



## Megaron

<https://megaron.yildiz.edu.tr> - <https://megaronjournal.com>  
DOI: <https://doi.org/10.14744/MEGARON.2022.72687>

MEGARON

### Makale [Article in Turkish]

## Bir kültürteknik olarak mimari çizim

Melek KILINÇ<sup>\*</sup>, Ahmet TERCAN<sup>\*</sup>

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul, Türkiye*  
*Mimar Sinan Fine Arts University Faculty of Architecture, İstanbul, Türkiye*

### MAKALE BİLGİSİ

*Makale Hakkında*

Geliş: 11 Ekim 2021

Revizyon: 10 Haziran 2022

Kabul: 15 Haziran 2022

#### Anahtar sözcükler:

Alman Medya Kuramı; dolayım;  
Kültürteknik; mimari çizim;  
temsil

### ARTICLE INFO

*Article history*

Received: 11 October 2021

Revised: 10 June 2022

Accepted: 15 June 2022

#### Key words:

German Media Theory; mediation;  
kulturtechniken/cultural  
techniques; architectural drawing;  
representation

### Architectural drawing as a 'kulturtechnik'

#### EXTENDED ABSTRACT

The problem of modern architectural representation points to the shift from the conventional architectural practice in the subject-object integrity to the modern architectural discipline depending on the subject-agent-object mediation, and architectural drawing as the fundamental technique of this shift. Defining architectural representation as a series of mediation, it is aimed to remove the aura that is curtailed on the architectural drawing by mystifications made with reference to unknowns.

Considering architectural representation as mediation, the medial turn that took place in the 1960s is influential. Expanding the medial turn to post-humanist references and opening up a wide variety of research areas with an interest in all kinds of non-human-centred mediations from human-centred media such as language and text, centralizes mediation as the inseparable and further productive ground of practical and theoretical activities. In this field, German Media Theory, with its *kulturtechniken* studies (in its posthumanist second phase after the 1990s), continues archaeological research without subjecting the subject-agent-object mediation to any historical and geographical limitations. With its orientation to the material and external conditions of the mediation of human-non-human agencies, it directs the architectural representation crisis which is based on polarisation based on subject-object distance such as theory-practice, image-object, intellectual-corporeal, to the analysis of practices of the sign. In this context, this text will be tracing the kulturtechnik qualities of architectural drawing in the literature of media and architecture.

German Media Theory was constituted as a reaction to the hermeneutic and sociological tradition. It is a rebellion against the human-centred, anxious power media analysis of the German intellectuals under the influence of the Second World War on media, communication, and technology; the studies based on the effects of communication media on people with a more linear understanding of history; and hermeneutic researches that point to textual interpretation with the assumption that it is the human subject with a higher mental structure that gives meaning to the material environment. In this context, it is positioned in the expanded field of the media mapped depending on hermeneutic and sociological approaches. Siegart specifies five fundamental kulturtechnik qualities that each of them is dependent on the other. Reading these qualities in the context of architectural drawing can be made possible to understand the conditions of the mediation that take place in the field of architectural practice without privileging the human subject.

\*Sorumlu yazar / Corresponding author

\*E-mail adres: melek.kilinc@msgsu.edu.tr



Published by Yıldız Technical University Press, İstanbul, Turkey

Copyright 2022, Yıldız Technical University. This is an open access article under the CC BY-NC license (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

- (iv) Architectural drawing is a kulturtechnik, mainly because it creates the distinction between intellectual and bodily activities in which it operates. It is a kulturtechnik that emphasises the unity of the separation it reveals and keeps both possibilities of being imagined and being built as potentially current in itself.
- (ii) Architectural projection is a media-technical configuration and per se assumes a culture based on the interaction of human and non-human (plural cultures).
- (i) The media-technical trace of the projective quality of the architectural drawing is evident in Alberti's perspective formula. Its quality as a projection ground in modern processes is based on two *framings*, which he refers to as 'window' and 'velum'. These are operational grounds of both a temporal and spatial imaginary world, giving way to a modern cultural-technical turn (operational chains).
- (iii) While the guidelines of the projection space (grid) can signify the subjects in their absence by transforming them into objects, it also points to the ontological creation of the subject depending on the location, by evaluating this signification as a 'deixis' (in other words, by being a set of guidelines open to the subject's operability). It is not only a suitable ground for the demands of planning, certainty, and control of ideal temporal and spatial tendencies, but also includes being open to possibilities, intervals, and conditions of the situation as *deixis* of temporal and spatial framing. It is a creative, performative framing.
- (v) The beginning of modern architectural history is determined by the inclusion of architectural drawing in the field. This is at the same time, the turning point in which the grid (the guidelines of projection) becomes decisive in architectural practice. It is the history of realisations of *deixis* in mediations between virtuality–actuality, abstract–concrete, imaginary–real. It is the history of the architectural drawing whose codes are territorialised and deterritorialised on this ground, continuously.

## ÖZ

Bu metin modern mimarlık pratiğinin belirleyici tekniği olan mimari çizimi Alman Medya Kuramı'nın 1990'lı yıllardan sonra ağırlık kazanan "kültürteknik" açılımı bağlamında, posthümanist yönelimli bir dolayım (İng.: mediation) sorunsalı olarak ele alır. Mimari temsilin bir dolayım sorunsalı olarak ele alınmasında, 1960'lı yıllarda gerçekleşen medyal dönüşüm etkilidir. 1960'lı yıllarda gerçekleşen medyal dönüşümün güncel durumda posthümanist değinilere genişleyerek dil, metin gibi insan merkezli medyadan insan merkezli olmayan her türlü dolayım ile yüksek çeşitlilikteki araştırma alanına açılması dolayımı pratik ve kuramsal faaliyetlerin ayrıştırılmaz ve daha öte üretici zemini olarak merkezi konuma taşır. Alman Medya Kuramı ise posthümanist değininin ağırlık kazandığı 1990'lı yıllar sonrası ikinci fazındaki "kültürteknik" açılımıyla, özne-aracı-nesne dolayımını, herhangi bir tarihsel ve coğrafi sınırlandırmaya tâbi kılmadan arkeolojik bir araştırma olarak sürdürmesi, insan ve insan olmayanın dolayımının maddesel ve dışsal koşullarına yönelimiyle, kuram-pratik, imge-nesne, zihinsel-bedensel gibi özne-nesne yarılmasında inşa edilen medyal alanlardaki kutupsallaştırmalara temellenen mimari temsil krizini, gösterge pratikleri analizine yönelten; onun dolayım esasında ele alınmasını işaret eden bir kılavuz olarak değerlendirilir. Böylelikle, mimari çizimin sıklıkla hakkındaki bilinmezlerle atfen yapılan mistifikasyonlar ile üzerine çekilen aura perdesinin kaldırılmasına imkân tanımak amaçlanır. Özne-nesne mesafelenmesine bağlı olarak, modernite ile görünürlük kazanan özne-aracı-nesne dolayımının uzantısında, mimari çizimin kültürteknik niteliklerinin ortaya konulması ile, artan zaman-mekân-bilgi devriminde nesnenin maddesel deneyimi ile çıkmaza giren mimari temsil sorunsalına, onun doğumuna içkin olan dolayım yetisi üzerinden bir açılım getirilmesi hedeflenmektedir. Bu doğrultuda Alman Medya Kuramı'nın öncü isimlerinden Siegfert'in belirttiği temel kültürteknik nitelikler mimari çizim bağlamında ele alınarak, ilgili mimarlık ve medya literatüründe iz sürülmüştür.

**Atıf için yazım şekli:** Kılınc M, Tercan A. Architectural drawing as a 'kulturtechnik'. Megaron 2022;17(2):245–263. [Article in Turkish]

## GİRİŞ

"Medyatörler esastır. Yaratım tamamen medyatörler ile ilgilidir... İster gerçek ister tasavvurî, canlı ya da cansız olsun, medyatörlerinizi biçimlendirmek zorundasınız. Bu bir seridir. Eğer bazı seriler içinde, tamamen tasavvurî olan biri bile olsa, değilseniz, kaybolursunuz. Kendimi ifade etmek için medyatörlerime ihtiyacım var ve onlar asla bensiz kendilerini ifade edemezler: daima bir grup içinde çalışıyorsunuz, kendi başınıza görünseniz bile."

Gilles Deleuze<sup>1</sup>

Mimarlık pratiğinin modern dönümündeki en belirleyici öge belki de onu inşai faaliyet alanından büyük ölçüde ayırarak, pratiğin mekânsal ve zamansal mesafede gerçekleşmesini sağlayan aracısı olan mimari çizimdir. Bir diğer ifade ile, modern mimari temsil sorunsalı, özne-nesne bütünselliğindeki konvansiyonel mimari pratikten özne-aracı-nesne dolayımındaki modern mimarlık disiplinine olan kaymaya ve bu kaymanın temel oluşturucu tekniği<sup>2</sup> olarak mimari çizime işaret eder. Her türlü pratiğe içkin olduğu söylenebilecek özne-aracı-nesne dolayımı, modernleşme süreçleri

<sup>1</sup> Deleuze'ün 'medyatörler' dediği 'figürler', 'olaylar', 'hareketli bağlantılar', 'felsefeciler', 'sanatçılar', 'bilim insanları', 'şeyler', 'bitkiler', 'hayvanlar'dır. Brott, Deleuze'ün mimarlığa ilgisi açık çağdaşı Derrida'nın aksine mimarlık için önemini de bu noktada, onun 'öznellik' problemine yaklaşımını medyatörler üzerinden geliştirmesinde bulur [bkz.: (Brott, 2011) ve (Deleuze, 1995)]. Deleuzeyen medyatör kavramı, yerli yurtlulaşma ve yersiz yurtsuzlaşma devriminde öznenin idealize aşkın bir tekillikte sabitlenemeyeceği, mimari pratiğin de ancak bu türden bir öznellik ile bağıntılı ele alındığında zaman-mekân-bilgi dolayımı ile rezonans halinde kalabileceği imasını taşır.

öncesi konvansiyonel icralarda ‘özne’nin henüz ‘nesne’sine mesafelenmediği, özne-nesne bütünselliğinin henüz yarılmadığı, buna bağlı olarak dolayımın öğelerinin birbirinden ayrı ve özerk şekilde tanımlanabilir olmadığı bir bağlamda gerçekleşirken, modernleşme dolayımın öğelerinin özerkleşebilir olduğu düşüncesini de beraberinde getirerek ‘özne-nesne’ bağıntısının ‘özne-aracı-nesne’ olarak okunması gerekliliğini de inşa eder. İnsan ve insan olmayan dolayımı her ne kadar insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe uzansa da, özne-aracı-nesne bağıntısı, ‘aracı’nın kendisinin görünür kılınmasına dayanan -ki bu aynı zamanda ‘aracı’nın görünmez kılınması talebini de beraberinde getiren- modern bir olgudur. Bütün yaratımın, gerçek, tasavvurî, canlandırılmış ya da canlandırılmamış olsun, ‘medyatörler’ hakkında olduğu; her şeyin ‘temsiliyet serileri’ ile mevcudiyet kazandığı dikkate alındığında, ‘temsil’, özne-aracı-nesne bağıntısında gerçekleşen söz konusu kültürteknik<sup>3</sup> kaymanın mahali olarak, dolayımına dayanan modern bir sorunsal olarak belirir.

Mimari temsilin bir dolayım sorunsalı olarak ele alınmasında, 1960’lı yıllarda gerçekleşen medyal dönümünün posthümanist değinilere genişleyerek dil, metin gibi insan merkezli medyadan insan merkezli olmayan her türlü dolayımına ilgiyle yüksek çeşitlilikteki araştırma alanına açılması; dolayımı pratik ve kuramsal faaliyetlerin ayrıştırılmaz ve daha öte üretici zemini olarak merkezi konuma taşınması etkilidir. ‘Aracı’nın kendisine yönelik bir farkındalığın ve aynı zamanda özerklik savının yoğunluk kazandığı erken modernizm süreçlerinden itibaren dönüşen özne-aracı-nesne bağıntısına ilişkin kavrayış, insan merkezli olmayan, fark üretici açılımlar ile modern içkinliğin devingen

süreçlerinin genişleyen mecrası olarak kuramsallaştırılır ve incelenir. Gelişmekte olan bu alanda Alman Medya Kuramı ise, posthümanist değininin ağırlık kazandığı 1990’lı yıllar sonrası ikinci fazındaki ‘kültürteknik’ açılımıyla, özne-aracı-nesne dolayımını, herhangi bir tarihsel ve coğrafi sınırlandırmaya tâbi kılmadan arkeolojik bir araştırma olarak sürdürmesi, insan ve insan olmayan ilişkisinin maddesel ve dışsal koşullarına yönelimiyle, kuram-pratik, imge-nesne, zihinsel-bedensel gibi özne-nesne yarılmasında inşa edilen medyal alanlardaki kutupsallaştırmalara temellenen mimari temsil krizini, gösterge pratikleri analizine yönelten; onun dolayım esasında ele alınmasını işaret eden bir kılavuz olarak değerlendirilebilir.

## ALMAN MEDYA KURAMI<sup>4</sup> VE KÜLTÜRTEKNİKLER

Medya alanında yapılan güncel çalışmaların pek çoğunda karşılaşılan ‘medya yoktur’, ‘medyanın sonu’, ‘postmedya’, ‘medyadan sonra’ gibi tespitler, önceki ‘medya’ tanımlarından farklılaşma gerekliliğine yönelik bir eğilimi ortaya koyar. Medyanın yayılımının ve hatta yer yer terk edilmişinin, son 25 yılı aşkın süredir Marshall McLuhan, Friedrich Kittler<sup>5</sup>, Wolfgang Ernst, Vilem Flusser gibi medya kuramcılarının çalışmalarını takip eden pek çok araştırmacının, öncelikle iletişimin maddeselliğine yönelen, sonrasında da anlam tarihindeki kaymaya paralel olarak **anti-hermeneutik** nitelikli ‘**medya ekolojisi**’ ve ‘**medya arkeolojisi**’ gibi yeni araştırma alanlarının önünü açmasıyla gerçekleştiği söylenebilir. Daha çok Alman akademisyenler ile birlikte anılan, medya tarihinde “kültürel mantıkta üretilen makinelerin, tekniklerin, araçların rolüne” öncelik veren ‘med-

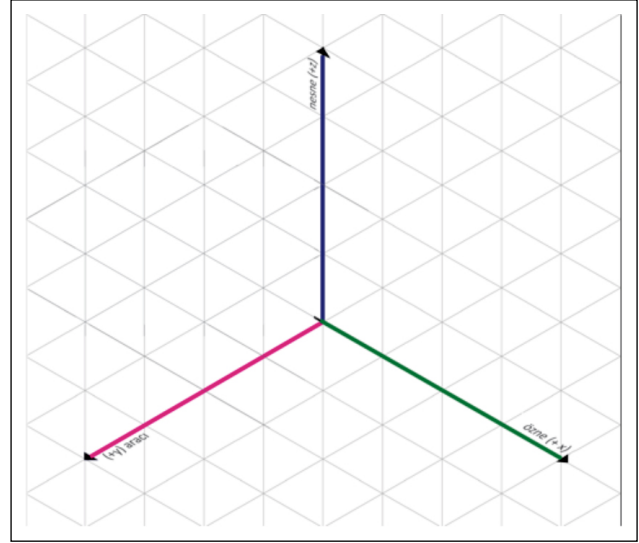
<sup>2</sup> **Teknik ve teknoloji sözcükleri sırasıyla İngilizce’de** ‘technique/technic/technical’ ve ‘technology’; Almanca’da ise ‘techniken/techniken/technisch’ ile karşılanmaktadır. Türk Dil Kurumu’na göre, ‘teknik’ sözcüğünün sırasıyla -3’ü isim, 1’i sıfat olmak üzere- dört anlamı bulunmaktadır: ‘bir sanat, bir bilim, bir meslek dalında kullanılan yöntemlerin hepsi; ‘bilimlerden elde edilen verileri iş ve yapım alanında uygulama; ‘yol, beceri, yöntem’ ve sıfat olan ‘bu uygulamaya dayanan, bu uygulamaya ilişkin’ anlamları (Teknik, 2018). Söz konusu kullanımlar, İngilizce ‘technique’ (yol, beceri, yöntem ya da yöntemlerin hepsi); ‘technic/-s’ (uygulama); ‘technical’ (teknik ile ilgili) sözcüklerine karşılık gelmektedir. Fransızca ve İngilizceye ‘technique’; Almancaya ise ‘technik’ olarak geçen, ‘üretim yeteneği’, ‘sanat ve beceri ile ilgili olan’ anlamındaki ‘technikon’; Yunanca ‘technē’ye köklenir. ‘Technē’, sıklıkla ‘yapabilme gücü’ anlamındaki ‘sanat’ ya da ‘zanaat’ ile karşılanır (Hançerlioğlu, 2010, s. 403). Bu bağlamda, teknik sözcüğü, kökenel olarak, bilgi ve becerinin pratik alanda uygulanma yolu/yöntemi; ilgili yöntemlerin tümü; bu yol ile edinilen bilgi/beceri/ustalık anlamlarına gelir; dolayısıyla **bilgi ve pratik alan arasında karşılıklı etkileşimin kökenel olarak okunabildiği bir sözcüktür.**

