, 1984, s. 160). Deterministik anlamlandırma ve öngörülülük fikirleri zamansal olanı nedensel olan ilişkilendirerek nedenselleştirilebilir olanı estetik değer olarak niteler. Mimarlığın modern kodlarında form ve işlevin neden ve amaçlara bağlı ilişkileri buradan hareketle okunabilir. Mimarlığın imgesi de çizgisel zaman kavrayışından müstesna değildir. Bir yandan hiç değişmeyecek ve hiç yok olmayacak gibi, kimi zaman dönüşmenin yollarını da keserek, kapalı bir sistem tasarlarken geçmiş ya bitmiş bir yaşamışlığa tanıklığı ya da yok sayılan bir evveli ifade eder. Etik dönemeç burada da kendini göstermektedir; bir olay ile ikiye bölünen zaman kavrayışı yerin bitmeyen oluş sürecini veya zaman-mekânın katmanlılığını tasarımın asli ögesi olarak görmeyebilir. Mimarın zihninde veya proje çizimleri üzerinde miladı başlayan yapı temsil edildiği bu boyutta eskikip dönüşmediği gibi bu miladın öncesi yapı üzerinde bir anlam karşılığı bulamayabilir. İz-imge ise bu yalıtık imgenin aksine birikerek, eksilerek, bölünerek ve çoğalarak dolaşır. Şimdiyi yırtıp, olmuş ve olması muhtemelleri üstüne çağırarak çizgiselliği dolaylı olarak deforme eder. Kronolojisini kaybeden geçmiş katmanları birbirleriyle etnileşen eş bir yüzey oluşturur, burası nedenselliğin bulanıklaştığı ve belirlenimciliğin olasılıkçılığa kaymaya başladığı zemini kurar. Belli-belirsizliğin ve eksik belirlenimin boşluklu yapısı imgenin statik netliğini kaynayan bir bulanıklık ile değiştirir. İz-ingenin yüzeyi anlam ve zamanın ortaklıklar ürettiği ve bunların paylaşıldığı bir ortak yaşam habitatına dönüşür.

V- Başka Bir Mimarlık İhtimalinin İzinde

“... Özne olarak mimar, mekânın dışında ayrıcalıklı, bütünsel ve sabit bir pozisyona/kimliğe, bilgiye ve temsil araçlarına sahip olduğu iddiası ile mekânın ve mimarlık nesnesinin tek/aşkın egemeni olma iddiasını yitirir. Daha da önemlisi, temsili mekân ile gövdesel olarak deneyimlenen aktüel mekânın çakışmadığını fark etmek durumunda kalır. Mimar öznenin aşkınlığını yitirerek içkinlik düzlemine gömülmesi, onun nesnesi ve diğer öznelerle olan ilişkisini de dönüştürür...” (Tanju, 2008, s. 175)

İz-imgeyi yalnız görüntü olarak düşünmek yanlış olur. İz-imgenin varlığına dair yapılan sorgulama mimarlık pratiğinin alışkanlıklarına dair yapılan politik ve etik bir sorgulamayı da kaçınılmaz olarak içinde barındırır. Bir mekân rejimi olarak mimarlık zamansal olanı kapsamakta problemlere sahip olabilir: temsilin üretildiği boyut zamansallığı kapsayamayabilir, temsil bir milat (inşaat/yapım) ile ilişkilendirir ve insandışı faktörlerin ilişkiselliği yok sayılır veya etki minimize edilir. Modern mimarlık disiplini ve mirasçısı gelenekler kartezyen sistemin deterministik kodlarını kullanırken form ve işlev olarak mekânı tasarlamaktadır. Zamansal katmanın bu mekânlarda temsil edilmemesi, kendiliğindenliğin ve ihtimallere dayalı bir estetik anlayışının belirlenimci araçların ilkeleri ile örtüşmemesindedir. Yapının, inşaat ile başlayan ve statik kalan bir ürün olarak ele alınması yerin hafızasında olmuş olanların ve olabilecek olanların imge üzerindeki görünürlüğünü dışlar. Oysa yapı yerin sürekliliği içerisinde başı ve sonu olan bir andan ibarettir. Bu sebeple her şeyi bilme ve her sorunu çözme iddiasındaki mimarlıkların öngörme çabası her yönde eşit ve kusursuz çalışmaz, aksine zaman-mekânın fizik doğası karşısında sürekli sabote edilir. Yok sayılan insandışı bütün kuvvetler az veya çok izlerini bırakmaya ve kendi görünürlük formlarını üretmeye devam ederler. Dışlanmışlıkları zaman-mekânın paylaşımına ortak oldukları gerçeğini değiştirmez çünkü kurulu yapıda işleyen şey doğa yasalarıdır. Bu sebeplerden mimarlığın salt “mekân” üretme odaklı, belirlenimci ve ideal mekân rejimi imalatının karşılaştığı gerçekliği görmezden gelmekte, temsil ortamında zamansız bir simülasyon üreterek bunun hakikat olduğuna inandırmaya çalışmaktadır.

