

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**GORDON MATTA-CLARK'TA MİMARLIĞIN ELEŞTİRİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Fırat KAYA**

**Mimarlık Anabilim Dalı  
Mimarlık Tarihi Programı**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan ERKMEN**

**TEMMUZ 2022**



**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**GORDON MATTA-CLARK'TA MİMARLIĞIN ELEŞTİRİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Fırat KAYA**

**Mimarlık Anabilim Dalı  
Mimarlık Tarihi Programı**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan ERKMEN**

**TEMMUZ 2022**



Fırat Kaya tarafından hazırlanan “Gordon Matta-Clark’ta Mimarlığın Eleştirisi” adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Elvan ERKMEN  
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında  
Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Elvan Erkmen \_\_\_\_\_

Üye : Prof. Dr. Ebru Özeke Tökmeci \_\_\_\_\_

Üye : Prof. Dr. Feride Önal \_\_\_\_\_

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Fırat Kaya





## GORDON MATTA-CLARK'TA MİMARLIĞIN ELEŞTİRİSİ

### ÖZET

Bu çalışma, Gordon Matta-Clark'ın mimar yönüne yeterince vurgu yapılmadığı ve yalnızca mimari yapılara kesme, delme gibi eylemler yoluyla müdahale eden bir sanatçı olarak kabul edildiği düşüncesinden hareketle; onun 20. yüzyıl mimarlık tarihi ve mimarlıkta eleştiri kültürü içindeki yerini araştırma amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Bu metin kapsamında Gordon Matta-Clark'ın yaşam öyküsü ve çalışmaları geniş bir literatür taranarak aktarılmıştır. Doğduğu ve içinde yetiştiği entelektüel ve sanatçı çevre, yaşamının büyük bir kısmını geçirdiği New York şehri, mimarlık eğitimi aldığı Cornell Üniversitesi ve onun gibi *sanatçıların* bir araya gelerek yarattığı SoHo semtine ait öykülerin, dönemin toplumsal hareketliliği ile birlikte onun eleştirisine katkıları ortaya konmuştur. Gordon Matta-Clark'ın Modernizm karşıtlığı ve politik bir bilinçle harmanlanan eylemliliği, işlevci bir amaç taşımaması ve bir sanat eseri olarak anıtlaşmadan yok olması nedeniyle dikkat çekmektedir. Günümüze yalnızca müdahalelerinin fotoğrafları ve video kayıtları kalmış, onun düşünce dünyası bu takıntılı biçimde düzenli belgeler ve tuttuğu düzensiz notları dışında yok olmuştur. Onun avangart sanatın yöntemlerini kullanarak, mimarlığa ait unsurlar ile gerçekleştirdiği eyleme dayalı eleştirisi, çalışmanın içinde kendi ilkelerine sahip bir eleştiri türü olarak doğrudan *mimarlığın eleştirisi* kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Mimarlıkta eleştirinin yeri mimarın ve mimarlık alanının tarih içindeki değişimi üzerinden okunup, Gordon Matta-Clark'ın bu süreç içinde önemli bir figür olarak doğrudan mimarlığı eleştirdiği öne sürülmüştür.

Yaşadığı dönemin ve coğrafyanın sorunlarına karşı yüksek bir farkındalıkla yaklaşan Gordon Matta-Clark, bu sorunlara yol açan unsurun Modernizm ve onun yarattığı mimarlık ve şehircilik uygulamaları olduğunu görerek eleştirisini buraya yöneltmiştir. Yıkımın süreklileşerek toplumsal eşitsizliklere neden olduğu sırada keserek, delerek ve parçalayarak bu yıkımlara eşlik etmiştir. Şiirsel bir tekinsizlik yaratan rutin bozucu müdahaleleri, Amerikan rüyası, özel mülkiyet, evsizlik, kentsel sızma gibi kavramlara dair birer protestoya dönüşmüştür. Gordon Matta-Clark, 20. yüzyıl mimarlığı içinde Modernizm'den Postmodernizm'e, oradan da neoliberal bir mimarlık anlayışına giden süreçte uyarıcı ve dikkat çekici bir isim olarak yer almaktadır.

**Anahtar kelimeler:** gordon matta-clark, mimarlık tarihi, mimarlığın eleştirisi, modernizm, avangart



## CRITICISM OF ARCHITECTURE IN GORDON MATTA-CLARK

### ABSTRACT

This study was conducted to investigate Gordon Matta-Clark's place in the 20th century architectural history and the culture of criticism in architecture, based on the idea that Gordon Matta-Clark's architect aspect is not emphasized enough and that he is only accepted as an artist who intervenes in architectural structures through actions such as cutting and drilling.

Within the scope of this text, Gordon Matta-Clark's life story and works are presented through an extensive literature review. The intellectual and artistic environment in which he was born and raised, the city of New York where he spent most of his life, Cornell University where he studied architecture, and the SoHo neighborhood created by artists like him, along with the social dynamism of the period, have been revealed to contribute to his criticism. Gordon Matta-Clark's activism, blended with his opposition to Modernism and a political consciousness, is notable for its lack of a functionalist purpose and its disappearance before it could be monumentalized as a work of art. Only photographs and video recordings of his interventions have survived, and his world of thought has disappeared except for these obsessively organized documents and his irregular notes. His action-based criticism using the methods of avant-garde art and elements of architecture is directly associated with the concept of criticism of architecture as a type of criticism with its own principles. The place of criticism in architecture is read through the change of the architect and the field of architecture in history, and it is argued that Gordon Matta-Clark directly criticized architecture as an important figure in this process.

Gordon Matta-Clark, who approached the problems of the period and geography he lived in with a high level of awareness, saw that the factor that caused these problems was Modernism and the architectural and urbanism practices created by it, and directed his criticism here. As the destruction became continuous and caused social inequalities, he accompanied these destructions by cutting, piercing and dismembering. His disruptive interventions, which create a poetic uncanny, have become a protest against concepts such as the American dream, private property, homelessness and urban infiltration. Gordon Matta-Clark is a stimulating and remarkable figure in the process of 20th century architecture from Modernism to Postmodernism and from there to a neoliberal understanding of architecture.

**Keywords:** gordon matta-clark, history of architecture, criticism of architecture, modernism, avant-garde



<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>xii</b>
<b>ÇİZELGE LİSTESİ</b> .....	<b>xiv</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>xvi</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>xix</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1 Tezin Amacı .....	3
1.2 Tezin Kapsamı.....	4
1.3 Tezin Yöntemi.....	5
<b>2. GORDON MATTA-CLARK VE ÇALIŞMALARI</b> .....	<b>7</b>
2.1 Gordon Matta-Clark'ın Yaşamı.....	7
2.2 Gordon Matta-Clark'ın Çalışmaları.....	12
2.2.1 Anarchitecture .....	20
2.2.2 Open House .....	24
2.2.3 Splitting.....	28
2.2.4 Bingo .....	33
2.2.5 Day's End .....	36
2.2.6 Fake Estates .....	42
2.2.7 Conical Intersect .....	47
2.2.8 Window Blow-Out .....	52
2.3 Literatürde Gordon Matta-Clark'a Bakış .....	56
<b>3. MİMARLIĞIN ELEŞTİRİSİ</b> .....	<b>60</b>
3.1 Gordon Matta-Clark'ta Mimarlığın Eleştirisi .....	72
3.2 Gordon Matta-Clark'ta Mimarlığın Eleştirisinin Kaynakları .....	75
3.2.1 Avangart sanatın etkisi .....	79
3.2.2 Modernizm karşıtlığı .....	95
3.2.3 Politik bilinç.....	105
<b>SONUÇ</b> .....	<b>118</b>
<b>KAYNAKLAR</b> .....	<b>126</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.</b>

## KISALTMALAR

- GMC** : Gordon Matta-Clark (Gordon Roberto Echaurren Matta)  
**ABD** : Amerika Birleşik Devletleri  
**IAUS** : Institute for Architecture and Urban Studies (Mimarlık ve Şehircilik Çalışmaları Enstitüsü)





## ÇİZELGE LİSTESİ

### Sayfa

Çizelge 1: Eleştiri metninin temel öğeleri.....60







## ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1: Gordon ve Batan.....	7
Şekil 2: Gordon ve Batan.....	8
Şekil 3: SoHo'daki sanat galerilerini gösteren harita, 1971 (The SoHo Memory Project, t.y.).....	10
Şekil 4: GMC 112 Greene Street'te <i>Walls Paper</i> sergisi için çalışırken, 1972 (Folland, 2019).....	11
Şekil 5: 112 Greene Street'in iki hâli, 1980-2019 (The SoHo Memory Project, t.y.)..	12
Şekil 6: Cherry Tree (solda), Time Well (sağda) (Lee, 2000).....	13
Şekil 7: FOOD Lokantası, 1971 (David Zwirner arşivi).....	14
Şekil 8: GMC'a ait 112 Greene Street'te sergilenen <i>Pasted Paroque</i> isimli eser (Wigley, 2018).....	16
Şekil 9: Gordon Matta-Clark, Pipe, 1971 (Amelunxen ve diğ., 2012).....	17
Şekil 10: GMC'ın Anarchitecture üyelerine mektubu (Richards, 2019).....	23
Şekil 11: Anarchitecture kolajı, Flash Art Haziran 1974 (Richards, 2019).....	23
Şekil 12: Open House, 1972 (Diserens, 2010).....	26
Şekil 13: Greene Street üzerinde Open House, Cosmos Scharpione 1972 (Gordon Matta-Clark Open House, t.y.).....	26
Şekil 14: Open House videosundan kareler (UBU Web).....	27
Şekil 15: Garbage Wall, 1971.....	27
Şekil 16: Splitting, 1973.....	29
Şekil 17: Splitting <i>kesiti</i> , 1974.....	30
Şekil 18: Splitting <i>cephesi</i> , 1974.....	31
Şekil 19: Splitting videosundan kareler (UBU Web).....	32
Şekil 20: Bingo, 1974.....	34
Şekil 21: Bingo'dan çıkarılan ve sergilenen parçalar (CCA arşivi).....	34
Şekil 22: Bingo filminden kareler, 1974 (UBU Web).....	35
Şekil 23: 52 numaralı antrepo, 1951 (Coleman, 2021).....	37
Şekil 24: Day's End, Shelley Secombe, 1975 (Art after Stonewall, 1969-1989, t.y.)..	37
Şekil 25: Day's End, Hudson Nehri'nden görünüm, 1975.....	38
Şekil 26: Day's End antrepo içinden görünüm, 1975.....	39
Şekil 27: Day's End için taslak, 1975.....	39

Şekil 28: Day's End videosundan kareler (UBU Web).....	40
Şekil 29: David Hammons'a ait Day's End, 2021 (Coleman, 2021). ....	41
Şekil 30 : Gordon Matta-Clark'ın açık artırma ile satın aldığı arazilerin ölçülü şematik çizimleri, 2006. ....	43
Şekil 31: GMC'a ait arazilerin vergi bildirimleri (Odd Lots). ....	44
Şekil 32: Fake Estates, 1973. ....	44
Şekil 33: Fake Estates, 1973. ....	45
Şekil 34: Fake Estates, 1973. ....	45
Şekil 35: Fake Estates, 1973. ....	45
Şekil 36: Fake Estates, 1973. ....	46
Şekil 37: Conical Intersect için taslak, 1975 (Diserens, 2010).....	48
Şekil 38: Gerry Hovagimyan ve Gordon Matta-Clark Conical Intersect için çalışırken, 1975 (Bernstein, 2017).....	48
Şekil 39: Conical Intersect gerçekleşmeden önce Les Halles bölgesinin durumu (B, 2020). ....	50
Şekil 40: Conical Intersect, 1975 (B, 2020).....	50
Şekil 41: Conical Intersect filminden kareler (UBU Web). ....	52
Şekil 42: Centre Pompidou inşaatı ve Les Halles (Mark Petitjean). ....	52
Şekil 43: Window Blow-Out, 1976 (CCA Arşivi).....	54
Şekil 44: Window Blow-Out'a yerleştirilen Bronx fotoğrafları.....	54
Şekil 45: Mimarlık tarih yazımında dönemler, (Leach, 2015) kaynağından türetilmiştir. ....	67
Şekil 46: Merdivenden İnen Çıplak (no. 2), Marcel Duchamp, 1912. ....	87
Şekil 47: Anarchitecture sergisinden bir fotoğraf, 1974. ....	102



## GORDON MATTA-CLARK'TA MİMARLIĞIN ELEŞTİRİSİ

### ÖZET

Bu çalışma, Gordon Matta-Clark'ın mimar yönüne yeterince vurgu yapılmadığı ve yalnızca mimari yapılara kesme, delme gibi eylemler yoluyla müdahale eden bir sanatçı olarak kabul edildiği düşüncesinden hareketle; onun 20. yüzyıl mimarlık tarihi ve mimarlıkta eleştiri kültürü içindeki yerini araştırma amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Bu metin kapsamında Gordon Matta-Clark'ın yaşam öyküsü ve çalışmaları geniş bir literatür taranarak aktarılmıştır. Doğduğu ve içinde yetiştiği entelektüel ve sanatçı çevre, yaşamının büyük bir kısmını geçirdiği New York şehri, mimarlık eğitimi aldığı Cornell Üniversitesi ve onun gibi *sanatçıların* bir araya gelerek yarattığı SoHo semtine ait öykülerin, dönemin toplumsal hareketliliği ile birlikte onun eleştirisine katkıları ortaya konmuştur. Gordon Matta-Clark'ın Modernizm karşıtlığı ve politik bir bilinçle harmanlanan eylemliliği, işlevci bir amaç taşımaması ve bir sanat eseri olarak anıtlaşmadan yok olması nedeniyle dikkat çekmektedir. Günümüze yalnızca müdahalelerinin fotoğrafları ve video kayıtları kalmış, onun düşünce dünyası bu takıntılı biçimde düzenli belgeler ve tuttuğu düzensiz notları dışında yok olmuştur. Onun avangart sanatın yöntemlerini kullanarak, mimarlığa ait unsurlar ile gerçekleştirdiği eyleme dayalı eleştirisi, çalışmanın içinde kendi ilkelerine sahip bir eleştiri türü olarak doğrudan *mimarlığın eleştirisi* kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Mimarlıkta eleştirinin yeri mimarın ve mimarlık alanının tarih içindeki değişimi üzerinden okunup, Gordon Matta-Clark'ın bu süreç içinde önemli bir figür olarak doğrudan mimarlığı eleştirdiği öne sürülmüştür.

Yaşadığı dönemin ve coğrafyanın sorunlarına karşı yüksek bir farkındalıkla yaklaşan Gordon Matta-Clark, bu sorunlara yol açan unsurun Modernizm ve onun yarattığı mimarlık ve şehircilik uygulamaları olduğunu görerek eleştirisini buraya yöneltmiştir. Yıkımın süreklileşerek toplumsal eşitsizliklere neden olduğu sırada keserek, delerek ve parçalayarak bu yıkımlara eşlik etmiştir. Şiirsel bir tekinsizlik yaratan rutin bozucu müdahaleleri, Amerikan rüyası, özel mülkiyet, evsizlik, kentsel sızma gibi kavramlara dair birer protestoya dönüşmüştür. Gordon Matta-Clark, 20. yüzyıl mimarlığı içinde Modernizm'den Postmodernizm'e, oradan da neoliberal bir mimarlık anlayışına giden süreçte uyarıcı ve dikkat çekici bir isim olarak yer almaktadır.

**Anahtar kelimeler:** gordon matta-clark, mimarlık tarihi, mimarlığın eleştirisi, modernizm, avangart



## CRITICISM OF ARCHITECTURE IN GORDON MATTA-CLARK

### ABSTRACT

This study was conducted to investigate Gordon Matta-Clark's place in the 20th century architectural history and the culture of criticism in architecture, based on the idea that Gordon Matta-Clark's architect aspect is not emphasized enough and that he is only accepted as an artist who intervenes in architectural structures through actions such as cutting and drilling.

Within the scope of this text, Gordon Matta-Clark's life story and works are presented through an extensive literature review. The intellectual and artistic environment in which he was born and raised, the city of New York where he spent most of his life, Cornell University where he studied architecture, and the SoHo neighborhood created by artists like him, along with the social dynamism of the period, have been revealed to contribute to his criticism. Gordon Matta-Clark's activism, blended with his opposition to Modernism and a political consciousness, is notable for its lack of a functionalist purpose and its disappearance before it could be monumentalized as a work of art. Only photographs and video recordings of his interventions have survived, and his world of thought has disappeared except for these obsessively organized documents and his irregular notes. His action-based criticism using the methods of avant-garde art and elements of architecture is directly associated with the concept of criticism of architecture as a type of criticism with its own principles. The place of criticism in architecture is read through the change of the architect and the field of architecture in history, and it is argued that Gordon Matta-Clark directly criticized architecture as an important figure in this process.

Gordon Matta-Clark, who approached the problems of the period and geography he lived in with a high level of awareness, saw that the factor that caused these problems was Modernism and the architectural and urbanism practices created by it, and directed his criticism here. As the destruction became continuous and caused social inequalities, he accompanied these destructions by cutting, piercing and dismembering. His disruptive interventions, which create a poetic uncanny, have become a protest against concepts such as the American dream, private property, homelessness and urban infiltration. Gordon Matta-Clark is a stimulating and remarkable figure in the process of 20th century architecture from Modernism to Postmodernism and from there to a neoliberal understanding of architecture.

**Keywords:** gordon matta-clark, history of architecture, criticism of architecture, modernism, avant-garde





## ÖNSÖZ

Öncelikle, mimarlıkta bana bambaşka kapıların da olduğunu gösteren, bu tezin ortaya çıkmasında belki kendisinin bile farkında olmadığı kadar yardımı dokunan, bu konuda emeğini hiç esirgemeyen Dr. Elvan Erkmen hocama teşekkür ederim. Sonra aileme; annem, babam ve abilerime, benim eklettik ama özgür düşünce dünyamın gelişimindeki -muhtemelen onların da farkında olmadığı- payları için teşekkür ederim. En sonunda da sevgili eşime, uzun yıllardır bana yoldaşlık ettiği ve en yakın arkadaşım olduğu, uzun yürüyüşlerde bol bol sohbet ettiği ve dünyaya her telden dokunabilmeme yardım ettiği için teşekkür ederim.

Bu tezin ortaya çıktığı süreçte tüm dünyayı etkileyen COVID-19 salgını nedeniyle distopyaya çeyrek kala bir belirsizlik içinde yaşamlarımızı değiştirmek zorunda kaldık. Evlere kapandığımız, maskesiz sokağa çıkamadığımız, olağan dışının sıradanlaştığı bir dünyayı deneyimledik. Bir şeylerin değiştiğini, hareket ettiğini hissettiğimiz, tıpkı bu tezin baş karakteri Gordon Matta-Clark'ın yaşadığı dönemdekine benzer bir aralıktayız. Salgın nedeniyle başta daha geniş bir bakış açısı ile ele almak istediğim konuları onun üzerinden kristalleştirmem gerekti, ancak çalıştıkça benim bile beklemediğim bir derinlikle karşılaştım. Salgında yaşamımı onunla paylaştım, onun yapmak istedikleri ile ilgili bolca düşünme fırsatı buldum. Gordon Matta-Clark'ı tanıdıkça, amatör ruhunu hiç kaybetmeyen bu insanın yaşamdaki kafa karışıklıkları ve mesleğine karşı eleştirel tavrı ile kişisel bir özdeşlik kurduğumu ve bunun çalışmanın ruhuna sindiğini söyleyebilirim. Umarım bu kişisel özdeşleşme tezin bilimselliğini etkilememiştir, ancak kendi açımdan bu amatör ruhun istekle çalışmamı sağladığını belirtmek isterim.

## 1. GİRİŞ

Bilginin yanlışlıkla veya bilerek istismar edildiğini fark etmenin yöntemi eleştiridir. Kültürel bir unsur olmanın yanında bir çok farklı alan üzerinden topluma etkileri nedeni ile mimarlık da bu yöntemden muaf tutulamaz. Mimarlığın sınıflandırılmasının yanında kuramsallaştırılmış bilgi birikiminin de yorumlanması, olumlu veya olumsuz anlamda eleştirilmesi önemlidir.

Mimarlığın tanımı tarih boyunca birçok kez değişmiştir. Çok kabaca da olsa, önceleri bir anlamda müteahhit görevi üstlenen mimar zamanla tasarımcı özellikleri kazanır, günümüzde de sanatçı ve mühendis arası bir alanda salınır. Mimar, mesleki anlamda disiplinlerarası üretimi bir bukalemun gibi içselleştirmiştir. Tasarlamanın çok aşamalı yapısı gereği farklı roller üstlenerek bir tasarımı taslaktan gerçeğe dönüştürür. Mimarlık sadece bir meslek olmanın yanı sıra politik, sosyolojik, ekonomik, psikolojik ve “patolojik” etkileri de olan kendine has bir uğraştır. Mimarlar kendileri ve mesleklerini sık sık tanımlamaya, yaptıklarını anlamlandırmaya çabalar. Bu çaba bazen teknik, bazen de kavramsal konular etrafında yürütülür. Mimarlık bazen bir sanat, bazen de bir mühendislik problemiymiş gibi ele alınır. Politik bir araç olarak kullanıldığı örnekler de çoktur. Bu anlamda özgül bir gücü olduğu söylenebilir. Bu gücün net bir tanımı yoktur ve nasıl kullanılacağı çoğu zaman mimarlık dünyasında görüş ayrılıklarına neden olur. Tarih boyunca yönetici-mimarlar, müteahhit-mimarlar, mühendis-mimarlar, sanatçı-mimarlar ve işçi-mimarlar gibi farklı mimar profilleri ortaya çıkmıştır. Bunlarla birlikte mimarlığı dönüştürmeye, mesleğin kendine bakış açısını değiştirmeye çalışan mimarlar da olmuştur.

Mimarlık Antik çağlardan günümüze, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren de daha sık olarak kabuk değiştirir. Bu kabuk değişimleri sırasında bazı mimarlar önemli roller üstlenmiştir. Kimi teknik bir atılıma katkı sağlamış, kimisi de mimarlığın anlam dünyasını genişletmeye soyunmuştur. Gordon Matta-Clark bu tabloda sınırları test etmiş, mimarlık düşüncesini steril laboratuvar şartlarından çıkardığımızda ne gördüğümüzü anlamaya ve göstermeye çalışmış bir mimardır. Yalnızca 35 sene

yaşayarak dünyada çok az zaman geçirmiş olan bu mimar kendini neredeyse hiçbir zaman mimar olarak tanımlamamış, onu takip edenler tarafından da genellikle sanatçı olarak nitelendirilmiştir. The Beatles'ın aşağı yukarı on yılda müzik dünyasında yarattığı etkiye benzer bir biçimde, Gordon Matta-Clark'ın kısa yaşamı ve ondan da kısa etkinlik yılları içinde çok önemli anlara tanık olduğu söylenebilir. O, mimarlık mesleği içerisinde farklı açılardan incelenmesi gereken bir figürdür. Mimarlığın dünü, bugünü ve geleceği için başka bakış açıları ile yapılan okumaları besleyecek çeşitlilikte üretmiştir. Başlangıçta yüzeysel olarak ele alırsak, Gordon Matta-Clark'ın mimarlık ve edebiyat eğitimleri aldıktan sonra bunları kendine has bir şekilde harmanladığı söylenebilir. Edebiyatçı da yaşamın içindeki birçok kavramı; bir duyguyu, bir düşünceyi, belki bir jest ve mimiği araç haline getirerek onu ya yeniden kurguladığı ya da tamamen hayal gücüne dayalı olarak ürettiği bir bağlamın içinde kullanır. Gordon Matta-Clark'ın mimarlığın normalde bir yapı inşa etmek üzere geliştirilmiş üretim biçimlerini bir edebiyatçının marifeti ile söylem ve eylem açısından araçsallaştırarak kullandığı söylenebilir. İşte tam da bu araçsallaştırma üzerinden, sonuçta mimari bir yapı elde edilmese de mimarlık için düşünmeyi ve üretmeyi, mimarlığı dönüştürmeyi sağlayacak çıkarımlar yapmak ve mimarlığın kendi sorunlarına karşı daha bilinçli bir yaklaşımda bulunmasına dair fikirler geliştirmek mümkündür.

Gordon Matta-Clark, ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere doğrudan veya dolaylı olarak mimarlığın bulunduğu konumu ve durumu eleştirmiş, bu doğrultuda birçok kaynaktan beslenmiştir. Yöntemsel veya içerik olarak sıralanabilecek bu kaynaklar arasında 20. yüzyıl başındaki avangart sanattan 1960'lı ve 1970'li yılların toplumsal ve politik gündemine, kendi zamanının çeşitli çağdaş sanat anlayışlarından mimarlığın 20. yüzyıl içindeki değişimine dek birçok konu sayılabilir. Bunların dışında mimarlık eleştirisini besleyen veya bir anlamda onun gerçekten neyi sorunsallaştırdığını anlamaya olanak sağlayan farklı türlerde üretimleri de olmuştur.

Onun yaptıkları, mimarın düşünme biçimleri ve tasarımcının psikolojisi üzerinden bir okuma yapmaya da imkân verir. Mimarlıktan dünya ile kurduğu ilişkiyi sorunlu

bulduğu için kaçınmıştır. Aldığı mimarlık eğitiminin Le Corbusier, Mies van der Rohe ve benzeri isimlerin 20. yüzyıl başlarından itibaren uzun yıllar boyunca savunduğu steril ve homojen mimarlık anlayışına benzer modernist bir tasarım eğitimi olduğunu biliyoruz. Aynı zamanda ilk gençlik yıllarının 1960'lardaki toplumsal hareketlerin ve dinamiklerin etkisinde geçtiğini düşünürsek, mimarlığı bu etki ışığında yorumlamanın bir yolunu bulmuş da denebilir. Mimarlığı yalnızca temsil veya mekân kavramları üzerinden değil, anti-kapitalist bir tavırla mülkiyet, sınıf ve benzeri kavramlar üzerinden de eleştirmiştir. Böylece mimarlık masasının yalnızca biçim, işlev ve strüktürden oluşan taşıyıcı ayaklarını değil tüm bağlantılarını, çivilerini ve vidalarını da eleştirmiştir. Bu eleştirelilik mimarlık üzerine ortaya atılan düşünceleri zenginleştirip mimarlığı tanımlamanın farklı yollarını bulmak açısından eşsiz bir yöntemdir. Onunki yalnızca yaratıcı bir yıkım değil, dolaysız anlamda sadece yıkımdır. Onu mimarlığı eleştirel bir araç olarak kullanan diğer mimar ve tasarımcılardan ayıran şey budur. Dolaysızlığı yıkımın yalnızca tasarımını değil uygulamasını da gerçekleştirmesinden gelir. Düşüncelerini varsayımlardan kurtarıp, sonuç alabileceği türden müdahalelere dönüştürmüştür. Yaptıkları yalnızca mimarlığı bir eleştiri aracı olarak kullanmak değildir, mimarlığın yöntemlerini mesleğe doğrultarak onu dönüştürmeye mecbur kılar. Her ne kadar bir performans sanatçısı veya heykeltarihi olarak bilinse de, farklı disiplinlere ihtiyaç duymadan mimarlığı kendi silahları ile (bazen gerçekten bir silahla) çırılçıplak soyar ve teşhir eder. Mimarlığın yöntemlerini araçsallaştırması da buradan gelir.