<sup>3</sup> Metinde Almancadaki ‘kulturtechniken’ sözcüğü Türkçeye ‘kültürteknikler’ olarak çevrilmiştir. Ancak ‘kulturtechniken’ kelimesi, Friedrich Kittler, Norbert Bolz ve Wolfgang Coy ile birlikte Alman Medya Kuramı’nın öncülerinden kabul edilen Bernhard Siegert’in kitabına, alanın etkin çevirmenlerinden Winthrop-Young’ın eklediği notta belirtildiği gibi, İngilizceye ‘cultural techniques’ (Tr.: kültürel teknikler), ‘cultural technologies’ (Tr.: kültürel teknolojiler), ‘cultural technics’ (Tr.: kültürel teknikler) ve hatta ‘culturing techniques’ (Tr.: kültürel teknikler) olarak çevrilebilmektedir (Winthrop-Young, 2015, p. xv). Winthrop-Young’ın ‘cultural techniques’ tercihi, ‘daha çok ‘techniken’ sözcüğü ile ilişkili değerlendirilerek ideal çözüm olarak sunulmasa da özellikle isim olan ‘kültür’ kelimesinin sıfat olan ‘kültürel’e dönüştürülerek aktarılması orijinal ifadeden önemli bir sapmaya neden olmaktadır. ‘Kültürel teknikler’, bir yandan ‘kültür’ ve ‘teknik’ terimlerine ayrı ayrı işaret ederek, onların tekil anlamlarını öne çıkarırken, bir yandan da ‘kültürel olmayan’ tekniklerin de varlığını; dolayısıyla daha kısıtlı bir ‘teknikler’ alanını ima eder. Oysa ki ‘Kulturtechniken’ sözcüğü, adeta öğelerinden ayrılamaz bir bileşik isim olarak, tekniğin ‘kültür’den bağımsız olmadığını; kültür ve tekniğin kaçınılmaz dolayımını görünür kılar. Geoghagen’in ifadesiyle; ‘Bu terimleri bir kompozit olarak bir araya getirmek (...) bize onların karşılıklı olarak kurucu/belirleyici terimler olduklarını hatırlatırken, aynı zamanda colere ya da technē tarafından ima edilen bütünselliklerine geri dönüşmediklerini de hatırlatır’ (Geoghagen, 2013, 6, p. 78). Bu bağlamda, ‘techniken’ sözcüğünün, Türkçede de -İngilizce’deki ‘technic’ ve ‘techniques’ arasındaki farkın aksine- Yunanca ‘technē’ye köklenen tek bir sözcükle; ‘teknik’ ile karşılanmasını takiben, ‘Kulturtechniken’ sözcüğünün Türkçeye ‘kültürteknikler’ olarak çevirisi, Almanca aslına en uygun çeviri olduğu düşüncesiyle tercih edilmiştir. Ancak, Almancada ‘technik’ sözcüğünün aynı zamanda ‘teknoloji’ ile de karşılanabilir olması, terimin çevirisini açık ve kaçınılmaz şekilde bükülmeye uğratar. Bir diğer ifadeyle ‘kulturtechniken’, sözcüğü kendisine içkin şekilde ‘her kültürteknik’in (kulturtechniken), kültürteknolojisi (kultutechniken) olma eğilimini’ ortaya koyarken, ‘kültürteknik’ çevirisi bu imayı taşımaz [Geoghagen’in, Türkçede benzer bir açılma sahip olan, İngilizce üzerinden yaptığı tespit şu şekildedir: “Her kültürel teknik (Kulturtechnik) bir kültürel teknoloji (Kulturtechnik) olma eğilimindedir. İngilizce bu anlamları keskin bir şekilde ayırır ve kutuplaştırırken, Almanca konuşma dili onların samimi ve ontolojik olarak ele geçmez birleşimine işaret eder” (Geoghagen, 2013, 6, p. 78).

<sup>4</sup> Alman Medya Kuramı ifadesine, metin içinde bundan sonra sıklıkla “AMK” kısaltması ile referans verilecektir.

<sup>5</sup> Friedrich Kittler (1943-2011), AMK’nın doğayeni olarak anılır. Winthrop Young, Wutz ile birlikte, Kittler’in her biri aşağı yukarı on yıla yayılan dönemlerini sırasıyla söylem analizlerine, söylem analizlerinin elektronik medya ile teknolojileşmesine ve son olarak dijitalleşmesine odaklandığı dönemler olarak üç dönemde değerlendirir. Postyapısalcılardan, özellikle Lacan ve Foucault’dan yararlandığı ilk çalışmaları daha çok edebi metinlere odaklanırken, gittikçe artan çeşitlilikte dolayımına açılır (Winthrop Young, 2006; Winthrop Young & Wutz, 1999).

ya arkeolojisi<sup>6</sup>, “sıklıkla unutulmuş tuhaf ve açık olmayan aygıtların, pratiklerin ve icatların vurgulanmasıyla, geçmiş yeni medyaya ilişkin içgörülerle, yeni medya kültürlerini araştırmanın bir yolu olarak” ortaya çıkar (Georghagen, 2014, s. 419; Parikka, 2016, s. 14, 15). Medya arkeolojistleri, “medyanın ya unutulduğu ya da henüz şekil almadığı mekânlar boyunca geri ve ileri” seyahat ederek, medyayı ‘situ’da, arkeolojik olarak yeniden inşa eder ve böylelikle bilinir kılmayı amaçlar. 1980’li yıllardan itibaren Almanya’da medya çalışmalarını epistemoloji, felsefe gibi diğer disiplinler ile ilişkilendirmeyi olanaklı kılan medya arkeolojilerinde, medyanın teknik, maddesel açılımlarına vurgu yapmasıyla farklılaşan bir grup kuramcının (Friedrich Kittler, Norbert Bolz vd.) çalışmalarıyla oluşan, sonrasında hızla genişleyen AMK, medyayı her türlü dolayımına genişleterek disiplinler arası etkileşime açmada öncü bir alan olarak belirir. AMK, Batı düşüncesinin anlam üreten aşkın insan öznesinin konumunu çözümlenmede, tekniklerin ve medyanın zaten tarihsel olarak, her zaman insan ile iç içe geçtiğini ortaya koyan yeni bir medya yaklaşımıdır. ‘AMK’ adlandırması altında anılan bu çalışmalar, bir yandan, hem 2. Dünya Savaşı’nın etkisindeki Alman entellektüellerinin (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Jürgen Habermas, Walter Benjamin gibi özellikle Frankfurt Okulu’ndan isimlerin) medya, iletişim, teknoloji konusundaki insan merkezli, kaygılı iktidar medya analizlerinde hem de iletişim medyasının insan üzerindeki etkilerini, daha çok çizgisel bir tarih anlayışıyla gerçekleştirilen çalışmalarda (Walter Ong, Harold Innis, Marshall McLuhan) görülen ‘sosyolojik gelenek’<sup>7</sup>; diğer yandan da maddesel çevreye anlam yükleyen, yüksek zihinsel yapıdaki insan öznesi olduğu varsayımıyla metinsel yoruma yönelen ‘hermeneutik gelenek’<sup>8</sup> (özellikle Wilhelm Dilthey ve Hans-Georg Gadamer) karşı bir isyandır<sup>6</sup>. Her iki gelenek de anlam üreten aşkın insan öznesi çevresinde inşa edilmiş ontolojik geleneklerdir. Ancak şeylerin ontolojizasyonunda aşkın bir ‘kutsal’a, Tanrı’ya atfedilen aracılık, erken 20. yüzyılda mantıksal pozitivizm ile, ‘önergeler mantığı’na (Wittgenstein) dolayısıyla insan özneye devredilirken, geç 20. yüzyılda, ‘logos’un ontolojik gücünden şüphe edilmesiyle, bu kez aracılık “daha az insan merkezli olan bir şey”e medyaya; iki tekillik arasındaki yine tekillik olan bir aracıya değil, medyumların/mecraların bütün kültürel mübadele alanlarına genişletilmesiyle, içinde buldukları bağlamın belirleyicisi olan aralıkların kendisine atfedilir (Siegert, 2018, s. 7). Bu yaklaşım, medyanın anlam ufkunda değil, “gerçek olanın, tasavvurî olanın ve sembolik olanın depolandığı, iletildiği ve işlendiği söylem ağları”nda arandığı; tekil bir medya tarihi ve kuramı-



Şekil 1. Dolayımın (özne-aracı-nesne) aksometrik kavrayışı.

na odaklanmaktansa beşeri bilimlerin sınırlarında kalma endişesi duymaksızın, maddesel ve dışsal koşulların ortaya çıkarıldığı; anlamın değil “anlamın kültürel sistemlerinin arkeolojisi”nin yapıldığı; dolayısıyla insan merkezli değil, **posthümanist kuram**<sup>7</sup> ile yakınlıklarının kurulabildiği bir alana açılır (Siegert, 2015, s. 5). Bu bağlamda, ağırlıklı 1980’li yıllardan sonra mimari temsil alanında (özellikle diyagram bağlamında) aracıya ilişkin dikkate değer şekilde ivmelenerek genişleyen literatür de medyal yönelimin bir uzantısı olup aracıya olan ayrıcalıklı vurgunun güncel durumunda, yerini dolayımın (özne-aracı-nesne) kendisine bırakmasıyla aracı, dolayımın relatası ile melezlenen, kuram-pratik ilişkiselliğinde devinmeye devam eden ‘medya-olay’ ya da ‘medyatör’ olarak nitelenebilir hale gelir. Bir diğer ifadeyle, dolayımın öğeleri tekil olarak değil, aksometrik bakıştaki bir ilişkisellikte ele alınır (Şekil 1). Mimari temsilin güncel bağlamdaki bir değerlendirmesini posthümanist medya literatürüne (bu çalışmada AMK’ya) yönelten de budur.

## MEDYANIN GENİŞLEMİŞ ALANINDA ALMAN MEDYA KURAMI

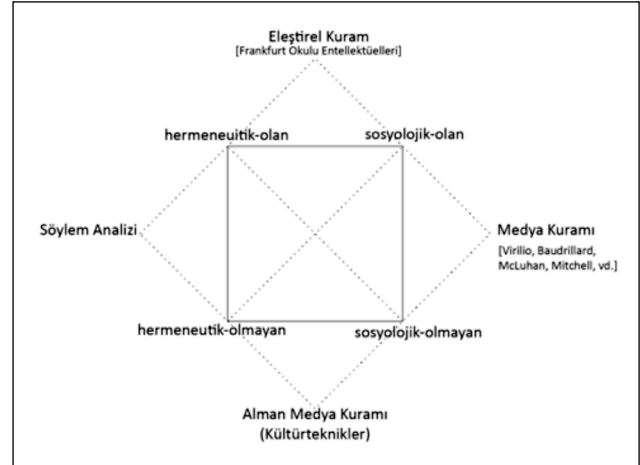
Alman Medya Kuramı’na ilişkin İngilizce literatürün üretken isimlerinden Winthrop-Young, “pek çok ülkede medya araştırmaları bir ya da iki baskın yaklaşım etrafında örgütlenme eğilimindeyken”, Alman akademik sahnesinin “**gülmüş sırtlı alfa-kuramlarının göze çarpan bir yokluğu**”

<sup>6</sup> AMK’nın medya çalışmaları da sürdürülen hermeneutik ve sosyolojik geleneğe karşı isyan olduğu görüşü Bernhard Siegert’e aittir. Siegert (1959- ), Weimar Bauhaus Üniversitesi, Medya Çalışmaları bölümünde, Kültürteknikleri Tarihi ve Kuramı’nda Profesör olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Öğrencisi olduğu Friedrich Kittler, Norbert Bolz ve Wolfgang Coy ile birlikte, AMK’nın öncülerinden kabul edilir.

<sup>7</sup> Posthümanizm terimi 1990’lı yılların ortasında beşeri ve sosyal bilimlerde yaygın şekilde kullanılmaya başlar. Sözcük, dilsel dönüme karşıt ‘maddesel’ ya da ‘pratik’ bir dönüme işaret eden alanların (Aktör-Ağ Kuramı, siberetik ya da ‘nesne yönelimli ontoloji’ ve bazı medya çalışmalarının) temel referanslarından biridir. Hümanizmin sonunu ifade edeceği düşüncesiyle ‘çaresizce’ posthümanizm’ olarak adlandırılan bu dönüm ‘post-’ önekinin verdiği hümanizm-sonrası anlamından ziyade, ‘hümanizm olmayan’; ‘insan merkezli olmayan’ anlamında kullanılır (Hassan, 1977, s. 843).

tarafından imlendiğine dikkati çeker (Winthrop-Young, 2006, s. 89). Winthrop-Young'ın, AMK'nın çoğulluğunun ifadesi için 'olmayan (non-)' söylemlere yönelimi, onların çoğulluğa açılma imkânına paralel bir Kraussyen hamle<sup>8</sup> olarak değerlendirilebilir olup, AMK ne olduğundan ziyade ne olmadığı ile tanımlanabilir, melez bir alan olarak tespit edilebilir. 'Hermeneutik' ve 'sosyolojik' eğilimlere bir karşı duruş olarak biçimlenen AMK -her ne kadar 1980'li yıllardan 1990'lı yıllara kadar olan ilk fazda daha keskin bir tepkisellik taşısa da- ilk fazından itibaren 'hermeneutik-olmayan' ve 'sosyolojik-olmayan' olmayı sürdürür<sup>9</sup>. Siegert'in AMK'yı 'hermeneutik' ve 'sosyolojik' geleneğe karşı bir isyan olarak nitelmesi, 'geleneksel' medya çalışmalarının da 'hermeneutik-olan' ve 'sosyolojik-olan'ın melezlenmeleriyle oluştuğu iması taşıyarak, tüm medya alanını da, Kraussyen bir hamleyle, söz konusu kavramlara referans vererek haritalanabilir kılar. AMK'yı 'hermeneutik-olmayan' ve 'sosyolojik-olmayan' olarak nitelerek, onun diğer tüm 'olmayan (non-)' söylemlerini ('medya olmayan', 'kuram olmayan', 'pozitivist olmayan', 'ontolojik olmayan', 'insan-merkezli olmayan' vd.) kapsadığı gibi, diğer medya kuramlarının oluşturduğu, AMK'nın tepkisellik zeminini de 'hermeneutik-olan' ve 'sosyolojik-olan' ile melezlenmelere bağımı olarak tanımlanabilir hale getirir. AMK'yı, diğer medya alanları ile ilişkisel bir zeminde, "Medyanın Genişlemiş Alanı" diyagramındaki<sup>10</sup> gibi ifade etmek mümkündür (Şekil 2).

'Medyanın Genişlemiş Alanı' diyagramında, 'hermeneutik-olmayan' ve 'sosyolojik-olmayan'ın yayılım alanında yer alan AMK, genişleme alanında görece farklılaşan ortaklıklar ya da ayrılıklara sahip olmakla birlikte, medya çalışmalarının kendisine referansla 'eleştirel kuram-olmayan', 'medya kuramı-olmayan' ve 'söylem analizi-olmayan' olarak da nitelenebilir. 'Medya-olmayan' olarak nitelendirilmesinin -dolayısıyla medya belirlenimci ima-



Şekil 2. Medyanın genişlemiş alanı.

sının- nispeten kalktığı 1990'lı yıllar sonrası kültürteknik dönümün farklılaşan vurgusu ise ne zamansal ne mekânsal ne disiplinler sınırlamalarla ifade edilecek olan her türlü kültürel ilişkisellikte arkeolojisi yapılabilen kültürtekniklerin değerlendirilmesinde açık şekilde posthümanist bir çerçeve çizilmesindedir. Böylelikle, medyayı yalnızca medyaya ve insanların kullanıma dayanarak incelememenin bir yolunu açan AMK, kültürteknik dönümle daha posthümanist bir konuma, alanın öncü ismi Kittler'inkine nazaran "medya sistemlerinin biraz daha 'yumuşak' ve daha sosyal bir versiyonu"na kayar<sup>11</sup>. Bununla birlikte, kültürteknik dönümün, kültürtekniklerin ortaya çıktığı bir tarihselleştirme olmadığı vurgulanmalıdır. O her şeyin, zaten kültürteknik bir aracılıkta olageldiği dolaylıların işleyişine yönelik yeni bir farkındalığı ifade eder. Siegert, medyanın daha önce 'teknikselliğine', teknolojinin 'araçsallığı' ve antropolojik belirleyiciliğine, kültürün ise "sınırlarına, onun diğer idealleştirilmiş burjuva Bildung (eğitim) mefhumuna yönelik bir bakışla" irdelendiğini belirterek 'kültürteknik'i

<sup>8</sup> Bu noktada, bu metnin türetildiği tez çalışmasının strüktürel kurgusunda da belirleyici olan Rosalind Krauss'un Klein diyagramının yeniden üretimine dayanan diyagramlarına işaret edilmektedir. Krauss hem 1979 tarihli ünlü "Sculpture in the Expanded Field" adlı makalesinde, o zamana kadar yapılagelmiş sınıflandırmalar ile sınıflandırılmaz olan, ne mimarlık ne de peyzaj olmayan halihazırdaki heykel sanatını değerlendirmek için hem de 1996 tarihli "The Optical Unconscious" kitabında, 'görsel mantık' olarak tanımladığı 'modernist mantık'ta algının temel öğeleri olan 'figür' ve 'zemin' ilişkisi üzerinden modern sanatı değerlendirmek için, melez kavramsallaştırmalara olanak veren Klein diyagramına başvurur. Klein diyagramı adını 1884 yılında matematikçi Felix Klein'a ait 'Klein 4 Grubu'ndan alır. Klein 4 Grubu, "matematikte her ögenin -kendisi ile kimliğini birleştirdiği- kendi aksi ve üçüncü terimi üreten üç kimliksiz ögenin herhangi ikisini bütünüleyen 4 öge ile oluşturulan bir grup" olarak tanımlanmaktadır ("Klein-four Group", 2019). Dört öge arası ilişkiler ile çoklu alanlara açılan diyagram, Krauss'tan önce de yapısalcı düşünür ve sanat kuramcılar tarafından ilgi görür. 1966 yılında, Algirdes J. Greimas'ın dilbilim çalışmalarında öne sürülen, göstergeler arasında karşıtlık, çelişki ve tümleyici ilişki vektörlerinin ifadesiyle oluşan, 'semiyotik kare' olarak bilinen yapısal analiz yöntemi; sanat kuramcısı Jack Burnham'ın "bütün sanatların, iki terimin analogik olarak diğer iki terime eşit olduğu dörtlü bir strüktüre" dayanan sanat yapımının strüktürel matrisinin analizi Klein diyagramının yeniden üretimine dayanır. Anthony Vidler'in "Architecture's Expanded Field" makalesi (2004), sanat eleştirimi ve kuramcısı Goerge Baker'in, videonun devreye girmesiyle daha önceki fotoğrafik kavramlarla sınıflandırılmaz olan fotoğraf sanatının, 'sabit'-sabit olmayan, 'anlatı'-anlatı olmayan' terimleri arası ilişkisellikte yayılan güncel alan haritalaması (2005); Barrett Watten'in ne 'dil' ne de 'şair olmayan' olarak 'poetika'yı değerlendirdiği diyagramı (2006); Wattis Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nün "The Way Beyond Art" (2011) serisinin bir parçası olarak Ila Bernham ve Douglas Burnham'ın ne 'mimarlık' ne 'sanat olmayan' enstalasyon sanatının güncel durumunu ortaya koymak için hazırladıkları enstalasyonun kavramsal kurgusunun yanı sıra mekânsal kurgusunu da belirleyen diyagramlar, Klein diyagramının, dolayısıyla Kraussyen diyagramın, yeniden üretimidir. Örnekler çoğaltılabilecek olmakla birlikte, söz konusu '-olan' ve '-olmayan' ilişkiseliğindeki 4'lü strüktürün melez alanları haritalama, postmodern kuramsallaştırma yetisi, karmaşıklık, çelişki, melezlikler ile tanımlanan modern içkinlik bağlamında artan sıklıkla başvurulan bir diyagram olarak öne çıkmasında etkili olur (Bahsi geçen diyagramlar ve kuramsallaştırmalar hakkında bkz.: Burnham, 1973; Krauss, 1979; Krauss, 1996; Vidler, 2004; Baker, 2005; Watten, 2006; Berman & Burnham, 2016).