İz-imge mimarın pratiklerini olduğu kadar pozisyonunu da sorgulamaktadır. Kudretini teknik bilgisi ve vizyonerliği sayesinde zihnindeki mekânı üretmekten alan mimar figürünün karşısına tasarım nesnesi olarak olasılıklarla kuşatılmış ve her an değişmekte olan bir organizmanın varlığı çıkmaktadır. Her şeyin planlanamadığı ve sürecin öngörülemezliklerle dolu olduğu bu senaryoda mimarın vizyonu bilinmezliklerle çarpışmak zorunda kalır. Olasılıkların tartışma ve tasarımdaki payı arttıkça öngörme misyonu zayıflamaya ve ilişkililik üzerine düşünmek önem kazanmaya başlayabilir. Çoklu ilişkiler tartışmaya farklı faillikleri çekerken mimar merkezden uzaklaşabilir. Mimarın pozisyonu merkezden kayarken yerin verileri ve çevrenin aktörleri merkeze yaklaşabilir. Tasarımın misyonu artistik bir özgün üretim olmak kadar yere dair bir derin araştırmacılığı da içermeye başlayabilir. Çeşitli ölçeklerde ve kalıcılıklardaki izler bu tasarım tavrında umut veren veriler olabilirler.

Temelde tüm bunların momentumu ise kendiliğindenliğe dair estetik gücün varlığıdır. Bir yanı sıra doğa yasalarına dayanan kendiliğindenlik doğal ve mecburi olarak zamansallığı barındırır. Buradaki zamansallık bulanıktır böylece imgeye geçmiş ve geleceğe dair ihtimalleri birbirinden ayırtmaksızın yükler. Boşlukları sayesinde dinamiktir ve zihinlerde dönüşümünü sürdürür. Ne yazık ki kasıtlı olarak bir irade sonucu üretilmek bu imgenin doğasına aykırıdır çünkü potansiyelini açık ve çoklu ilişkilerinden alır. Fakat öte yandan insan etkinliğinin birlikteliğine de ihtiyaç duyar. İnsan aksiyonlarının etkileri olmaksızın meydana gelen imge pastoral bir tablodur. Bu anlamda kendiliğindenlik insan oluşu da kapsar ki metruk olanı, harabe olanı kuran yalnız bitkiler, hayvanlar ve yerküre değil bizzat insan etkinlikleridir. Ancak duyumsanır olan planlanarak, zihinde tasarlanarak elde edilemez. Zihinde tasarlanan mimarlık nesnesi bu olasılıklara açılmalıdır ki iz-imgenin vaat ettiği kendiliğindenliğin estetiği potansiyelini gösterebilsin. Bu tartışmadan yapının yıkılmaya bırakılması gerektiği çıkarılmamalıdır. Bir tavır olarak tercih edilebilirliği bir kenara iz-imgeyi üreten koşullar incelenip potansiyeller araştırılarak bunlara dair tasarım tavırları hakkında tartışılabilir.

Bu tartışma bir reçete gibi düşünülmemelidir çünkü genel geçer bir çözüm üretmeye çalışmak yerin/yapının kendine özel durumunu göz ardı edebilir. Daha ziyade bu tartışma sahip olduğumuz zaman kavrayışı içinde gölgede bıraktığımız, görmezden geldiğimiz ve yok saydığımız imge formlarına ve ortaklık durumlarına yapılan bir göndermedir. Belki iz-imge bunlardan yalnız biridir ve farklı formlar aracılığıyla mimarlığın farklı yapma biçimleri, yeni temsil imkanları ve mekân üretme pratikleri tartışmaya açılabilir.

Kaynaklar

- Bergson, H. (2020). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden, Çev.) Fol.
- Bicnknell, J. (2014). The Architectural Ghosts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72 (4), 435-441.
- Deleuze, G. (2016, Kış). *Edimsel ve Virtüel* (H. Yücefer, Çev.). *Cogito*, (36), 14-17.
- Eisenman, P. (1984). The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. *Perspecta*, (21) 154-173.
- Ginsberg, R. (2004). *The Aesthetics of Ruins*. Rodopi.
- Latour, B., & Yaneva, A. (2017). Give me a Hun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture. *Architectural Design Theory*, 103-111. Doi: 10.17454/ARDETH01.08
- Ranci re, J. (2006). *Estetik Bilin disi*. (K. Sarıalioğlu, Çev.). Ara-lık.
- Ranci re, J. (2007). *Siyasalın Kıyısında*. (A. U. Kılı , Çev.). Metis Yayınları.
- Ranci re, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.). Versus Kitap.
- Ranci re, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (A. U. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.
- Ranci re, J. (2020). *Dissensus: Politika ve Estetik  zerine*. (M. Yal nkaya, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Ranci re, J. (2023). *İmajların Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.). Ketebe Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza Tarih Unutuş*. (M. E.  zcan, Çev.) Metis Yayınları.
- Simmel, G. (1958, G z). Two Essays: The Handle and The Ruin. *The Hudson Review*, 11 (3), 371-385.
- Tanju, B. (2008). *Zaman-Mekan Mimarlıklar*. A. şentürer, ř. Ural,  . Berbercioğlu ve F. Uz, ed., *Zaman-Mekan* içinde (ss. 168-185). Yem yayınları.
- Varlık, S. (2021). Paul Ricoeur'de Yaralı Hafıza ve Tarih Bilimi. A. İbişi Temelli, C. Ergün, & A. Bıçak, der. *Tarihi Düşüncesi Yazları* içinde(ss. 27-37). Tarih Düşüncesi.