### **1.1 Tezin Amacı**

Bu tez, ileride paralel bir bakış açısı ile ancak daha geniş bir örnekleme ve farklı aktörler üzerinden ele alınması planlanan bazı konuların, ilk olarak Gordon Matta-Clark üzerinden araştırıldığı bir çalışmadır. Bu konular, mimarlık alanında farklı disiplinlerden beslenmeyen ve yalnızca mimarlığı ve yöntemlerini kullanarak onun sınırlarını test eden sıra dışı çalışmaları bir araya getirip sınıflandırmayı, sonrasında da mimarlık üretmemeyi seçmenin düşünsel ve psikolojik nedenlerini araştırmayı hedefler. Bu konulara dair ilk fikirlerin filtresinden geçen bu çalışma, Gordon Matta-Clark'ın mimarlık tarihi içinde nereye oturduğu ve onun düşüncelerinin mimarlığın

durumu hakkında ne ifade ettiğine ilişkin bir teze dönüşmüştür. Bu tez onun yaptıklarının mimarlığın içeriden bir eleştirisi olduğunu söyleyerek, kendinden önceki ilerici yöntemleri harmanlayarak elde ettiği bu özelleşmiş eleştiri pratiği temelinde, mimarlığın bir meslek ve kültürel unsur olarak yarattığı sorunlarla ilgili hem mimarlığın hem de mimarlık dışındaki insanların farkındalığını artırmaya çalıştığı iddiasını temel alır. Gordon Matta-Clark'ın fikirleri ve çalışmaları hakkında yapılan akademik ve akademi dışı çalışmalar incelendiğinde, genellikle onun yaptıklarının mimarlığa estetik anlamdaki katkıları çerçevesinde tartışıldığı, bazılarının da mimarlıkta deneyselliğe yaptığı katkılar bağlamında incelediği görülür. Oysa onunki mimarlığın içeriden bir eleştirisidir. Modernizm'in yarattığı kentsel yapılı çevrenin eksiklerini ve yanlışlarını ilk elden deneyimleyen Gordon Matta-Clark'ın eleştirisindeki politik motivasyonun, onun söylem ve eylemlerine yansımaları bu çalışmada özellikle vurgulanacaktır. Kendi zamanının yürürlükte olan mimarlık anlayışını nasıl yorumladığı ile, kendinden sonra ortaya çıkacak yeni mimarlık anlayışları için uyarı sayılabilecek birer eylem niteliğindeki çalışmaları ortaya konacaktır. Bu açıdan tezin asıl amacı Gordon Matta-Clark'ı mimarlık tarihi içinde daha farklı bir yere oturtmak, mimari, kentsel veya mekânsal estetikle ilgili cılız fikirler üreten kavramsal bir mimarlık dışı figür olarak etiketlenmekten kurtarmaktır.

## 1.2 Tezin Kapsamı

Gordon Matta-Clark kısa yaşamına birçok farklı üretim ortamını sığdıran çok yönlü bir sanatçı sayılmış, mimarlık içindeki yeni arayışlar için önemli bir figür hâline gelmiştir. Bu tez kapsamında onun farklı üretim biçimlerine kısa da olsa değinilmiş, ancak asıl olarak mimarlığın sınırlarında gezerken yaptıkları değerlendirilerek bir hipotez üretilmeye çalışılmıştır. Bu sınırlarda dolaşan çalışmaları içinden de, ilerleyen bölümlerde ele alınacak gerekçelerle ilişki kuranlar seçilmiştir. Bu bilgi ışığında Gordon Matta-Clark'ın bir heykeltarihi veya bir sanatçı olmasından daha çok, bir omurga oluşturarak sistemleştirdiği gözlenen *mimarlığına* bakılmıştır.

İlk olarak Gordon Matta-Clark'ın yaşam öyküsü bir mimar ve sanatçı (veya bunların hiçbirisi) olarak gelişimini izlemek açısından dönemin kültürel, toplumsal, ekonomik

ve politik yönleri ile birlikte aktarılmıştır. Çalışmaları içinden özellikle mimarlığı eleştirdiği, ancak bunu kendinden emin profesyonel bir figür olarak değil, amatör bir ruhla gerçekleştirdiği mimari müdahaleleri incelenmiştir. Bundan sonra bu tez kapsamında kullanıldığı biçimi ile *mimarlığın eleştirisi* ifadesine açıklık getirebilmek adına, eleştiri ve eleştiri ile birlikte gelişen mimarlık tarihi ve/veya mimarlık tarih yazımı birlikte ele alınmıştır. Son olarak Gordon Matta-Clark'ın mimarlığı eleştirirken beslendiği kaynaklar ve bu kaynaklar arasındaki ilişkiler, tarihsel bir okuma eşliğinde değerlendirilmiştir.

### 1.3 Tezin Yöntemi

Bu tezin ortaya çıkmasında birçok kaynaktan yararlanılmışsa da, Gordon Matta-Clark'ın yayımlanan tüm söyleşilerini Türkçe'ye kazandırarak çok önemli bir işe imza atan Baran Bilir ve Perihan Usta'ya ait *Gordon Matta-Clark* kitabı, geriye bütüncül hiçbir metin bırakmamış olan Gordon Matta-Clark'ın kendisine ait sözlü kaynaklardan daha verimli yararlanmayı sağlamıştır. Pamela M. Lee'nin *Objects to be Destroyed* kitabı da hem Gordon Matta-Clark'ın çalışmaları hakkında derli toplu ilk kaynaklardan biri olması, hem de başka kaynaklara kapı açması nedeniyle oldukça yardımcı olmuştur. Corinne Diserens'in derlediği *Gordon Matta-Clark* kitabı da onun yakınları, Anarchitecture üyeleri ve diğer önemli kişilerin fikirlerini oldukça geniş bir kapsamda aktararak yararlı bir sözlü tarih kaynağı olmuştur.

Bunların dışında Frances Richard'a ait *Gordon Matta-Clark Physical Poetics* kitabı bu tezin somutlaşmasında, düşünsel ve duygusal olarak bir zihin haritasına oturtulmasında en çok yararlanılan kaynaktır. F. Richard bu kitapta onun çalışmalarından daha çok, arşivlerden çıkan kısa notları ve karalamaları üzerinden karmaşık zihin dünyasını ortaya çıkarmaya, duygu ve düşüncelerinin derinliklerine inmeye çalışır. Aynı anda onun kişisel yaşamı ve etkinliklerinin öyküsünü de bu notlarla ilişkilendirir. Kitabı okumadan önce ve sonra yazarla yapılan görüşmelerde Gordon Matta-Clark'ın kişisel yaşamının, duygu ve düşüncelerinin onun çalışmalarından ve eleştireliliğinden ayrılamayacağı konusunda fikir birliği olduğu görülmüştür. Bu nedenle, bu çalışmada öncelikle Gordon Matta-Clark hakkındaki

biyografik bilgilere yer verildi. Burada ilk çalışmalarından bahsedildikten sonra, onun kendi yaşamı ve döneminin toplumsal meseleleri de arka plana alınarak tezin başlığı ile ilgili kurulan etkinlikleri incelendi. Bu inceleme sırasında kronolojik olmaktan ziyade, tematik bağlantı sağlayacak bir yöntem seçildi. Bu kısımdan sonra literatürde Gordon Matta-Clark'a bakış, yine benzer doğrultudaki görüşlerin yorumlanmaksızın bir araya getirilmesi ile aktarıldı. Bu incelemelerin ardından eleştiri kavramı ve mimarlık eleştirisinin değişen nitelikleri tarihsel bir okuma eşliğinde ele alındı. *Mimarlığı eleştirme* kavramı ile, tekil mimarlık ürünleri veya üsluplar gibi mimarlığın içinde yer alan unsurlar yerine mimarlığın tümden ve doğrudan eleştirilmesi tanımlandı. Son olarak, Gordon Matta-Clark'ın mimarlığı eleştirme yolu ve beslendiği kaynaklar yöntem, içerik ve hedef bakımından ayrılarak detaylandırıldı.

Tezin en başta eleştiri kavramından ziyade Gordon Matta-Clark'a odaklanması; hem eleştiri kavramının ana unsur durumuna gelerek rol çalmamasını, hem de genel anlamda eleştiri ile mimarlık alanındaki eleştiri incelenirken bunların Gordon Matta-Clark'ın düşünceleri ve pratikleri ile karşılaştırılabilmesini sağlamıştır. Geleneksel *literatür tarama-literatür ile konuyu bağdaştırma* yönteminin yarattığı, okuyucuda bunların ayrı bölümler olarak algılanması sorununun önüne geçebilmek adına kendi içinde gidip gelen, sürekli sağlama ve hatırlatma yoluyla konuları birbiri bağlayan organik bir metin elde edilmeye çalışıldı.

## 2. GORDON MATTA-CLARK VE ÇALIŞMALARI

### 2.1 Gordon Matta-Clark'ın Yaşamı

Gordon Roberto Echaurren Matta (bundan sonra kısaca GMC olarak bahsedilecek), ikizi John Sebastian Matta (Batan<sup>1</sup>) ile birlikte 22 Haziran 1943 tarihinde Amerikalı bir sanatçı olan Anne Clark ve Şili asıllı mimar-ressam Roberto Matta'nın<sup>2</sup> oğlu olarak dünyaya geldi (Şekil 1). Birçok kaynakta ikizlerin vaftiz ailesinin ünlü sanatçı Marcel Duchamp ve eşi Alexina (Teeny) Duchamp olduğu iddia edilse de, doğum kayıtlarında vaftiz ebeveynler olarak R. Matta'nın anne ve babasının isimleri yazar (Richard, 2019). İkizler doğduktan kısa bir süre sonra R. Matta ailesini terk etmiştir. Bunun ardından ekonomik ve psikolojik olarak zorlanan A. Clark, bebekler daha 2 yaşındayken R. Matta'nın Şili'deki ailesinin yanına gitmiş, başlarda bir-iki ayını geçirmeyi planladığı bu ülkede daha uzun süre kalmış ve ailenin başkent Santiago'daki apartman dairesine yerleşmiştir. 2 yıl sonra Fransa'ya gidip bir süre burada yaşadktan sonra da New York'a geri dönmüştür. A. Clark, burada liberal sol görüşlü biri olarak tanınan Hollis Alpert ile evlenmiştir. İkizler böylece aydın bir burjuva çevresinde, babaları R. Matta aracılığı ile de sanat dünyasıyla yakın ilişki hâlinde ve üvey babalarının Marxist görüşlerinin etkisi altında büyümüşlerdir.



Şekil 1: Gordon ve Batan.

---

<sup>1</sup> Sebastian'ın kısaltması olarak Batan kullanılır.

<sup>2</sup> Rorberto Matta sürrealist bir sanatçı olarak Matta ismiyle de bilinir.



Doğumlarından itibaren ikizler arasında davranışları ve fiziksel özellikleri bakımından farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Gordon hareketli, atılgan bir bebeklik ve çocukluk geçirirken, Batan'ın sessiz ve durgun bir çocuk olduğu dikkat çekmiştir. İlerleyen yıllarda Gordon fiziksel anlamda güçlü ve atletik bir birey hâline gelirken, Batan'ın içe dönük karakteri daha da belirginleşmiştir (Şekil 2). Gordon Batan'dan dakikalar önce doğduğundan, yetişkinlik dönemi boyunca ikizinin bu durumuna kendisinin neden olduğunu düşünerek suçluluk hissetmiştir. Lise eğitimini yarıda bırakan Batan ressamlık yapmış ve babası Matta'nın çevresinden yararlanarak oluşturduğu ilişkiler ağı sayesinde çeşitli galerilerde eserleri sergilenmiştir. 33. yaş günlerine sayılı günler kala, Gordon'la birlikte kaldıkları New York'taki apartman dairesinin penceresinden düşerek ölmüştür. Ölümünün intihar mı yoksa bir kaza mı olduğuna dair gerçek aydınlatılamamış ve GMC bu konuda da kendini uzun süre suçlamıştır. Kardeşinin ölümünü takip eden birkaç yıl içinde toparlanamamış ve eski üretkenliğini kaybetmiş olsa da, *Batan İçin Aşağı İnen Merdivenler* adlı çalışmasını kardeşinin anısına gerçekleştirmiştir (Hovagimyan, akt. Richards, 2019). GMC, 1978 yılında geçirdiği pankreas kanseri hastalığı sonucu ölmüştür.



Şekil 2: Gordon ve Batan.

Gordon Matta, 1970'lerin ilk yıllarından itibaren ismine annesinin aile soyadı olan Clark'ı ekleyip *Gordon Matta-Clark* olarak kullanmaya başlar. Arkadaşları bunu kendini babasından uzaklaştırma isteğine bağlamış ve annesine yakınlaştıracak bir eylem olarak tanımlamışsa da, annesine yazdığı bir mektuptan aslında bunun tam tersini planladığı anlaşılır (Diserens, 2003). Anlaşılan o ki babasının Şilili köklerinden

hareketle, İspanyolca isimlendirme kurallarına göre hem annesinin hem de babasının soyisimlerini kullanmaya karar vermiştir. Yine de kişisel mektupları ve yakınlarının aktarımlarından anlaşılabilceği üzere, yaşamı boyunca babasının onun üzerindeki etkisini reddetme ile onun onayını alma isteğini bir arada yaşamıştır. İsimlendirmelere ve metinlerin anlamına fazlasıyla dikkatli olduğu bilinen birisi için, bu eylemin birden fazla katmanı olduğu düşünülebilir.

O yıllarda kullandığı adı ile Gordon Matta, 1962 yılında Cornell Üniversitesi'nde mimarlık eğitimine başlamıştır. Burada yüzeysel bir biçimciliğe önem veren, mekânsal algıdaki belirsizliklerle ilgilenmeyen bir mimarlık eğitimi aldığı söyler (Béar, 1974). Üniversiteye başladıktan bir yıl sonra, yaşamını sürdürdüğü New York eyaletine bağlı Ithaca şehrinde kendisinin kullandığı bir araçla arkadaşları ile gezinti yaparken bilincini yitirip aracın kontrolünü kaybederek karşıdan gelen başka bir araçla çarpışmış ve bir arkadaşının ölümüne, kendisinin de çenesinden yaralanmasına neden olmuştur. Bu olaydan sonra ani bir kararla Paris'e giderek tedavisini burada sürdürmüş ve bir yıl boyunca Sorbonne'da edebiyat eğitimi almıştır. Paris'te geçirdiği bu zaman zarfında eğitim reformu için mücadele eden üniversite gençliğini yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Burada geçirdiği bir yılın sonunda Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'ne mimarlık eğitimini tamamlamak için döndüğünde, ülkenin Vietnam'da yürüttüğü savaşa karşı bir araya gelen Demokratik Toplum İçin Öğrenciler grubuna katılmıştır (Jordan, 2018). 1968 yılında mimarlık eğitimini tamamlamasının ardından bir süre üniversitenin mezuniyet sonrası programının bir zorunluluğu olarak Binghamton şehrinin Kentsel Yenileme Birimi'nde çalışmış, ardından New York'a dönerek SoHo<sup>3</sup> semtine yerleşmiştir.

New York şehrinin Manhattan yarımadası içinde bulunan SoHo semti, 18. yüzyılda kurulan ve o dönem yüksek gelir grubundan insanların yaşadığı bir yerleşim yeridir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren burada dökme demirden yapılar inşa edilmiş ve daha önce buradaki konutlarda yaşayan semt sakinlerinin bölgeyi terk etmesi ile önemli bir

---

<sup>3</sup> South Houston Industrial Area'nın kısaltması olarak türetildiğinden, SoHo biçiminde yazılır.

endüstri ve ticaret merkezi hâline gelmiştir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra buradaki endüstriyel üretim azalmış ve zamanla New Jersey'e taşınmıştır. İlerleyen bölümlerde ayrıntılandırılacağı üzere<sup>4</sup>, 1960'lı yıllardan itibaren East River'ın kurumsallaşmış sanat ortamından kaçan sanatçıların ve galerilerin buralara yerleşmesi ile terk edilmiş bu semtin çehresi değişmiştir. Zamanla hayalet şehir görünümünden uzaklaşarak insanların birbirini eğittiği bir tür sanatçı mahallesine dönüşmüştür. SoHo'daki yeni kuşak sanatçılar 1970'ler boyunca 2. Dünya Savaşı yıllarında göç ettikleri New York'taki Amerikalı sanatçılar arasında büyük etki yaratan Andre Breton ve bir grup Avrupa kökenli sanatçının kendilerine özgü havasını aşarak özgün yollar bulmaya çalışmışlardır. Çalışmaları çoğunlukla sanat galerilerine sığmadığı ve ancak galeri dışında sergilenbildiği için, en baştan kendilerini dışlanmış bir topluluk olarak konumlandırmışlardı. Herhangi bir gelirleri ve bu topluluğun üyelerinden başka seyircileri olmayan bu sanatçılar, SoHo'da GMC'ın da inşasına yardım ettiği Holly Solomon'a ait 98 Greene Street (veya Holly Solomon Gallery), Alanna Heiss'e ait olan ve sonrasında *Institute for Art Urban Resources*'a dönüşen 10 Bleecker Street, *Artists Space* gibi alternatif sanat mekânlarında bir araya gelmekteydi (Şekil 3).



Şekil 3: SoHo'daki sanat galerilerini gösteren harita, 1971 (The SoHo Memory Project, t.y.).

<sup>4</sup> bkz. (3.3.3. Politik bilinç)

112 Greene Street bunlar arasında en uzun süre faaliyet gösteren ve geniş bir sanat çevresi tarafından sosyalleşme amacıyla da kullanılan bir mekân hâline gelmiştir (Şekil 4). Bu galeri 7 gün, 24 saat açık kalan ve birçok farklı alandan sanatçının toplanma, üretme ve sergileme olanağı bulduğu bir yer olmuş, açıldığı 1970 yılından 1975 yılına kadar kadar kurucusu Jeffrey Lew'in yönetiminde kalmıştır. Sanatçıların sergi mekânında bir çizik bile atmasına izin vermeyen diğer galerilerin aksine Lew, bünyesinde üretim yapan sanatçılara sağladığı kolaylıklarla tanınmıştır. GMC, 1970'lerde New York'un merkezinde ortaya çıkan bu sanat ortamını yaratan isimlerden biri olarak anılır. Girişkenliği, sanatçı olarak dinamik karakteri ile birlikte hem ABD'de, hem de Avrupa'da çalışmasının onun sanatında yarattığı toplumsallık boyutu, onu bu çevrenin en önemli figürlerinden birisi haline getirmiştir. GMC'in 1978 yılındaki ölümü, buradaki sanatçı çevresi tarafından aynı dönemde SoHo'da yaşamış olan Suzanne Harris ve Ree Morton'ın da ölümü ile birlikte bir dönemin sonu olarak hatırlanır (Reiss, 1999). SoHo 2000'li yıllardan itibaren bir dönüşüme uğramış, üst katlarda sayıca az da olsa sanat galerileri bulunan ancak sokak seviyesinde şık butiklerin ve uluslararası mağazaların bulunduğu çok farklı bir bölge hâline gelmiştir (Şekil 5).



**Şekil 4:** GMC 112 Greene Street'te *Walls Paper* sergisi için çalışırken, 1972 (Folland, 2019).



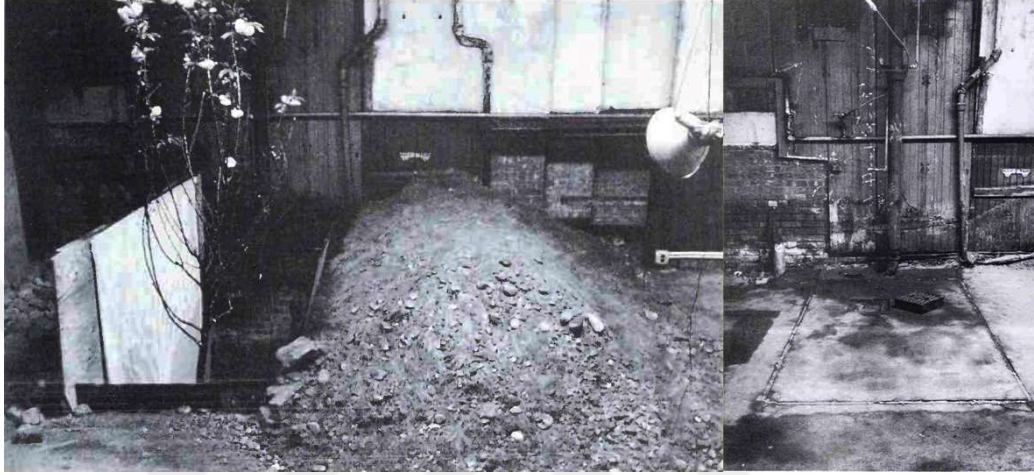
Şekil 5: 112 Greene Street'in iki hâli, 1980-2019 (The SoHo Memory Project, t.y.).

## 2.2 Gordon Matta-Clark'ın Çalışmaları

GMC'in çalışmaları hakkında yazmak veya monografisini hazırlamak isteyen araştırmacılar, en önemli üretimleri günümüze ulaşamayan biri hakkında çalışmanın zorluğunu ifade etmişlerdir (Berstrand, 2013; Lee, 2000). GMC'in üretimleri, onu anlamak ve nereye ilerlediğini takip etmek isteyenler için hem bir davetiye hem de bir sınavdır (Crow, 2010). Onun hakkında araştırmayı kolaylaştıran şey ise, çalışmalarını gerçekleştirirken saplantı derecesinde belgelemiş olmasıdır. Video kayıtları, fotoğraflar ve tuttuğu notlar aracılığıyla yok olup gideceğini bildiği işlerin yüklü bir arşivini oluşturmayı başarmıştır. Ölümünden kısa bir süre önce evlendiği Jane Crawford'un bu kişisel arşivi önce *Estate of Gordon Matta-Clark* bünyesinde koruması, ardından 2002 yılında Kanada Mimarlık Merkezi'ne bağışlaması ile varlığından haber olunmayan birçok belge ulaşılabilir hâle gelmiş ve onun yeniden anlaşılmasını, daha kapsamlı tanınmasını ve değerlendirilebilmesini sağlamıştır. GMC'in çalışmalarının bu belgeler dışında yok olması, vermek istediği mesajı güçlendirir. Bu geçicilik, kendisinin de karşı çıktığı biçimde yaptıklarının anıtsallığa ulaşmasını ve bir tür fetiş nesnesi hâline getirilmesini engellemiştir. Ayrıca, onun niyetleri üzerine farklı yorumlar yapma konusunda özgür bırakır.

GMC'in mimari müdahalelerinin öncülleri 112 Greene Street'te görülmüştür. Buradaki ilk çalışmalarından birinde, galeri zemininde kazdığı çukura ektiği fidanın (*Cherry Tree* ismini verdiği çalışma) bir süre büyüdüktan sonra ölmesi üzerine bu çukurun üzerini beton dökerek kapatır. Bu fidanın *mezarından*, yani yapının bodrumundan, sanki ektiği fidan büyümüş de ağaç olmuşçasına borular çıkmaktadır

(*Time Well* adını verdiği çalışma) (Şekil 6). Mekânla, mimarlığın mekânsal unsurları ile oynamaya bu gibi çalışmalarla başladığı görülür. Başlangıçta strüktürel anlamda mekânla ilişki kurmayı hiç düşünmese de giderek “mekânı bir bütün olarak, bir nesne olarak işleme” başlamıştır (GMC, akt. Bilir ve Usta, 2012, s.3).



Şekil 6: Cherry Tree (solda), Time Well (sağda) (Lee, 2000).

112 Greene Street'in dışında, GMC'la birlikte birçok sanatçının katkısı ile Wooster ve Prince sokaklarının kesiştiği köşede kurulan *FOOD* isimli lokanta da SoHo'daki sanatçıların uğrak yeri olmuştur (Şekil 7). GMC burada menülerin tasarımından fiyatların ve yemek tariflerinin belirlenmesine, aşılıktan garsonluğa ve tamir-tadilat işlerine varana dek birçok işi üstlenmiştir. Lokanta SoHo'daki sanatçıların sosyalleştiği bir yer hâline gelmiş, bir tür sanatsal deney ve performans alanı olarak da kullanılmıştır. Burada günlük yaşam ile sanat arasındaki ayırım bulanıklaştırılmış, günlük alışverişler, yemek hazırlama, servis ve temizlik gibi rutin işler birer performans olarak gerçekleştirilmiş, pazar günleri sanatçıların bireysel olarak hazırladığı yemekler servis edilmiştir. Bu işleri yapan sanatçılar, sonunda kendi eserlerini sergileme veya performans gerçekleştirme hakkı kazanmaktaydı. *FOOD*'un kuruluşunda önemli bir yeri olan Carol Goodden, GMC'in restoranın mutfağı kurulurken yıkılması gereken bir duvardan kapı ile birlikte yatay bir parça sökerek buna *Wall Sandwich* (duvar sandviçi) adını verdiğini aktarır (akt. Lee, 2000, s.72). *Wall Sandwich* ve restoranın kuruluşu için yapılan inşaat hakkında GMC “faydacı anlamda kesme eylemini kullandığım en son an” yorumunu yapmıştır (GMC, akt. Wigley,



2018). Bu anı, GMC'nin ilk çalışmaları ile büyük yapı müdahaleleri arasındaki önemli noktalardan birisidir.