<sup>9</sup> AMK'nın iki faz olarak değerlendirilmesi yönündeki görüş Siegert'e aittir. Konu ile ilgili temel başvurulardan biri olan metni için bkz.: (Siegert, 2013 ve Siegert, 2015).

<sup>10</sup> 'Medyanın Genişlemiş Alanı Diyagramı' AMK ve ona bağlı değinilerde başvurulan kılavuz niteliğinde bir haritalama olarak yazar tarafından oluşturulmuştur. Kendisi ayrıca kapsamlı bir alana işaret eden AMK'nın 'medyanın genişlemiş alanı'ndaki konumunun tespiti, ilgili literatüre referansla gerçekleştirilmiş olsa da, mimarlık alanında hazırlanmakta olan tez çalışmasından türetilen bu metinde, söz konusu diyagramatik ifadeyi destekleyecek açıklamaya sınırlı yer verilmiştir.

<sup>11</sup> Parikka değerlendirmesini büyük ölçüde Siegert'in, "Relays - Literature as an Epoch of the Postal System" (Röleler-Bir Posta Sistemi Çağı Olarak Edebiyat) çalışmasından hareketle yapar. Bkz.: (Parikka, 2016, s. 104).

bu arka plana karşıt konumlar. Her biri antropolojik ve fark üretiminden kaçınan tekil inşalar olarak ele alınan medya, teknoloji ve kültürün aksi konumdaki 'kültürteknik'i beş nitelik ile açıklar (Siebert, 2015, s. 9-17). Kültürteknikler öncelikle "onları üreten medya kavramlarını önceleyen **işlemsel zincirler**" olup, "onları oluşturan ya da yapılandıran ve parçası oldukları işlemsel zincirlerin yanı sıra teknolojik nesnelere birleştiren az ya da çok karmaşık **aktör ağları**"<sup>12</sup> ni ifade eder (i). Yani, işlemler, onları dikkate değer ölçüde belirleyen teknik nesnelere, aktörlere bağlıdır. İkinci olarak kültürteknikler "bir çoğul kültürler mefhumunu", kültürün yalnızca insan odaklı değil, doğal şeyler; hayvanlar, imgeler ya da teknolojik nesnelere de kapsayan **posthümanist** bir anlayışını varsayar (ii). Böylelikle, işlemsel zincirler her 'şey'e ağılanır. Üçüncü olarak, öz yinelemeli işlemsel zincirler olarak kültürteknikler, "anlamsızın nasıl anlam doğurduğuna, sembolik olanın nasıl gerçek olandan süzülmesine ya da aksine, sembolik olanın nasıl gerçek olana dahil edildiğine ve kendilerini çevreleyen medyumdan/kanaldan farklılaştırdıkları sürekli oluşmakta olan sınırlar boyunca maddelerin/enformasyonun mübadelesi nedeniyle, şeylerin/gösterenlerin nasıl var olabildiğine" odaklanmayı mümkün kılar (iii). Kültürtekniklerin anlam ve sembolik olan ile ilişkilenebilirliğine atfedilen önem AMK'nın bu fazına has olmamakla birlikte, birinci fazına kıyasla daha esnek açılımlarla değerlendirilmesine yol açar. Kültürteknik çalışmaları, uzun süre bilinmezler ile ilişkilendirilen ve bu nedenle mistik yankılara sahip söz konusu dolayımardan (gerçek-sembolik, anlam-anlamsız, gösterge-gösteren) kaçınma çabasından tamamen kurtularak, zihinsel-maddesel ayrımı üzerine inşa edilen aşkın modern anlatıları da geçersiz kılma yetisi edinir. Siebert'in belirttiği dördüncü nitelik, kültürtekniklerin, ayrımların kutuplarına değil, onları önceleyen ve arada dolayımlanan/dolayımlayan üçüncüye yönelimlidir (iv). **Ara bulucuya/medyatöre** atfedilen ayrımları önceleme niteliği, onu modern ikilik inşasından, Latouryen ifadeyle, tercüme ve arındırma pratiklerinin birbirini beslemesi için inşa edilen kutuplar arası ilişkilikten farklılaştırır. Siebert kültürteknikleri, son olarak **kod üreten ve kod bozan arayüz** olarak nitelendirir (v). Kültürteknikler "yalnızca kodlar sağlayan, gösterge sistemlerini kurumsallaştıran, özümseyen ve saçan/yayan medya değil" aynı zamanda kültürel kodları istikrarsızlaştıran gösterge-leri silen ve imgeler ve sesleri yersiz yurtsuzlaştıran olmalarıyla, "her zaman dışarıda bıraktıklarını hesaba katmak" zorundadır. Böylelikle, herhangi bir kültürteknik, her zaman güçlü olarak henüz ilişkide olmadıkları ile ilişkide olduğu; ilişkide oldukları ile de belirli, tanımlı bir ilişkide olmadığı ve bu nedenle kültürteknik araştırmalarının, kendiliğinden aşkınlıkların inşa olduğunu ortaya koyarken, dolayımın daima mevcut durumdan öteye taşınabileceğini

ima ettiği söylenebilir. Siebert'in belirttiği kültürteknik niteliklerin her biri bir diğerine bağımlıdır. Ayrımları önceleyen bir üçüncü olmadan çoğul kültür alanından, çoğul kültür alanı olmadan karmaşık aktör ağlarından, dolayısıyla aracının farklı dolayımından oluşan süreksizliklerden ve kod üretimi ve bozumundan bahsetmek olanaksızlaşır. Bu bağlamda söz konusu nitelikleri birbiriyle bağlanırken öne çıkan vurgular olarak değerlendirmek gereklidir.

## MİMARİ ÇİZİM KÜLTÜRTEKNİĞİ

Bu noktada, mimari çizimi Siebert'in belirttiği söz konusu nitelikler üzerinden, ilk kullanımlarından itibaren sahip olduğu kültürtekniksel açılımlara değinerek ele alma yoluna gidilmiş olup, onun mimarlık pratiğini dönüştüren bir *kültürteknik* olduğu savının ortaya koyulması amaçlanmaktadır.

## ZİHİNSEL/BEDENSEL, TASAVVUR ETMEK/İNŞA ETMEK AYRIMLARINDA MİMARİ DOLAYIM

"(iv) Her kültür ayrımların takdimi ile başlar: iç/dış, saf/saf olmayan, kutsal/dünyevi, dişi/erkek, insan/hayvan, konuşma/konuşmanın yokluğu, sinyal/gürültü ve diğerleri."<sup>13</sup>

Mimarlık, zihinsel-eylemsel dolayım alanının pratik üzerindeki belirleyiciliğinden önce, şantiyede bedensel faaliyet ile; modern anlamda tasarımın notasyonel işaretlemesi olmayan, bir bütüne referans vermeyen bazı çizimler, maketler ile; ağırlıklı olarak sözel ve mekanik süreçlerle gerçekleştirilir. Mimarın nesnesi ile arasında aracılık eden, inşai gerçekliği imleyen bir notasyon olarak işe koşulan çizim ile öne çıkan zihinsel-eylemsel dolayımı 'temsil' kavramında, ontolojik kaymayı belirleyici kılan ayırım olarak kendini gösterir. Temsil, İngilizce karşılığı 'yeniden sunma/takdim' anlamındaki 're-presentation' sözcüğünde de görünür hale geldiği gibi, sıklıkla ikincil bir yeniden üretime atıfta bulunur. O, temsil edilen bir aslin yeniden üretimi; temsil edilen asıl ile ilişki kurmayı olanaklı kılan medya olarak belirlir. Dolayısıyla -ister aşkın ister dünyevi içkinliğe ilişkin olsun- temsillerin kendisi dışında erişilebilir olan hiçbir şey yoktur; Gadamer'in ifadeyle, "temsil edilen şey, onun için geçerli tek şekilde mevcut olanın kendisidir" (Gadamer'e referansla Vesely, 2004, s. 32) ve kaçınılmaz olarak yeniden yaratım olan bir dolayımdır/tercümedir. Zihinsel olanın ya da herhangi bir şekilde maddesel ve duyuşsal olarak var olmayanın kendisini temsil aracılığıyla değil, temsilde açığa çıkarması; Benjaminyen ifadeyle 'dolayımın dolaysızlığı'dır<sup>14</sup>. Ancak, modern dünyevileşme süreçleri öncesinde, söz konusu dolayım, insanın aşkın olan ile kurduğu

<sup>12</sup> Parantez içi numaralandırmalar, Siebert'in söz konusu metnine paralel olup, metnin "Mimari Çizim Kültürteknik" bölümü altında yer alan parantez içi numaralandırmalar da aynı kültürteknik niteliklere referans vermektedir.

<sup>13</sup> Bu kısımdaki parantez içi ifadeler [(i), (ii), (iii), (iv), (v)] Siebert'in ifade ettiği, daha önce yer verilen kültürteknik niteliklere referans vermektedir.

bağıntıya atıfta bulunmasıyla ontolojik niteliğe sahipken, modern paradigma kaymasının etkisinde, nesnelere ve dünyevi insanın düşünce üretiminin gerçekleştiği dolayım- da işe koşularak, ‘temsil’in ontolojizasyondaki konumu evrilir. Latour, söz konusu kaymayı Batı kültüründe ortaya çıkan iki yaygın rejim olarak değerlendirir. İlki, Hristiyan ve Orta Çağ anlayışıyla ilişkili olan, temsilin (re-presentation) sanki bir ilk gibi yeniden sunum (present) olduğu rejimdir. İkincisi ise; temsilin Kartezyen anlayışına karşılık gelir ve temsil mevcut olmayan nesnenin yerine geçer (Latour’a referansla, Bolt, 2004, s. 15, 16). Temsil, artık kozmolojik bir bütünde; mikrokozmos ve makrokozmos arasındaki ilişkide; insanın makrokozmosun ancak ikincil bir üretimi olarak kendinde suretini, temsiline görecek yeryüzündeki varlığını konumlandığı kavrayışta etkinleşmez. Temsile için dolayım onun yerine, dünyevi projeksiyonlara yönelir ve mevcut olan, verili aşkın birliğin yeniden sunumu değil, mevcut olmayanın ifadesinde işleyen prosedürün hem mecrası hem aracı hem de ürünü projeksiyonun kendisi haline gelir. Bu noktada, ‘projeksiyon’ kelimesinin -dolayısıyla tasarımın da- sözlük anlamlarında<sup>15</sup> ilgi çeken üç temel değini dikkat çekicidir. İlki -daha sonra temsil krizinde sıklıkla vurgulanacak olan- hem zamansal hem de mekânsal bir mesafe vurgusu; ikincisi somut-soyut, zihinsel-gerçek-imges arasındaki bağlantı olduğu ve üçüncü olarak söz konusu bağlantının sınır belirleme, seçme edimleriyle; çerçeveleme ile gerçekleştiği vurgusudur. Bu bağlamda Forty’nin ‘tasarım’ kavramı için, özellikle 20. yüzyıldan itibaren modern mimarlık dağarcığına eklenerek sıklıkla çizim ile şekillenen zihinsel üretimi ifade ettiği yönündeki tespiti, mimari çizimin “çizim tarafından temsil edilen şeyin parçalarına

karşılık gelen çizimin içinden geçen tasavvurî çizgi ışınlarını organize eden projeksiyonlar” (Evans, 1989, s. 19) olmasıyla yakından ilişkilidir. Temsil edilen nesnenin mevcut değil, tasavvurî bir nesne ve tek bir projeksiyon ile değil, tasavvurî bir nesnenin geçen tasavvurî ışınlar ile elde edilen birbiriyle ilişkili projeksiyonlardan (üçlü ortografik setten/plan, kesit, görünüşten) oluşması, mimari nesneyi, inşai gerçeklikten önce zihinde üç boyutlu olarak tasavvur edilebilen bir gerçekliğe dönüştürerek, mimarlığı projeksiyon tekniklerinden oluşan zihinsel işlemler alanına çeker. Ki bu aynı zamanda, mimari temsilin mekânı tüm zamansallığı ile geleceğe projekte edememesine dayanan, zaman-mekân sorunsalı olarak mimari temsil krizinin de oluşma zemini- dir. Latouryen ifadeyle, mimari temsil tekniklerinin, Dasein ve nesne arasındaki ilişkisellikte var olan Heideggeryen Dinge’in (Şey’in) nasıl çizileceğine yönelik açık yetersizliğinin ortaya çıktığı aralıktır (Latour, 2009, s. 12).

Mimari çizimin modern kullanımı zamanla, çizim ile üretilmiş temsilleri mimari pratiğin esas haline getirir. Carpo’nun ifadesiyle söz konusu kayma, mimari pratikte sözel olandan (İng.: *verbal*) görsel olana (İng.: *visual*) geçiştir. Ağırlıklı olarak sözel olanın mekanik süreçlere aktarımıyla gerçekleşen mimari üretim, artık kendisinden başka bir sona doğru niyeti/amacı ortaya koyan<sup>16</sup> çizim teknikleriyle üretilen imgelerin mekanik süreçlerdeki etkinliğiyle gerçekleşir<sup>17</sup>. İnşai pratiğe yol gösterici nitelikte, onun ilkelere yönelik zihinsel faaliyetlerin çizim ve metin ile kaydedildiği, Vitruvius’un De Architectura’sından (Mimarlık Üzerine) itibaren bilinse de çizim, idea-çizim-mimari nesne dolayımındaki belirleyici etkinliğine uzun süre erişemez.

<sup>14</sup> Benjamin’in dil kavramını, ondaki medya düşüncesini açığa çıkarmak için inceleyen Krämer, Benjamin’de ‘mükemmel olmasa da’ ‘şeylerin’ de bir dili olduğunu ve dilin iletişilebilirliğin bir medyum olduğunu belirtir. Ancak, zihinsel varlık, dil *aracılığıyla* değil, dilde iletişim, dolayısıyla, dil *aracılığıyla* değil, dilde “kendini açığa çıkaran bir şey” söz konusudur. Karşılıklılaşma tabii olmayan bu tek taraflı hareket, bu nedenle bir iletişim değildir ve ‘iletişim’, ‘iletilen’ gibi ‘gerçek’, ‘dokunsal işlemler’ yerine, **dili iletişim-ebilirlik (able)** bağlamında ontolojik moda çekerek, dışarıdan müdahaleye kapalı bir yetiye dönüştürür. “Bir teşekkülün/antitenin dili zihinsel varlığın iletişimlediği medyumdur” ve bütünü dil kendinde kendini iletir (Krämer, 2015, s. 43, 46, 47). Benjamin, ‘dolayımı’ “bütün zihinsel iletişimin dolaysızlığı” olarak tanımlar ve dilden -yani ‘medyadan- araçlarla ya da dolayım ile yapılmak zorunda olan her şeyi uzaklaştırarak, dolayımın dolaysızlığını ‘büyüülü’ bulur. Krämer, ‘çevrilebilirliğin, bu büyüünün inşasını olanaklı kılan kavram olarak işe koşulduğunu tespit eder. Doğayı sözcüklerden, insanı topraktan yaratan Tanrı, insana “kesin bir şekilde feragat etmesi gereken kökensel yaratıcı gücü”ü; dili hediye ederek ‘insanın düşüncesini’ yani, bir ‘telâfi formu’ olarak insanın dil ‘aracılığıyla’ yargı yaratımını; ‘dolaysızlığın kaybı’mler. Bu nedenle, ‘çevrilebilirlik’ konusu, Walter Benjamin’in savında farklı bir şekilde öne çıkar. Benjamin, pek çok diğer kuramdan ayrışır şekilde, sonuç çeviriden ziyade kaynağa odaklanarak, ‘çevrilebilirlik’ niteliğine sahip olmanın değerine vurgu yapar. Çevrilebilirlik dolayımın kabulü aracılığıyla bir dolaysızlığın yaratımı olarak ele alınır. **Tanrı konuştuğunda dilde yaratırken, insan konuştuğunda çevirir/tercüme eder. Başka bir ifadeyle, insan kaybolan dolaysızlığı, çevrilebilirlik niteliğiyle, çevirideki dolayımın dolaysızlığı ile telâfi eder. Bu nedenle dil Benjamin’de, insan için her zaman dolaysızlık medyumunu (kendini iletme) ve dolayım aracı (bir şeyi iletme) olarak iki yönlü; medyum ve aracın bir meleziidir** (Krämer, 2015, p. 46).