Şekil 7: FOOD Lokantası, 1971 (David Zwirner arşivi).

GMC, 1960'lı ve 1970'li yıllarda mali açıdan batma noktasına gelmiş olan ve belediye hizmetleri aksayan New York şehrinde mülksüzleştirilen gençlerin, bir anlamda bölgelerini işaretleme adına kullandıkları grafitileri fotoğraflamaya başlar. Başlarda yasadışı vandallar olarak görülseler de 1980'li yıllarda oldukça ünlü sanatçılar hâline gelen Jean-Michel Basquiat ve Kenneth Scharf gibi isimler tarafından geniş kitlelere tanıtılmadan önce grafitinin toplumsal eşitsizlikleri ifade etme gücünü keşfeden GMC, *Graffiti Truck* ismini verdiği çalışmada bir minibüsü sokağın ortasında bırakarak insanlardan aracı özgürce boyamalarını ister. Bu sırada şehrin dış mahallelerinde gezme ve burada yaşanan çürümeyi gözleriyle görme şansı bulmuştur. Kendi ifadesi ile:

Bu binalar toplum dışı olduğundan ve kimsenin koruma güdüsünün bir parçası olmadığından herkese açıktı. Vahşi köpekler, uyuşturucu bağımlıları ve ben bu mekânları bazı hayati sorunlarımızı halletmek için kullandık; benim için bunun anlamı, çalışmak için sosyal açıdan kabul görmemiş bir mekâna sahip olmaktı (akt. Bilir ve Usta, 2012, s.77).

Çalıştığı süre boyunca organik olanla, birikenlerle ve çöplerle ilgilenmiştir. Baştan kararı verilmiş, steril ve tasarlanmış şeyler ilgisini çekmemiştir. Yapılar, çöp kutuları, varoşlar, kanalizasyon ağları, çöp yığınları gibi “günün şartlarına uymayan” şeylere ilgi duyarak, o dönemin standartlara uymayan bir geçmişini ortaya çıkarmıştır (Lee, 2000, ss. xvi). Wigley (2018)’e göre kesme eylemini kuramsal hâle getirmeye çalıştığı ve mimari denetimin başarısızlığını tümünden benimsediği notlarının, evsizlerin çevrelerindeki atıklardan yararlanarak inşa edebilecekleri duvarları tasarladığı defterde yer alması tesadüf değildir.

Luis Croquer, onun çok yönlü ve üretken birisi olduğunu şöyle ifade etmiştir:

Bazıları (yaptıklarının) kavramsal olduğunu söylüyor -ben bütünüyle kavramsallık olduğunu düşünmüyorum. Bazıları minimal olduğunu söylüyor -bütünüyle minimalizm değil. Mimarlık değil. Bazı insanlar fazla şiirsel ifadeler içinde okuyor. Bence onun çalışmaları çok melez ve şehre duyarlı, insanlara ve zamana çok duyarlı. Yaptığı şey sanatın değişim için nasıl bir araca dönüşebileceğini, sanatta ve mimarlıkta da daha önce var olmuş bazı söz dağarcıklarını nasıl parçalara ayırabileceğini anlatmaktı (Croquer, akt. Reynolds, 2019).

GMC çoğunlukla yapılara müdahaleleri ile bilinse de, birçok farklı üretim biçimi ve aracı kullanmıştır. 1972 yılı boyunca 112 Greene Street’te düzenlediği bir dizi sergide yapılardan keserek elde ettiği ilk çalışmalarını sergilemiştir. Bronx Floors ve o dönem yaptığı diğer çalışmalarda kestiği parçaları alarak galeride sergilese de (Şekil 8), daha sonra bundan vazgeçerek belgelemeye ağırlık verdiği gözlenebilir. Yaptıklarının sergi mekânına nasıl aktarılacağından emin olmadığından, onun için süreç ve izleyici ile dolaysız bir ilişki kurmak daha önemlidir ve kestiği parçaları sergilemek, vermek istediği mesajla uyumsuzdur. Hila Peleg (Chateigné ve diğ., t.y.) onun belgeleme alışkanlığını yorumlarken gelip geçici çalışmalarını kayda almaktan ziyade, bunların deneyimlemeye dayalı ve fiziksel anlamda hareketli, dinamik taraflarını (testere ile kesme, çekiçle kırma vb.), yani hareketi kayıt altına almaya çalıştığını iddia eder. Çünkü yaptıklarının asıl geçiciliği bu yapıların yıkılıp yok edilmesinde değil, seyircinin kesme-yıkma eylemleri gerçekleşirken orada bulunamamasında yatar. Çalışırken en önem verdiği şey sürecin görselleştirilmesidir. Bunu temiz ve titiz bir fotoğraflama ile



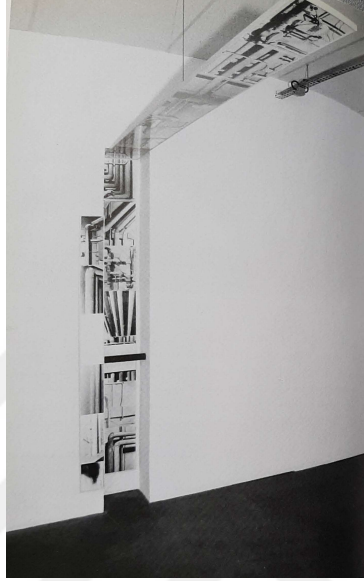
değil, yapının dönüşümünün anlık fragmantal kayıtlarından oluşan kolajlar yoluyla elde etmeye çabalamıştır. Belgelemeye bu kadar takıntılı olmasının asıl sebebi, yaptıklarının dinamizmini kayda alma isteğidir. Müdahalelerin bitmiş hâlinin ziyarete açılmasına kapanış demesi, süreci ve sürecin deneyimlenmesini ne kadar önemseydiğini gösterir. Hareketin dinamizmini belgeleme açısından ona göre en uygun ortam ise video kayıdır (akt. Bilir ve Usta, 2012).



**Şekil 8:** GMC'a ait 112 Greene Street'te sergilenen *Pasted Paroque* isimli eser (Wigley, 2018)

Bir binanın cephesini fotoğraflayarak sergi alanındaki duvarlara asması, çektiği boru fotoğraflarını mekândaki gerçek boruların üzerini kaplayacak şekilde sermesi (Şekil 9), borulardan, tavanlardan, döşemelerden ve pencerelerden yararlanması dolayısıyla sanki mimarlık eğitimi hiç almamış ve mimarlığı el yordamı ile baştan öğreniyormuş gibidir. Bu ilk kesikler ve müdahaleler daha sonra yapacağı büyük çalışmalar için birer alıştırmadır. M. Wigley bu sergilerde belgelemenin sunuma etkisine dikkat çekerek fotoğraf, gerçek nesne ve sergi mekânının birleşerek oluşturduğu vertigo hissinden bahseder. Fotoğraf, video, duvar kağıtları, gerçek nesnelere ve sergi mekânını da içeren bu sergileri *intermedia*, yani iletişim araçları arasında gidip gelen sergiler olarak tanımlayan Wigley ayrıca, bu ilk kesikler ile ölümüne kadar süren bina müdahaleleri arasında bir bağlantı bulunduğunu da iddia eder. *Splitting* çalışmasını

ise “daha sonraki daha karmaşık müdahaleleri ile bu ilk sergileri arasındaki eşik” olarak niteler (Wigley, 2018). Sergilerde ortaya çıkan bu vertigo hissi, sonraki mekânsal müdahalelerinde de bedensel deneyimler yoluyla yeniden ortaya çıkar.



**Şekil 9:** Gordon Matta-Clark, Pipe, 1971 (Amelunxen ve diğ., 2012)

1969 yılında, Cornell Üniversitesi'nin o dönem değişen yönetiminin bir grup sanatçıya kamusal alanda eserler üretmek üzere çağırması ile *Earth Art* adlı bir sempozyum ve bu sempozyum kapsamında bir de sergi gerçekleştirilmiştir. Bu sergide Robert Morris, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Hans Haacke ve Robert Smithson gibi o dönem *yere özgü sanat* adı altında çoğunlukla açık doğada sanatsal çalışmalar yapan isimler yer almıştır. Cornell Üniversitesi'nden mezun olduğu yıl üniversitenin bulunduğu Ithaca şehrinde kalmaya devam eden GMC sergiyi yakından deneyimleme şansı bulmuş ve D. Oppenheim'in *Beebe Lake Ice Cut* isimli çalışmasına yardım etmiştir. Bu sergide yeryüzü sanatı veya arazi sanatı denilen bir tarzda ve yere özgü, sanat yapıtının bulunduğu alanla ilişkisini önceleyen eserler üretilmiştir. GMC özellikle kentsel çevre ve mimari yapılarla ilgilendiği için yaptıklarını yeryüzü sanatından ayrı bir yere konumlandırırsa da (Wall, 1976) çevresi ile etkileşimi yüksek çalışmaların bulunduğu bu serginin, onun binalar üzerindeki delme, kesme ve bölme müdahalelerine, yere ve mekâna bağlı çalışmalar üretmesine ilham verdiği gözlenebilir. Smithson ve Oppenheim gibi isimlerle tanışması, New York'taki sanat

ortamına GMC'ın da dahil olmasına yardım etmiştir. Smithson'ın entropi ile ilgili fikirleri, madde ile ilgili düşünsel araştırmalarının kaynağı olmuştur. *Photo-Fry* ve bir grup arkadaşına yolladığı Noel kartlarında madde, maddenin ve enerjinin dönüşümü gibi konulara eğilmiş, bu da simyacılıkla kurduğu ilişkinin temelini oluşturmuştur. Oppenheim ile *yere özgülük* kavramını öğrenen GMC, Smithson ile *süreç sanatı* kavramını öğrenerek üretim süreci üzerine, yani sürecin ve ürünün sonuca ulaşma öyküsünü anlamın bir parçası haline getirme hakkında düşünme fırsatı bulmuştur. Çalışmalarını takıntılı bir biçimde videoya kaydetmesi, fotoğraflaması ve belgelemesinin süreçle ilgili bu fikirlerden kaynaklandığı söylenebilir. Üstelik yalnızca çalışmanın veya müdahalenin öncesi ve sonrasını değil, müdahale sırasındaki süreci de belgelemiştir. Müdahalelerini neredeyse bir otopsi gibi ele alarak, sürece ilişkin her adımı büyük bir titizlikle fotoğraflamıştır. Yaptıklarının bunların her ikisi de olmadığını belirtmişse de (akt. Bilir ve Usta, 2012); önce yere özgülük, sonra da süreç konusunda düşünme fırsatı bulan GMC için bunların kesiştiği yerde yapılara müdahaleleri, yani kesme ve delmeler ortaya çıkmıştır. Burada bir örüntü olduğu düşünülebilir: Bozmaya veya parçalamaya madde ile başlamış, sonra yemek tarifleri üzerinden farklı malzemeleri bir araya getirmiş ve en sonunda yapılar üzerindeki müdahaleler ile bu iki fikri harmanlamıştır. Onun müdahaleleri, bu binalar yıkılacağı için yapılı çevrenin değişimine ve geçiciliğine bağlıdır; bu yüzden kalıcı olma iddiası taşıyamaz. N. Ourroussoff (2007) da onun çalışmalarında kalıcı olmaya çalışanların en az ilgi çekenler olduğunu söyler. Kendisi de çalışmalarının geçiciliğinin her zaman farkında olmuş, yaptıklarını çoğunlukla boşlukta çizim yapmaya benzetmiştir (Richard, 2019). Kalıcı olmama ve ortaya çıktığı anda yok olma hâli, tüm çalışmalarındaki ana motiftir. Richard, bu konuda şunu söyler:

Bir duvarı da kesse, bir kamyoneti de boyasa, bir fotoğrafı da pişirse, bir kuleye de tırmansa, bir film karesinin üzerine çizim de yapsa veya bir deftere not da alsa izleyicisinin dikkatini hep eyleme ve eylemin uçuculuğuna, işaret etmeye ve işaret etmenin ciddiyetine çağırır (Richard, 2019, s. 241).

GMC yıkılmaya yüz tutmuş eski yapılar üzerinde çalışabilmek için New York Emlak Dairesi'nden izin alamayınca Güney Bronx'ta gerçekleştirdiği izinsiz müdahaleler

sırasında çıkardığı parçalar ve bunların fotoğraflarının bir derlemesini *Bronx Floors* adıyla sergiler. Burada ilk kez yapının tavanı, zemini ve duvarlarından parçaları kesmeye başlar. Wetzler, GMC'ın "aldığı mimarlık eğitiminin öğütlerine karşı bir davranışla" kesmeye başladığını, bu kesiklerin 70'lerin şehircilik anlayışının başarısızlığına ve bu yapıların kullanılmayarak ihmâl edilmelerine dikkat çektiğini söyler (Wetzler, 2018). Bina sahiplerinin kişiler ya da kurumlar olması fark etmeksizin yıkımına karar verilmiş yapılarda çalışmıştır. Kendi ifadesi ile:

...bakış açımı ve çalışmalarımı çevredeki ihmal edilmiş duruma gelen verili şeyler üzerine temellendirdim. Özellikle şehrin terk edilmiş yapılarından bahsediyorum\_ sanatçı veya mimar olarak sunmak zorunda olduklarıma hazır olmayan bir sistemin kıyısında, onların gibi sosyal ve kültürel bir var olma duygusuyla çok kişisel bir özdeşlik kuruyorum (GMC, akt. Kishner, 2010, s.152).

Yine de bu yapıların kendisi ve çevresi ile ilgili tarihsel verileri göz ardı etmemiştir. İlerleyen bölümlerde daha ayrıntılı inceleneceği üzere, onun müdahaleleri basit estetik sorunlarla ilgili olmaktan çok müdahalenin yeri, bağlamı ve geçmişi gibi bir çok veri ile sıkı ilişki içindedir. Ayrıca mimarlığı anlamlandırmak ile mesleğin yarattığı sorunları eleştirmek gibi iki misyonu da taşır. Bronx Floors çalışmasında GMC'a yardım eden Ned Smyth, onun da yaptıklarının arkeolojik niteliklerini sevdiğini, müdahaleler sonucunda ortaya çıkan linolyum, alçı çita ve kiriş katmanlarını tarihsel kazılarda ortaya çıkan katmanlar olarak gördüğünü belirtmiştir (Smyth, 2004). Pamela M. Lee onun bir yapının işlevselliğini takdir etse bile kullanıcıların ortaya çıkardığı bilgi yığınına geometrik biçimlere indirgeyerek ortadan kaldırdığını, bu yaklaşımın da bu evlerde yaşayanların hikayeleri yerine yapılarıdaki malzeme ve strüktürle ilgili farklı bir tarihsel bilgi oluşturduğunu iddia eder (Lee, 2000). N. Smyth (2004) ise, onun müdahale ettiği bazı apartman dairelerinin eşyalar ve kişisel malzemeler bırakılmış hâlde olduğu gibi terk edildiğini, bunun da tam tersine mimarlığın tarihine kullanıcıların hikâyelerini de eklediğini iddia eder. Kendisi de, müdahale ettiği konutlarda önceden birilerinin yaşadığını fark etmenin yarattığı hoşnutluktan bahsetmiştir (Béar, 1974). Mimarlığın mekânsal ihtiyaçları karşılama konusundaki eksiklerinin farkında olup, mimarların kendini kullanıcıdan üstün görmesine karşı olsa da bir binayı delme veya bir cepheyi

parçalamaya kararı alırken yaptığı çizimler, eskizler ve planlar onu sıradan bir yıkımcıdan, bir inşaat işçisinden ayırarak mimarlığına, veya tasarımcılığına vurgu yapar. Müdahalelerinin işçiliğini kendisi yapsa da, aldığı mimarlık eğitimi nedeniyle bir mimar olarak GMC'in kendi rolüne de açıklama getirilmelidir (Richard, 2019; Smyth, 2004; Wigley, 2018).

Bu tezin hipotezine yardımcı olacağı düşünülen GMC'a ait bazı çalışmalar aşağıda alt başlıklar hâlinde detaylıca incelenmiştir. Güncel tartışmalar açısından ele alınırsa, mimarlık ve sanat tarihi yazımı içinde mimarlığın sınırlarını inşa ve yıkım üzerinden sorgulayarak test etmesi GMC'ı özgün kılar. Onun müdahaleleri yıkım pratiğinin teorik zeminde okunmasına imkân tanır. Bu nedenle 1960'lardan günümüze sanat ve mimarlık tarihinin teorik altlığı içerisinde GMC'ın üretimleri tırnak içine alınacaktır. Bu çalışmaları diğerlerinden ayıran yönler, mimarlık sınırlarının çevresinde olmaları ve daha sonra ayrıntılandırılacağı üzere onun mimarlık eleştirisinin kaynaklarına doğrudan bağlantılı olmalarıdır. Bu inceleme sırasında kronolojik bir sıradan ziyade, tematik bir bağlantı sağlayacak şekilde bir inceleme uygun görülmüştür.

### **2.2.1 Anarchitecture**

Anarchitecture GMC tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Sözcük anarşiyi çağrışırsa da bu kavramın anti-mimarlık anlamı taşımadığını, "mekânla ilgili sosyo-politik ifadelerin yerine kişisel görüşler ve tepkilerin açıkça ifade edilmesi" olarak görülebileceğini söylemiştir (GMC, akt. Ursprung, 2012). 1973-74 yılları arasında New York'ta bir tür iş birliği çerçevesinde fikir ve çalışmalar üreten GMC önderliğindeki bir grup sanatçı kendilerine bu ismi vermişlerdir. Bu toplulukta GMC'ın yanı sıra dönemin SoHo'daki sanatçı çevresinden Carol Goodden, Laurie Anderson, Tina Girouard, Richard Nonas, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaun, Richard Landry ve daha birçok isim bir araya gelmiştir. Anarchitecture topluluğunun üyeleri aynı kuşaktan olmalarına rağmen kendilerini SoHo'daki diğer sanatçılardan ayırıp yeni bir nesil olarak görüyor, 20. yüzyıl deneyseliğini alaycı bir tavırla harmanlayarak New York sokaklarında uygulamaya çalışıyordu. Topluluk mekânın politik konumu, terk edilmiş mekânların yeniden kullanımı, özel mülkiyet gibi mimarlığın dışında

olduğu düşünölen ve mimarların toplumla ilişkisini estetik ve görsel kaygıların ötesinde sorgulayan konulara değinmiştir (Karadağ, 2018). Bir araya gelip beyin fırtınası yaptıkları toplantılarda mimarın kapitalist düzendeki yerini dans, performans, müzik, heykel, mimarlık, mühendislik gibi çok disiplinli sanatsal ifade araçları ile eleştirmişlerdir. Anarchitecture topluluğu sonuç üründen daha çok yaratıcı üretim sürecini önemsemiştir, GMC da arama ve keşfetmenin öneminden ve bu etkinliğin “sanatı sanat galerilerinden alıp kanalizasyonlara getirmesi” gerektiğinden bahsetmiştir (Richard, 2019, s.168).

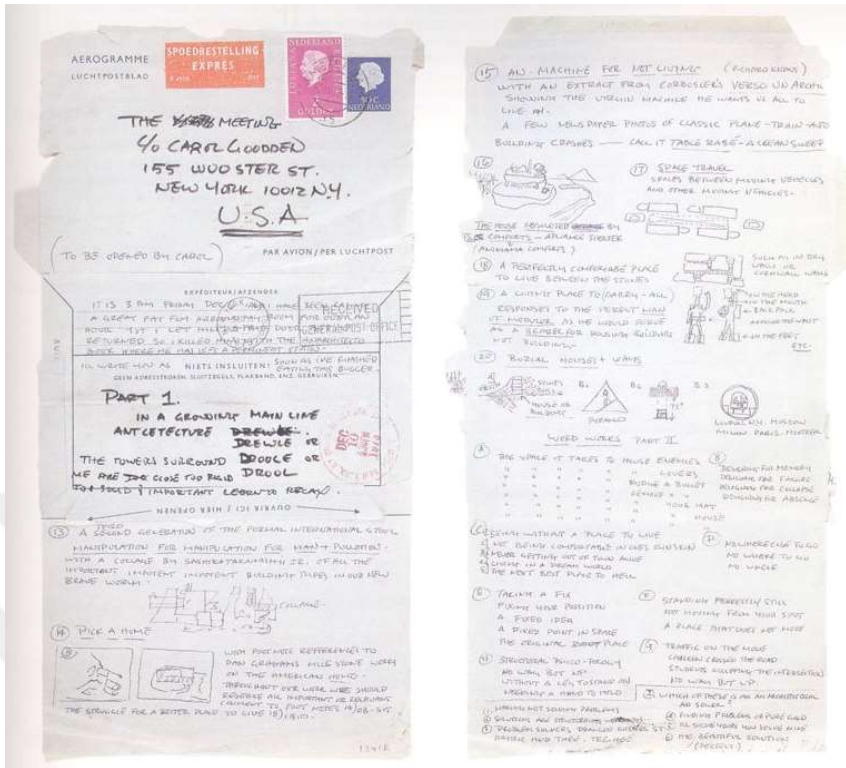
Mimarlıktan çok onun dışındaki veya sınırlarındaki fikirlerle uğraşan bu topluluk, üyelerinden Richard Nonas’ın ifadesi ile “mekânın duygusal manipölasyonunu” ya da “yapıların psikolojisini” keşfetmeyi amaçlamıştır (akt. Richard, 2019, s. 62). James Atlee (2007), grubun Le Corbusier’nin medeniyetin zirvesi olarak gördüğü kentsel ve toplumsal yapıların uyumu fikrine karşıt bir tavırları olduğundan bahseder. F. Richard da Anarchitecture’un “eskimişlik ve terk edilmişlikle, yıkıntının romantik, tarihi ve tüketilebilir saygınlığıyla” ilgilendiğini söyler. Ayrıca şehir yönetimlerinin konut politikalarına da şüphe ile yaklaşmışlardır. “Eğer ekonomik ve toplumsal düzen aracı olarak mimarlık insanları fareler ve hamamböcekleri ile aynı seviyeye, yani istenmeyen ve istiflenmiş bir seviyeye koyuyorsa, anarchitecture da kentsel barınma sorunlarına büyük master planlar yerine özgün çözümler üretmeliydi.” (Richard, 2019, s.158).

Anarchitecture topluluğunun ürettiği çalışmaların bir sergi kapsamında sunulduğu iddia edilse de, bu konuda farklı görüşler bulunur. GMC’ın topluluk üyelerine yazdığı mektuplarda serginin nasıl olması gerektiğine dair çeşitli fikirlerden bahsettiği görülür (Şekil 10). Bununla birlikte Wigley (2018), bu sergiye ait hiçbir fotoğraf, video kaydı ve davetlilerin katıldığına dair herhangi bir bilgi bulunmasa da serginin gerçekleşmediğinin iddia edilmesini zorlaştıran kanıtlar olduğunu söyler: Birincisi *Avalanche* dergisinin 1973 yılı yaz-sonbahar sayısındaki sergi duyurusu, ikincisi Wigley ve birkaç kişiye daha giden sergi davetiyeleri, üçüncüsü ise *Flash Art* dergisinde yayımlanan ve sergide sunulduğu iddia edilen fotoğraf kolajıdır (Şekil 11). Jordan (2018) da, serginin içeriğinin yalnızca topluluk üyelerinin gözlemledikleri başarısız

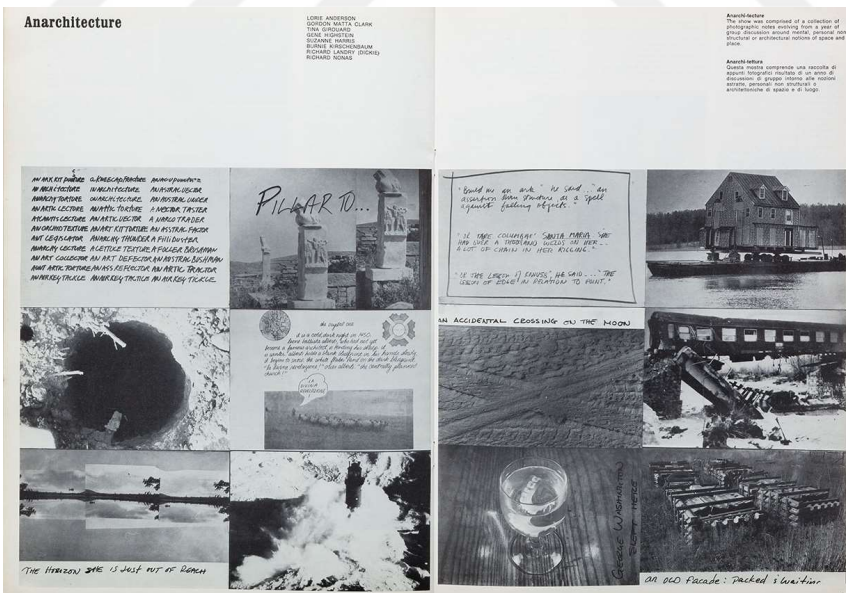
mimarlık ürünlerinin fotoğraflarından oluştuğunu söyler. Ayrıca Anarchitecture topluluğuna dahil olduğu bilinen isimlerle yapılan söyleşilerde de bu sergiden sık sık bahsedilir (Diserens, 2010). Bu sergi için Atlee (2007), “manifestolardan hayal kırıklığına uğramış bir neslin manifestosu” tanımını yapmıştır.

Anarchitecture topluluğunun düzenlediği iddia edilen serginin amacı aslında grubun fikirlerinden hareketle ortaya çıkan çalışmaların toplu olarak sergilenmesi ve grubun dağılmasıdır. GMC bu serginin hemen ardından daha sonra Splitting olarak adlandıracağı müdahalesini gerçekleştirmek üzere bir Amerikan banliyö evi aramaya başlamış ve bundan sonra yaptıklarını Anarchitecture kavramı ile grubun kendisinden ayıran ifadeler kullanmıştır. 1974 yılında *Art-Rite* dergisinde yayımlanan bir söyleşide, Splitting’i ziyaret eden kafilde bulunan Laurie Anderson GMC’in anarchitecture ifadesini ilk kez burada kullandığından bahsetmiştir (Lee, 2000). Derginin 1974 yılının yaz mevsiminde yayımlanan sayısında “Englewood’ta Anarchitecture: Temiz Kesim” başlığı ile Splitting üzerine bir metne yer verilmiştir (Richard, 2019). Bundan sonra birkaç yayında daha bu kavramın “GMC’in kendi verdiği adla anarchitecture”, “GMC’in kendi sözleriyle anarchitecture” gibi ifadelerle yer alması, kavramın yanlış bir biçimde yalnızca GMC ve onun yaptıkları ile ilişkilendirilmesine yol açmıştır (Wigley, 2012, 2018). Oysa GMC çalışmalarının anarchitecture ile ilişkisi hakkında yalnızca bir kere konuşmuş ve yaptıklarının mimari bağlamda çalışıp çalışmadığından bahsedilmesi üzerine şöyle demiştir:

(Yaptıklarımın bağlamı) Tam anlamıyla mimari değil. Mimarlık imasına sahip olan yaptığım çoğu şey aslında mimarlık-olmayan ile, normalde mimarlık olarak değerlendirilen şeylerin alternatifi olan bir şey ile ilgili. Geçen yıl 112 Greene Street’teki Anarchitecture sergisi -ki hiçbir zaman yeterince bahsedilmemiştir- çok ciddi şeylere takılmayan, yerleşik mimari dilden başka bir şey hakkındaydı. (GMC, akt. Béar, 1974, s.34).



Şekil 10: GMC'in Anarchitecture üyelerine mektubu (Richards, 2019).



Şekil 11: Anarchitecture kolajı, Flash Art Haziran 1974 (Richards, 2019).



GMC'ın yaptıklarını anarchitecture kavramından ayırmasında iki noktaya dikkat etmek gerekir. Birincisi, anarchitecture kavramının mimarlıkla ilişkili olsa da onunla dışarıdan bir ilişki kurmasıdır. Bu ismi kullanan topluluk üyeleri ortaya mimari bir ürün veya işlevsel fikirler koymak yerine fotoğrafik ve neredeyse manifesto biçiminde bir eleştiriyi tercih etmiştir. İkincisi ise, GMC'ın sergi sonrasında başlayacağı kesme, delme, kırma gibi yapı müdahalelerinin mimarlıkla ve onun yarattığı sorunlarla ilişkisidir. Bundan sonra eleştirinin içeriğinde deneyime dayalı yeni bir aşamaya geçmiştir. Daha doğrudan ve çarpıcı ifade araçları geliştirmiş, yerinde gözlemlendiği bu sorunlara yine yerinde müdahale ederek karşı çıkmıştır.

Anarchitecture kavramı ilerleyen zamanlarda anlam genişlemesine uğrayarak, çeşitli mimarlık teorilerine sızar. Brian Heagney, ilkel toplumların ne dini ne de politik olarak kurumsallaşmamış bir sosyal yapıya sahip olmaları nedeniyle mülkiyet kavramının bu toplumlarda yerleşmediğini, sabitleşmiş kurallar ve kanunların bulunmaması nedeniyle de anarşist bir düzene sahip olduklarını söyleyerek, bu toplulukların barınma ihtiyacını karşılayan basit kafes ve çadır gibi yapılar dışında bir mimarlık üretmediğini ve bunun da anarşist bir mimarlık olduğunu iddia eder. Anarchitecture kavramını yorumlayan bir diğer isim ise Lebbeus Woods'tur. Woods ve bu kavram adı altında çeşitli üretimler yapan kimi mimarlar, GMC ve Anarchitecture ekibinin daha toplumsal bir noktadan baktığı *anarchitecture*'u hem şakacı bir üslup, hem de bir tür işlevsellik katarak yorumlamıştır. Woods, mimarlığı sınırladığını iddia ettiği teknik, ekonomik, yasal ve kültürel kontrol mekanizmalarına karşı *özgür mekânı* savunur. Mimarın ve mimarlığın da tasarımcının mutlak kontrolü altında tanrısal bir kontrol mekanizması üreterek hizmet ettiği bu otoriter, dikey, tümdengelimci mekâna karşı özgür mekân, yatay ve içeriden dışarıya, tümevarımcı bir mekânı tanımlar. Bu anlamda bu mekân bir tür anarşist mekândır (Uluengin & Görgülü, 2014).

### 2.2.2 Open House

*Drag-On, Dumpster Drag* veya *Dumpster Duplex* isimleri ile de bilinen *Open House*, 1972 yılında Greene Sokağı'ndaki 112 ve 98 numaralı binaların önünde gerçekleştirilmiştir (Şekil 12, Şekil 13). GMC burada yola park edilmiş endüstriyel

boyutta bir çöp konteynerinin üzerini açık bırakarak içine kapılar, duvarlar, odalar ve koridorlar gibi ev içi öğelerden oluşan labirentvari bir *açık ev* yerleştirir. Üç adet koridor ve bunların yarattığı odacıklardan oluşan bu mekân, çöpten ve hurdalıklardan toplanan atık kapılar ve ahşap parçalarından meydana getirilir. Açılış gününde 112 Greene Street'te bulunan bir grup sanatçı burada video ile kayıt altına alınan doğaçlama bir dans gösterisi düzenler. Konteynerin burada kaldığı süre boyunca insanlar içerideki kapılardan geçerek bu açık evi dolaşıyordu. Yağmurlu günlerde açılan şemsiyeler korunaklı bir *çatı* oluşturuyor ve güneş açtığı da güneşlenme amacıyla kullanıyorlardı. Kalan zamanlarda da çevreden gelip geçerken merak edenler ve devriye gezen polislerin ilgisini çekmekteydi (Şekil 14). O yıllarda New York şehrinde büyük bir çöp krizi yaşanmaktaydı. 1971 yılında Alana Heiss'in düzenlediği yere özgü çalışmalardan oluşan *Under The Brooklyn Bridge (Brooklyn Köprüsü Altında)* sergisi, mahalle sakinleri tarafından çöplük olarak kullanılan bir alanda gerçekleşmişti. Bu sergideki çalışmalardan ve yoksul bir sanatçı olarak özdeşlik kurduğu çöplükte yaşayan evsizlerden oldukça etkilenen GMC, önce *Jacks* adını verdiği çalışma ile hurda bir arabanın gövdesinden çıkan parçaların çatıyı, çöplükte bulunabilecek diğer malzemelerin de duvarları oluşturacağı güvenli bir barınak üretmeyi planlamıştır. Daha sonra bu tasarısından vazgeçerek yine çöplükten bulunabilecek parçalardan *Garbage Wall* adını verdiği duvarlar inşa ederek daha sağlam ve güvenli barınaklar elde edebileceğini kanıtlamaya çalışmıştır (Şekil 15). Bu çalışmalarında atık malzemeleri işlevsel bir biçimde kullanan GMC, atık malzeme ile ilgili fikirlerini Open House'ta daha kavramsal ve örtük bir ifadeye tercüme eder. Open House, Jacks ve Garbage Wall'da çöpten ve hurdalıklardan bulunan parçaların kullanılması da ABD'deki tüketim kültürünün ve bir türlü çözülemeyen atık probleminin eleştirisidir. Open House, insanların ucuz konutlar edinemedikleri için evsiz yaşamak zorunda kaldıkları, "kendi insanlarıyla ilgilenmeyi becerememiş bir şehrin" eleştirisidir (Crawford, akt. Bilir ve Usta, 2012). GMC bu çalışması ile ilk defa kendi seçtiği ve izinsiz girmek zorunda olmadığı bir yere müdahale etme şansını da elde etmiştir. Daha önce sanat eseri karşısında sorduğu ampirik soruları bu sefer mekân için sormaya başlamış, endüstriyel boyuttaki bir çöp konteynerinin içinde çatı hariç tüm mimari unsurlar bulunmasına rağmen buranın bir mekân olup olamayacağını sorgulamıştır (Crow,

2010). Arturo Schwarz Open House'u M. Duchamp'a ait *Door, 11 rue Larrey* ile karşılaştırır ve ikisinin de "üçüncü boyutta gerçekleşen bir sözcük oyunu" olduğunu söyler (Richard, 2019, s.285). GMC'ın bu dönemde Duchamp'ın etkisinde kaldığı, bulunmuş ve hazır nesne konularını irdelediği görülebilir.<sup>5</sup>



Şekil 12: Open House, 1972 (Diserens, 2010).



Şekil 13: Greene Street üzerinde Open House, Cosmos Scharpione 1972 (Gordon Matta-Clark Open House, t.y.).

<sup>5</sup> GMC ve M. Duchamp arasındaki ilişki için bkz. *Bölüm 3.3.1: Avangart sanatın etkisi.*



Şekil 14: Open House videosundan kareler (UBU Web).



Şekil 15: Garbage Wall, 1971.

Open House, mimarlığı onun araçlarını kullanarak eleştiren üç boyutlu bir bulmaca gibidir. GMC mimarlık eğitimine baştan başlar, adeta mimari planı üçüncü boyutta yeniden ele alır. Mimari mekân, fiziksel ve kavramsal birtakım özelliklerin bir araya gelmesi ile var olur. Örneğin buradaki bir kapının veya duvarın işlevsel anlamda mekâna kattıkları, fiziksel unsurların soyut olarak ürettikleri mekânsal özelliklerdir. Bir kapı geçişi, bir koridor bağlantıyı, bir boşluk girişi veya çıkışı çağrıştırır. Peki bütün bunlar birlikte gerçek bir mekân oluşturur mu? Open House'a girip çıkan seyirciler,

burayı işlevsel hâle getirmenin bir yolunu bulmuş gibidir. O zaman herhangi bir mimari yapıda tasarımcı (veya karar vericiler) tarafından tepeden dayatılan işlevsel şemalar zorunlu mudur? Mimarlığın mekânı hem dikte etmesi, hem de tam tersi muğlak hâle getirmesi bir ikilik yaratır. O zaman mimarlık ne tam serbest bırakabilir, ne de zorlayabilir. Open House doğrudan bir çözüm önermek yerine bir tartışma açmayı seçen bir çalışmadır, ancak kamusal alanda seyircisi ile doğrudan iletişim kuran, aslında seyirci bile olmayı düşünmeyen insanları kendine çeken bir nesneye dönüşür. GMC'ın dolaysızlıkla ilgili fikirlerinden hareketle, yaptıklarının mimarlık ile oluşturduğu arakesitin alanı adım adım artmaya başlar. Open House yaptığı diğer mimari müdahalelere kıyasla daha soyut bir mesaj içerse de, içerdiği örtük eleştiri ve GMC'ın yönetsel gelişimi açısından önemlidir.

### **2.2.3 Splitting**

GMC'ın New York'ta birlikte çalıştığı sanat simsarları Holly ve Horace Solomon tarafından arazi değerinin artacağı beklentisi ile satın alınan Englewood, Humpfrey Sokağı'ndaki 322 numaralı bina, tipik Amerikan banliyö evlerinden birisidir. Önde ve arkada yer alan verandaları ile bu iki katlı bina, cüruf beton kiremitlerden oluşan bir katman üzerinde yükselir. Yapı, New York şehrine yakınlığı ve suç oranları artan şehir merkezine uzaklığı dolayısıyla Englewood'ta yerleşimin arttığı 1930'larda inşa edilmiştir. Daha önce büyük konaklarda çalıştırılan ev işçilerinin yaşadığı konutlardan oluşan Englewood, 2. Dünya Savaşı sonrası ekonomik düzenin değişimi ile birlikte işsizliğin artması ile terk edilmiş ve neredeyse boşalmıştır. Bölgede yaşayan orta sınıf Afrikalı Amerikalıların evlerinden çıkartılmasından sonra yeni bir orta sınıfa hitap etmesi hedeflenen ancak bir türlü gerçekleşmeyen kentsel yenileme projeleri planlanmıştır. Ortaya çıkan imar planlarında bölgeyi sosyo-ekonomik gerçeklikleri ve tarihi bağlamından uzaklaştıran yenileme kararları görülmüştür (Richard, 2019).

1973 yılında, GMC ile Alman asıllı sanatçı Manfred Hecht bu binayı iki paralel çizgi ile ayırıp, binanın ortasında elektrikli testere yardımı ile boydan boya tüm yapıyı kesen bir yarık oluştururlar. Daha sonra bir taraftaki cüruf beton tuğlalarını yatay bir çizgi hâlinde kaldırıp, binayı bu yüksekliği azaltılmış taraftan temele yaslayarak eğimli hâle

getirirler. Bu eğim nedeniyle ortada oluşan açıklık temelde incecik bir çizgi iken çatıya doğru gittikçe genişler (Şekil 16). Bu boşluk hakkında GMC şunu söyler:

Çatlağın küçük olduğu merdivenlerin başlangıcından yukarı çıkmaya başlarsınız ve yükseldikçe her seferinde bu çatlağı geçmek zorunda kalırsınız. Siz merdivenlerden en üste doğru çıkarken (çatlak) genişlemeye devam eder ve en üst kata vardığınızda çatlak bir ya da iki fit (30-60 cm) genişliğindedir. Gerçekten üzerinden atlamak zorunda kalırsınız. Boşluğu devinimsel ve psikolojik olarak hissedersiniz (akt. Alliez, 2016, s.321).



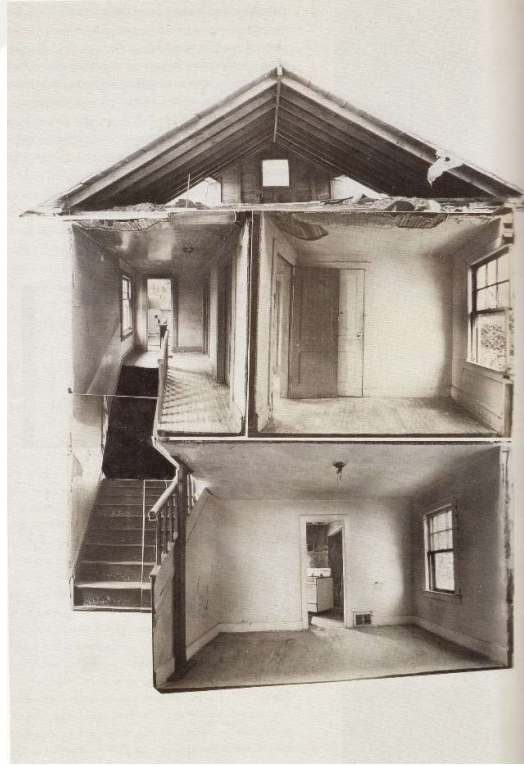
Şekil 16: Splitting, 1973

Bina kentsel dönüşüm projesi kapsamında yıkılmadan önce 3 ay boyunca bu hâliyle kalmıştır. Bu evin Amerikan banliyö kültürü ile ilişkisi önemlidir. 2. Dünya Savaşı sonrası, sermaye birikimi inşaat üzerinden, yani mimarlıktan kâr elde edilmesi yoluyla sağlanmaya başlar. Savaş sonrasında patlak veren Amerikan banliyösü, özellikle beyaz, orta ve üst sınıftan insanların mahremiyet isteğinden beslenmiş ve herkesin birbirinin benzeri yerleşim alanları ve binalarda ikamet ettiği bir yaşam yaratmıştır. Savaş sonrası dönemde televizyon programları, filmler ve dergiler aracılığıyla aile değerleri, ev içi mahremiyeti ve konformizm en önemli değerler sayılarak aile ve komşuluk ilişkileri yüceltilmiştir. GMC'in eleştirdiği ve yapıyı ortasından keserek teşhir etmeye çalıştığı şeylerden biri de yaratılan bu *Amerikan Rüyası* kavramı ve yöneticiler tarafından bu kavram altında pazarlanan yapay yaşamdır. Bu konuda, "...bina işlerimin doğası, bu türden kendini üstün gören mesleki sorumluluğun, soruna çözüm bulamayan işlevselci tutumuna itiraz ediyor ya da sunulan yaşam kalitesini yeniden



sorguluyor.” ifadesini kullanmıştır (GMC, akt. Bilir ve Usta, 2012, s.59). Yöneticiler ve inşaat sektörü tarafından şehir merkezinin kamusal alan, banliyönün ise mahremiyet alanı ilan edilmesi, GMC’ya çocukluğunu geçirdiği New York’ta bulunan, yüksek katlı apartmanlarda pencereden dikizlediği diğer daireleri hatırlatır ve bu karşıtlığı çözümlemeye çalışmasına yol açar. GMC burada, şehir merkezi-banliyö, merkez-çeper karşıtlıkları bağlamında teşhircilik ve dikizleme isteğini tetikleyen bir ilişki kurar (Lee, 2000).

Splitting üzerinde çalışırken arşivleme amaçlı olarak çektiği fotoğraflarla daha sonra her bir odayı kendi içinde ortografik perspektif olarak gösterdiği bir kolaj oluşturmuştur. Ayrıca çalışma için hazırlanan kitapçıkta ortografik cephe fotoğrafları çekerek, kağıt üzerinde çizimle elde edilen sanal cephe ifadesini fotoğraf üzerinde elde etmiştir. Bu fotoğraflar GMC’in mimarlıkta sunum ve ifade biçimlerinin eleştirisi üzerine de düşündüğünü gösterir (Şekil 17, Şekil 18).



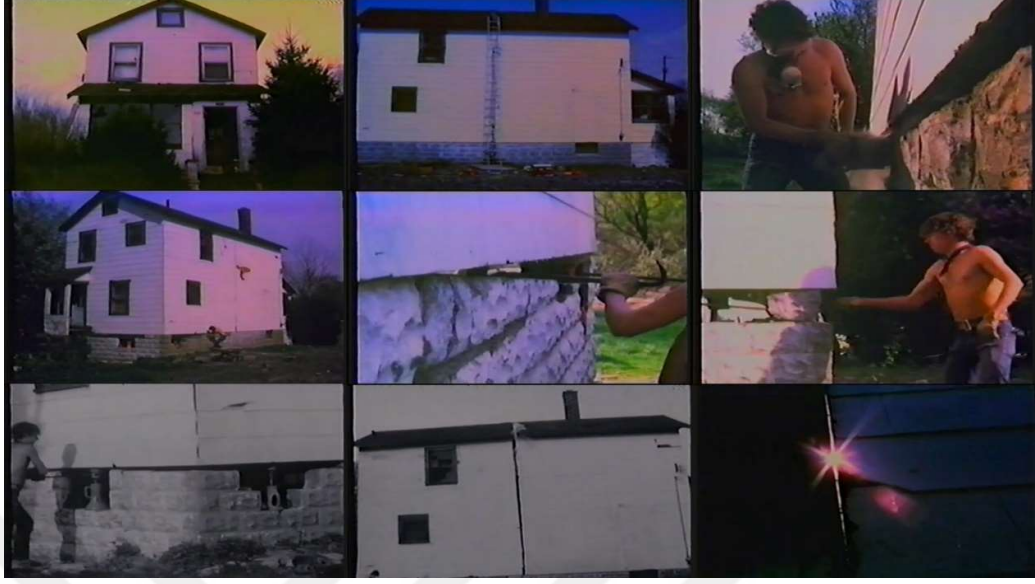
Şekil 17: Splitting kesiti, 1974.



**Şekil 18:** Splitting cephesi, 1974.

Splitting onun teknik olarak en basit ancak içerdiği çoklu anlamlar dolayısıyla en karmaşık müdahalesidir. GMC'nin en bilinen müdahalelerinden biri olmakla birlikte, içerdiği şiddet ile onun sahip olduğu elinde elektrikli testeresi ile maço görünümlü işçi-sanatçı imgesini pekiştiren bir etki yaratmıştır: "...haftalarca elinde bir makineyle fiziksel bir olayın uzantısı olmak, bunu ağır bir işçilik gösterisine dönüştürüyor; düpedüz bir vahşilik yaratıyor" (GMC, akt. Bilir ve Usta, 2012, s.13). N. Ourroussoff burada iki tespit yapar: Birincisi, yapının ikiye ayrılmasının Amerikan ailesinin parçalanmasını çağrıştırmasıdır. İkinci ise, bu eylemin gücünün inşa etmeyi, özellikle de içerdiği şiddeti ifade etmesinden gelmesidir. Şiddet konusuna değinmişken sürece dikkat çektiği bu noktada, "fiziksel sürecin en sondaki mükemmelleştirilmiş görünümünden daha önemli hale gelmesi" ifadesini de kullanır (Ourroussoff, 2017). GMC'nin belgeleme alışkanlığı aslında yaptıklarının doğasını ve eylemi kayda almayı amaçladığından, şiddetin bir tür eleştiri ifadesine dönüşmesi ve bu hareketli eylemin kayda alınmasının bir örneği de burada görülür (Şekil 19).





Şekil 19: Splitting videosundan kareler (UBU Web).

Splitting, tarih boyunca farklı dönemlere ait hikâyelerin biriktiği ve yeni bir aşamaya geçileceği sırada gerçekleşmiştir. GMC, binalar yıkılmadan önce apar topar taşınan ev sakinlerinin tüm kişisel eşyalarını toplayıp bahçeye ve bodrum kata atarak yapıyı bu hikâyelerden arındırmak ister. Odaları, yüzeylerde bulunan linolyum gibi malzemelerden oluşan boş hâline döndürerek tam bir yabancılaşmayı hedefler (Béar, 1974), ancak kentsel dönüşüm planlarının ve yıkım beklentisinin Splitting'in karakterini oluşturduğu da ortadadır. Splitting neredeyse yok olup gidecek bir tarihe dikkat çekmek isteyen bir protestodur. Bununla birlikte banliyö kültürü ve Amerikan rüyasını, tepeden inme ve pürist modernist planlama ilkelerini de protesto etmiştir. Nitekim 2020'li yıllarda binanın bulunduğu yapı adası ticaret-ofis odaklı bir komplekse ev sahipliği yapmaktadır. Bu bölgede (ve aslında ABD'nin belki de birçok banliyö yerleşiminde) hem hiç ortada olmayan bir yaşam biçimi dayatılmış, hem de bu düzeneğin çalışmadığı görüldüğü anda yine toptancı kararlarla bu yerleşimler yerle bir edilmiştir. Bu gidişatın, reklamcı güdülerle mimarlığın ve şehirciliğin kullanımı açısından nasıl bir zincirleme hikâye yarattığını görmek önemlidir.

Splitting'in bünyesinde taşıdığı diğer önemli nokta da, GMC'nin mimarlıkla teknik anlamda kurduğu ilişkidir. Bu müdahale sırasında neredeyse bir şantiye kurulmuş, ancak bu şantiyede inşanın yerine yıkım geçmiştir. Hassas müdahaleler sayesinde

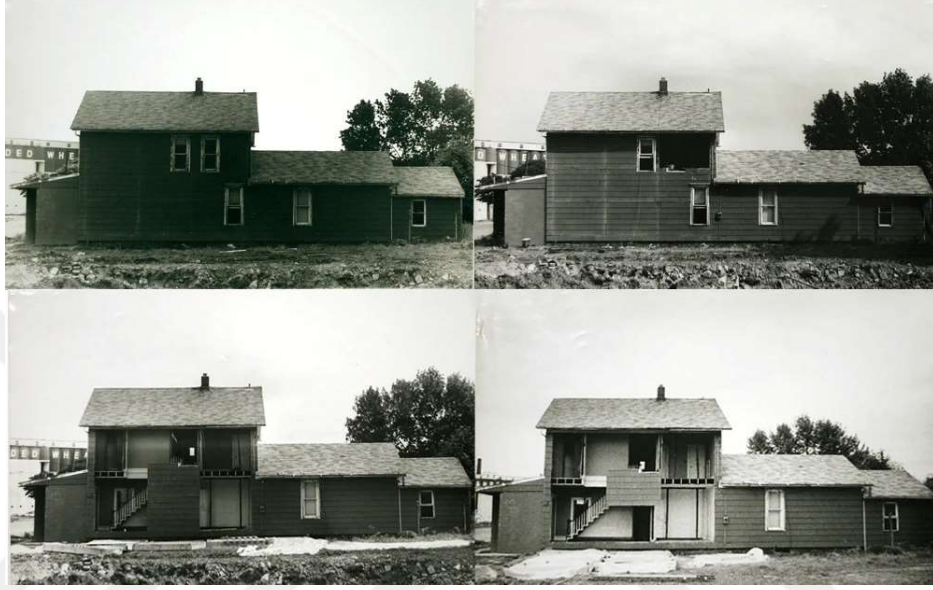
hem yapıda bir yarık elde edilmiş, hem de yapının eğik durması sağlanmıştır. Bir mimarın mesleğin teknik olanaklarını aldığı eğitimin aksine bir tutumla kullanması açısından GMC'ın bu müdahalesi farklı bir noktada durur. Bu karşı çıkışta mimarlığı eleştirmenin özü yakalanabilir. Splitting, mimarlığın sanat-mühendislik ikiliğinin tersten bir okumasıdır ve kavramsal sanatın ifade olanaklarının mimarlığın teknik bilgisi ile çakıştığı özel bir örnektir.

#### 2.2.4 Bingo

*Bingo* (veya *Bingo Ninth X*, *Bingone*) 1974 yılında ABD'nin New York eyaleti sınırları içinde yer alan Niagara Şelalesi yakınındaki Eerie (sonradan Rainbow) Bulvarı'nda bulunan bir banliyö evinde, GMC'ın yapının cephesinden adım adım parçalar sökmesi ile gerçekleşmiştir. İsmi, 9 parçaya sahip bir kağıt üzerinde oynanan Bingo oyununa bir gönderme taşır. Yapının cephesi 9 eşit parçaya bölünmüş, parçaların her biri çıkarılıp en sonunda ortadaki tek bir parça kalana kadar her aşamada cephe fotoğraflanmıştır. Bingo'nun gerçekleştirilme süreci de diğer çalışmaları gibi kayıt altına alınmıştır ve Splitting ile aynı video içerisinde yer alır (Şekil 20). Splitting ile benzer şekilde banliyö evini odağına alan bu müdahale yine banliyönün mahremiyet, güvenlik gibi meselelerini ele alır. Belediye tarafından yenileme çalışmaları kapsamında yıkım kararı alınan bu binadaki müdahale, GMC ve ekibinin belediye işçilerinden yıkımı birkaç saat geciktirmelerini istemeleri sayesinde gerçekleşebilmiştir. Bu kısıtlı zaman dolayısıyla, binanın arka cephesinde ön tarafın tam tersi bir biçimde, ortadaki kareyi çıkarıp diğerlerini tutma planı rafa kaldırılmak zorunda kalmıştır. Çıkarılan bu parçalardan 3 tanesi daha sonra çeşitli galerilerde sergilenmiştir (Şekil 21).