<sup>15</sup> 16. yüzyılda Latince ‘ileri atmak’ anlamındaki ‘proicere’ kökünden gelen ‘projeksiyon’ (İng., Fr.: *projection*; Alm.: *entwurf*) kelimesi “mevcut eğilimlerin incelenmesine dayanan gelecekteki bir durumun tahmini”; “bir imgenin bir yüzeyde sunumu”; “bir yüzeye yansıtılan/projekte edilen/izdüşürülen bir imge”; “bir figürü projekte etme/izdüşürme eylemi”; “bir sesi bir mesafede duyulur kılma yetisi”; “gerçeklik olarak görülen zihinsel bir imge”; başka bir şeyden dışarıya doğru uzanan bir şey” gibi çeşitli anlamlara sahiptir (“Projection”, 2018). Türkçeye ‘proje’ olarak geçen Fransızca ‘projeter’, İngilizce ‘project’, Almanca ‘entwerfen’ ise; ‘bir şeyi uzağa savurmanın hızlı bir hareketini, mesafelenme, kontrol kaybı jectini’ ifade eder ve ‘taslak çizmek’ (İng.: *to draft*) ya da ‘tasarlama/tasarlamak/tasarım’ (İng.: *to design*) anlamındadır (IKKM, 2019). Benzeri şekilde, İngilizcede “design” kelimesiyle karşılık bulan kelime, ‘tasar’ kökünden türemiş olup, fiil olarak “zihinde hazırlamak, projelendirmek”; isim olarak ise “tasarlama işi ya da tasarımılanan biçim” ya da “(...) bir şeyin ayrı ayrı bölümlerini kağıt üzerinde gösteren çizgilerin topu, proje”dir (Hasol, 2002, s. 446). Belardi ise “figürle anlatmak, temsil etmek” anlamına gelen Latince ‘designare’ ve “işaretlemek, sınır çizmek, belirlemek, ifade etmek” anlamına gelen ‘signare’ sözcükleri ile “bir eylemi başarıyla sonlandırmak, eylemin daha yüksek bir derecesi” anlamındaki pekiştirici ‘de-’ öneki üzerinden izini sürdüğü ‘design’ sözcüğünün “sınır çizerek ifade”; ‘seçmek’ anlamına geldiğini belirtir (Belardi, 2018, s. 35). Ona göre; “sözcük kökeninde, ‘resmeden’ kişiyle, ‘sınır çizerek ifade eden’ kişiyle, dolayısıyla ‘şeylere anlam yükledikten sonra seçen’ kişi ile örtüşür”.

<sup>16</sup> Rykwert “Tercüme ve/veya Temsil” (*Translation and/or Representation*) adlı metninde, tercümenin tasarıma içkin olduğunu belirtir. Ona göre, ‘soyut bölgelerden mad-desel bedenlere’ gerçekleşen aktarımı ortaya koyan temsiller arasında her zaman içerilen bir yorum, başka bir ifadeyle disegnodan artefacta geçişte her zaman içerilen bir tercüme formu vardır. Fransızca ‘dessein’ (İng.: *design*, Tr.: *tasarım*) kelimesinin, taşıdığı ‘niyetlilik/amaçlılık’ iması nedeniyle (Dessein kelimesi Rykwert’in, alıntıldığı Fransızca Akademi Sözlüğü’ne göre “*Intention de faire quelque chose, projet, resolution*”; yani ‘bir şey yapma niyeti, proje, çözüm’ anlamındadır) çizimin çizimden başka bir sona doğru niyet/amaç taşıdığı; temsiller ile gerçekleşen mimarlığın, tercüme/dolayım formları içeren süreçlerle işlediğini belirtir (Rykwert, 2006, s. 22).

<sup>17</sup> Bununla birlikte daha sonra, “Kağıt Mimarlığı”, “Visionary Architecture” gibi adlandırmalar ile kendi içinde sonlanan, inşai pratik ile ilişkisinin amaçlanmadığı, estirel ve düşünce yoğun temsiller, mimari çizimler, mekanik bina üretim süreçlerinden ayrı zihinsel ürünler olarak özerklik de edinebilir olur.

Bununla birlikte, kültürteknik bir bakışla, herhangi bir çizimin varlığının kaçınılmaz olarak bedensel ve zihinsel dolayım ile ilişkili olduğu, dolayısıyla idea-çizim-mimari nesne arasındaki ilişkiselliğinin, ancak öğelerine indirgenerek ve lineer tanımlandığında göz ardı edilebileceği ve bu tür bir kabulde esas belirleyici olanın, çizimin kapsamlı bir öngörü/projeksiyon düzlemi olarak işe koşulmamasında yattığı anlaşılabilir.

## MİMARİ DOLAYIMDA DOLAYIMSIZLIK İNŞASI

İdea-çizim-bina dolayımın ilk ayağı olan idea-çizim dolayımında çizimin görünmezliği sıklıkla 15. yüzyıl erken Rönesans'ının önemli ismi Leon Battista Alberti'nin (1404-1472), "yapı olmayan şey" olarak 'tasarım' düşüncesine ve 'mimarlığın öncelikle bir idea olduğu' savına köklendirilerek, inşai gerçekliğe kadar kullanılan araçların nötr olduğu, aktarılanın dolayımın olmadığı yönündeki yaygın anlayışının bazı uzantılarıyla günümüze kadar ulaşır (Forty, 2012b, s. 132). Alberti'ye göre idea; "eser sahibinin zihninde tasavvur edilen, çizimlerde işaret edilen (notated), daha sonra (çizimler ve modeller aracılığıyla) aldıkları talimatlara göre hareket eden ve onları değiştirmeden takip eden elle işlenen işçiler tarafından inşa edilen" şey; çizim, "yaratımın asıl eylemi"; bina ise "herhangi bir eklenmiş/katma zihinsel değerden yoksun, yalnızca bir kopya"dır (Carpo, 2013, s. 128). Rykwert'in kavramsallaştırmasıyla ise, Alberti'nin çizgisel doğrultudaki mimari operasyonunda zihindeki ideanın mimari çizim ile üretilen notasyonu; düşünceden çizime olan tercüme; yaratıcı, zihinsel bir edimken, çizimden binaya olan tercüme herhangi bir değişim ya da zihinsel bir katkı içermez. Çizim her ne kadar mimarlığa bir sanat statüsü kazandıran, mimari yaratımın asıl edimiyse de bina gibi o da, zihinsel bir değer ekleme yetisinden yoksun olmasıyla ikincildir. İdea-çizim arasındaki dolayımın çizimin yeterliliği vurgulanırken, *çizim-inşai mimari nesne* arasındaki ikinci dolayımın, inşai faaliyetin hâlâ teamüllerin yol göstericiliğinde gerçekleştirilmesi; mimari kodlamanın sınırlı ve belirli bir uygulama alanına referans verebilir olmasının etkisiyle, dolayımın sapma da sınırlılığını ve hatta görünmezliğini sürdürür. Forty'e göre, idea-çizim arasındaki bu çelişki, ancak ortografik projeksiyon ve insan algısına yakın bulunan perspektifin yaygınlaşması ile büyük oranda aşılır (Forty, 2012a, s. 31); çizim ideayı dönüştüren bir süreç, medyal bir işlem olarak algılanmaz. Daha ziyade 'kendi dolayımını reddeden bir medyum' olarak değerlendirilir. Ancak, yaklaşık bir yüzyıl sonra, *idea*'dan *lineamento*'ya olan dolayımın niteliği farklı şekilde kavranır. Çizim, ideaya ikincil olmak yerine, neredeyse *idea* ile örtüşür. Siegert, Wolfgang Kemp'in 1974 tarihli çalışmasının<sup>18</sup>,

1540-1570 yıllarında tasarımın (*disegno*) 'el ile üretilen eskiz ya da çizim', *lineamento* anlamından, 'pür hayal gücü eylemi'ne, *invenzione*'ye doğru kaydığını ortaya koyduğunu; böylelikle, tasarlayan öznenin, tanrısal yaratıcılık kaynağına yaklaşırken, tasarım eyleminin de insan merkezli bir konum edindiğini belirtir (Siegert, 2015c, s. 121). Bu eğilim, Tanrı'nın yeryüzündeki imgesi olarak insanın akıl ve yeteneği aracılığıyla aşkın yaratıcı konuma yüceltildiği Rönesans hümanizminin açık bir uzantısıdır. Çizim artık yaratıcı mimarın *idea*'sını mutlak, kayıpsız bir dolayım ile seçen, ileten ve depolayan. Böylelikle, Rönesans'tan itibaren ve Aydınlanma'da ivmelenerek mimari çizim aracılığında oluşan mimarlık pratiğinin dahil olduğu kültür alanı, zihinsel-bedensel ayırımına temellenirken, idea-çizim/tasarım-inşai mimari nesne arasındaki ilişkide, *idea*'dan tasarıma aktarılan tanımlanamaz olan her şeyin aşkın yaratıcı egoya atfedilmesiyle, tasarım 'antopolojik bir sabite' dönüşürülürken, tasarımın ikili doğası, tanımlanamaz olan *invenzione* niteliğine kaydırılarak göz ardı edilir. Bir diğer ifadeyle, mimarın zihinsel faaliyeti, onun çizim aracılığıyla üretilen maddesel karşılığına denkleştirilir ve dolayımın herhangi bir sapma ya da bükülme yok sayılırken, tasarımın tek kayda değer aktörü olarak insan/mimar varsayılır. Böylelikle, dünyevi, zihinsel bir aşkınlık tanımlayarak, mimari insandan öte bir konuma; tasarımı ise bilgisine erişilemez olan bir alana dönüştürerek, mimarlık disiplini de zamansal ve mekânsal, dolayısıyla bedensel mesafedeki bu projeksiyonlar ile tanımlar. Bu bağlamda, mimari tasarım alanının oluşturucu ögesi mimari çizimin, bir kültürteknik olduğunu ileri sürmek onun kendisine içkin şekilde, başlangıcından itibaren zihinsel-bedensel farkını ortaya koyması, bu farka bağlı olarak tasavvur etmek ve inşa etmek işlemlerinden<sup>19</sup> oluşan bir sistemde faaliyet göstermesiyle, ayrımını ortaya koyduğu farkın birliğini vurgulayan, hem tasavvur edilmenin hem de inşa edilmenin her iki olasılığını kendinde gücül olarak güncel tutan bir teknik olması nedeniyle mümkündür.

## ÇOĞUL KÜLTÜRLER ALANINDA MİMARİ PROJEKSİYON

"(ii) Kültürtekniklerden konuşmak bir çoğul kültürler mefhumunu varsaymayı gerektirir. Bu yalnızca, siyaseten doğru çoklu kültürel mefhumlarında fark gözetmemeyi değil, aynı zamanda insanı artık kültürün tek ve ayrıcalıklı öznesi olarak varsaymayan posthümanist bir kültür anlayışını da ima eder"

Siegert'in ifadesiyle, "insan dokunuşu, tipik bir şekilde insanlara atfedilen aracılık gücü, verili değil, ancak kültürteknik-

<sup>18</sup> Siegert'in referans verdiği çalışma W. Kemp'in, "Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 (Marburger Jahrbuch 19 (1974))" adlı çalışmasıdır.

<sup>19</sup> Bu faaliyet zemini mimari çizimin özerklik alanı kazanmasına paralel oluşan 'kağıt mimarlığı', 'visionary architecture' gibi alanlarda 'tasavvur etmek-eleştirmek' gibi farklı işlemlerle tanımlanabilir görünse de her zaman inşai bir bağlamın onların 'mimari' olarak değerlendirilmesinde etkili olduğunu söylemek mümkündür. Başka bir ifadeyle, onları 'kağıt' üzerinde bir 'eleştiri' olarak hâlâ 'mimari' kılan, olanaklı ya da olanaksız olsun, inşai olana, maddesel olana referanslıdır.



ler tarafından oluşturulur ve ona bağlıdır” (Siegert, 2015d, s. 193). Dolayısıyla en temelde, özne-nesne, buna bağlı olarak da insan-insan olmayan arası etkileşimin sürekli olduğu bir çoğul kültür alanı; hem mimari çizim kültürteknikleri-insan, hem de kültürteknikler aracılığıyla üretilen mimari nesne-insan arasındaki yeni işlemsel ontolojiler alanıdır. Siegert, bu nedenle, tasarımı kültürteknik ya da ontik bir işlem olarak ele almanın, ‘modern dünyanın temel olayını onun resim olarak fethi’nde gören, Dasein’in ontik varlığını ‘techneden ayrı tanımlamayan, yani posthümanist öznenin erken bir izleğini<sup>20</sup> ortaya koyan Heidegger’in (1889-1976), “bilinmeyi bir resim şeklinde ele geçirmeye ve idrak etmeye hevesli araştırma”nın temel prosedürü olarak tanımladığı projeksiyon mefhumunun “disegno sanatlarına, yani, mimarlığa, resime ve heykelle” nasıl aktarılacağı sorusundan geçtiğini belirtir (Siegert, 2015c, s. 132-134).

Heidegger, modern çağın beş ayırt edici fenomenasından biri olan bilimin özünün (İng.: *essence*/ Alm.: *wesen*) araştırma olduğuna; araştırmanın da bilme sürecinin öz niteliğinin projeksiyonuyla kendini gerçekleştirdiğine dikkati çekerek, projeksiyonu (Alm.: *entwurf*) “bilme sürecinin kendini açık alana hangi yolla bağlaması gerektiğini, bu alana nasıl tutunacağını” göstermesi nedeniyle önemli bulur<sup>21</sup>. 1927 tarihli “Varlık ve Zaman” (Sein und Zeit) adlı çalışmasında varoluşu ‘dünya içinde olma’ halini; dolayısıyla varlığı ‘dünya içinde olan’, ‘orada olan’ anlamındaki *Dasein* ile ifade eden, dünyayı insan varoluşunun ayrılmaz bir ögesi haline getirirken, varlığı kendi yarattığı *zaman* ve *yer* ile tanımlayarak onun ontolojik niteliğine yönelen Heidegger, ‘dünyanın resme dönüşüğü’ modern çağda özne-nesne arası ilişkisellikte insan varoluşunu, teknolojinin özüne karşılık veren konumuna yerleştirilmesiyle ‘işlemsel ontolojiler’ kavramsallaştırmasının önünü açar. Ona göre “modernite, öznedeyse nesnedeyse değil, durumun (situation) içinde barınır” (Jameson, 1999, s. 221). Getirdiği yeni özne açılımıyla, onu dünyaya fırlatılmış, ‘dünya içinde olmakla’ varlık (*Dasein*) haline gelmiş ve projeksiyon/tasarı (*entwurf*) edimi ile dünyaya fırlatılmışlıkla (*wurf*) baş eden olarak tanımlayarak Heidegger projeksiyonu *Dasein*’den, dolayısıyla ontolojiden ayrı tanımlamaz<sup>22</sup>. Oosterling Flemenkçe ‘design/tasarım’ anlamına gelen ‘ont-werpen’ sözcüğünün ‘un-throw’ (fırlatılmamış) olarak da okunabileceğini; etimolojik olarak “kaostan düzen yaratmaya referans”

veren sözcüğün, -İngilizce’deki ‘eskiz yapma’, ‘sınırlarını çizme/planlama’ gibi yankılarını da hatırlatarak- insanın durumunun ‘fırlatılmışlık-fırlatılmama (thrownness-unthrowing)’ arasında belirlendiğini ifade eder. Almanca ‘ent-wurf’ sözcüğü ile paralellik taşıyan bu açılım, -İngilizce ‘design’ ve Türkçe ‘tasarım’ sözcüklerinde kökensel izi bulunamayan-fırlatılmamış olanın araştırmasına referans verir (Oosterling, 2009, s. 4). Nitekim Siegert, Heidegger’in ‘entwurf/projection’ sözcüğünü kullanırken, “verili bir kompozisyonun projeksiyonu ya da belirli taslağına” referans vermediğini, onun yerine zihninde “bunun gibi bir kompozisyonun tasarımının altında yatan temel projeksiyon”un olduğunu belirterek, yaşam projeksiyonu imasını kuvvetlendirir (Siegert, 2015c, s. 132). ‘Oosterling’in ifadesiyle; yaşamın keyfilikinden kendimizi özgürleştirmek için form hakkında karar almak; tanrıların masasındaki Nietzscheyen zar fırlatımıdır projeksiyon (Oosterling, 2009, s. 4)<sup>23</sup>. Böylelikle, *Dasein*’in ontolojizasyonu, onun projeksiyonlarına bağlanarak, bilinen (nesne) ve bilen (özne) arasındaki ilişki, bilme sürecinin projeksiyonu ile şekillenmesi nedeniyle Kartezyen özne-nesne yarılmasının -dolayısıyla mutlak mekân ve zaman kavrayışının- Heideggeryen yorumu olarak özne-nesne arasındaki ilişki tanımını temsil sorunsalına çeker. Bolt’un da dikkati çektiği, imge yapımı ve yorumu etrafındaki herhangi bir tartışmada ‘temsil eden’, muhayyilede (imaginatio) hareket eden Heideggeryen özne kavramının önem kazanmasının nedeni de budur (Bolt, 2004, s. 20). Heidegger’in insan varoluşunu (İng.: *existence*) dünyaya ve teknolojinin özüne (İng.: *essence*/ Alm.: *wesen*) açması ile<sup>24</sup> yüzyıllar boyu ontolojizasyonda Tanrı’ya atfedilmiş aracılığın teknolojiye yöneltildiği kavrayış, ontolojinin önce -Heideggeryen- tekno-ontolojiye ve daha ileri teknik bağlama yerleştirilmesiyle de insanlar ve şeyler arasındaki medya-teknolojik kurulumları ifade eden işlemsel ontolojilere evrilmesine neden olur. Bu kayma en nihayetinde, hem özne sorusunun cevaplanmadığını hem de doğru özne sorusunun sorulmadığının farkındalığını beraberinde getirirken, onun ancak ‘medya-teknolojik bağlamında’ ele alındığında ileri sürülebileceğine de işaret eder<sup>25</sup>. Nitekim, ağırlıklı olarak teknoloji korkusuyla beraber anılan Heidegger, Kittler için ‘techneyi bütün insan dışı imalarıyla düşünmeye cesaret etmesi, onu durumumuzun ‘acıklı bir hikâyesi’ olarak değil, ‘ayık bir ifşâsı’ olarak ele alması; doğru özne sorusunun ‘techneden geçtiğinin farkında olma-

<sup>20</sup> Diğer erken izlekler arasında Nietzsche’nin üst insanı (*Übermensch*) ve *Umwelt*’i ile tanımlanan *Uexküll*yen özne sayılabilir.