Crow (2010), GMC'ın *Bingo*'da yapının cephesinde yarattığı 9 adet kareyi Cornell Üniversitesi'ndeki en baskın mimarlık eğitmeni olan Colin Rowe'un da kullandığı *9 kare grid* motifine benzetir. Rowe, bu desenin çeşitlemelerine Rönesans'ta Andrea Palladio'nun villa planlarında, 20. yüzyılda da Le Corbusier'nin planlarında rastlanılan tarihsel bir işaret olduğundan bahseder. GMC da Modernizm'in ağırlıklı olarak bu işlevsel yönüne karşı çıkar. 9 kare gridi "zamanında mimarlıkta ve özellikle

Cornell'deki biçimci eğilimin utanç verici bir örneği” olarak tanımlayan Mark Linder da, Bingo ile GMC'nin “plan çizme aracı olarak kullanılan dokuz kare gridi, bir kesit çizme aracına dönüştürdüğüne” dikkat çekmiştir (Linder, 2010, s.220) (Şekil 22).



Şekil 20: Bingo, 1974.



Şekil 21: Bingo'dan çıkarılan ve sergilenen parçalar (CCA arşivi).



Şekil 22: Bingo filminden kareler, 1974 (UBU Web).

GMC'ın 1978 yılında ölmesinden hemen sonra Bingo'nun gerçekleştiği Niagara Nehri yakınlarında bir çevre felaketi yaşandığı ortaya çıkar. Gönüllü çalışmalar sonucunda Niagara sakinlerinin astım, epilepsi, migren gibi hastalıklara sahip oldukları, yüksek oranlarda kusurlu veya düşük doğum görüldüğü tespit edilir. Gazetecilerin araştırmaları ve çevreci bir hareketin örgütlenmesi ile, bölgedeki kimyasal madde üreten fabrikalardan 1920'lerden 1950'lerin başlarına kadar yaklaşık 20 bin ton zararlı atığın önceden yapımından vazgeçilse de bu şirketler tarafından özel izinle tamamlanan 1 mil uzunluğundaki Love Kanalı'na döküldüğü ortaya çıkarılır. Niagara Nehri'ne de yakın olan bu arazilerin, atıkların üzeri kapatıldıktan sonra 1 dolar karşılığında şehrin eğitim müdürlüğüne satıldığı, üzerinde okul inşa edildiği fark edilir. Bu okulda eğitim veren öğretmenler ve kasaba sakinlerinin uzun süredir kötü kokulardan ve hastalıklardan şikayet ettiği ortaya çıkar. Yıllar süren yasal mücadeleler sonucu şirketler yüksek tazminat bedelleri ödemeye mahkûm edilse de, ABD başkanı Jimmy Carter'ın bu durumu federal tehlike olarak ilan etmesinden sonra oluşturulan bir fon yardımı ile bölgedeki 239 aile kalıcı olarak başka bir yere taşınmak zorunda kalmıştır. Bu felaketin ortaya çıkarılmasını sağlayan çevreci hareket daha sonra ABD'de bu konulardaki farkındalığın artmasına ve birçok yerde örnek mücadelelerin örgütlenmesine neden olmuştur.

Bingo ve Splitting, kendi içine kapalı bir banliyö yaşamının yarattığı sorunların, ekonomik sınıflar arası gelir eşitsizliğinin neden olduğu mekânsal farklılıkların ve mülksüzleşmenin görünür kılınması yönünde bir mesaj taşır. Bingo'daki evin kentsel yenileme planları kapsamında birkaç saat içinde yıkılacak bir bina olması, zaten sorunlu olan Amerikan banliyö anlayışının yerine neyin koyulduğu ile ilgili sorulara da yol açar. Bingo'daki alaycı-oyuncu eleştirel tavır, kentsel politikaların bir alegorisi gibidir. İnsanların yaşamları, sağlıkları, mekânlarla kurulan bireysel ve toplumsal ilişkiler de tıpkı bingo oyunu gibi masa başında ve neredeyse rastgele (tam olarak rastgele denemez çünkü piyasanın lehine çalışacak bir düzenek söz konusudur) uygulanır. Bunun yanında 9 kare gridin bu müdahalenin bir aracına dönüştürülmesi, modernist şehirciliğin en saf hâli olan banliyönün yenilgisinin ilanıdır. GMC, bununla yıkımın ve kesip-biçmenin yanına sembolik bir ifade aracı daha ekler.

### 2.2.5 Day's End

1950'li yıllarda Manhattan adasının kentsel dönüşüm projeleri ile yenilenmesinin en önemli aşamalarından biri, batıda Hudson Nehri'ne komşu olan rıhtımların boşaltılmasıdır. Deniz taşımacılığı, büyük yük gemilerinin taşıdığı konteynerleri taşıyamayacak kadar küçük olan bu 19. yüzyıldan kalma antrepolar yerine büyük açıklıklara sahip yeni limanlara kaymıştır. 1960'ların sonlarına doğru yaklaşık 1400 çalışan işsiz kalmış ve rıhtım yapıları da çürümeye terk edilmiştir (Şekil 23). Giderek ıssızlaşan bu antrepolar New York'taki *queer* toplulukları gibi toplum tarafından dışlanmış bireylerin bir araya gelerek sosyalleşebildiği yegâne alanlardan biri hâline gelmiştir (Şekil 24). Bu topluluklar tarafından bir anlamda yeniden işlevlendirilen bölge, şehir sakinleri ve yöneticiler tarafından sorunlu bir bölge olarak görülmekte, suç oranlarının çokluğu, para karşılığı yasa dışı seks yapıldığı, bölgeye izinsiz girildiği gibi bahanelerle sık sık polis baskınına uğramaktaydı.





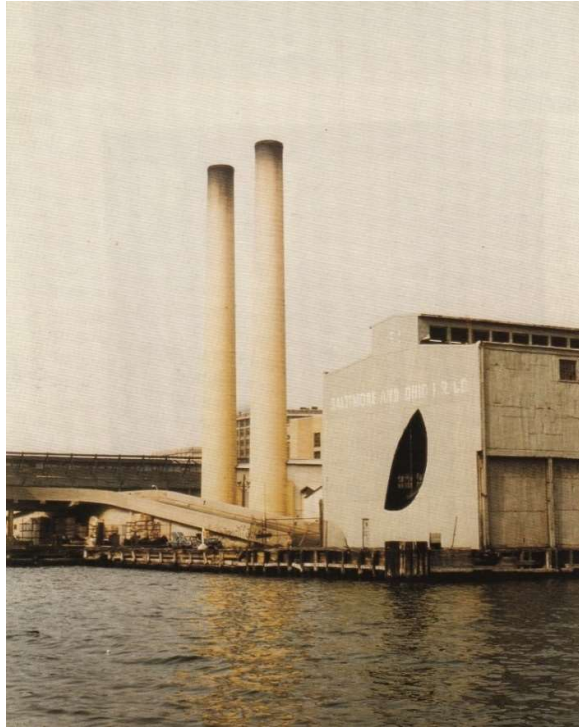
Şekil 23: 52 numaralı antrepo, 1951 (Coleman, 2021).



Şekil 24: Day's End, Shelley Secombe, 1975 (Art after Stonewall, 1969-1989, t.y.)

GMC'ın *Day's End* veya kendi notlarında *Days End*, *Day's Ending*, *Days Passing*, *Day's Passing* adıyla yer alan müdahalesi, Hudson Nehri kenarında ve Gansevoort Sokağı'nın sonunda bulunan hangar biçimindeki 52 numaralı antrepoda gerçekleşmiştir. Yapının cephesinde ve tabanında birbiri ile ilişkisi yokmuş gibi görünen devasa boşluklar açan GMC, bu açıklıklardan sızan güneş ışığı sayesinde mekânın günün değişik saatlerinde farklı şekilde deneyimlenmesini amaçlamıştır. Bundan önceki keskin, dörtgen biçimli kesiklerinin aksine burada oval veya dairesel

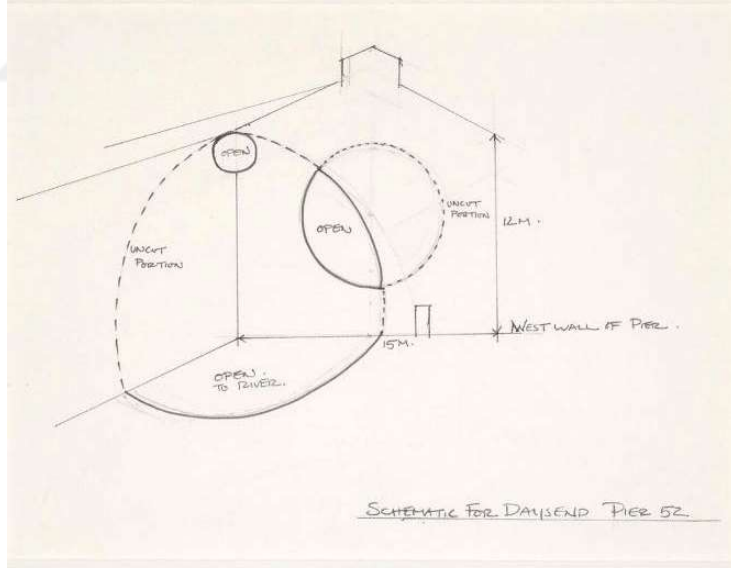
toplam 5 adet boşluk açmıştır (Şekil 25, Şekil 26). Bunlardan ilki 2,75x21,33 cm boyutundaki döşemeyi ikiye bölen ve Hudson Nehri suyunu içeriye alan kanaldır. Bu boşluğun tam tepesinde, gün ışığının sızdığı yelkene benzer biçimde bir boşluk daha açar. Kanalin kuzey ucuna dik gelen tarafta, antreponun katı dörtgen formunu yırtarcasına ve Hudson Nehri'ne kapı gibi açılan yarı-dairesel bir kesik vardır. Güneybatı tarafında yine suyu içeri alan çeyrek daire şeklinde bir açıklık daha bulunur. En önemli boşluk ise, yapının batı cephesindeki kedi gözüne veya bademe benzeyen kesiktir. Hudson nehrinden tümüyle görülebilecek bu boşluk, antrepodan içeriye yüksek miktarda ışığın girmesini sağlar. GMC'ın yaptığı hesaplamalara göre buradan gelen ışık, güneş tam tepedeyken bu boşluktan geçecekti ve her yıl sonunda da duvardan ve döşemeden yansıyıp ilk açılan kanalda suya düşecekti. Böylece, zemindeki kesikte, güneş ışığını aylık periyotlarla takip eden bir yay oluşacaktı (Şekil 27). GMC, bu müdahalesine *Day's Ending* (gün bitiyor) ismini vermeyi de düşündüğünü söylemiştir çünkü ışık güneş tam tepedeyken bu açıklıklardan içeri girip batana kadar ışığı takip ediyordu (akt. Bilir ve Usta, 2012, s.30).



Şekil 25: Day's End, Hudson Nehri'nden görünüm, 1975.



Şekil 26: Day's End antrepo içinden görünüm, 1975.



Şekil 27: Day's End için taslak, 1975.

GMC, yapının bu hâliyle bir yıl boyunca kalarak tüm mevsim geçişlerini ve bunun yarattığı günlük gündoğumu-günbatımı çevrimini yansıtmayı planlamıştır. New York sakinlerinin bir yarım adada yaşamalarına rağmen suya doğru dürüst erişimi



olmadığını fark eden GMC, bu antrepoyu adeta “post-endüstriyel bir parka, bir ışık ve su mabedine” dönüştürmek istemiştir (Mendelsohn, 2017).

Bu müdahaleyi kamu yapısına vandalca bir müdahale olarak değerlendiren şehir yönetimi soruşturma başlatmış, GMC da bu sırada Paris Bienaline davet edildiği için Avrupa’ya gitmiştir. Soruşturma sırasında avukatı aracılığıyla gönderdiği savunma mektubunda bir sanatçı olarak bu yapıyı ilginç, çekici ve değerli bir yer hâline getirerek tekrar şehir yaşamının bir parçası hâline getirme hakkı olduğunu iddia ederek (Crawford, akt. Bilir ve Usta, s.x), bu müdahalesinin “tarihin hüznünlü bir anını işaretleme” ve “terk edilmiş liman yapılarına ağıt yakma” gibi amaçları olduğunu ifade etmiştir (Lee, 2000, s.121). Daha sonra açılan bu davalar düşmüş ve birkaç hafta içinde de antrepolar tümüyle yıkılmıştır. Day’s End’in 1975 yılında yayımlanan basın duyurusunda H. Solomon’un aktardığı üzere GMC kendi yaptıklarını “incelikli bir hafıza aracı” olarak nitelemiştir. Solomon ayrıca, GMC’ın sanatın “nihayetinde onu hatırlama becerisi” olduğunu öğrettiğini söyler (akt Richard, 2019, s.435). GMC, bu müdahalesini gerçekleştirirken yine tüm çalışma sürecini kayıt altına almıştır (Şekil 28).



Şekil 28: Day's End videosundan kareler (UBU Web).

2021 yılında, David Hammons tarafından Whitney Museum’un desteği ile Day’s End’in gerçekleştirildiği rihtim yapısının güney kanadının yalnızca taşıyıcılardan oluşan bir kopyası inşa edilmiştir (Şekil 29). Müze yönetimi tarafından GMC’ın müdahalesine de gönderme yapılarak onun yapıyı kesip içini açtığı, Hammons’ın ise yapıyı görünmez kıldığı belirtilmiştir (Coleman, 2021). Bu yerleştirme kendi içerisinde bir sanat eseri

olarak GMC'a ait Day's End'ten farklı bir mesaj taşır. GMC yok olup gideceğini bildiği bir yerin tam merkezinden ses çıkarmıştır, Hammons ise yok olup gitmiş bir yerin yasını tutuyor gibidir. Bunun gibi GMC'ın yaptıklarını cisimleştirmeye ve kalıcılaştırmaya çalışan üretimler onun taşıdığı tüm toplumsal ve politik arka plandan bilinçli bir biçimde soyutlandığını gösterir ve yaptıklarının yüzeysel estetik kaygılardan ve etkisiz eylemlerden oluştuğu algısını pekiştirir.



Şekil 29: David Hammons'a ait Day's End, 2021 (Coleman, 2021).

Day's End, şiirsel metaforik boşluğun fiziksel bir ifadesi gibidir. Planlanan ışık oyunları, bu kesiklerin mimari bir tasarım anlayışından süzülerek gerçekleştirildiğini gösterir. Sermaye ve piyasa çıkarlarını önceleyen kentsel yenileme fikirlerinin bir kenara atarak çürümeye terk ettiği antrepolar, son bir kez sahneye çıkar. Ticaret ağlarının hızına yetişemeyerek önemini kaybeden bu yapılar, kullanılmayan eski şehir içi demir yolunun kamusal yeşil alana dönüştürüldüğü High Line projesinden yalnızca bir blok ötededir. Wetzler (2018), High Line projesinin milyonlarca dolarlık evleri pazarlayabilmek için ustaca hazırlanmış bitki yatakları ve *yeniden yapılandırılmış çürüme* gibi taktiklerini, GMC'ın Day's End'i savunmak için kullandığı, atıl bir yere yeni bir değer atfetme anlamındaki ifadeleri ile karşılaştırır. Oysa GMC'ın bölgeyi kentsel

sızmaya<sup>6</sup> kurban etmek gibi bir hedefi yoktur. Hem kamusal bir kullanım olanağı yaratılmayan, hem de bölgeyi kendi yaşam biçimlerine uygun bir yere dönüştürenlerin adli vaka sayıldığı bir anda dikkatleri buraya çekmeyi amaçlar. Işığın ve suyun rol aldığı bir mabede dönüştürdüğü bu atıl mekâna saygı duruşunda bulunur.

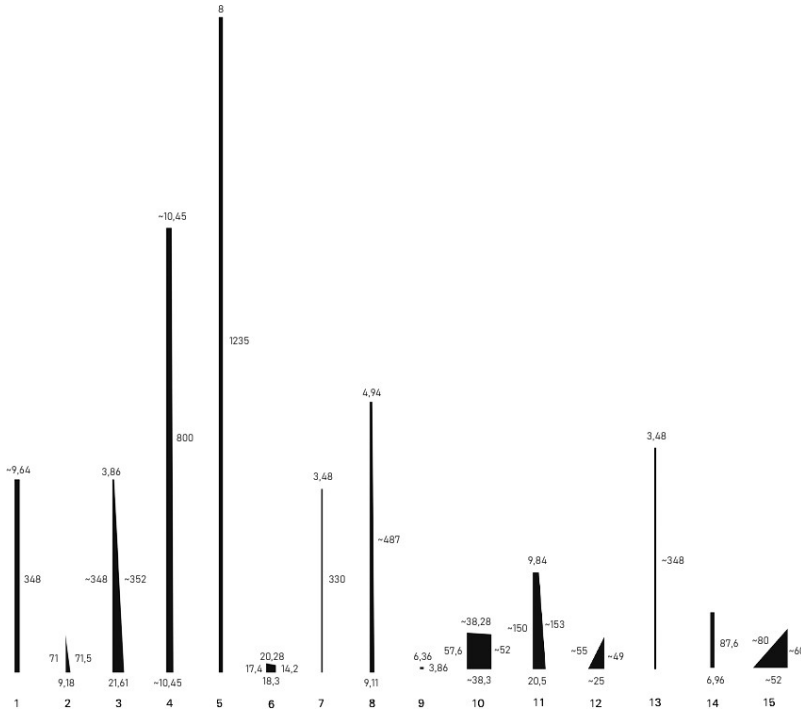
### 2.2.6 Fake Estates

*Fake Estates* adı GMC tarafından İngilizce’de emlak veya gayrimenkul anlamına gelen *real estate* ifadesinin anlamı tersine çevrilerek türetilmiştir. 20. yüzyıla girilirken New York şehrinde önceden tarlaların ve çiftliklerin yer aldığı arazilerin sınırları, kaos yaratan bir hızla dönüşen şehrin yeni arazi sınırlarına dönüştürülürken birçok yerde sorunlar çıkmıştır. Modernist şehircilik uygulamaları, geometrik yeni haritalar ile topografya ile daha uyumlu eski sınırlar arasında uyumsuzluklara neden olmuştur. Mükemmellik idealinin ürünü olan yeni kentsel mülkiyet sınırları, bazı yerlerde üzerinde herhangi bir şey inşa edilemeyecek arazi parçaları yaratmıştır. Bu kullanışsız parçalar eskiden bu bölgede bulunan çiftlik, köy gibi geleneksel yerleşim alanları ile modern zamanın hızlı ve kaotik kentsel gelişiminin çatışması sonucu ortaya çıkmıştır (Hogue, 2009). 1970’li yıllarda New York’ta artışa geçen emlak ve arazi spekülasyonları sırasında şehir yönetimi tarafından bu işlevsiz arazi parçalarına parsel numaraları verilerek, açık arttırma ile satışından kazanç elde edilmesi planlanmıştır. Bu alanların daha sonraki zamanlarda değerlendirileceğini, başka küçük arazi parçaları ile birleştirildiğinde diğer mülk sahipleri tarafından talep edilebileceğini düşünen alıcılar, fiyatları 25 ile 75 dolar arasında değişen bu arazileri satın almak istemiştir. Bu açık arttırmalarda 180 parselin 2,418,900 dolara satıldığı açıklanmıştır (Carlinsky, 1973). GMC da 1973 yılının yaz mevsiminden başlayarak bu açık arttırmalara katılmış ve 14’ü Queens, 1’i de Staten Island’ta olmak üzere toplam 15 araziyi satın almıştır (Şekil 30).

---

<sup>6</sup> Kentsel sızma, bu tez içinde İng. *gentrification* tanımı için son dönemde kullanılan *soylulaştırma* kelimesinin yerine kullanılacaktır. Ayrıca, High-Line projesi ve yarattığı kentsel sızma (soylulaştırma) hakkında daha geniş bilgi için bkz. *Taşdemir, 2020*.

Açık artırma sırasında bu arazilerle ilgili planlarının ne olduğu sorusuna “Bu arazileri satın almak zorundaydım çünkü kullanışlıydılar -fotoğraflarını bir galeri duvarına asabilirim. 1,95 fit uzunluğunda bir parçam var. Uzun bir duvara konulacak.” diye cevap vermiştir (Carlinsky, 1973). Satın aldığı bu alanlarla ilk başta ne yapacağını bilemese de, diğer müdahalelerinde -özellikle *A W-hole House* ve *Splitting*'te- kendi elleriyle yarattığı *metaforik boşluğu* bu sefer hazır olarak bulmuştur. “Bir mimarın çiziminden arta kalan mülklerdi” (akt. Bilir ve Usta, 2012, s.5) diye nitelediği bu arazilerle üç aşamadan oluşan bir sergi gerçekleştirmeyi planlamıştır: Birinci aşamada arazilerin her birinin yeri, ölçüsü ve varsa üzerindeki bitki örtüsü gibi bilgileri yazılı hâlde belgelemek, ikinci aşamada arazilerin ölçekli fotoğraflarını çekip görsel olarak belgelemek, son aşamada ise bu yazılı ve görsel belgeleri birleştirip her bir arazi ayrı bir eser olarak yer alacak biçimde sergiye çıkarmak. Bu sergide herhangi bir araziye ait eseri satın alan ziyaretçi, o araziye de satın almış sayılacaktı. GMC serginin ilk aşamasını belli oranda gerçekleştirse de daha sonra bu tasarısını rafa kaldırmıştır. Ölümünden sonra da, vergileri ödenmeyen bu araziler tekrar kamu mülkiyetine geçmiştir (Şekil 31).



Şekil 30 : Gordon Matta-Clark'ın açık artırma ile satın aldığı arazilerin ölçülü şematik çizimleri, 2006.



Şekil 31: GMC'a ait arazilerin vergi bildirimleri (Odd Lots).

GMC'ın ilgisini çeken nokta, bu arazi parçalarının kullanım değerinin olmamasıdır. Parçalardan bazılarında komşu parsellerden geçerek ulaşılabilirdi ve mülk sahipleri kendi arazilerinden geçilmesine izin vermiyordu (Şekil 32, Şekil 33, Şekil 34, Şekil 35, Şekil 36). Bu konuyu “Müzayede kataloğundan anlaşıldığı kadarıyla satın aldığım başka bir parçaya ben bile ulaşamıyorum. Oraya erişim yok, ki bu benim için iyi. İlginç bir özellik: Sahip olunabilecek ama asla deneyimlenemeyecek bir şey. Bu kendi başına bir deneyim.” şeklinde açıklamıştır (akt. Carlinsky, 1973).



Şekil 32: Fake Estates, 1973.



**Şekil 33:** Fake Estates, 1973.

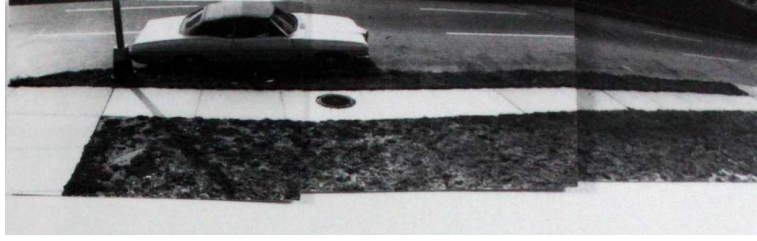


**Şekil 34:** Fake Estates, 1973.



**Şekil 35:** Fake Estates, 1973.





Şekil 36: Fake Estates, 1973.

Onun müdahale ettiği diğer yapılar daha sonra yıkılarak kentsel bağlamdan kaldırılmıştır; ancak bu arsa parçalarının yerel yönetimler tarafından sınırları belirlenerek numaralandırılmış, satışa çıkarılmış, birileri tarafından satın alınmış ve denetlenebilir mülkler hâline getirilerek yalnızca kağıt üstünde de olsa bir şekilde yaşamaya devam etmiştir. Yine de, piyasanın ve yöneticilerin gösterdiği özene ve ilgiye rağmen bu arazi parçaları gerçek birer mekâna dönüşmemiş, şehir yaşamına katılamamıştır.

Fake Estates tasarısı üzerinden gerçekleşen bu satın almalar, GMC'in elinde elektrikli testere ile kentsel yıkımlar yaratan bir sanatçı görünümünden sıyrılmasını, toplumsal örgütlenmenin düzeni, kentsel mekânın kullanım değeri gibi konuları araştıran yollarının da incelenmesine olanak vermiştir. Fake Estates'i GMC'in diğer bina müdahalelerinden ayıran nokta, Dada benzeri bir girişimcilik içermesi<sup>7</sup> ve mülkiyet anlayışını diğer müdahalelerinden farklı bir yolla eleştirmesidir (Richard, 2019). Fake Estates, ABD'de herkese yetecek kadar toprak bulunduğu ve herkesin toprak sahibi olabileceği mitini, İngilizler'in *toprak sahibi soylu* deyişi ile üst üste çakıştırarak özel mülkiyet konusunda çok katmanlı bir eleştiri sunar. Fake Estates gerçekleşmemiş bir proje olsa da, GMC'a ait Modernizm'in katı toprak politikası eleştirisi için önemlidir. Bu arazileri gelir elde etme amacıyla satın alan diğer alıcıların aksine, yine alaycı bir eleştirel tavırla bunlar hakkında ayrıntılı bilgiler elde etmiş, bu arazileri gerçek birer

<sup>7</sup> M. Duchamp, ürettiği bazı hazır bulunmuş nesnelere ile yasallık fikrini sorgulamıştır. 1919 yılında kendi hazırladığı ve daha sonra üzerinde yazan değer için çok üstünde bir fiyata geri satın aldığı sahte bir çekle dış hekim D. Tzanck'a ödeme yapar. 1924 yılında da, Monte Carlo'da kendini başına atadığı bir anonim şirket aracılığı ile tanesine 500 frank, toplamda 15 bin frank istediği, ancak yalnızca 8 tanesinin satın alındığı 30 adet bonoyu satışa çıkarır.

arazi hâline getirmek için çaba sarf etmiştir. Hiçbir şekilde ulaşılamayan bu toprak parçaları, onun takıntılı belgeleme alışkanlığı sayesinde neredeyse gerçek birer parsellenmiş toprağa ve mülke dönüşmüştür.

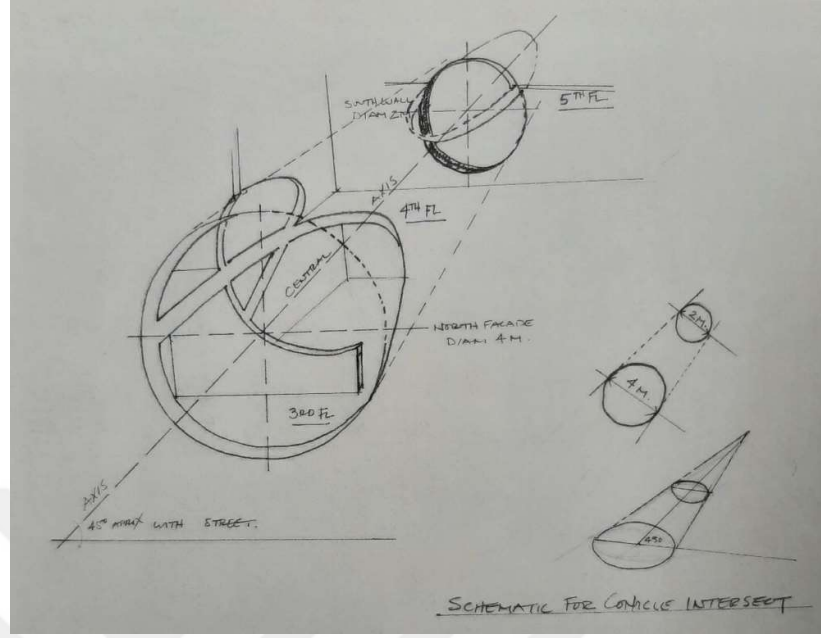
### 2.2.7 Conical Intersect

*Conical Intersect*, Renzo Piano ve Richard Rogers tarafından tasarlanan *Centre Georges Pompidou*'nun yeni bir kültür merkezi olarak inşa edilmeye başlandığı Paris'in Les Halles bölgesindeki Beaubourg Yolu 27 ve 29 numarada bulunan iki apartman dairesinde gerçekleştirilmiştir. Dairelerin yer aldığı ve 1699 (veya 1700) yılında inşa edilen bu bina, bölgedeki yıkımlarda ayakta kalan son binalardandı. 1975 yılında 9. Paris Bienaline katkıda bulunmak için bienal yetkilileri tarafından çağrılan GMC, ilk önce o yıllarda inşaatı devam eden Centre Pompidou'dan bir parça kesmeyi teklif eder, ancak bunun mümkün olmadığı anlaşıldığında bu yapıya yakın başka bir bina üzerinde çalışabileceği söylenir. Burada yapacağı müdahale için karaladığı notlarında De Lesseville çifti için inşa edilen bu yapılar hakkında “yenilenmekte olan Les Halles-Plateau Beaubourg bölgesindeki de Gaulle ve Pompidou tarzı yıkımlardan ayakta kalan son yapılar olması dışında hiçbir özellikleri olmadığı” ifadesini kullanmıştır.<sup>8</sup> Dairelerden birinin sokağa bakan duvarında 4 metre, diğer dairenin tavanında ise 2 metre çapında olacak şekilde ucu budanmış koni biçimindeki boşluğu, iki kişilik yardımcı ekibi ile birlikte iki haftada keserler. Boşluğun iki ucu arasında, Paris'in kuzey-güney aksında önemli bir arter olan Beaubourg Sokağı'na doğru 45 derecelik bir eğim bulunur (Şekil 37). Bu boşluk kuzey tarafında yol ile binayı çaprazlama olarak birbirine bağlar, güney tarafında ise modernist yaklaşımın high-tech mimari örneği olan Centre Georges Pompidou görülebilmektedir (Şekil 38).

---

<sup>8</sup> Bu ifadenin bienal temsilcisi Georges Boudaille'ye yazdığı mektupta yer aldığı da iddia edilir (bkz. GMC, akt. Lee, 2000 ve Alliez, 2016).





Şekil 37: Conical Intersect için taslak, 1975 (Diserens, 2010).



Şekil 38: Gerry Hovagimyan ve Gordon Matta-Clark Conical Intersect için çalışırken, 1975 (Bernstein, 2017).

N. Ourroussoff (2007), GMC'ın oyduğu bu boşluğu bir keskin nişancı yuvasına benzetir ve ekler: "Bunlar ayrıca Aydınlanma'ya ait, ışık ve havanın ortaçağ kenar mahallelerinin sefaletini yok edeceği fikri üzerine bir oyundur." Bu bölgedeki insanların genellikle sol partileri desteklemeleri dolayısıyla karşıt görüşlü yönetimler

burada yaşayan insanları ve yaşadıkları binaları salgın hastalıklarla ilişkilendirmişlerdi (Crow, 2010). Bu müdahalenin Les Halles'ın, yani Paris'in en eski çarşı bölgesinin tartışmalı yenileme projesine bir tepki niteliği taşıdığı, GMC'ı da Les Halles'ın soylulaştırılmasına karşı gerçekleştirilen protestolarla aynı tarafa koyduğu söylenebilir (Şekil 39, Şekil 40, Şekil 41, Şekil 42). Yine de bu müdahaleye Fransa'da farklı gerekçelerle de olsa karşı çıkan tepkiler dile getirilmiştir. GMC'ın aktardığına göre binaları yıkımlarını durdurma amacı taşımayan bir sanat malzemesine dönüştüren bu müdahale, Paris'te yeterince konut bulunmadığı için bir lise öğrencisi tarafından anlamsız bulunmuştu (akt. Bilir ve Usta, 2012). Fransa'daki sağcılar *Conical Intersect*'in Paris'in yenilenmesine karşı çıkan tarafta olduğunu ve yapının saygısızlık olarak nitelenmesi gerektiğini söylerken, solcular o dönem devam etmekte olan yıkımları meşrulaştıracak bir hamle olduğu şeklinde yorumlamışlardır.

Les Halles'ın Paris'in en eski mahallelerinden biri olması, bu yıkımların Haussmann'ın yaptıkları ile karşılaştırılmasına ve Fransız kültürüne bir saldırı gibi algılanmasına yol açmıştır. Bakkal, manav, kasap gibi küçük esnafın burayı terk etmesi ile bölge boşalmış, itirazlara ve protestolara rağmen şehir yönetimi tarafından yıkım ve yenileme kararı alınmıştır. Bölgede yapılması planlanan metro istasyonu ve alışveriş merkezinden oluşan yapının inşaatı yedi sene sürmüştür. Centre Pompidou da burada bulunan eski pazar alanının otoparkına inşa edilmiştir ve bu yapı ile Les Halles'ın yıkımı birbiriyle bağlantılıdır. Baudrillard bu kültür merkezinin 68 kuşağı fikirlerini kendine mâl ederek, müzeyi kültürün kitlesel olarak tüketilebildiği bir süpermarkete çevirdiğini söyleyerek eleştirir (Baudrillard, akt. Spencer, 2018).



**Şekil 39:** Conical Intersect gerçekleşmeden önce Les Halles bölgesinin durumu (B, 2020).



**Şekil 40:** Conical Intersect, 1975 (B, 2020).

D. Graham (2010), Centre Pompidou'nun yeni Paris'i, Eiffel Kulesi'nin de eski Paris'i çağrıştırdığından bahseder. Bu yıkım kararları ile iki anıt arasındaki Les Halles ve gerçek Paris sakinleri enkaz altında bırakılacaktır. Yeni Paris'in ilerlemesi kötüye doğru bir gidiştir. Centre Pompidou'nun açık mimarlığının toplumda ilerleme fikrini uyandıracak iddiası, yapının hijyenik, teknolojik ve fütüristik imajı, yerine konduğu bölgenin yıkıntı hâliyle keskin bir karşıtlık oluşturur. GMC buradaki müdahalesi ile odağı burada bulunan geleneksel mimarlığın tarihselliğine çevirir. P.M. Lee (2000), yine bu eski-yeni dinamiğine değinir ve Walter Benjamin'in geç 19. yüzyıl Paris şehri için geliştirdiği fikirlerinden hareketle, modernliğin yenilik anlayışının giderek yapım-yıkım veya ilerleme-yıkma döngüsüne sıkıştığından bahseder. J. Baudrillard da bu

kültür merkezinin var olan geleneksel düşünce tarzı ve anıtsallığa karşı çıktığı görüşündedir. Yapı “borudan zırhıyla” bizlere döngüsel bir kullanım-geri dönüşüm döngüsünü hatırlatır ve aslında bir merkez olmaktan ziyade etrafına yayılan bir ağ hâline gelir. Conical Intersect de Centre Pompidou-Les Halles ilişkisi ile bu döngüye dikkat çeker ve eski-yeni karşıtlığı üzerinden bu fikri yeniden üretir: “Conical Intersect, Centre Pompidou’nun anıtsal olmayan karşıtıdır” (GMC, akt. Alliez, 2016, s.328) (Şekil 42).

Bu proje özelinde de görülebileceği gibi GMC’ın ABD’de gerçekleştirdiği müdahaleler ile Avrupa’dakiler arasında, yarattığı tepkilerin farklılığı bakımından bir ayrım vardır. ABD’de politik bilinç ve toplumsal problemler konusundaki farkındalık öyle düşüktür ki, GMC’ın yapı müdahaleleri bu uyanışı sağlamaya dönük çarpıcı birer eylem işlevi görür. Avrupa kıtasında ve özellikle Paris’te toplumun farkındalığı daha yüksek olduğundan, onun verdiği çarpıcı mesajlara ihtiyaç yoktur. Sonuçta burada yanlış anlaşılma veya dikkat çekmek istediği sorunlara karşı zayıf bir tepki verdiği düşüncesine yol açmıştır. Bununla birlikte, Paris’in kentsel sızma gerçekliğine dışarıdan bir göz olarak GMC’ın bakışı ve ortaya koyduğu eylem oldukça ses getirmiştir. Paris’e çağrıldığı zamanlarda artık iyice tanınan bir isim olan GMC, bienal kapsamında daha önceki işlerine benzer bir şeyler yapması için çağrılrsa da hem ilk teklifinde (Centre Pompidou’dan bir parça koparmak), hem de gerçekleştirdiği Conical Intersect müdahalesi ile çizginin dışında kalmayı başarır. Bronx semtinde el yordamı ile keşfettiği kentsel sorunların aslında gelişmiş ülkelerde ortak bir sürece dönüştüğü ortaya çıkar. Modernist mimarlık anlayışının yaratmaya çalıştığı *Avrupa Rüyası* da, tıpkı ABD’deki karşılığındaki gibi yoksulların, şehir sakinlerinin ihtiyaçlarını gözetmeyerek her şeyi homojenleştirir. Olumlu kültürel ve rekreasyonel fikirlerin arkasında kültürü ticarileştiren, mimarlığı bir turizm aracına çeviren, kentsel belleği üreten mimarlık tarihini, kentsel yaşamın mekânsal bağlamını ortadan kaldıran başka fikirler barınır.



Şekil 41: Conical Intersect filminden kareler (UBU Web).



Şekil 42: Centre Pompidou inşaatı ve Les Halles (Mark Petitjean).

### 2.2.8 Window Blow-Out

ABD’de Manhattan şehir merkezinde faaliyet gösteren ve Phillip Johnson gibi isimlerin de bir dönem başkanlığını yaptığı Mimarlık ve Şehircilik Çalışmaları Enstitüsü (IAUS), 1976 yılında *Idea as Model* başlıklı bir sergi düzenlemek ister. Bu sergide Richard Meier, Peter Eisenman, Michael Graves gibi o dönem New York’un parlayan isimlerinin vitrine çıkarılması amacıyla bu isimlere ait proje maketleri sergilenir.

Sergiyi gezdiğinde bu maketler hakkında masraflı oldukları ve mimarlığı yanlış yansıttıkları şeklinde yorum yapan GMC (Crawford, akt. Bilir ve Usta, 2012, s.xi), sergiye katkı vermesi için davet edildiğinde başta ondan beklendiği gibi duvarları kestiği bir performans gerçekleştirmeyi düşünse de bu fikrinden hemen vazgeçer. Şehrin en basit konut sorunlarına bile kibirle yaklaştıklarını düşündüğü IAUS'teki mimarları, çürümeye terk edilen kırık pencere binaların uzaktan seyredebilecekleri fikirler değil, birer gerçeklik olduklarını göstermeye karar verir. O dönem GMC'ın sanat simsarlığını da üstlenen Horace ve Holly Solomon'ın evinde verilen bir parti sırasında Dennis Oppenheim'dan bir havalı tüfek alır ve gece geç saatlerde serginin yapılacağı enstitü binasına gelip, daha önceden izin almadığı hâlde kuruma ait yapının cephesine bu tüfek ile rastgele ateş eder (Şekil 43). Cephedeki pencerelerde oluşan kırıkları *Bronx Floors* üzerinde çalışırken çektiği, Güney Bronx'taki terk edilmiş binalarda yaşayan çocukların taş atarak kırdıkları pencereleri gösteren fotoğraflarla doldurur (Şekil 44).<sup>9</sup> Onun kırık pencere fotoğrafları “1970'lerin başarısızlığa uğrayan toplumsal ve mimari politikalarının tanığıdır” (Ourroussoff, 2007).

IAUS'taki, GMC'ın Cornell Üniversitesi'nde eğitim de aldığı mimarlar o dönem New York Beşlisi olarak bilinen, “Modernizm'in biçimciliğine sıkı sıkıya bağlı, ancak tasarladıkları yapıların kullanıcılarına dair hiçbir ilgi göstermeyen” isimlerdir (McKee, 2013). Binanın cephesine ateş edebilmek için GMC'ın kendisinden izin istediğini iddia eden kurum üyelerinden Andrew Macnair'in aktardığına göre enstitüye bitkin hâlde geldikten sonra ateş açmaya başlayan GMC, “Bunlar Cornell'de birlikte eğitim gördüğüm kişiler, bunlar benim hocalarımdı. Temsil ettikleri şeyden nefret ediyorum.” diye bağırmıştır (akt. Lee, 2000, s.116).

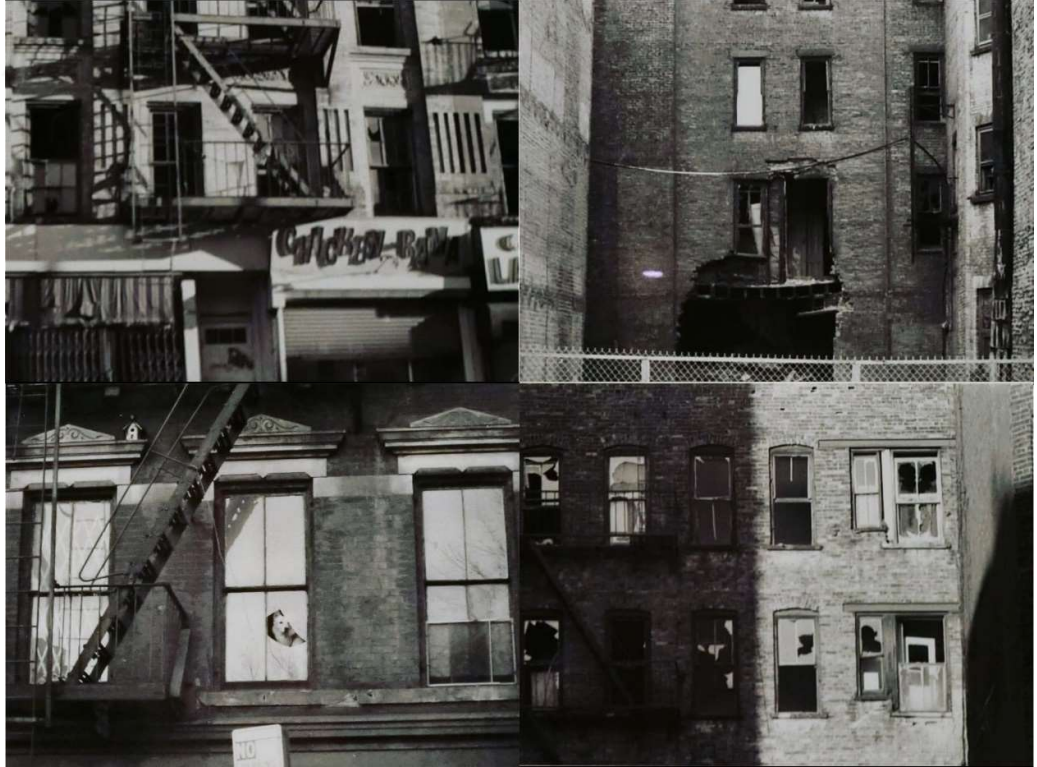
---

<sup>9</sup> Bir başka iddia da bu delikleri binanın içinden ateş ederek gerçekleştirdiğidir; böylece kurumu “bir mimarlık kuramından ziyade dışarıdaki gerçekliklere, mimarlıkta ikamet eden insanlara açmıştır.” (McKee, 2013).





Şekil 43: Window Blow-Out, 1976 (CCA Arşivi).



Şekil 44: Window Blow-Out'a yerleştirilen Bronx fotoğrafları

Lee (2000), özellikle *Window Blow-Out*'ta görülen ve GMC'ın üretimlerinde yer yer ortaya çıkan şiddetin, onu avangart sanatın burjuvaziye yaranma amaçlı davranışlarından ayırdığını söylemiştir. Ona atfedilen kasıtlı nihilizm söylemlerini de bu şiddet yardım ile boşa düşürür. McKee (2013) de, ne kadar yanlış olursa olsun bu şiddetin dürüst bir nefret taşıdığını ve saldırganlıktan başka bir çaresi kalmayan bir eylemcinin içtenliğine sahip olduğunu söyler. Crow (2010) da vandalizmin GMC adına, R. Meier'in Twin Parks Sosyal Konutları gibi projelerinde gördüğü problemlere şiddetli bir karşı çıkış damgasına dönüştüğünü yazmıştır.

P. Eisenman GMC'ın bu eylemini, 9 Kasım 1938 gecesini Almanya'da Naziler'in Yahudiler'e ait ev, sinagog ve işyerlerini yakıp yıktıkları Kristal Gece (Kristalnacht)'ye benzetmiştir.<sup>10</sup> Aytaç ve Madra bu konuda şunu söyler:

...onu beyaz kutu'nun içinde evcilleştirmeye çalışan zihniyet ile, çizgiyi aştığı anda onu Nazi vandalizmine indirgeyen zihniyet aslında aynı biçimselci zihniyettir. Oysa Matta-Clark'ın kırdığı o camlardan geride kalan boş çerçevelerin içine asacak olduğu fotoğraflar da mimarlığın modernist söylemini doğrudan karşısına alan imgelerdir. Bronx'lu, (muhtemelen) proleter ve siyah ailelerin çocuklarının attığı taşlarla camları kırılmış (modernist mimarinin enkazları olarak okunması gereken) toplu konut fotoğrafları, onun mimari eleştirisinin salt biçimsel bir eleştiri olmadığını; tam tersine, mimariyi toplumsal ve hatta iktisadi bir süreç olarak ele alan bir eleştiri olduğunun imleyicisidir (Aytaç ve Madra, 2007, s.60).

Crow'a göre kırılan camların enstitü tarafından birkaç saat içinde şehrin bütçesinden alınan yardımla yenilenmesi de performansın etkisini güçlendirir: "Enstitünün kendisi, hatta Eisenman bile katlanamıyorken Güney Bronx veya Aşağı Doğu Yakası'nda bu şartlara neden katlanılmalıdır ki?" (Crow, 2010).

---

<sup>10</sup> Burada Peter Eisenman'ın Yahudi bir aileden geldiği göz önünde bulundurulmalıdır. Eisenman'ın GMC'ın eylemini böylesine vahim bir olay ile denk görmesi, dönemin ana akım mimarlık anlayışında yavaş yavaş eleştirel aklın yerini başka bir tür düşüncenin almaya başladığını gösterir. Bu konu, ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.



Neredeyse bir şehir efsanesi gibi kulaktan kulağa anlatılan bu performans, aslında bir performans bile sayılmaz. GMC'ın IAUS'un kendisine dayattığı sınırları ani bir öfke patlaması ile kaldırmak istediği ortadadır. Bu dayatmalar, yalnızca kurumun çok da uzağında olmayan toplumsal sorunları görmezlikten gelmesi ile değil, GMC'ın kendi kimliği ve bir sanatçı/mimar olarak kendisinden hep aynı tür işler beklenmesi ile de ilgilidir. Yine de aldığı mimarlık eğitimi ve eleştirdiği modernist anlayış ile doğrudan yüzleştiği tek andır. Kurumun en başta ondan binada yarıklar açmasını istemesi, onun yaptıklarını salt estetik düzeyde ve mimarlığın gidişatı içinde sevimli bir performans olarak değerlendirdiklerini gösterir.

### 2.3 Literatürde Gordon Matta-Clark'a Bakış

GMC arşivinin erişilebilir hale gelmesi sonrası birçok etkinlik düzenlenmiş, onun hakkında kitaplar, bilimsel nitelikli veya olmayan sayısız makale yayımlanmıştır. 1992 yılında Valencia Modern Sanat Enstitüsü'nde düzenlenen sergi<sup>11</sup> ile başlayan bu ilgi, 2000 yılında Pamela M. Lee'nin GMC'ın sanat tarihi açısından en kapsamlı biçimde ele alındığı kitabı (Lee, 2000) ve 2007 yılında Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nde Elizabeth Sussman'ın gerçekleştirdiği sergi gibi etkinlikler ile devam etmiştir. Birden bire oluşan bu ilginin GMC'ı yaşadığı dönemde kendini hiç konumlandırmadığı bir yere yerleştirdiği, görselliğin baskın olduğu 20. yüzyıl kültürünün bir parçası olarak görülmesine neden olduğu iddia edilir (Amelunxen ve diğ., 2012).

Bernstein (2017), GMC'ın mimarlığa yaklaşımı ile mimarların bazen tasarımlarında görülen, bazen de kendi beyanları dahilinde dile getirdikleri benzerlikler olduğunu söyler. Söz gelimi, Charles Renfro eldeki malzemeye mermer gibi bakılırsa bir heykelciye, bir bina olarak bakılırsa GMC'a ulaşıldığını söyleyerek New York'ta tasarladıkları bir binadaki köşeyi kesip atma kararını açıklar. Bernstein, GMC ile benzerlikler bakımından özellikle Steven Holl'ün mimarlığını örnek verir. *Ex of In Evi* gibi projelerinin inşa edilmekten çok neredeyse oyulup çıkartılarak yapılan binalar olduğunu söyler. Bu konuda Rem Koolhaas'ı da GMC ile benzeştiren Bernstein,

---

<sup>11</sup> Bu sergi daha sonra Corinne Diserens tarafından bir kitaba dönüştürülmüştür, bkz. (Diserens, 2010).

Koolhaas'ın Mies van der Rohe'ye ait bir Chicago yapısının yanında öğrenci merkezi inşa ederken, ona ait yapının temellerini ortaya çıkararak cam bir çerçevenin arkasında sergilemesini örnek verir. Burada aranan benzerliklerin GMC'nin yaptıklarının içeriği ile ilgili olmadığı, yüzeysel ve biçimsel olduğu açıktır. Burada bir yapının kenarlarının oyulması, veya normalde görünmeyecek temellerin bir sergi nesnesine dönüştürülmesi ne kültürel, ne sosyolojik, ne de politik bir arka plana yaslanmaz. Mimarlığın kendi içine seslenen, mimarlığın rolünün aksine toplumsal unsurların hiçbir aşamasına dokunmayan uygulamalardan ibarettir. GMC da başlarda buna benzer çalışmalar yapmışsa da mimarlığın toplumsal etkilerinin farkına çabucak vararak daha sert ve doğrudan bir eylemliliğe geçmiştir. Ourroussoff (2007) ise, Peter Eisenman'ın da GMC gibi kendi zamanının akademik sabit fikirlerine karşı çıktığından bahseder ve ikisinin mimarlık eleştirisini denkleştirir. Oysa P. Eisenman, biyografisini yazan Ballantyne tarafından "(tasarladığı) yapısının insanlık düşmanı olduğunun bilinmesine izin vererek yapının itibarını abartan biri" olarak tanımlanmıştır (akt. Mckee, 2013). Koolhaas ve Eisenman gibi bir grup mimar, 1980'lerin sonundan itibaren GMC'nin karşı olduğu mimarlık fikirlerini neoliberal bir mimarlık anlayışı ile birleştiren isimlere dönüşmüştür.

M. Wigley, GMC'nin daha önce oyunbaz, serbestçe çalışmayı seven ve asi bir kişilik olarak görüldüğünü söyleyerek bu kalıpların yeniden düşünülmesinin gerekliliğini vurgular. Çizilen imajın aksine onu "son derece çok boyutlu ancak yüksek odaklı ve düzenli bir entelektüel proje" olarak tanımlar (Wigley, 2018, s.22). Onun, çalıştığı on yıl boyunca yaptıklarını, not aldığı sıradan bir cümleyi ve sözcüğü bile dikkatle incelemenin, her şeyi bilmeye çalışan özgür bir zihnin yanında son derece tutarlı bir felsefi ve politik düşünce sistemine de işaret ettiğini belirtir. Kishner (2010), çalışmalarının fizikselliğe dayalı yönü ve etkileyici-sempatik kişiliğinin, politik isteklerinin ve toplumsal mekândaki yararlı müdahalelerinin gözardı edilmesine yol açtığını söyler. Örneğin *Garbage Wall*, evsizlerin çevrelerinde kolayca bulabilecekleri malzemelerden bir mesken üretebilmesi için tasarlanmış, birer örneği de evsizlerin yaşadığı yerlerde sergilenmiştir. *Fresh Air Cart* ile Wall Street çalışanlarına gün sonunda temiz hava teklif ettikleri bir performans gerçekleştirmiştir. Yann Chateigné

(t.y.) ona atfedilen “Modernizm’in yıkıntılarında çalışan romantik anti-kahraman” imgesinin, çalışmalarındaki tarihsel ve teorik boyutların ıskalanmasına neden olduğunu söyler. E. Mudie (t.y.) de katılımcıların, müdahaleler sırasında yardımcı olan kişilerin ve ziyaretçilerin tanıklığının kahraman birey mitine zıt bir anlatım yarattığını belirtir. Joan Kee, onun asi ve kurlsız biri gibi çizilmeye çalışılan portresine rağmen, aslında yapmak istediği her şey için izin almaya çalıştığını söylemiştir (akt. Feinstein, 2018).