<sup>21</sup> Heidegger’e göre, modern çağın ayırt edici diğer fenomenaları; makine tekniği, sanatın estetikleşmesi, insan eylemlerinin kültür olarak anlaşılması ve tanrıların yitirilmesi (Heidegger, 2001, s. 65-67). Bu bağlamda, her biri özne-nesne yarılmasının birer yorumu olarak değerlendirilebilecek söz konusu fenomenalar arasındaki ‘kültür’ün, insanın kendi eylemlerine mesafelenerek onu düşüncesinin nesnesi kılmasıyla, bir projeksiyon olarak kurgulanabilir nitelik edinmesiyle önceki insan eylemlerinden ayrı bir alanı da tariflemeye başladığı söylenebilir.

<sup>22</sup> Bu noktada, ‘atmak’ anlamındaki Latince ‘iacere’ye köklenen, ‘ject’ (*throwing*) ekine sahip, ‘subject’ (özne) ve ‘object’ (nesne) sözcüklerinin ‘atma’/‘atılma’/‘fırlatılma’ çağrışımlarını kendilerinde içerdikleri de söylenebilir (“Object”, 2021).

<sup>23</sup> Nitekim, Siegert’in “*Cultural Techniques-Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*” kitabının tercümesini yapan Winthrop-Young da, Heidegger’e referansla kullanılan ‘entwurf’ sözcüğünü İngilizce’de ‘design’ (tasarım) yerine, ‘entwurf’ sözcüğünün geleceğe yönelik düzen, planlama imaları ve etimolojik kökenindeki ‘fırlatma’ vurgusu nedeniyle, ‘geleceğe yansıtma’, ‘geleceğe fırlatma’ anlamındaki ‘projection’ (projeksiyon) sözcüğü ile karşılayarak, benzer bir vurguyu ortaya koyar.

<sup>24</sup> Heidegger’in konuyu açtığı metni için bkz: (Heidegger, 1977).

<sup>25</sup> Winthrop-Young & Wutz: “(...) Kittler, (...) önemli bir noktayı vurguluyor: özne sorusu henüz cevaplanmadı, medya-teknolojik bağlamında ona değinmediğimiz sürece, doğru soruyu bile öne süremeyiz” (Winthrop-Young & Wutz, 1999, s. xxxiv).

sı nedeniyle önem taşır (Peters, 2010, s. 4). Bu hem modern ‘durum’un temsili daha dünyevi bir bağlama çektiğini hem de aşkın insan öznenin teknik ilişkiseliklerle aşındırılmasını ifade eder. ‘Tekno-ontolojinin babası’ Heidegger’e göre, bir şeyleri halk etme/yaratma gücü olan bu çağın teknoloji ve teknikleri, temsil teknolojileri ve teknikleridir (Siegert, 2017, s. 3). Dolayısıyla, Siegert’in önem attığı ‘projeksiyon’un disegno sanatlarına aktarılması sorunsalı ‘temsil’ kavramındaki ontolojik kaymaya ve zihinsel ve maddesel arasındaki dolayım ile oluşan mimarlık disiplininin ‘projeksiyon’larına; ‘temsil teknikleri’ne ilişkin bir sorunsaldır. Böylelikle, Heideggeryen Dasein’in fırlatılmışlığının, onun bir ‘zemin planı’ olarak projeksiyonunun, mimari çerçeveleme ile kökensel bağı, zamansal mesafelenmeyi içeren ‘projeksiyon’ sözcüğü üzerinden kurulabilir.

### DOLAYIMIN İŞLEMSEL KAPASİTESİ

“(i) Esasen, kültürteknikler ürettikleri medya kavramlarını önceleyen işlemsel zincirler olarak düşünülür”.

Mimari çizimi bir kültürteknik olarak tanımlamak, kavramın medyal süreçlere olan referansı nedeniyle, en temelde onun işlemsel kapasitesinin varlığına yönelik bir tespit gereklidir. Nitekim Siegert, ‘mimari çizimi kültürteknik olarak ele almanın, onun ‘ilk olarak’ nasıl ve hangi ‘işlem’ ya da ‘işlemlerin’ izi olarak oluştuğu üzerine çalışmayı gerektirdiğine işaret eder. Çizimin bir ‘Disegno’ya dönüştüğü kararlı ana, modern mimari tasarım alanının oluştuğu, ‘proje-yapma’ ve ‘projeksiyon tekniklerinden yapıma’ hale geldiği o geçişteki belirleyici işlem ya da işlemler tespit edilmelidir (Siegert, 2015c, s. 132). Bu türden işlemsel bir bağlam, mimari çizimin hem yalnızca salt geometrik nitelikleri ile değil, onun dışsal ve maddesel koşulları ile etkileşimi bağlamında değerlendirilmesini hem de böylelikle dolayımın ifşasına olanak açarak, insan merkezli atıf ile yaratılan aşkın dolayimsızlık inşasının bozunumuna yol açar. Siegert, “düşünme, biçim ve şekil vermenin dışsallığı yararına yaratıcı egonun kutlanmasından ve gelişiminden kaçınan bir sanat tarihi” için, hatalı bir şekilde ‘bilimsel akıl’ ve ‘sanatsal hayal gücü’ne atfedilen içeriğin -Latour’a başvurarak- el, göz ve göstergelere bağlanması ve göstergelerin de “göstergeler olarak değil ama medya olarak” işlenmesi gerekliliğini belirtir (Siegert, 2015c, s. 122):

“Latour’a göre, kağıt üzerinde natamam olanı tasarlama, imkansız olanı bırakma kabiliyeti, ‘değişmez değişkenler’ borçludur. Tasarımın kendisine bir kere ‘değişmez değişken’ olarak bakarsak, öz varlığın semiyotiği (bu-

rada sanatçı tamamen mevcuttur) hareketlenebilirlik, birleşebilirlik, ölçeklenebilirlik, üst üste binebilirlik, geometrik ve benzeri bazı nitelikler ile yer değiştirir.”

Latour’un söz konusu niteliklerinin her biri bir işleme (hareketlenme, birleşme, ölçeklenme, üst üste binme)<sup>26</sup> karşılık gelmektedir. Bu onları esasen, ‘gösterge’ değil ‘medyal olan’ anlamında ‘medya’ yapan şeydir ve yaratıcılık burada, dolayımıdadır. Daha açık bir ifade ile Latour, göstergelerin eylem, dolayım kabiliyetine yönelik tespitlerini, yaratıcı egonun bilinmezliklerine saplanmış ‘tasarım’ kavramı için çıkış olarak görür. Bu bağlamda tasarım ve dolayısıyla mimari çizim, onun işlemleri, dolayımını çerçevesinde ele alındığında, Latouryen ifadeyle ‘değişmez değişken’, ‘Alman’ bir ifadeyle ise ‘kültürteknik’ niteliklerini açığa vurur (Siegert, 2015c):

“Tasarımı bir kültürteknik olarak anlamak, ... onu yaratıcı eylemin bazı tanımlanamazlarına atfetmek yerine, teknolojilerin tarihsel bir a priori sine, maddeselliğe, kodlara ve görselleştirme stratejilerine tâbi kılmamızı içerir. Mimar prototipi, insanüstü güç ve şiddet eylemi, libidinal Diyonizyen geceden, estetik Apollonyen çizgiyi ayırarak kadim kaostan dünyayı yaratan evrenin yaratıcısı (demiurge) değil; ama sanatçı-mühendistir. Eğer disegnonun bir kültürteknikler tarihi olarak lineamento ve zihinsel projeksiyon (*speculazione di menta, invenzione*) olmak üzere ikili doğasını sunacaksa ‘sanatsal yaratıcılığı’ uyaran kutsal ifadeler yerini bir somut gösterge pratikleri analizine bırakmalıdır.”

### MİMARİ PROJEKSİYONUN MEDYA-TEKNİKSEL İZİ: ALBERTI’DE ÇERÇEVELEME İŞLEMİ

Böylelikle aşkın her türlü imadan, somut stratejilere, tekniklerin kendi maddeselliklerine, onun işlemsel kapasitesini ortaya çıkaran melez öğelerin arkeolojisi önem kazanır. Mimarlık pratiğinin modern dönümünü imleyen, inşai mimari nesneyi kendisinde önceleyerek zihinsel-bedensel ayrımını yaratan mimari çizimin projektif niteliğinin medya-tekniksel izi, Alberti’nin henüz var olmayana yönelik kavrayışın geometrik kodlamaya dayanan bir prosedürü olan perspektif formülünde kendini gösterir. Alberti, Brunelleschi’nin aksine perspektifi doğanın aynalaması olmaksızın kurtararak gözün gördüğüne yakın olduğu varsayılan bir temsil yönteminden öte, keşifçi alana açılan, projeksiyon zemini sunan bir çerçeveleme geliştirir. Bu prosedür, ‘velum (tül)’, ‘çerçeve’, ‘pencere’, standart referans ölçü birimi olarak ‘insan figürü’ ve ‘gözlemcinin hareketsizliği’ üzerine temellenen bir perspektif formül<sup>27</sup> ile gerçekleşirken, onu modern

<sup>26</sup> Bu noktada savaş sonrası yıllarda, özne-nesne kutuplaşmasına eşitleri getiren pek çok öncü ismin, medyal dönümün etkisiyle ‘çaprazlama’, ‘üst üste bindirme’, ‘katmanlanma’ gibi eylemsel kavramları kendi mimarlık kuram ve pratiklerinin merkezine yerleştirdikleri anımsanabilir.

<sup>27</sup> Alberti: “Görmede daha fazla ışın kullanıldıkça, görülen şey daha büyük olarak kendisini gösterir, ama ışınlar daha seyrekleştiğinde de daha küçük. Söğüt çubuklarının bir sepeti çevrelemeleri gibi düzlemi çevreleyen -ve her birisi diğerine değen- dışsal ışınlar, denildiği üzere görsel piramidi meydana getirir. Bu piramidin ne olduğunu tanımlamamın ve bu ışınlar tarafından nasıl meydana getirildiğini açıklamamın zamanı geldi. (...) Piramit, tabanından düz çizgilerin yukarı doğru uzandığı ve tek bir noktada sona erdiği bir cismin figürüdür. Bir piramidin tabanı, görülen düzlemdir. Piramidin kenarları, dışsal diye adlandırdığım ışınlardır. Piramidin tepe noktası, gözde, yani niceliğin açısının bulunduğu yerde bulunur” (Alberti, 2015, s. 24, 25).

süreçlerde etkin kılacak projeksiyon zemini sunma niteliği, tekil sabit bir gözlemcinin fenomenal dünyasının resimsel bir karşılığını geliştirmesine değil, daha ziyade ‘pencere’ ve ‘velum’ olarak ifade ettiği iki çerçevelenmeye dayanır. Friedberg, ‘pencere’nin Alberti’de cam bir yüzey değil, bir boşluk/gedik olduğuna dikkati çekerek, onun metaforik niteliğinin kapsamını genişletir. Alberti, bir kaç kez resim yüzeyini ‘cam benzeri’ olarak tanımlasa da 15. yüzyılda üretilen camın pek şeffaf olamadığı ve pencerelerde de yaygın olarak kullanılmadığı ve hatta ‘şeffaf’ camlı bir pencerenin ‘açık’ olması vurgusundaki ısrarın gereksizliği dikkate alındığında<sup>28</sup>, Alberti’nin ‘pencere’si bir yüzey olmaktan ziyade duvar yüzeyindeki bir gediktir<sup>29</sup>. Friedberg, pencere metaforunun sınırladığı bu boşluğu, onun bilinmeze, mevcut- olmaya- açılımını, Alberti’deki kullanımına içkin bir ‘güçlülük/virtüalite’ olarak nitelendirerek, onu zorunlu olarak gerçek dünyanın temsili olmaktan özgürleştirir ve Heideggeryen bir *prosedür*ün konusu haline getirir. Dolayısıyla bu ‘açık pencere’ doğaya, mevcut bir gerçekliğe açılabilir bir pencere de olsa, onu modern bir paradigmanın imine dönüştüren, diğer bir ifadeyle onu projektif kılan, henüz olmayana yönelik mekânsal ve zamansal bir inşa yolu sunma yetisidir.

Alberti’nin perspektif inşasındaki bir diğer çerçeveleme de, metaforik olmayan, ancak yine çerçevelemenin gücüllüğünü öne çıkaran ‘velo/velum’dur. Alberti’de *velum*, göz ve gözlemlenen nesne arasında, doğrusal görüş ışınlarıyla oluşturulan görme piramidindeki düzlemsel kesitlerden biri (açık bir pencere/*aperta finestra*) üzerinde, birbirine paralel çizgiler ile ayrılmış, istenilen sayıda kareler oluşturularak elde edilen matematiksel, teknik inşanın bir medyumudur (Siegert, 2015b, s. 98, 99). Ortaya koyduğu virtüalitenin/güçlülüğün oluşma zeminini, temsil düzleminde daha sonra geri plana itilecek bir maddesellik ile ortaya koyması açısından, ‘pencere’ gibi bir ‘metafor’dan ziyade, maddesellik ile bağı kuvvetli bir gücülük, bu nedenle de işlemsellik yetisi yüksek bir medyum olarak değerlendirilebilir. Öyle ki opak resim yüzeyinde, artık tamamen tasavvurî gerçeklere yönelimin zemini haline gelir<sup>30</sup>. Siegert, Heideggeryen “doğal olayların belirli bir zemin planı olarak projeksiyon” mefhumunun *disegno* sanatlarına geçişini bu noktada, onun bir zemin planı olarak işlemeyle, Alberti’nin gridinde/*velum*’unda bulur (Siegert, 2015c, s. 132):

“Heidegger’in projeksiyon anlayışı ve onun ‘zemin planı’ olarak ayrıntılı tanımı, Leon Battista Alberti’nin merkezi perspektif gridini anımsatır; yani, zeminin ya

da kanvasın perspektifi kısaltım kurallarına göre ortogonallere ve çaprazlara bölünmesini hatırlatır. Alberti için, temel gridin öneminin çaprazlar arasındaki azalan mesafelerin doğru devamlılığının, onun bütün kompozisyona temel katkısından daha az etkili olduğunu hatırlamak önemlidir (Alberti). ‘Resim Üzerinde’ yazar: ‘Bütün bu döşemeyi alt bölümlere ayırma prosedürü, özellikle resmin bu; yani (...) kompozisyon diyeceğimiz parçasına dairdir.’”

Alberti’nin *velum*/gridi, Siegert’e göre, perspektif derinlik için geometrik bir oranlamadan ziyade -bir retorisyenin bir cümleyi analiz edişine benzer şekilde- resmi ayırmasına referansla kullandığı *compositio* için bir zemin planıdır. Siegert, Alberti’nin ‘gölgenin ve ışığın doğru dağılımı’ olarak *luminum receptio* ve ‘bedenin kontrlarının ana hatlarını belirlemeye’ referans veren ‘*circoscripto*’nun ‘*compositio*’yu uydurduğuna; gridi alt bölümlere doğru şekilde ayırmayı bilmedikleri için ‘geçmiş insanları tarafından bir historia olmadığı’ ifadesine dikkati çekerken, İngilizce tercümesindeki ‘*historia*’ yerine Almanca tercümesinde tercih edilen ‘*Vorgang*’ (İng.: *procedure*, Tr.: *prosedür*) sözcüğünün farkında olmadan Heideggeryen bir bağı ortaya koyduğunu belirtir. Öyle ki doğru şekilde alt bölümlere ayırarak Alberti’nin perspektif *compositio*’sunu olanaklı kılan *velum*/grid, bilinmeyen araştırmasında, projeksiyonunda, onun bir taslağının oluşturulması prosedüründe ihtiyaç duyulan yaratıcı tekniği sunar: “keşifçi/keşfedici araştırma ve sanatsal icat, kelimesi kelimesine ve kavramsal olarak temel bir plan tarafından projekte edilen bir prosedür mefhumunda birleşir” (Siegert, 2015c, s. 133). Nitekim daha sonra, 19. yüzyıldan itibaren ‘kompozisyon’ ve öngörüye dayalı bir pratiği işaret eden ‘tasarım’ sözcükleri birbirleri yerine, eş anlamlı şekilde kullanılacaktır (Forty, 2012b, s. 136)<sup>31</sup>. Böylelikle, bilinmezliğini sürdüren bir alanda keşifçi bir araştırmanın zemini olarak grid, çerçeveleme imkânını sunmasıyla; başka bir ifadeyle bir dolayım alanı oluşturmasıyla, prosedürün oluşturucu ögesi haline gelir.

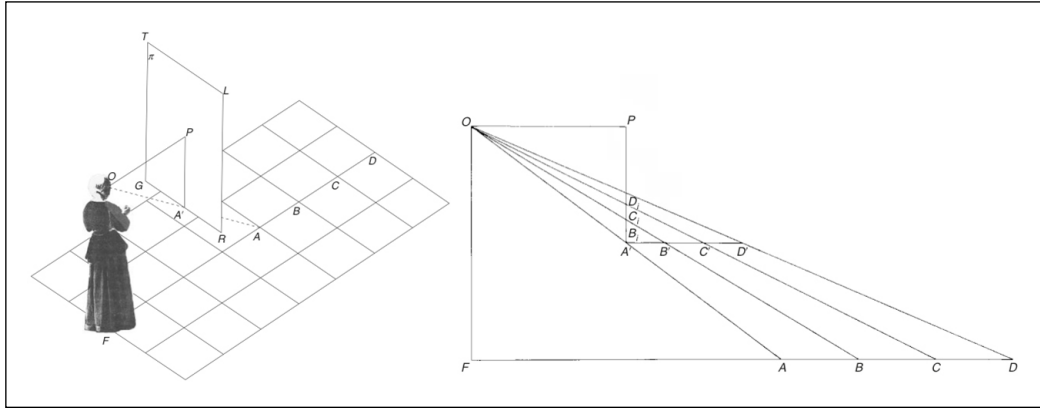
Rönesans öncesinde birbirinden bağımsızmışçasına ve göze göründükleri gibi sıklıkla sahip oldukları bilinen geometrik şekillere göre tasvir edilen nesnelere, artık sabit, tekil ideal bir bakış noktasından birbirlerine göre ilişkileri yakalanabilir şekilde imlenir. Ancak, onu Antikite’den ayıran ve modern paradigma haline getiren daha çok, bu homojen mekândaki yokluğu imleme yetisiyle, maddesel olmayan mekân ve nesneyi ‘çerçeveleme’ işlemine dahil edebilme-

<sup>28</sup> Masheck, Fernand Braudel’e başvurur ve 15. yüzyılda üretilen cam ile bozulmamış, şeffaf bir görünümün henüz sağlanmadığını belirtir (Masheck, 1991, s. 36).

<sup>29</sup> Friedberg de, bu görüşü Alberti’nin “*On The Art of Building*” kitabında tanımladığı iki tip açıklık olan pencere ve kapı üzerine yaptığı açıklamalara başvurarak, Alberti’de pencerenin zaten ‘cam’ ile kaplı olmadığını, onun ışık ve havalandırmayı sağlayan bir gedik olduğunu belirterek destekler (Friedberg, 2006, s. 32).

<sup>30</sup> Friedberg, *velo*’nun artan gücülük kapasitesini onun dahil olduğu yüzeyin opaklık derecesiyle ilişkilendirir. Ona göre opaklık “güçlülük ve şeffaflığa sahip bir pencere yönündeki adım”ın uzantısıdır. *Velo*’nun güçlü işlemselliği, imge düzleminin kendisinin artan opaklığı ile güçlenir: “Resim düzleminin opaklığı ve daha sonra (...) sinema, televizyon ve bilgisayar ekranının perdesel yüzeylerinin maddesel opaklığı, güçlü temsil için zorunlu ön koşulu biçimlendirir” (Friedberg, 2006, s. 42, 43).

<sup>31</sup> Forty, İngiliz mimar Howard Robertson’un 1923 tarihli “*Mimari Kompozisyonun Prensipleri (Principles of Architectural Composition)*” kitabının daha sonra “*Modern Mimari Tasarım*” olarak yeniden adlandırmasını örnek vererek, 19. yüzyıldan itibaren birbirinin yerine, ‘eş anlamlı’ şekilde kullanılan sözcüklerden ‘tasarım’ın, 1930’lu yıllarda ‘kompozisyon’ teriminin yerini alarak yaygınlaştığına dikkat çeker.



Şekil 3. Alberti'nin perspektif formülasyonu üzerine Andersen'in çizimleri (Andersen, 2007, s. 23, 27).

siyle; yani, homojen mekân kavrayışını bir imgeleme teknolojisi aracılığıyla projeksiyona açabilmesiyle ilişkilidir. Siegert, -Damisch'in tanımlaması üzerinden- “mekânsal uzanımı olmayan bir kombinasyon düzenine geri götüren” her figürün perspektif kurgudaki dama tahtası zemin içinde yalnızca bir noktaya karşılık gelmesiyle edinilen bu ‘paradigmatik boyutu’ nedeniyle Alberti'nin grid ile imgelediği zeminin ‘veri mekânı’ olduğuna dikkati çeker (Siegert, 2015b, s. 100):

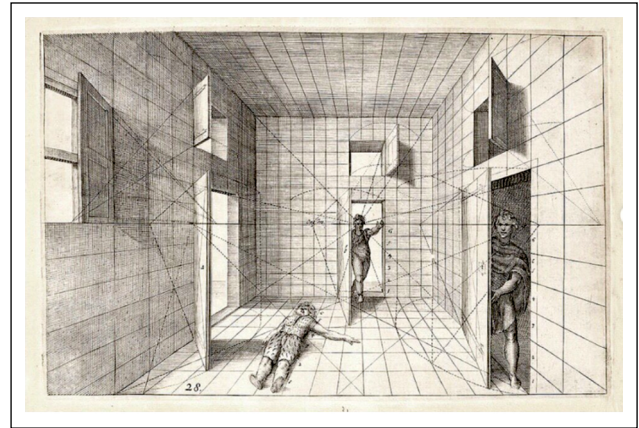
“Alberti'nin gridi düzenlenmiş bir mekândır: estetik, ontolojik ve diyagramatik düzenlerin güçlerini, nesnelere varlığı ve görünüşü üzerinde denedikleri bir mekân. Şeyleri ve figürleri kendi mekânlarına atamak için kültürtekniklerin gücünü onurlandıran bir mekândır.”

‘Veri mekânı’ nitelemesi, *velumu* tekil bir açıklama ile kapsanamayacak bir dolayım alanına, işlemsel bir faaliyet alanına taşır, ki onu etkisi kapsamlı şekilde günümüzde de devam eden bir kültürteknik olarak öne çıkaran budur. *Velum*, ‘pencere’ metaforundan farklı olarak yalnızca boşluğa/gediğe yöneltilmiş bir bakış değil, bu bakışın matematiksel bir hesaba başvurmaksızın iki boyutlu düzleme haritalanmasını sağlayan geometrik bir kodlama olmasıyla (Şekil 3), gücüllüğün edimselleşme olanaklarını kendinde ima eden bir ‘medyatör’dür.

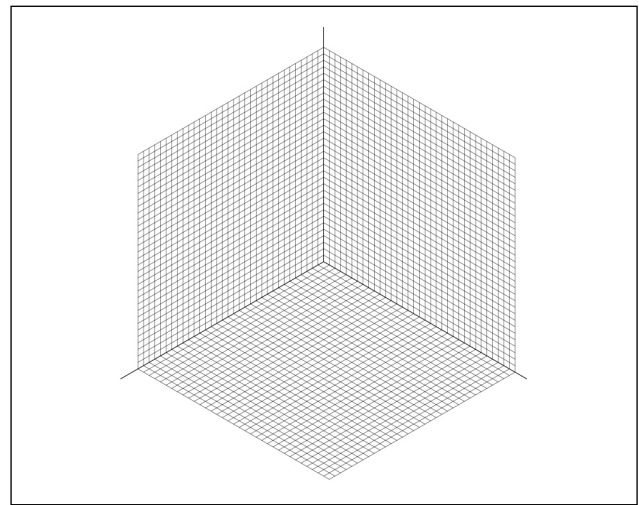
Alberti'nin kodlamasının daha sonra tekil gözlemcinin tekil bakış noktasından, sonsuzdaki gözlemci noktasına taşınması, onu hem zamansal hem de mekânsal bir tasavvur dünyasına açarak, modern bir kültürteknik dönüme yol verir. Panofsky de, Rönesans resminin ilk örneklerinden itibaren yaygın şekilde kullanılan ‘dama tahtası’ zeminin “malum koordinat sisteminin adeta ilk örneği” ve 17. yüzyıl sonrası modern bilimin pek çok alt alanıyla ilişkili olduğuna dikkati çekerek, onu Descartes'in uzayına, dolayısıyla Aydınlanma'ya (Panofsky, 2013, s. 41, 42) ve ortografik projeksiyon setine bağlar (Şekil 4, Şekil 5). Mimarlık, ortografik setin (plan, kesit, görünüş) yaygın kullanımının yoğun etkisi ile özne-aracı-nesne dolayımı farklılaşarak yapma yolu dönüşen, böylelikle söylemsel, tekniksel, kurumsal bir

pratik haline gelirken, tüm süreç farklı kayıtlar/teknikler (çizim, bina, metin, maket ve dijital araçlar) arası dolayım lar serisine/işlemsel zincirlere dönüşür.

“(iii) (...) anlamsızın nasıl anlam doğurduğuna, sem-



Şekil 4. Jan Vredeman de Vries'in perspektif çalışmalarından, 1604-1605 (de Vries, 2014, s. 55).



Şekil 5. Kartezyen mekânın ortogonal gridal zemini.

bolik olanın nasıl gerçek olandan süzüldüğüne ya da aksine, sembolik olanın nasıl gerçek olana dahil edildiğine ve kendilerini çevreleyen medyumdan/kanaldan farklılaştırdıkları sürekli oluşmakta olan sınırlar boyunca maddelerin/enformasyonun mübadelesi nedeniyle, şeylerin/gösterenlerin nasıl varolabildiğine odaklanmaya ihtiyacımız var.”

Alberti'nin projektif ve işlemsel yaklaşımı, tasavvurî nesnenin inşasını mümkün kılan bir dizi tekniksel gelişmenin önünü açarak, sıklıkla üçlü ortografik setin ve nesnenin üç boyutlu tasavvuruna imkân veren paralel projeksiyon teknikleri ile oluşturulmuş temsillerin, kağıt ve baskı teknolojilerinin gelişiminin oluşturduğu medya birliğiyle, zamansal ve mekânsal olarak dolaşıma girmesine, böylelikle hakkında uzlaşma varılmış bir konvansiyonun oluşumuna imkân açar. Rönesans'tan itibaren, özel birer paralel projeksiyon olan ortografik çizim seti (plan, kesit, görünüş) nesnenin bütünsel ifadesinde bir arada (üçlü ortografik set), dünyadaki varlığın bilinmez olana yolculuğunda erişilebilir bir kavrayış zemini sunan modern projeksiyon mefhumuna paralel bir mecra olarak işe koşularak, kendi aracılığının sınırları her seferinde güncel bağlama göre genişleyen bir teknik olarak öne çıkar. Bu bağlamda hem mekânın homojenliğini dayattığı hem de aşkın, idealize edilmiş bir bakış hegemonyası ürettiği yönündeki yoğun eleştiriler, onun *velum* ile kazandığı işlemsellik düzeyiyle; temsilleri ve işlemleri birleştiren 'veri mekânı' niteliğinin projektif her türlü düzensel pratiğe sızabilme yetisiyle yakından ilişkilidir. Gridin, veri yükleme ve işleme olanağı sunma kapasitesi, onu her türlü modern pratiğin temeli olan projeksiyon için kapsamlı ve etkili şekilde devreye sokulabilen bir kültürteknik haline getirerek ideolojik, ontolojik, estetik, psikolojik, sosyal, teknolojik bağlamlarda, insanlar ve insan olmayanlar arasındaki dolayım-lardan oluşan katmanlarda devrimini sağlar. Bu noktada Ingold'un doğrusal/düz çizginin, hem idealize söylemler hem de olasılıklara açık süreçlerdeki etkinliği hakkında açıklayıcı olan 'kılavuz çizgiler' ve 'plot çizgiler' ayrımı açıklayıcıdır. Çizginin kartezyen uzaydaki matematiksel tanımından başlayarak Batı'nın modern diyalektiğinin zihin-madde, zihinsel-sezgisel, erkek-dişi, medeni-ilkel, kültür-doğa gibi ikilikler arası 'doğrusallık/düzlük' (straightness) ile işleyen bir kavrayış olduğuna dikkati çeken Ingold<sup>32</sup>, çizginin kendisine içkin herhangi bir sebep yok iken doğrusal kabul edilmesiyle, modernitenin virtüel/güçül bir ikon, niteliksel değil niceliksel bilginin indeksi haline getirildiğini belirtir. Ingold'a göre doğrusal/düz çizgi modernist idealize söylemler bağlamında biri 'yüzey oluşturma' (kılavuz çizgiler), diğeri 'üzerine dönecek tertibatın yapımı'nda (plot çizgiler) olmak üzere iki şekilde

dahil edilir (Ingold, 2007, s. 152, 153). Plot çizgiler, katılaşmış, sabit, kararlı olanı ortaya koyarken, kılavuz çizgiler daima rehberliklerini sürdürmek üzere, üzerinde işleyen öznenin okumasına bağlı olarak bir görünürlük elde eder. Ingold, plot çizgilerin aksine, oluşturdukları arka zeminde, bakıştan saklanma ya da tamamen kaybolma eğilimindeki kılavuz çizgileri, sıklıkla görmekte başarısız olsak da yapı-lı çevredeki pek çok yüzeye dahil olmayı sürdürdüklerini belirtir. Birbirine dik ve paralel olmak zorunda olmayan kılavuz çizgilerin var olan bir yüzeyi eylem alanına çevirmek için kullanıldığını belirten Ingold, tam da bu noktada Alberti'ye başvurarak, onun veri mekânı oluşturan perspektif formülünün kurucu çizgilerinin kılavuz çizgiler olduğunu ima eder. Bu türden bir 'eylem alanı'; üzerinde 'denemeler'in, 'atamalar'ın yapıldığı bir mekân, kendisine atanan veriyle ilişkili olarak hem soyut hem somut, hem homojen hem heterojen, hem tanımlı hem de muğlak, hem sembolik hem maddesel bir gerçekliğe referans oluşturma yetisiyle, yarattığı farkların birliğini kendisinde içererek, yalnızca bir döneme özgü 'simgesel bir biçim' olmaktan öte bir kapsama uzanır. Nitekim, Alberti'nin 'pencereler' çerçevelenmesi içinde sonsuzca bölümlenebilen gridinin işlemsellik düzeyi, onun bu pencere içinden ötesine bakan insan öznenin bakışından bağımsızlaştırılması ile artarak her türlü sembolik, tasavvuri ve inşai kurulumlar alanında işleyen, işlemsellik edinen göstergeler olarak ele alınmasını gerekli kılar. İşlemsel bir bağlamda, daima daha küçük dörtgenlere bölünebilir 'yarı-şeffaf bir veil'i 'tarama tekniği' için model ya da metafor olarak işe koşan Alberti, "bir kumaştaki yakın iplikler gibi, daha fazla çizgi birbirine yapışsa, onlar bir yüzey oluşturur" sözleriyle bir yandan homojen Euclid geometrisindeki yüzey tanımını yeniden üretirken, bir yandan da "teknik imgelerin, onların teknolojik yeniden üretilebilirlik çağını" önelediğini kanıtlar şekilde, kendisinin 15. yüzyıldaki hâkim 'tekstil paradigması'na köklendiğini ortaya koyarak, onun yalnızca tekil gözlemcinin bakışın geometrizationu için bir medyum olmadığı görüşünü destekler (Kittler, 2010, s. 62; Siegert, 2015b, s. 99). Bu bağlamda grid, 15. yüzyıldan itibaren ister kitap sayfası, ister kumaş yüzeyi, ister ideal kent planları olsun, kompozisyon ve yüzeyin mekânsal kontrolü için işe koşulan, dünyevileşme eğilimiyle, her alanda projektif potansiyeli keşfedilen bir zemindir. Bu nedenle Siegert, Kittler'ın 'tarama tekniği'ne paralel şekilde, 20. yüzyıla kadar, "bütün teknolojik imgeleme prosedürlerinin temelini"ni -bugünün ekran baskı teknolojilerine kadar pek çok reprografik tekniği örnek göstererek- Alberti'nin *velumu*na dayandırır (Siegert, 2015b, s. 99). Bu tür bir tespit onu yalnızca bir noktada kavuşan çizgisel perspektifin inşası için işe koşulan bir kompozisyon zemini olarak değil, imgeleme teknolojileriyle gerçekleşen her türlü insanın bil-