Baldessari onun ikinci kuşak minimalist, bir ekspresyonist ve sürrealist olduğunu iddia etmiştir (akt. Lee, 2000). J. R. Kishner, Richard Serra ile GMC arasındaki benzerlikleri “yere özgünlük, plana indirgenemezlik ve hareketli bir seyircinin deneyimine bağlı olmak” şeklinde sıralamıştır (akt. Lee, 2000, s.145). T. Crow da, R. Serra’nın herhangi bir kamusal alandaki heykellerinin öne çıkararak en çarpıcı unsurlar hâline gelmesinin yarattığı eleştirel boyuttan ve bu özelliğin gelecek kuşaktan sanatçılara ilham verdiğinden bahsederek, GMC’ın yaptıklarının da bu anlamda bir eleştiri taşıdığını R. Serra gibi sanatçılar tarafından iddia edildiğini aktarır (Crow, 2010).

Yve-Alain Bois (1997), GMC’ın yaptıklarındaki eleştireliliği erken zamanlarda fark etmiş isimlerden birisidir. Mimarlığı er geç çöpe gidecek bir atığa benzeten Bois, GMC’ın müdahaleleri sonucu mekânda yarattığı estetik anlamdaki güzelliğin, bunların taşıdığı eleştirel boyutun ıskalanmasına neden olabileceği konusunda uyarıda bulunmuştur. Bois ayrıca, GMC’ın başta mimarlığın biçimsel dilbilgisi ile ilgilenerek üretmeye başlasa da, bina müdahalelerinin giderek mimari unsurların hiyerarşisini ortadan kaldırmaya başladığını iddia eder. Ona göre GMC’ın asıl hedefi mimarlığın kültürel saygınlığını reddetmektir. Graham (2010) da bunu destekler nitelikte şöyle der: “Bir yapıyı soyma, içini boşaltma ve yapı-söküme uğratma geleneksel mimarlık pratiğine karşı bir duruştur. Bir binayı yıkmak ve inşa etmemek (veya yeniden inşa etmemek) işlevselci mimarlık öğretisini tersine çevirmek anlamına gelir.” Elisabeth Sussman da 2007 yılında yaptığı bir söyleşide, o dönem GMC’ın biçimsel zarafetinin fazlaca öne çıkarılıp, eleştirel ve politik düşünce tarzından bahsedilmediğinden yakınır (Sussman, akt. Lambert, 2012).

GMC'la ilgili ülkemizde yapılan akademik araştırmalar onu genelde başka konuların veya alanların içinde ele alıp, o konuya uygun bir yerde konumlandırmıştır. Özellikle ona ve yaptıklarına odaklanan tezler ise ya yüzeysel estetik arayışlara kurban etmiş, ya da onu eylemliliğin ve eleştirinin bulunmadığı bir yere yerleştirmiştir. Beşlioğlu (2008), 1960'lar ve 1970'lerde modernist mimarlığın bireye ve programa (bir anlamda işlevselciliğe) dayalı anlayışının değişmeye başladığını ve yerini daha çoğulcu ve serbest/akışkan mekâna ait *konsept* kavramının geçtiğini açıklar ve GMC'ın da tam bu sırada ortaya çıkararak "programatik deneysellik" adını verdiği kavrama katkıları olduğunu iddia eder. Beşlioğlu GMC'ın modernist mimarlığı eleştirdiği konusunda hakkını teslim etmekle birlikte, modernist anlayışı toplumsal ve politik anlamda daha geniş bir açıdan eleştirdiğini söyler. Onu, Modernizm'den başka bir aşamaya geçildiği ve yeni kavramların ortaya çıktığı sırada müdahalelerinin bu dağarcığa yaptığı katkı bakımından inceler. Kırklar (2017), GMC'ın kesme, delme, kırma, oyma vb eylemlerinin mekânda ortaya çıkardığı etkileri, çeşitli mimari yapılardaki işlevsel benzerlikler taşıdığı saviyla inceler. Oyma eylemi, başka bir mimari yapıda işiğin mekânsal kullanımını arttırmak için kullanılmıştır. Eksiltme, başka bir yapıda işlevsel bir geçişi kolaylaştırmak için kullanılmıştır. Bu alışma da, GMC'ın müdahalelerinin bazı yapılardaki işlevsel çözümlerle benzeştiğini iddia eder. Bazı çalışmalarda da onun yaratıcı bir yıkım ortaya koyduğu iddia edilmiştir (Bora, 2016, s. 46). Lee (2000) de, sırf yıkım içeren müdahalelerinden dolayı onu tanımlamak için yanlış bir şekilde dekonstrüktivist kavramının kullanıldığını söyler. Bu önermelerin ortaya atılmasına, yıkımın öncesinde ve yıkım sırasında GMC'ın süreci tasarlamasının neden olduğu açıktır. Bu alışma sırasında tekrar tekrar ortaya konduğu gibi, sonunda elde edilecek şeyin yok olmasını göze alarak yıkan ve özellikle yapı müdahalelerinin bağlamından koparıldığında anlamsızlaşacağının bilincinde olan GMC için ancak süreç yaratıcıdır. Yıkım sonrası ortaya çıkan her şey yok olacaktır. Bu da ortada bir son ürün olmamasına, yaratıcı denebilecek bir bağlam kalmamasına neden olur.

### 3. MİMARLIĞIN ELEŞTİRİSİ

Michel Foucault (2020)'ya göre eleştirinin ilk kaynağı önceleri Hıristiyan kilisesi tarafından dini bir konu olarak ortaya atılan, 15. yüzyıldan itibaren yaşamın sekülerleşmesi ile birlikte insan odaklı olarak geliştirilen *Nasıl yönetmeli?* sorusuna karşılık; *kimin, neyi, nasıl yönetmemesi* tartışmasının ortaya çıkmasıdır. İkinci kaynak, bu yönetme ilkelerinin otoritenin meşruiyetine yarayan bir araç olarak nitelenerek bunlara karşı gelinmesidir. Üçüncüsü de sırf otorite istediği için bu ilkeleri kabul etmeme veya ancak makul geldiği ölçüde kabul etmedir. Her durumda *o kadar da yönetilmemeyi* isteyen eleştirel bir tavır doğmuştur. Bu tavır, yönetme-yönetilme isteğinin, yani yönetimselleşmenin yaygınlaşmasına değil, belirli bir biçimde yönetilmeye karşı çıkar. Doğası gereği kavgacıdır, aşırılığa karşıdır ve uyanıktan yanadır. Fikirlerini bir kere söyleyip çekilmez, herkese hitap ederek müttefikler arar ve aydınlanmış zihinlerden oluşan bir topluluk tesis etmeye çalışır.

Eleştiri, Aydınlanma sonrası ortaya çıkan modern yaşamın ürettiği bir düşünsel etkinliktir. Felsefenin salt anlama amacından farklı olarak anlama, derleme, çözümlenme, yorumlama ve eğer sorun varsa çözüm önerme gibi aynı anda, ayrı ayrı veya gruplar hâlinde uygulanabilecek daha fazla sayıda basamaktan oluşur. Bireysel, toplumsal, bilimsel, kültürel, sanatsal anlamda geçmişin birikiminin, şimdinin durumunun ve yarının bilgisinin yorumlanarak harmanlanmasında kullanılır. Olabilecek en basit açıklama ile eleştiri bir şeyi fark etme, görme<sup>12</sup> ve gösterme işidir. Yine Foucault'ya göre eleştiri, "Bilmeyeceği ve olmayacağı bir gelecek ya da hakikat için bir araç, bir vasıta, polislik yapmak istediği ama yasa yapma kudretinin olmadığı bir alanda gözetmenliktir." (Foucault, 2020, s.34). Eleştiri incelediği nesnenin estetik, ahlak, felsefe, ideoloji, tarih, sosyoloji, psikoloji ve politika gibi alanlarla ilişkilerini de sorgular (Yücel, 1985). Eleştiri nesnel olabileceği gibi, uygulanan çeşitli filtreler aracılığıyla farklı tartışmalar yaratmanın veya belirli bir görüşü savunmanın aracına da dönüştürülebilir. Colquhoun'a göre eleştiri, "Yapıtın göze görünen özgürlüğünün

---

<sup>12</sup> Yalnızca bakma değil, anlama açısından görme.

ötesine geçmeli ve onu bir eşsöze dönüştürmeden onun ideolojik çerçevesini sergilemelidir” (Colquhoun, 2005, s.165). Yorum yapmayı tekrarlamak olarak gören Tafuri (1976) de, anlam ile anlam yüklenen arasındaki iletişimin eleştiri ile artırılabilceğini düşünür.

Eleştiri, 20. yüzyılın ortalarından başlayarak mimarlıkta da önemli bir unsur olmaya başlamıştır. Eleştirinin kendisinden gelen ve bunlardan türetilen mimari eleştiri teknikleri ile birlikte mimarlığı kuramsallaştırmanın ve onu kültürel bir olguya dönüştürmenin bir yolu olarak kullanılmıştır. K. M. Hays (1984), mimarlıkta eleştirinin temelde iki yöntemi olduğundan bahseder: Belgeler ve kanıtlar ışığında bir mimari yapıyı anlamlandıran *retrospektif yöntem* ile biçimci bir tavırla var olan tarihselliği yok sayan ve yapıda kendi tarihselliğini arayan *otonom biçim olarak mimarlık*. Retrospektif yöntem, şimdiden bakıldığında kültürün incelenen nesneyi bizler için farklı kıldığı kabulü ile zamanda geriye doğru bir yolculuk yaparak aradaki bu anlam farkının giderilmesini amaçlar. Mimarlığın otonomisi ise retrospektif yöntemin iddia ettiği gibi bir ideal anlam durumunun olmadığı kabulü ile yapılır. Hays bu iki yöntemin de gerçek veya üretilmiş bir tarihselliğin kanıtlarını aradığını ve bu yüzden benzeştiklerini söyler. Bu nedenle üçüncü bir yol olarak, GMC’nin mimarlığı eleştirirken yeni bir yöntem ürettiği hipotezinin bu tezin ilerleyen bölümlerinde inceleneceği gibi, Mies van der Rohe’nin verili kültürel kodlar ve kısıtlamaları reddeden eleştirel mimarlığını da mimari eleştiri kapsamına alarak inceler.

Mimari eleştiride kabaca iki yol vardır: Birincisi eleştiriye salt bir mesleki pratik, neredeyse alışkanlıktan kaynaklı bir tashih olarak bakma; ikincisi de mimarlık üretimini tümüyle yok sayma, saçma bulma ve daha soyut anlamlar üzerinden asıl sorunlara işaret etme. Ş. Ö. Gür, mimaride eleştirinin sahip olduğu ve olması gereken temel unsurları ayrıntılandırmıştır (Çizelge 1). Ona göre mimarlık, modernliğin medyaya dönüştürdüğü bir alandır ve eleştiriye muhtaçtır. Mimari eleştiri de “mimarlık kuramları ile uygulamaları arasındaki gel-gitlerin diğer adıdır.” (Gür, 2004).

**Çizelge 1:** Eleştiri metninin temel öğeleri, (Gür, 2004) kaynağından üretilmiştir.

Perspektif	Kişisel	Öznel, duygusal yorumlama. “Nefes kesici”, “dramatik” gibi ifadeler ile yorumlama
	Nesnel	Bilimsel ve rasyonel bakış açısı ile yorumlama. Mesleğin özelleşmiş alanları ile ilgili olan uzmanlık bilgisini oluşturma.
	Hermetik (Idealist, Tanrısal)	Perspektifi tanrısal bir varlığa havale etme veya üstten bakma, yukarıdan yorumlama. Toplumsal düzenin değişimi için fikir ortaya atma (iyi veya kötü anlamda).
	Disipliner	Bilimselleşen alanın yarattığı eleştiri. Akademik perspektif, dergi vb mecralardaki diskriptif metinler. Kişisel görüşü bilimsel hâle getirerek çatışmasız bir dil oluşturur.
	Gerçeklik	Varoluşsal
Gerçeklik	Maddesel (Alt Katmanlı)	Algılanan, bütüncül gerçeklikten başka olarak nesnel öz parçalara dikkat çekme. Kendi anladığımız ile nesnel öz arasındaki fark, çok katmanlı okuma yapma amacıyla kullanılır.
	İdeal (Numenal)	En gerçek, aşkın ve duyular üstü gerçeklikler kabulü ile yorumlama. Fiili olarak böyle bir ideal durum yoktur. Gerçeklik, yoruma dayalı olarak ek anlamlar alabilir. Mimarlığın şiirselliği bu gerçeklikle çelişir.
	Temel (Özsel)	Algılananın veya yorumlananın dışında, nesnenin kendi gerçekliğine dikkat çekme. İnsan heykeli insan değil, heykeldir. Bir insan yaşadıkları ve düşünceleri, ırkı, cinsiyeti vs ne olursa olsun temelde insandır.
	Yöntem	Agonistik
Yöntem	Analistik (Kanonik)	Belli bir kabulle yola çıkma, buradan kurallar elde etme. Hesaplamaya dayalı, elemanlardan bütüne doğru sonuçta bir bütün sağlanır. Geçerliliği bir ilke veya kanona bağlı olarak ölçülür.
	Diyalektik	Karşıtlıkları/argümanları kaynaştırma. Baştan kabullerin reddi. Gerçekliğin sonradan ortaya çıkan olgularla da sınanabilmesi yolu ile yapılır. Soru soranın ve cevap verenin gerçeği ortaya çıkarmakta rolü eşittir.
	Çözümleme (Problem Çözme)	Parçanın bütünü tamamlaması kadar bütünün de parçayı tamamlayabildiği bir tür analiz. Başarıdan sorumlu bir düzen yerine doğru bir düzenden sağlanacak başarı. Elemanların baştan belirlenmesi yerine bütüne ulaşınca kadar elemanların değiştirilebilirliği.
	İlke	Yaratılma
İlke	Elementer	Birincil olmayan, ancak değişimler sonrasında da geçerliliğini (birincilleşmeyerek) koruyan ilkeler. Bina bir iç belirlemeli ve sınırlamalı, programla ilgili kullanıcı gereksinimleri karşılanmalı, bina statik olarak çalışır olmalı vs.
	Kapsamlılık	Her olguya uygulanabilecek ilkeler. Mimarlığın kapsamlı ilkeleri: Düzen, bütün, birlik ve doğallık.
	Otonom	Bir şeyin işlev görmesini başlatan işlevsel ilke. Nedensiz, öncesiz ve kendi kendine var olabilen ilkeler. Bilgi için bilgi, sanat için sanat vs.

20. yüzyılın ortalarından itibaren mimarlığın kendisine ve ona bağlı olan veya onun dokunduğu alanlara dair bir eleştiri geliştirme ihtiyacı dile getirilmiştir. Türkiye’de de Mimarlar Odası tarafından yayımlanan Mimarlık dergisi, 1985 yılının ilk sayısından itibaren dergideki bazı sayfaların dönemin eski ve yeni yapıları ile ilgili monografilerin yer aldığı mimarlık eleştirisine ayrılacağını, bunun yanında “mimarlık alanında eleştirel düşünce boyutunu geliştirme” amacıyla hazırlanan metinlerin de olacağını duyurmuştur (Yücel, 1985, s.9). Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi, mimarlığın eleştiri ile ilişkisi tekil yapıların mesleki yeterlilik doğrultusunda ele alınmasından fazlası, daha geniş boyutlu bir düşünme etkinliğidir.

Mimarlıkta eleştiri denince akla gelen ilk olgu, inşa edilmiş veya tasarımları halka açık yapıların strüktür, işlev ve estetik anlamda ele alınarak plan, kesit, cephe, siluet ve görseller üzerinden yorumlanmasıdır. Hatta çoğu zaman sadece mimari ürünün tanıtımından başka bir amaç güdülmez. Bu tezde *mimarlığın eleştirisi*, basit bir harf artışından fazlasını ifade etme amacıyla kullanılmıştır. Eleştiri, bilginin yanlış kullanımı veya bilerek yanlış yöne doğru çalıştırılmasından kaynaklanan istismarı fark etmektir. Mimarlık eleştirisi tekil mimarlık ürünlerinin mesleki yöntemlerle incelenmesi yoluyla yapılırken, mimarlığın eleştirisi tekil veya bütüncül uygulamaların çok yönlü toplumsal ve bireysel etkilerinin incelenmesi yoluyla yapılır. Bu noktada mesleğin kendine dönerek, hem dışarıya hem de içeriye karşı etkilerini tartıştığı bir etkinlik olduğu söylenebilir. Mimarlık tarihinin elde ettiği ve/veya yorumladığı veriler yardımı ile karşılaştırmalar yapılarak, daha önce bahsedildiği gibi mesleğin tanımlanması ve yapılanların anlamlandırılması sağlanır. Daha geniş bir çerçeveden bakılırsa mimarlık alanının toplumsal ve bireysel etkileri ile birlikte düşünsel ve duygusal anlamda da ele alındığı örnekleri içerir. Eleştiri, beraberinde bir mimarlık tarihi kültürü yaratmış ve bu alanla koşut olarak gelişmiştir. Eleştiri ve tarihin yardımı ile mimarlık üzerine daha geniş bir açıdan bakabilen kuramsal fikirler ortaya konmuştur. Mimarlık tarihi, kuramı ve eleştirisi başlarda basit bir tasnifleme uğraşından ibaret olan mimarlık tarihi yazımını, geçmişini anlama ve yorumlama üzerinden daha gelişkin bir alana taşımıştır. Mimarlığın tarihiyle ve dolayısıyla eleştiri ile ilişkisi, başka alanlarda karşımıza çıkmayan bir özgünlüğe sahiptir. Mimarlar tarih boyunca mesleklerini tanımlamaya



ve yaptıklarını anlamsal bir altyapı ile desteklemeye çalışmıştır. Bu çaba teknik bilgilerin kuşaktan kuşağa aktarılmasının yanı sıra, herhangi bir dönemin güncel konu başlıkları ile eş zamanlı ilişkiler kurulabilmesini sağlamış, zamanla tasniflemin yanında kayıt altına alma, koruma, yıkma veya yerine çözüm önerme gibi amaçlara da yardımcı olmuştur.

Mimarlıkta akademik eleştiri kültürünün kendi içine kapanıp, giderek felsefe ve sanat tarihi alanlarına kayması, gazete ve dergilerdeki diğer eleştiri türlerinin yaygınlaşmasına ve bu ikisi arasındaki makasın giderek açılmasına neden olmuştur. Bunun bir sonucu, bu türden eklektik eleştiri metnlerinin mimarlık terimlerini çoğunlukla en basite indirgeyerek veya başka anlamlarda kullanarak, anlamının bozulmasına neden olmasıdır. Örneğin Dekonstrüktivizm gibi kavramların altının doldurulmadan mimari metinler içinde dolaşıma girmesi, görsel hazza dayalı biçimci bir mimarlığın bu metinlerde övülerek yaygınlaşmasına neden olur. Akademik eleştiri, hedefi zaten bu türden ilgi çekici keskin yorumlar yapmak olmadığı için medyanın da yardımı ile etkisizleştirilir. Diğer bir sonuç ise, aslında mimarlıkta sonuç ürünün bir parçası olması gereken görüntülerin esas fikir taşıyıcı unsur hâline gelmesidir. Görüntü, metni aşarak öne geçer ve metni kendisinin kanıtı hâline getirir. Böylece eleştiri, daha doğrusu popüler medyada yer alan mimarlık metinleri, mimari ürünü asıl anlamından uzaklaşmış kavramlar eşliğinde tanıtıp tüketilmesini sağlamaktan öteye geçemez (bkz. Güzer, 1984, s.74).

Eleştirin mimarlıktaki yeri, yukarıda da bahsedildiği gibi mimarlık tarihi ile birlikte tanımlanabilir. Mimarlar kendi mesleklerinin tarihi başta klasik dönemler olmak üzere üsluplar, dönemler ve yapıtlar üzerinden 18. yüzyıldan beri anlatılmaktadır. Vitruvius'un M.Ö. 1. yüzyılda yazdığı *Mimarlık Üzerine On Kitap* eseri geçmişe ait mimari eserlerin sınıflandırılması ve teknik bilginin kayıt altına alınması açısından ilktir. Vitruvius mimarlığı yapı, işlev, biçim ve anlamdan oluşan idealist bir yapı olarak tanımlamıştır. Bakışını Roma mimarlığına çevirerek bu yapıların biçimsel, anlamsal, işlevsel boyutlarını açıklamayı ve bunlardan elde edilecek bilgiler ile mimarlara yardımcı olacak ilkeler belirlemeyi amaçlamıştır. Bundan sonraki en önemli kırılma

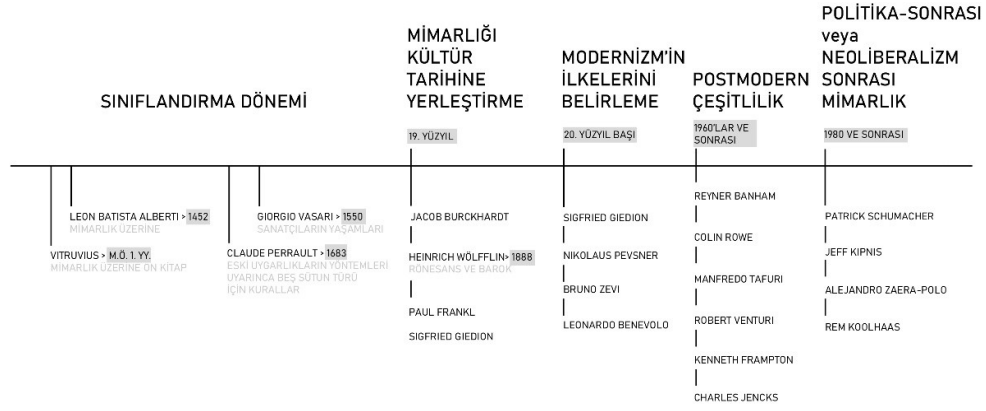
Leon Battista Alberti'nin 1452'de *Mimarlık Üzerine*<sup>13</sup> kitabını yazması ile ortaya çıkar. Alberti bu eserinde Vitruvius'tan farklı biçimde teknolojiyi ve tekniği aktarmanın yanı sıra geçmiş üslupları karşılaştırarak yorumlar. Mimari ürünü bir sanat eseri olarak değerlendirerek, onun entelektüel yanına da değinir. 16. ve 17. yüzyıllarda da bu inceleme ve sınıflandırma odaklı mimarlık tarihi yazımı devam etmiştir. Claude Perrault 1683'te yayımladığı *Eski Uygarlıkların Yöntemleri Uyarınca Beş Sütun Türü İçin Kurallar*<sup>14</sup> adlı eserinde Yunan ve Roma düzenlerinin kurallarına karşı çıkarak hem Vitruvius'un ölçü-oran sistemlerini doğrulamak istemiş, hem de incelediği yapılar kadar iyi binalar yapılabilmesi için yeni kurallar önermiştir. Giorgio Vasari'nin ilk baskısı 1550 yılında yayımlanan, sanatçı ve mimarların yaşam öykülerini anlattığı *Sanatçıların Yaşamları* başlıklı çalışması ise sanat ve mimarlık tarihi açısından ilk derli toplu eserlerdendir. Vasari'nin bu kitapta yarattığı *tanrıyı taklit etme, kendinden öncekileri taklit etme* gibi mecazi ifadeler, mimar ve sanatçıları inceleyen tarih yazımının 19. yüzyıla kadar kullandığı geleneksel kavramlar hâline gelmiştir. Bundan sonra sanat tarihinden ayrılarak kendi başına tutarlı ve yaygın bir mimarlık tarihi anlayışının ortaya çıkışı için 19. yüzyıla kadar beklemek gerekmiştir. 17. ve 18. yüzyıllarda Aydınlanma düşüncesinin etkisi ile başlayan ve 19. yüzyılda ivmelenen tarihsel ve güncel bilginin sistematikleştirilmesi çalışmaları sonucunda diyalektik olarak olgunlaşan fikirler ortaya konabilmiştir. 19. yüzyıldaki paradigma değişimi, akademinin sanatı ve onun bir dalı olarak mimarlığı yeniden ele alması ile gerçekleşmiştir. Bireylerin dışında, biyografiden kaçınarak tarihsel dönemler ve üsluplar incelenmeye, toplumda sanatın yeri ve yarattığı anlam önemsenmeye başlamıştır. Bu akademik çaba, yani kültür tarihi çalışmaları yüzyıl boyunca pek çok üniversitede kürsü kazanmıştır. Leach (2015), Heinrich Wölfflin'in 1888 yılında *Rönesans ve Barok* kitabının önsözünde *isimsiz bir sanat tarihi yazma* isteğinden bahsederek bu anlayışın ilk örneğini verdiğini söyler. Wölfflin, onu yetiştiren Jacob Burckhardt, kendi öğrencileri Paul Frankl ve Sigfried Giedion ile birlikte mimarlığı

---

<sup>13</sup> İt. *De re aedificatoria*.