<sup>32</sup> Ingold,  $ax + by = 0$  (a ve b sabit, x ve y değişkenler) formülünün Kartezyen Koordinat sisteminde mükemmel bir düz çizgi;  $y^2 = 4ax$  formülünün ise bir parabol oluşturduğunu ve bu türden çeşitliklerin belirledikleri eğrilerin, çizgiler bileşimi olsa da 'çizgisel olmayan' olarak adlandırıldığını belirterek çizgiyi düz, doğrusal; eğriyi ise düz/doğrusal olmayan anlamında 'çizgisel olmayan' olarak tanımlayan modern diyalektik kavrayışı ortaya koyar (Ingold, 2007, s. 152, 153).

gisinin aktarıldığı, üretildiği, kaydedildiği bir zemin planı olma potansiyeline işaret eder<sup>33</sup>. Bu açıdan ister Alberti'nin perspektif inşasındaki gibi sabit insan figürünün tekil bakışının tekil çerçevesi olarak, ister bilgisayar ekranında üst üste binen 'pencereler' ya da CCD kart üzerindeki pikseller olarak olsun, pencere ve *velum*'un kapsamlı gücü onun işlemsellik yetisiyle ortaya çıkar. Mimari çizimin modern mimarlık kuram ve tarihinde bu derece etkili bir kültür-tekniğin oluşu, en temelde kökensel olarak tek kaçışlı perspektif kurulum ile öne sürülen yokluğu imleme, dolayısıyla maddesel ve maddesel olmayana projekte etme niteliği taşıyan gridal mekânına ve gücüllüklere açılmasında etkili bir işlemsel ontoloji olan çerçevelemeye dayanmasında bulunur. Çerçeveleme, mimari çizim kültürtekniklerinin tek işlemsel ontolojisi olmamakla birlikte (üst üste bindirme, döndürme, değiştirme, yığma, yineleme, kopyalama vd.) onun tarihsel süreçte kendi üzerine katlanarak genişlemelerini görünür kılan, kökensel bağını ve güncel uzantılarını, farklılaşan edimselleşmelerinde karşılık bulan sürekliliğinde ortaya koyması açısından ayrıcalık kazanır. Dolayısıyla temsil teknikleri/kayıt teknolojileri kendi konvansiyonel sınırları ile, sahip olduğu işlemsellik, dolayım yetisi aracılığıyla yüzleşirken, 'çerçeveleme' işlemi, mimari çizimin kökeninden itibaren henüz gizinden çıkıp oluşa gelmemiş olanı 'çerçeveleyen' Heideggeryen 'gestell'e, onun tekno-ontolojik güncel açılımlarına uzanmasıyla önem kazanır. Gridin mimari imge üretimine ilişkin bir kavrayışı, bu imgeleme teknolojisinin, sosyal, kültürel, ekonomik, politik bağlamlardan ayrıştırılamaz olan mimari deneyim alanı ile dolayımını içermesi nedeniyle kapsamlı bir kültürteknik alana açılır. Siegert gridi, 'mekânlara hükmetmenin kültürteknikliği' olarak belirlerken, onun -Alberti'nin de görüntüleme kuramının parçası olarak ilgilendiği- 'imgeleme/görüntüleme teknolojisi', 'diyagramatik prosedür' ve 'çerçeveleme' olmak üzere üç işlevi olduğunu belirtir (Siegert, 2015b, s. 98):

"İlk olarak, üç boyutlu dünyayı iki boyutlu bir düzlem üzerine projekte etmemizi olanaklı kılan verili bir algoritm aracılığıyla bir görüntüleme/imgeleme teknolojisi-dir. (...) İkincisi grid, gerçek olanı olduğu kadar sembolik olanda da (gridler iki -ya da üç- boyutlu ya da 2D/3D melezler olabilir) uygulanabilir olan veriyi depolamak için belirli adresler kullanan genel bir diyagramatik prosedürdür. Üçüncüsü, grid bir özne tarafından hayal edilen/tasavvur edilen bir nesnelere dünyasını oluşturmaya hizmet eder. Heidegger ile konuşursak, o, böylelikle kavranan her ne ise onun kontrol edilebilirliği ve erişilebilirliğini hedefleyen bir Gestell ya da 'çerçevele-

me'dir; veriye dönüştürülen şeylere işaret eder ve onları sembolik olarak manipüle eder. Kısacası grid, *deixis* işlevsel hale getiren bir medyumdur. Gösterimsel (*deictic*) prosedürleri gerçek olan üzerinde etkileri olan sembolik operasyonlar zinciri ile bağlamamıza izin verir."

Dolayısıyla, Alberti'nin imgeleme kuramında bir çerçeveleme olarak öne çıkan *velum*, imge yüzeyi ile sınırlı kalmayan bir bağlamda kendi üzerine katlanarak hem yeni çerçevelemeler hem de diyagramatik prosedürlerin dolayımıyla modern süreçlere sızar. Siegert'in tasavvuri olan, gerçek olan ve sembolik olana bağlı şekilde tanımladığı üç işlevi bütünleştirdiği *deixis* kavramı, gridin dolayımını, dolayısıyla belirlenemez aralıklarını işaret etmesiyle, anahtar bir kavramdır. Referansı yalnızca bağlamına bağlı olanı; *deixis* işlevsel hale getirerek grid, "yalnızca bir temsil tarihinin ya da etkili veri manipülasyonunu kolaylaştıran bir prosedürler tarihinin değil", aynı zamanda "kültürümüzde insan oluşları/varlıkları öznel haline getiren farklı modların bir tarihi"ni sunan bir kültürteknik olarak belirlenir (Siegert, 2015b, s. 98). Bu bağlamda, bir yandan öznelere nesnelere dönüştürerek onları yokluğunda da imleyebilir olan grid, bu imlemenin bir *deixis* olarak değerlendirilmesiyle (bir diğer ifadeyle, öznenin işlemselliğine açık kılavuz çizgiler bütünü olmasıyla) öznenin bulunduğu yere bağlı olarak onun ontolojik yaratımına da işaret eder. Hem ideal zamansal ve mekânsal eğilimlerin mutlakiyet odaklı kavrayışlarına imkân sunarken hem de zamansal ve mekânsal kuşatmanın bir *deixis* olarak, olasılıklara, aralıklara, durumun koşullarına açık kalma halini kendinde içeren yaratıcı, performatif bir çerçevelemeye olanak tanır. *Velum* aracılığıyla inşa edilen çizgisel perspektif, "halihazırda görüşün bir projektif yolu, bir işlemsel prensibi olan şeyi formüle etmek için" geliştirilen bu geometrik kodlama, "tüm görmelerin (sanatsal ve başka türlü) kontrol edilmiş, tasarlanmış (ve bu nedenle mimari) kapanımın bir mekânı içinde strüktüre edilmesine izin veren bir 'mekânsallaştırma makinesi'nin icadı" (Ingraham, 1998, s. 46-48) olarak modernizm süreçlerine yayılan kapsamlı etkiye sahip bir kültürteknik olarak ortaya çıkar.

## MİMARİ PROJEKSİYONUN KAÇIŞ ÇİZGİLERİ ÇİZME YETİSİ

"(v) Kültürteknik yalnızca kodları sürdüren ve gösterge sistemlerini yayan, içselleştiren ve kurumsallaştıran medya değildir, onlar aynı zamanda kültürel kodları istikrarsızlaştırır, göstergeleri siler, sesleri ve imgeleri yersiz yurtsuzlaştırır."

Mimari çizim kültürteknikliği, süreksizliklerle çevrenir ve

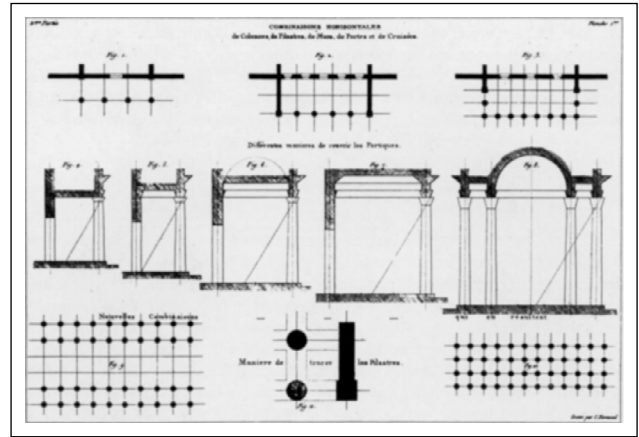
<sup>33</sup> Alberti'nin 'pencereler' ve '*velum*' çerçevelemelerinin güncel karşılıklarına değinen Kittler, Edgerton, Friedberg gibi isimler, imge üretiminde bu çerçevelemenin içerdiği gücüllüğün, tekrar ederek yayılabilir birimlerin hem görünür hem görünür olmayan bir zemin olmasıyla sağlandığına değinir. Kittler, Microsoft'un Windows'unun, Alberti'nin penceresi gibi kolaylıkla daha küçük pencerelere (windows) bölünebildiğini belirtirken (Kittler, 2010, s. 62), Friedberg kapsamlı çalışmasında, Alberti'nin *velo*'sunu resim öğelerinin dijital bitlere haritalandığı dolayimsız bir öncül olarak değerlendirir. Edgerton da, benzer bir açılımla, teleskoba dahil edilebilen fotoğrafik levha olarak işleyen 'CCD (Charge-Coupled Device/Postage-stamp-seized silicon chip)' gibi teknolojilerin, 'dikdörtgen bir gridda düzenlenmiş milyonlarca ince elektronik pikselden oluştuğunu belirterek (Edgerton, 2009, s. 171), bir imgeleme teknolojisi olarak Alberti'nin *velum*'unu günümüze yansıtan gücüllük kapasitesi hakkında fikir verir.

kullanım şekilleri süreksizlik gösterebilirken, kendi aktarım, iletim, depolama yetisinin sürekliliği ile kodları sürdüren aynı zamanda onları sürekli olarak üreten ve bozan bir kültürtekniktir. Hem evrensel nitelikte bir kodlama üretmesi, kurumsallaştırması ve yayması hem de mimari kodlamanın kendisini istikrarsızlaştıran kullanımlara imkân tanıyarak yeni potansiyellere açılması, yani kaçış çizgileri çizmesiyle ‘kod üreten ya da kod yıkan/bozan arayüzler’ olarak belirlenebilir. Nitekim 15. yüzyıla, Alberti’nin imgeleme kuramına referansla anılan *velum/grid*, -Deleuze’ün, Foucault üzerinden tespitinde- ‘grid-şekilli kontrol’ olarak 16. yüzyıl-18. yüzyıl arasında ‘modern disiplin toplumlarının temelini oluşturan evrensel pratik’ iken (Siegert, 2015b, s. 97); Krauss’un kübizm ve De Stijl akımlarının önde gelen isimleri üzerinden (Mondrian, Malevich vb.) geliştirdiği sanat eleştirisinde “modern sanatın modernitesini beyan etmek için” işler hale gelen bir strüktürdür (Krauss, 1979, s. 54)<sup>34</sup>. Krauss (1979, s. 50-52) gridin ‘resmin kendisinin yüzeyinden başka hiçbir şeyi haritalamayan’, “hiçbir şeyin yer değiştirmedeği bir aktarım” olduğunu; Siegert ise, ‘boş bir mekân mefhumunu kuşatma’ yetisiyle Antik Yunan’daki ‘taxis’ten<sup>35</sup> ayrıldığını öne sürerek, her ikisi de gridi moderniteye bağlayan temel niteliğin onun yokluğu imleme yetisi, mekânı üzerine veri girilebilecek bir işlemler alanına dönüştürme kabiliyeti olduğunu işaret eder:

“Xenophon’s Oeconomicus, taxisı ekonomi alanının temel bir kültürteknigi olarak takdim eder. Taxis, her nesnenin, bulunabileceği belirli bir yerde konumlandığı şeylerin bir düzenine referans verir. Buna karşın insanlar, şeylerden farklıdır. (...) Tekrar yerine getirilebilir şeyler ve izi sürülemez insanlar arasındaki bu ayırım, Yunanlıları modern öznelere ayıran temel bir bölünmeye işaret eder. Modernite, insanları tekrar yerine getirilebilir nesnelere dönüştürebilir olan bir taxis tekniğinin keşfi tarafından karakterize edilir. Bu modern taxis bir şeyin, yerinden eksilmiş olabileceğini hesaba katan yeni bir kültürteknigin araçları tarafından yerine getirilir. Başka bir ifadeyle, boş bir mekân mefhumunu kuşatır. Söz konusu bu teknik, grid ya da kafestir.” (Siegert, 2015b, s. 97).

Siegert’in *taxis* üzerinden tespit ettiği modern dönüm ile ‘boş bir mekân mefhumunu kuşatma’ imkânı sunan grid, mekânsal bir pratik olarak mimarlığın hareket alanının hem -pratik öncesi zihinsel alana taşınmasıyla- zamansal hem de mekânsal sonsuz uzanımı için zemin sağlarken, is-

ter dik koordinatlar sistemi içinde tanımlanmış, ister deforme edilmiş olsun<sup>36</sup> daima *deixis*’i işlevsel ve hatta işlemsel hale getiren olarak sürekliliğini, bulunduğu bağlama göre şekillenebilmesi, kodlarını üretip bozabilmesi ile korur. Dolayısıyla *deixis*, kavramsal soyutlamanın bir maddeselliği olarak üretilen tasavvuri nesnenin/mimari çizimin, hem inşai gerçeklik olarak gündelik hayat deneyimine projeksiyonunun sağlanması amacıyla mekâna ‘hükmetme’ potansiyeli hem de tasavvuri olan, gerçek olan ve sembolik olanın dolayımının hükmedilemezliğine karşılık performatif işleme potansiyelini vurgulayarak gridin söz konusu üç işlevinin (imgeleme teknolojisi, diyagramatik prosedür ve çerçeveleme) birbiri üzerine katlanmasını/dolayımını ifade eder. Gridin öznelere de nesnelere gibi yoklukları ile imleyebilme yetisi, kendi mekânsallığının özerkliğine işaret ederek bir yandan onun “anti-gelişimsel, anti-anlatısal ve anti-tarihsel olan için bir model ya da bir paradigma olarak hizmet etme kapasitesi”ni ortaya çıkarırken<sup>37</sup>, öte yandan ‘mekânlara hükmederek’ sağlanacak modern verimlilik ve ürün odaklı ekonomik, sosyal ve ideolojik örgütlenmelere uygun zemin sunması ile, onu “16. yüzyıldan 20. yüzyıla Batı kültürünün uzanımı”nın “gridin gelişen bir totalitarizm” (Siegert, 2015b, s. 97) ile tarif edilebileceği düzeyde etkin bir kültürteknik kılar. Siegert, Alberti’nin perspektif inşasında projeksiyon zemini olarak gridin kullanımına yönelerek söz konusu mekânsal totalitarizmin doğumunu işaretlerken, mimarlık alanında da onun yapma yolunu dönüştürerek bu totalitarizmi olanaklı ve süregelen kılan en



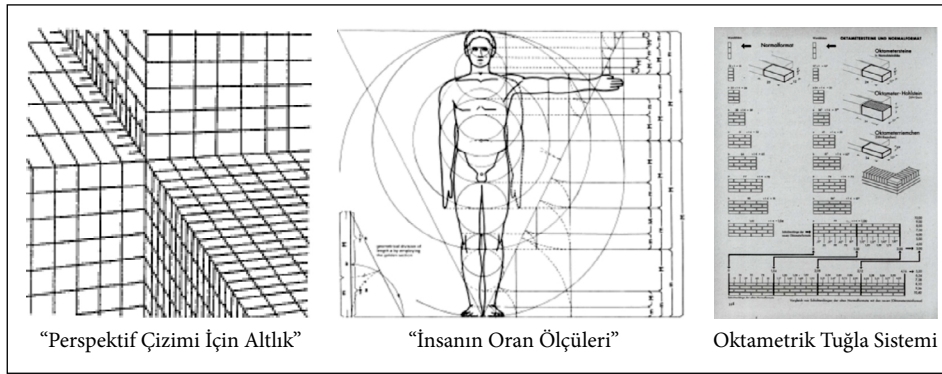
Şekil 6. J. N. L. Durand, Yatay Kombinasyonlar, 1819 (Lectures on Architecture (Précis of the Lectures on Architecture, 2000)).

<sup>34</sup> Krauss, gridin başarısını üç açıdan değerlendirir. Ona göre grid, 20. yüzyıl sanatında pek çok sanatçı tarafından tercih edildiği için **niceliksel** açıdan; modernizmin başarılı işlerinin bazılarında başvurulan bir medyum olmasıyla **niteliksel** açıdan ve hangi nitelikte olursa olsun Moderni simgelemesiyle **ideolojik** açıdan başarılıdır (Krauss, 1979, s. 54).

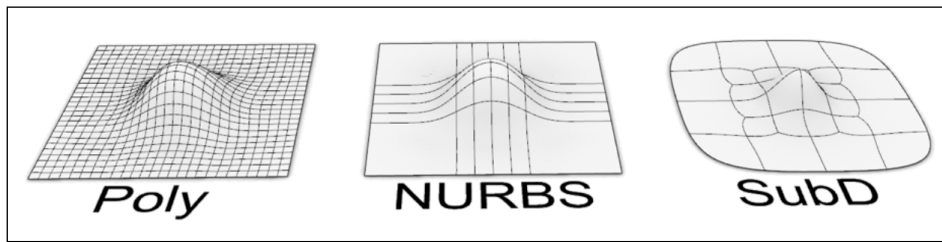
<sup>35</sup> *taxis* (ταξίς): düzenleme, düzene koyma, sıralama, tanzim; savaş düzeni, saf, sıra anlamlarına sahiptir (Çelgin, 2010, s. 648).

<sup>36</sup> Gridin deformasyonu, özellikle 1970’li yılların ortasından itibaren, mimarlık kuram ve pratiğinde ütopyalardan/distopyalardan inşai gerçekliğe kadar genişleyen bir uzanımında öne çıkan değiniler arasındadır. Örneğin, Zaha Hadid’in nurbs modelleme tekniğine dayanan Catia programında ürettiği pek çok imgenin, bu tür bir deformasyonu görünür kıldığı söylenebilir.

<sup>37</sup> Her ne kadar Krauss, strüktüralist bir yöntemle ele aldığı gridin avangard resim sanatındaki estetik açılımlarının okumasını yaparken, onun resim sanatı dışında, müzik ve dans gibi zamansal sanatlarda da karşılıklarının bulunacağını ima ederek, yine de sınırlı alanda kalan bir yorum sunmuş görünse de, gridi modernliğin bir ‘model’i, ‘paradigması’, ‘modernist bir amblem’ olarak değerlendirmesiyle yorumunu sanat alanı dışına taşır (Krauss, 1979, s. 64).



Şekil 7. Neufert'in ölçü, oran çalışmalarında gridin kullanımı.



Şekil 8. Dijital modelleme programlarında yüzey kurulumları.

önemli kırılmanın, görünür olmayan bir gridal mekân olarak değerlendirilebilecek üçlü ortografik projeksiyon sistemine (plan, kesit, görünüş) dayanan mimari çizim/projeksiyon ile gerçekleştiği tespiti için imkân açar.

Bu bağlamda, de l'Orme'den, Durand'a (Şekil 6); Ecole de Beaux-Art'ın konvansiyonel çizimlerinden, modernist projelere; Neufert'in standartlar zemininden (Şekil 7), güncel bilgisayar destekli pek çok mimari üretime kadar (Zaha Hadid, Morphosis vd.; Şekil 8)<sup>38</sup>, hâlâ projektif geometriyle elde edilen imgeler ile işleyen, başka bir ifadeyle hâlâ Alberti'nin *velum*'una dayanan mimarlık, *deixis*'i çeşitlenen bağlamlarda işlemsel hale getirmeyi sürdürür. Dolayısıyla, modern mimarlık tarihinin başlangıcı, eğer mimari çizimin/projeksiyonun alana dahilyle imleniyorsa, bu aynı zamanda mimarlıkta gridin/ızgaranın bir tarihini, onun *deixis*'in gücüllük-edimsellik, soyut-somut, hayali-gerçek arası dolaşımlardaki gelişmelerinin bir tarihine; kodları sürekli olarak yeniden üretilen zemine sahip mimari çizimin kapasitesine işaret etmektedir.

## SONUÇ YERİNE

Bu metinde, insan ve insan olmayan arası melezlenmelerin, artan zaman-mekân-bilgi devrinde ayrıştırılmaz düzeye ulaştığı, dolayısıyla ne *özne*'nin ne *aracı*'nin ne de *nesne*'nin tekil bir öge olarak tanımlanamaz olduğu, '*özne-aracı-nes-*

*ne*'nin aksometrik kavrayışının ağırlık kazandığı bağlamda, mimari çizimi posthümanist yönelimli bir dolayım (İng.: mediation) sorunsalı olarak ele almanın gerekliliğine işaret edilerek kültürteknik niteliklerinin tespiti amaçlanmış; nesnenin maddesel deneyimi ile çıkmaza giren mimari temsil sorunsalına, doğumuna içkin olan dolayım yetisi üzerinden bir açılım getirilmeye çalışılmıştır. Bir diğer ifadeyle, mimari dolayım/projeksiyonda özne, sabit ontolojik tanımından ayrılarak işlemsel bir zeminde eyleyene; aracı her türlü 'vasıta'nın dolayimsızlık inşası olduğu farkındalığına erişilmesiyle 'medyatöre'/kültürteknige doğru kayarken, nesne'nin ise belirsizlik bölgeleri, gücüllükler içeren çerçevelenmeler olarak ele alındığı düzeyde, *Dinge* olarak, öngörülemezlikler alanında tasavvur ya da inşa edilebilir hale geldiğine yönelik bir kavrayışla, mimari projeksiyonun dahil olduğu dolayım-lardaki fark üretimi kapasitesini genişleten kültürtekniksel nitelikleri deşifre edilmiştir.

Mimari çizim, Rönesans'tan itibaren ve Aydınlanma'da ivmelenerken mimarlık pratiğinin dahil olduğu kültür alanını zihinsel-bedensel ayırımına temellendirmesi; bu ayırma bağlı olarak tasavvur etmek ve inşa etmek işlemlerinden oluşan bir sistemde faaliyet göstererek ayırımını ortaya koyduğu farkın birliğini kendinde gücül olarak güncel tutması; aşkın bir birlikte tanımlanan ontolojizasyonu, modern projeksiyon mefhumuna paralel bir işlemsel alan sunarak çözüldürmesi; *velum* ve pencere olarak tespit edilen iki

<sup>38</sup> Konvansiyonel çizim teknikleri ve dijital çizim teknikleri arasında bir karşılaştırma, bu metnin temel sorunsalını oluşturmamakla birlikte, dijital teknolojilerin dahil olduğu yeni tasarım yolları arayışında projektif geometriyle elde edilen düzlemsel kesitlerin hâlâ yaygın şekilde, ancak farklılaşarak kullanıldığını belirtmek gereklidir. Konvansiyonel bağlamında projektif geometriyle oluşturulan biçimsel ve mekânsal yaratım süreci, dijital teknolojiler aracılığıyla tersine çevrilerek, düzlemsel kesitler, bu kez sıklıkla, dijital ortamda üretilmiş biçimlerden/mekânlardan elde edilir. Bir diğer ifadeyle, tasavvuri projeksiyon çizimleri bu kez nesneyi oluşturmak için değil, onu düzlemsel kesitlerine ayırmak için devreye girer ve böylelikle karar verme süreçlerinde değerlendirilen arayüzlere dönüşürler.



temel çerçevelenmeye dayanan işlemsel zeminde işleyerek dolayımı incelemesi; hem ideal zamansal ve mekânsal eğilimlerin mutlakiyet odaklı kavrayışlarına imkân tanınması hem de zamansal ve mekânsal kuşatmanın bir *deixis* olarak, olasılıklara, aralıklara, durumun koşullarına açık kalma halini kendinde içeren yaratıcı, performatif bir çerçeveleme olması; hem evrensel nitelikte bir kodlama üretmesi, kurumsallaştırması ve yayması hem de mimari kodlamanın kendisinin istikrarsız kullanımlarına imkân tanıyarak kaçış çizgilerine dönüşebilmesi, yani kod üreten ya da kod yıkan/bozan arayüzler olarak değerlendirilebilmesi nedeniyle, mimarlık pratiğinin modern süreçlerini kateden belki de en kapsamlı kültürteknîği olarak tespit edilmiştir. Bu bağlamda, genişlemesi yoğunlaşarak devam eden zaman-mekan-bilgi melezlemelerinde, sahip olduğu kültürteknik nitelikler ile mimari kuram ve pratikte belirleyici olduğunu söylemek ve olacağını öngörmek mümkündür.

- *Bu makale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesinde Melek Kılınç tarafından Prof. Dr. Ahmet Tercan danışmanlığında yapılan Zamanın ve Mekânın Genişlemiş Alanında Bir Kültürteknik: Paralel Projeksiyon başlıklı doktora tez çalışması kapsamında üretilmiştir.*

**ETİK:** Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

**HAKEM DEĞERLENDİRMESİ:** Dış bağımsız.

**ÇIKAR ÇATIŞMASI:** Yazarlar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

**FİNANSAL DESTEK:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**ETHICS:** There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

**PEER-REVIEW:** Externally peer-reviewed.

**CONFLICT OF INTEREST:** The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**FINANCIAL DISCLOSURE:** The authors declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKLAR

- Alberti, L. B. (2015), Resim Üzerine ve Heykel Üzerine. Janus Yayıncılık.
- Badmington, N. (2004) 'Mapping Posthumanism: An Exchange', Environment and Planning A, 36(8), 1341-1363 <DOI: 10.1068/a37127>
- Baker, G. (2005) "Photography's Expanded Field", October, 114, 120-140 <<https://www.jstor.org/sta->

- ble/3397627> erişim: 20 Mayıs 2021.
- Berman, I. & Burnham, D. (2016) Expanded Field – Architectural Installation Beyond Art. ar+d (Applied Research + Design) Publishing.
- Bolt, B. (2004) Art Beyond Representation : The Performative Power of the Image, I. B. Tauris.
- Brott, S. (2011) Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon Of The Real, Ashgate.
- Burnham, J. (1973) The Structure of Art, George Braziller.
- Cache, B. (1995) Earth Moves - The Furnishing of Territories, By Anne Boyman (trans.) The MIT Press.
- Carpo, M. (2013) "The Art of Drawing", Architectural Design 83(5), 128-133 <DOI:10.1002/ad.1646>
- Çelgin, G. (2010) Eski Yunanca-Türkçe Sözlük. Kabalcı Yayınları.
- Collins, P. (1962) "The Origins of Graph Paper as an Influence on Architectural Design", JSAH 21(4), 159-162.
- Damisch, H. (1994) The Origin of Perspective. The MIT Press.
- De Vries, J. V. (2014) Studies In Perspective. Dover Publication.
- Deleuze, G. (1995) Mediators. In Gilles Deleuze, Martin Joughin (trans.), Negotiations 1972-1990 (pp. 121-135). Columbia University Press.
- Edgerton, S. Y. (2009) The Mirror, the Window and the Telescope - How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision Of The World. Cornell University Press.
- Evans, R. (1989) Architectural Projection. In E. Blau & E. Kaufman (Eds.) Architecture And Its Image - Four Centuries of Architectural Representation (pp. 19-35). The MIT Press.
- Evans, R. (1995) The Projective Cast - Architecture and Its Three Geometries. The MIT Press.
- Evans, R. (1997) Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries. In R. Evans, Translations from Drawing to Buildings and Other Essays (pp. 233.-277). Architectural Association Publications.
- Forty, A. (2012a) Language and Drawing'. In A. Forty, Words and Buildings - A Vocabulary of Modern Architecture (pp. 28-41). Thames & Hudson
- Forty, A. (2012b) Design. In , A. Forty, Words and Buildings - A Vocabulary of Modern Architecture (pp. 136-141). Thames&Hudson.
- Friedberg, A. (2006) The Virtual Window - From Alberti to Microsoft. The MIT Press.
- Geoghagen, D. B. (2013) "After Kittler- On the Cultural Techniques of Recent German Media Theory", Theory, Culture & Society, 30(6), 66-82.
- Geoghagen, D. B. (2014) "Untimely Mediations: On Two Recent Contributions to German Media Theory", Paragraph 37(3) 419-425 <DOI: 10.3366/para.2014.0138>
- Hançerlioğlu, O. (2010) Felsefe Sözlüğü. Remzi Kitabevi.

- Hasol, D. (2002) Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. YEM.
- Hassan, I. (2019) "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?", *The Georgia Review* 31(4) (1977), 830-850, <<https://www.jstor.org/stable/i40068054>> erişim: 16 Temmuz 2019.
- Heidegger, M. (1977) *The Question Concerning Technology*. In M. Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (pp. 3-35). Garland Publishing.
- Heidegger, M. (2001) *Dünya Resimleri Çağında. İçinde M. Heidegger, Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı* (ss. 65-84). ASA Kitabevi.
- Higgins, H. B. (2009) *Introducing Grids - A Mediation on Mrs. O'Leary*. In H. B. Higgins, *The Grid Book* (pp. 1-12). The MIT Press.
- Ingold, T. (2007) *How The Line Became Straight*. In T. Ingold, *Lines - A Brief History* (pp. 152-172). Routledge.
- Ingraham, C. (1998) *Architecture and the Burdens Of Linearity*, Yale University Press.
- Jameson, F. (1999) *Zaman ve Modernite Kavramı. İçinde C. C. Davidson & Z. Aktüre (Eds.), Any Time - Konferans Bildirileri Kitabı* (ss. 217-225), Mimarlar Derneği.
- Kittler, A. F. (2010) *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Polity Press.
- Kittler, A. F. (2017) "Real Time Analysis, Time Axis Manipulation", *Cultural Politics* 13(1), 1-18 <DOI:10.1215/17432197-3755144>
- Krämer, S. (2015) *Introductions*. In S. Krämer, *Medium, Messenger, Transmission* (pp. 39-74). Amsterdam University Press.
- Krauss, R. (1979) "Grids", *October* 9 (Summer), 50-64.
- Krauss, R. E. (1996) *The Optical Unconscious*, The MIT Press.
- Masheck, J. (1991) "Alberti's 'Window'- Art-Histographic Notes on an Antimodernist Misprison", *Art Journal* 50 (Spring), 34-41.
- Mersch, D. (2016) "Meta/dia Two Different Approaches to The Medial", *Cultural Studies*, 30(4), 650-679 <DOI: 10.1080/09502386.2016.1180751>
- Mitrović, B. (2004) "Leon Battista Alberti and Homogeneity of Space", *JSAH* 63, 424-439.
- Oosterling, H. (2009) "Dasein As Design Or: Must Design Save the World?", *Melintas* 25(1),1-22.
- Panofsky, E. (2013) *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. Metis Yayınları.
- Parikka, J. (2016) *Medya Arkeolojisi Nedir?. Koç Üniversitesi Yayınları*.
- Peters, J. D. (2010) *Introduction: Friedrich Kittler's Light Shows*. In F. Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999* (pp. 1-17). Polity Press.
- Picon, A. (2000) *From "Poetry of Art" to Method*. In J. N. L. Durand, *Précis of the Lectures on Architecture* (pp. 1-68). Getty Research Institute.
- Rykwert, J. (2006) "Translation and/or Representation", *ARQ* 63, 22-25.
- Siegert, B. (2013) "Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory", *Theory, Culture & Society*, 30(6), 48-65.
- Siegert, B. (2015a) *Introduction: Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory*. In B. Siegert, *Cultural Techniques - Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real* (pp. 1-17), Fordham University Press.
- Siegert, B. (2015b) '(Not) In Place - The Grid, Or, Cultural Techniques Of Ruling Spaces', In B. Siegert, *Cultural Techniques - Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real* (pp. 97-120), Fordham University Press.
- Siegert, B. (2015c) *White Spots and Hearts of Darkness Drafting, Projecting, and Designing as Cultural Techniques*. In B. Siegert, *Cultural Techniques - Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real* (pp. 121-146), Fordham University Press.
- Siegert, B. (2015d) *Door Logic, Or, The Materiality Of The Symbolic - From Cultural Techniques to Cybernetic Machines*. In B. Siegert, *Cultural Techniques - Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real* (pp. 192-205), Fordham University Press.
- Siegert, B. (2017) *After the Media: The Textility of Cultural Techniques*. In M. T. Cruz (Ed.), *Media Theory and Cultural Technologies*, (pp. 1-21), Cambridge Scholars Publishing.
- Siegert, B. (2018) "Coding as Cultural Technique: On the Emergence of the Digital from Writing AC", *Grey Room*, 70 (Winter), 6–23 <DOI:10.1162/GREYa00236>
- Vesely, D. (2004) *Architecture In The Age Of Divided Representation - The Question of Creativity in the Shadow of Production*. The MIT Press.
- Vidler, A. (2004) "Architecture's Expanded Field", *Artforum*, 42(8), 142-147 <<https://www.artforum.com/print/200404/architecture-s-expanded-field-6576>> erişim: 20 Mayıs 2021.
- Watten, B. (2006) *Poetics in the Expanded Field: Textual, Visual, Digital...* In A. Morris & T. Swiss (Eds.), *New Media Poetics - Contexts, Technotexts, and Theories* (pp. 335-370). The MIT Press.
- Winthrop-Young, G. (2006) *Cultural Studies and German Media Theory*. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New Cultural Studies - Adventures in Theory* (pp. 88-104) Edinburgh University Press.
- Winthrop-Young, G. (2015) *Translator's Note*. In Bernhard Siegert, Geoffrey Winthrop-Young (trans.) *Cultural Techniques - Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Fordham University Press.
- Winthrop-Young, G. & Gane, N. (2006) "Friedrich Kittler-

An Introduction”, *Theory, Culture & Society*, 23, 5-16.  
Winthrop-Young, G. & Wutz, M. (1999) Translators' Introduction. In F. A. Kittler, G. Winthrop-Young, M. Wutz (trans.), *Gramophone, Film, Typewriter* (pp. xi-xxxviii). Stanford University Press.  
Wolfe, C. (2010) Introduction: What is PostHumanism. In *What is Posthumanism?*, (pp.xi-xxxiv), University of Minnesota Press.

#### İNTERNET KAYNAKLARI

IKKM. (2019, May 20). Completed Research Proograms.

<https://www.ikkm-weimar.de/en/research/completed-research-programs/>  
Klein-four Group. (2019, Mayıs 22). In Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Klein\\_four-group#cite\\_ref-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Klein_four-group#cite_ref-1)  
Object. (2021, May 7). In Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/search?q=subject>  
Projection. (2018, Nisan 13). In Online English Dictionary. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/projection>  
Teknik. (2018, Mart 22). İçinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=>>