<sup>14</sup> Fr. *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des ancies*.

kültür tarihinin içine yerleştirmeye çalışmıştır. Bu anlayışın yerleşmesinden önce mimarlığı anlamak ve eleştirmek için sınıflandırma yeterli görülüyordu, ancak bu da mesleğin teknik bilgi birikimini aktarmaktan öteye geçilememesine yol açmaktaydı. Böylece mimarlığın felsefe ve kültürle ilişki kurması sağlanmıştı. 20. yüzyılın başında tarihsel bilgiden yararlanmanın askıya alınması ve soyutlama sayesinde Klasisizm'e ve stillere dayanan akademik sistemden geriye kalan bütün izlerin silinmesi hedeflenmiştir (Vidler, 2016). S. Giedion'un başını çektiği Nikalus Pevsner, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo gibi mimarlık tarihçileri, modernist mimarlık söylem ve pratiğini ortaya koyacak ilkeleri belirlemeye çalışmıştır. 2. Dünya Savaşı ve sonrasında daha eleştirel bir mimarlık tarihi anlayışı ortaya çıkmış, geçmişten mimarların yaşam öyküleri ve mimarlık tarihi metinleri farklı bakış açıları ile yeniden ele alınmaya çalışılmıştır. Kendilerinden önce ortaya atılan kronolojik ayrımları aşan bu görüşler, kuramsal ve eleştirel yeni bir dil tutturmuştur. Mimarlık tarih yazımının tarihi sorunsallaştırılmış, mimarlık kuramı kendi içine dönmüş ve kendini eleştiri nesnesi hâline getirmiştir. Yer, bağlam, kimlik, bellek, süreklilik gibi temalar 1970'li yıllardan itibaren Postmodernizm ile birlikte güç kazanıp, modernist merkezleşme ve tektipleşmenin yerine postmodern esneklik ve çeşitlilik geçmiştir. Kabaca 1960-1990 yılları arasındaki modern mimarlık tarih yazımının bu ikinci evresinde Reyner Banham, Manfredo Tafuri, Colin Rowe, Robert Venturi, Kenneth Frampton, Charles Jencks gibi isimler yer almıştır. Bu tarihçiler kendilerinden önceki mimari Modernizm fikirlerinin geçerliliğini sorgulamış, eleştirinin ilerleme ideolojisinin etkisi altında kalmasına direnmiş ve eleştirel mimarlık tarihinin doğmasını sağlamışlardır (Şekil 45). A. Leach (2015) de, yüzyıl ortasında üç farklı mimarlık tarihi anlayışının ortaya çıktığını söyler: Birincisi Bruno Zevi ile özdeşleştirilebilecek olan tarihsel bilgiden yararlanma yoluyla araçsal tarih yazımı, ikincisi Henry A. Millon'ın bilimsel ve bilgiye dayalı tarih anlayışı, üçüncüsü ise M. Tafuri'nin mimarlık tarihçilerinin kendilerinden önceki alışkanlıklara aykırı davranabileceği, tarihsel örnek, fenomen (gönderge) ve örnekleri sorgulayabileceği eleştirel bakış açısıdır. Tarihsellik, gelenek, bağlam, yer, kentsel biçim, yapı, anlam, gösterge, dil gibi kavramlar kullanıma girmiş, böylece mimarlık kuramının tarih ve eleştiri ile bağlantısı kurulmuştur.



Şekil 45: Mimarlık tarih yazımında dönemler, (Leach, 2015) kaynağından türetilmiştir.

Burada M. Tafuri'nin bu değişimi nasıl yorumladığına göz atmak aydınlatıcı olacaktır. Tafuri (1976), ideoloji odağında bir mimarlık tarih yazımı geliştirir. Aydınlanma sonrası kendi kendinin bilincinde bir alan olarak mimarlık sanattan ayrılır ve özerk bir bilgi birikimi inşa etmeye başlar. Bugün bildiğimiz anlamda mimarlık denen şeyin oluşmasında bu ilk adımdır. 19. yüzyıldan itibaren kapitalizmin hakim ideolojiye dönüşmesi sonrası bu ideolojinin bir aracı olmayı ilk olarak mimarlık kabul etmiş, 20. yüzyılın başındaki modernist hareketler de bu durumun pekişmesini sağlamıştır. Bu bağlılık dolayısıyla, mimarlık kapitalizmin yarattığı her krizle birlikte dönüşüm geçirmiştir. Mimarlığın bir bilgi alanı olmasından gelen gücü, bir meslek ve sanat alanı olarak ortaya koyduğu bilgiden ziyade mimarlık ürününün kendisine geçmeye başlamıştır.<sup>15</sup> Bir anlamda kavramsal gücü zayıflatılarak, algısal bir araca dönüştürülmüştür. İlerleme fikrine inanan modernist mimarlık tarihi okumaları da, ütopya kavramını ve Modernizm'in kentsel ütopalarını doğrudan olumlu olarak değerlendirmiş, bunları mutlak kurtarıcılar olarak değerlendirmiştir (Ceylan, 2016). Tafuri, mimarlığın bu krizlere cevap olarak ortaya attığı ütopyaların sistemi içeriden dönüştürme tavrının yetersiz kaldığını, sistemin devamlılığını sağlamaktan öteye geçemediğini iddia eder. Modern mimarlık önce ekletisizm yoluyla, sonra da Modernizm'in sıkı kuralcılığına karşı ütopyalar yoluyla krizleri atlarmaya çalışsa da,

<sup>15</sup> Mimarlığın *knowledge*'ı, *information*'a dönüşür (bilgi birikimi, veri olarak kullanılan anlık bilgiye dönüşür).

sistemin devamlılığını sağlayan bir araç olarak bu krizlerin asıl nedenlerini sorgulamakta zayıf kalmıştır. Tafuri, mesleğin bu durumuna *mimarlığın ideolojisi* veya *mimarlığın ideolojik işlevi* adını verir. Sürekli kriz ve sürekli olağanüstü hal, krizin eleştirel düşünceyi yaratma gücünü zayıflatmıştır. Onun fikirlerinin bir etkisi de, mimarlığın ideolojik aktarım veya yaygınlaştırma anlamında sinema, edebiyat, müzik ve benzeri alanlarla kuramsal ve analogik olarak ilişkisinin kurulduğu yeni bir yöntem ortaya çıkmasıdır.

Mimar, bir meslek insanı olarak 20. yüzyıl boyunca, daha önceki zamanlardan daha fazla kabuk değiştirmek zorunda kalmıştır. Savaşlar, devrimler, toplumsal değişimler, bilimle teknolojinin hızlı gelişimi ve internet gibi sınavlarla yüzleşerek yenilenmesi gerekmiştir. Le Corbusier bu konuda en görünür örnektir. Fikirlerini ve üretimlerini sürekli yenileyerek zamanın ruhuna uydurmuştur (Jencks, 2000). 20. yüzyıl, bugüne doğrudan etkileri dolayısıyla yakından incelenmelidir. Bu yüzyılın sonuna doğru mimarın kimliği tamamen değişmiş, tasarım etkinliği bir kere daha ideolojik kırılma yaşamıştır. Bir taraftan gelenekler, kanunlar, yönetmelikler ve benzeri yollarla daha tasarım aşamasındayken bile mimardan başka aktörlerin de mimarlıktaki etkinliği artmıştır; diğer taraftan da bu kabuk değişimi Neoliberalizmin ideolojik, psikolojik ve ekonomik olarak tüm dünyada etkisini arttırması ile ivmelenmiştir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Deleuze ve Guattari'nin fikirleri, De Landa, Latour ve benzeri düşünürlerin fikirleri ile kaynaştırılarak 1970'ler ve sonrasına aktarılmış, önce Postmodernizm'in sonra da küreselleşme anlayışının etkisi ile Patrick Schumacher, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Greg Lynn, Jeff Kipnis gibi mimarlık üzerine düşünen kişiler, mimar figürünün dönüşümüne ön ayak olacak fikirler ortaya koymuşlardır. Kimi mimarlar 1960'lı yıllarda seri üretimi ve kitle iletişim yöntemlerini överek bunların mimarlıkta da kullanılması gerektiğini ilan etmiş, Independent Group'un bir önceki on yılda gerçekleştirdiği sergileri örnek vererek Le Corbusier'nin 20. yüzyılın başında kullandığı yöntemlerin yeniden kullanıma girmesini talep etmiştir (De Fusco, 2020). Yapısalcılığı mimarlıkta yorumlamakta kullanan Umberto Eco, kültürü bir göstergeler sistemi, yani semiyotik olarak incelenebilecek bir iletişim biçimi olarak ele alır ve mimarlığı da bu kültürün bir parçası olarak kabul eder. Her ne kadar işlev odaklı

olsa da, mimarlıktan esas olarak iletişim açısından yararlanıldığını söyler (akt. Masiero, 2006). Mimarlık, “sinyallerin, mesajların, metaforların ve yapayın üretimi” hâline gelmiştir (Masiero, 2006, s. 201). Mimarlık dünyası 1960'lara gelindiğinde sanat dergilerinden kaybolmaya, 20. yüzyılın başındaki hâline kıyasla dönemin tartışma konularına ve ideolojik ayrılıklarına uzak durmaya başlar. Avrupa'daki avangart sanatçı ve mimarlar savaş nedeniyle ABD'ye geldikten sonra uzun süre etkili olurlar. Sanat dünyası yıllar içinde bu “Avrupa küfünü” üzerinden atmış, ancak mimarlık bunu başaramamış ve modernist anlayışın etkisi korunmuştur (Wall, 1976). Vidler da, mekân kavramı ve strüktür, biçim ve peyzaj gibi mimarlık öğelerinin 1950'li ve 1960'lı yıllardaki minimalist sanatla benzerliklerinden bahseder ve Minimalizm, yerleştirme sanatı, performans sanatı, yeryüzü sanatı gibi türlerin “metaforik ve gerçek anlamda, genellikle genelgeçer mimarlık kuramı ve uygulamasının eleştirisini ima ederek doğrudan mimari nesneye yönelttikleri mekânsal kaygılarla” meşgul oldukları iddiasında bulunur (Vidler, 2000, s.136). Vidler ayrıca, mimarların fikirlerini dönemin sanatçıları gibi manifestolar yoluyla ifade etmek yerine tezler, ilkeler, temeller, tanımlar veya projeleri tercih ettiklerini söyler (Vidler, 2016). 1960'lı yıllarda biçim-işlev tartışmasından daha geniş bir alan açma potansiyeline sahip estetik-anlam tartışmasına geçilir; ancak mimarlık yüzyıl ortasında ortaya çıkan avangart sanat kavramlarını 1980'li yıllarda kurulan neoliberal düzenle bütünleştirerek tüketim kültürüne hizmet eden, imgeye dayalı yapılar üretmeye başlar. Mekân-algı karşıtlığı olarak okunabilecek bu paradigma, her şeyin görselliğe dayalı bir kültürün hizmetine girmesine, neredeyse tüm mimarlık ürünlerinin nesneleşmesine, mimari çevrenin müzeleşmesine yol açmıştır. Mimarlığın Neoliberalizmin etkisinde markalaşması ile ana akım mimarlık ideolojisinin ortasında yer alan, *yıldız mimar* denilen karakter ortaya çıkmıştır.

Bir sonraki başlıkta incelenecek olan GMC'ta mimarlığı eleştirme pratiğini tartışabilmek için, mimarlıkta 20. yüzyılın son çeyreğinde yaşanan neoliberalleşme veya markalaşma olgusunu biraz açmak gerekir. 20. yüzyılın ikinci yarısında üretim biçimlerinde çağdaş bir değişim gerçekleşir. Teori ile pratik, zarf veya biçim ile içerik, araç ile amaç, soyut ile somut arasındaki geleneksel ayrımlar anlamını yitirmiştir.

Emeğin giderek otomatikleşmesi veya robotlaşması, ürünlerin kitleselleşmesi ve üretim teknolojilerinin küreselleşmesi ile, öncelikle gelişmiş ülkelerde tüketimin değişim değeri üzerinden, yani piyasaların çekiciliği üzerinden dönüşümü söz konusudur. GMC modernist anlayışı eleştirdiği noktada aslında bir gidişattan rahatsızlık duymuş, mesleksi kibrin yıkımı süreklileştirdiğini gözlemlemiştir. Bu gidişatın vardığı yer, Neoliberalizmin ortaya çıkışı ve mimarlık ideolojisinin bu anlayışa sıkıca bağlanması olmuştur. Neoliberal anlayışın temel dayanağı bireyin haz ve isteklerini, bireyler arası tematik ortaklıklar aramadan yüceltmektir. Bazı durumlarda bu anlayış, bireyin kendinde toplumsal örgütlenmenin dışında ve toplum yararı aleyhine hareket edebilme hakkı olduğu düşüncesine yol açar. Bu davranış biçimi, 1980'li yıllardan itibaren küreselleşme düşüncesi ve piyasanın (veya sermaye sahiplerinin) etkili hâle gelmesi ile sistematik olarak tüm dünyaya yayılmıştır. Bunun mimarlığa yansması kolaylıkla manipüle edilebilen, rasyonel düşünme ve eleştirelilik özelliklerinden yoksun, her duruma ayak uydurabilen birey için esnek mekânlar yaratmak olmuştur. 20. yüzyıl başındaki avangart sanattan, sinema ve müzik gibi kültür alanlarından yararlanmayı bırakarak piyasanın araç ve yöntemlerine başvurmaya başlayan mimarlık; organizasyonel verimlilik, araştırma ve geliştirme, kaynak optimizasyonu gibi kavramların yürürlüğe girdiği bir tür politika-sonrası döneme girer. Bu dönüşüm sırasında ana akım mimarlık teorisyenleri, teoriyi ve eleştiriye mimarlığın bünyesinden atmak üzere harekete geçer. Ortaya koydukları yeni kuramları ilerici bir mimarlık adı altında kavramsallaştıran bu isimler, ilk olarak Barok mimarlığı Leibniz'in *monad*, yani bütünü oluşturan tekil bağımsız parçacıklarından hareketle *kıvrım* olarak açıklayan Gilles Deleuze'den yola çıkarlar. Kıvrımı esnekleşmenin ve akışkanlığın belirtisi olarak gören bu isimler daha sonra Deleuze ve Guattari'nin *pürüzsüz mekân* kavramını, biçimsel deneyler yoluyla mevcut sınırların, kısıtlama ve çelişkilerin aşılması olarak mimarlığa aktarırlar. Böylece mimarlık gösterge biliminin, Postmodernizm'in ve yapısalcılığın etkisinden kurtarılarak biçim/form tekrar ana tartışma konusu olarak öne çıkartılır. İlerleme, karmaşıklık ve esnekliğin elde edileceği biçimde yeni olmanın veya bu yeni düzende kabul gören bir mimarlık ve kuram yaratabilmenin biricik yolu olarak kabul görmeye başlar (Spencer, 2018). 20. yüzyılın sonunda disiplinler arası temeldeki söylemler, eleştirel

düşünme pratiğini ömrünü tamamlamış projeler olarak nitelendirilmesine neden olup, mimarlığı kültürel pratikler ve politik ilişkiler üzerinden sorgulama ihtiyacını ortadan kaldırır (Piotrowsky, 2008). Eleştirel düşüncenin oluşmasını sağlayan kapitalizmin kriz döngüsü, sürekli kriz ve sürekli olağanüstü hâl nedeniyle bu gücünü zamanla kaybetmiştir. Mimarlığın eleştiriyi bünyesinden atması için ise krize gerek kalmamıştır. P. Schumacher mimarlığın estetik veya işlevsel her unsurunun kontrolünü müşteriye, bir anlamda da serbest piyasa düzenine teslim etmeyi teklif eder; böylece mimarlık mevcut toplumsal düzenle uyum içinde var olur. Ona göre politika siyasi partiler dışında var olmamalıdır, bu yüzden politik gündemlere öncülük etmek mimarlığın işi değildir ve bünyesinde eleştiri taşıyamaz. Eleştiri yeteneğinden soyutlanan avangart veya ilerici mimarlık ise, mimarlık teorisi ile besleyerek sürekli yenilediği mimarlık anlayışını toplumun taleplerini karşılamakta kullanmalıdır. Rem Koolhaas da Schumacher'in bu görüşleri ile örtüşecek biçimde 20. yüzyıl başındaki avangardı, mimarlığı piyasanın düzenine oturtmak için bir laboratuvar olarak görür (Spencer, 2018, s.129-131). En sonunda post-eleştirel bir döneme girilir (Somol ve Whiting, 2002) ve bu post-eleştirel görüş, neoliberal mimarlıkla uyumlu olarak mimarlığın esas öğelerinden saymadığı eleştiriyi yerden yere vurur: Kipnis eleştiriyi “sonsuz kadar yok etmek istediği bir hastalık” olarak gördüğünü, Zaera-Polo da doğası gereği negatif olan eleştiriyi “anakronik ve çağdaş karmaşıklığı çözemeyecek kadar zayıf” olarak nitelediğini açıklar (Spencer, 2018, s.113-114). M. Wigley'nin bunlara cevabı kısa olur: “Deleuze okuyan kendini beğenmiş beyaz yakalılar!”<sup>16</sup> (akt. Numan, 2014). Gür (2004) de, varlık sebebi sermaye çıkarları ile ortaklaşan bir mimarlığın eleştirilmeye değer bir yanının kalmayacağı konusunda uyarır.

21. yüzyılda neoliberal piyasa ekonomisinin ilişki ağlarından bağımsız bir mimarlık ürünü bulmak neredeyse imkânsızdır. Bir kamusal mekân, söz gelimi bir müze geçmişte ideolojik propagandanın açık bir aracı hâline getirilirken, bugün hiçbir ideoloji taşımadığı yanılsaması yaratılarak düzenin devamını sağlayan gizli-ideolojik bir araca dönüşür. Şehrin en fazla rantı yaratacak ve sermaye sahiplerinin birikimlerini

---

<sup>16</sup> Burada Wigley argoda beyaz yakalı anlamına gelen *yuppie* kelimesini kullanıyor.



artıracak biçimde planlanması, özellikle ulaşım altyapıları ile verimliliğin esas kılındığı hızlı bir yaşamın örülmesine neden olur. Göçmenler veya evsizler için yapılan projeler dahi, bu sorunları yaratan kaynakları yok etmeyen geçici çözümlerdir. Çeşitli amaçlarla insanları bir araya getirerek ortak bir mekânda çalışmalarını sağlayan *hub* benzeri yapılar, açık planlı esnek mekânlar, sürekli değişen işlevlere uyum sağlayabilecek tekil mimarlık ürünleri ise bu belirsizlik ve değişkenliğin taşıyıcısı olmaktan öteye geçemezler.

Mimarlık zanaatkârlık ve lonca sisteminden bağımsız bir meslek olarak kurumlaşmakla birlikte, Alberti'nin *De Re aedificatoria*'sındaki gibi aritmetiğin (sayıların) ve geometrinin (formlar ve oranlar) egemenliğine girmiştir. Buna koşut olarak akılcı, işlevci, resmi, formalist mimarlığa karşı çıkan *şiiysel bir karşı mimarlık* da gelişmiştir. Bunlara Honnecourt, Francesco Colonna'ya ait *Hypneromomantica Poliphili* eseri, Filarete, Giordano Bruno, Giovanni Batista Piranesi, Hermann Finsterlin ve Bruno Taut örnek verilebilir (Artun, 2021a). 20. yüzyılda sanatın özerklik mücadelesi ve avangardın canlanması ile birlikte yeniden başkaldırılar gelişir. GMC, Frederick Kiesler, Ferdinand Cheval, Louis Adolphe Soutter, Constant Nieuwenhuys, Pol Abraham, Walter Pichler, Jon Hejduk, Guy Debord ve Asger Jorn da bu gruba örnek gösterilebilir.

### **3.1 Gordon Matta-Clark'ta Mimarlığın Eleştirisi**

Mimarlık kendi çerçevesi içinde incelense de, doğası gereği çoğu zaman mimari olmayan sorunların kanıtı olarak da tartışmaya açıdır (Leach, 2015). A. Vidler, mimarlık tarihinin mimarlara ve mimarlığa ne kattığını sorgular. 20. yüzyılın ortasından itibaren eleştirel mimarlık tarihi anlayışının etkili olması ile birlikte, kuramın yaygınlaştığı ve gerçek mimarlıktan veya mimarlık nesnesinden uzaklaşıldığı eleştirileri ortaya çıkmıştır. Vidler'a göre mimarlıkla hesaplaşmaya başlayan mimarlık o dönemin öğrencilerinin faydalanabileceği bir bilgi birikimi bırakmamıştı (Vidler, 2016). Bunun yerine eski mimarlık tarihçilerinin görüşleri ve mimarlık tarih yazımının türleri incelenmeye başlamıştır. GMC mimarlığı eleştirirken Modernizm'in güç sarhoşluğu ve bu anlayışın yarattığı yıkıma dikkat çekerek, mimarın sonraki yıllarda tuzağına

düŖeceđi sermaye çıkarlarına hizmet eden, salt meslek erbabı olmaması konusunda uyararak adeta Vidler'a cevap verir.

Žižek'in Wittgenstein'dan aktardığı "hakkında konuşamadığımız şeyin eylem yoluyla gösterilebileceği" önermesi, söylemde olmayanı veya görülmeyeni pratikle göstermekten bahseder (Numan, 2014). GMC'in o anda o yerde deneyimlenme zorunluluğu taşıyan müdahaleleri de eylemseldir. Bunun yanı sıra, içeriğinde eleŖtiri taşıdığından giderek bir protestoya dönüşür. GMC, Modernizm'in fazla anlam yüklemesinden dolayı işlevi reddeder. Kendisi de SoHo'da birkaç loftu yenilemek dışında hiçbir işlevsel mimarlık ürünü ortaya koymamıştır. Onu mimarlığı eleŖtiren diğer isimlerden ayıran şey, müdahalelerinin yanında eleŖtirel de olsa bir mimarlık pratiği yürütmemesidir.

Allan Kaprow, 1958'de Jackson Pollock'un ölümü üzerine kaleme aldığı *Jackson Pollock'un Mirası* adlı denemede, Pollock'un resim sanatını ritüelden gelen köklerine döndürerek Antik Yunan'dan beri anlaşıldığı ve uygulandığı hâliyle resim sanatını bitirmeye yakınlaştığını iddia eder. Benzer bir deneyim yaratmak için, *happening* adını verdiği seyircinin katılımı ile ilerleyen tiyatro oyunları, yerleŖtirmeler ve performanslar aracılığı ile gündelik olanın dolaysız algılanmasını savunur (Kaprow, 1993). Spencer (2018)'a göre happening'ler neoliberal düşüncelerin öncülerinden biridir. Independent Group'un da temsil ettiği örüntüleri tanıma, duygulanım yoluyla fragmanları algılama, eleŖtirellikten uzaklaşma gibi amaçlar taşır. Algılayanın ona gösterilenden fazlasını, bütüncül resmi görmesine gerek olmadığını, görse de idrak edemeyeceğini varsayar. GMC, yaptıkları ile happening'in uygulamada seyirci ile kurduğu ilişkiye aktif katılım ögesini eklemiştir. Önceden verilmemiş bir bilgiye, eleŖtirel bir yöneme dönüşmeyi reddeden happening, onun elinde bunun tam tersi bir araca dönüşmüştür.

Ouroussoff (2007), GMC'in mimarlık eleŖtirisini şöyle açıklar:

Bu sergi<sup>17</sup>, Matta-Clark'ın zihninde günlük yaşamın fiziksel gerçekliğinden kopmuş kibirli soyutlamalarla dolu bir dünya gibi görünen mimarlığın yüksek rahiplerine nasıl zekice meydan okuduğunu açıkça gösteriyor. Bu eleştiri, şimdilerde en radikal mimarlık fikirleri bile kültürel ana akım ve reklam sloganlarının kaypaklığı tarafından yutulurken yeniden yankılanıyor.

E. Michalarou da onun yaptıklarının mimarın kapitalist sistem içindeki rolünün güçlü bir eleştirisi olduğunu söylemiştir: GMC'nin her eseri ve eylemi "mekânımızı, şehrimizi, politikalarımızı fiziksel olarak dönüştürebilecek potansiyelimizi ve doğuştan becerilerimizi ortaya çıkarmak için yapılmıştır." (Michalarou, t.y.).

Evsizler için çevredeki çer çöpten inşa edebilecekleri *Garbage Wall* (çöpten duvar) veya oksijen tüpü, el arabası ve basit bir baca sistemi ile gerçekleştirilebilecek *Fresh Air Cart* (temiz hava arabası) gibi çalışmaları bir anlamda işlevsel çözümler içerir; ama onun mimarlık eleştirisi asıl işlevsel çözümler önermediğinde ortaya çıkar. Onun çalışmaları soyutlaştıkça daha çok anlam kazanır, derinleşir. Hem kendisi kelimenin gerçek anlamı ile yerin altına girerek araştırmaya başlar, hem de seyircisini veya katılımcısını düşünmeye ve anlamı artırmaya çağırır. Yerin altındaki araştırma, çalışmalarının tarihselliği ile de ilgilidir. Kestiği yerin geçmişine, hikâyesine bakar. Bu anlamda bundan sonraki bölümler şu kurallar ışığında okunabilir: GMC, mimarlığı eleştiriyorsa kendisi bir şey inşa etmemiştir. Kesmeyi, biçmeyi ve yıkmayı tercih eder, onunki bir nevi eksiltmenin şantiyesidir.

GMC'nin eylemi/müdahalesi Marksizmin *yabancılaşma* kavramına dayandırılabilir. Karl Marx'ın teorisi işçilerin zaman ve emeklerini yaratıcı yetenekleri ve kendi arzuları doğrultusunda değil, zorunluluktan dolayı sermaye sahiplerine sattıklarını, bu nedenle işçilerin ürettikleri ürüne ve çalışma eylemine yabancılaştıklarını söyler. Bu kavram 1917'de Şklovski tarafından *sanat eserinin yabancılaştırma etkisi* olarak sanat üzerinden özelleştirilir. Şklovski'nin teorisine göre sanat bir odunu ateşte çevirir gibi nesneyi semantik boşlukta çevirir ve yeniden yanmasını sağlar (Crawford, 1984).

---

<sup>17</sup> 2007 yılında Whitney Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilem *Gordon Matta-Clark: You Are The Measure* isimli sergiden bahsediliyor.

Yabancılaşma ancak anlamın otomatik veya mekanik olarak algılanması yerine şiirsellikle ortaya konabilir. *Şiirde ekonomi*, yani mümkün olan en az sözle en fazla düşünceyi aktarma yoluyla, alıcının hayal gücünün harekete geçmesi sağlanır. Sanatın bu tekniği, imgeler üzerinden nesnelere alışılmadık hâle sokarak algılamamanın süresini artırma ve algılamayı zorlaştırma yoluyla uygulanır. Şklovski'ye göre "imgenin amacı anlamını bize yakınlaştırmak değil, bir nesneyi deneyimlemenin özel bir yolunu fark etmemizi sağlamaktır." (Shklovsky, 2015). Bu teknik 1960'lı yıllarda sitüasyonistler tarafından *détournement* ile kavramsallaştırılmış ve pratiğe aktarılmıştır. İlerleyen bölümlerde bu konu daha geniş olarak ele alınacaktır.

Bu çalışmada GMC'nin belli işleri dışında birçok çalışması ayrıntıları ile incelenmemiştir. Bunun ilk nedeni bu çalışmanın bir monografi olmamasıdır. İkinci nedeni ise onun sanatçılığının veya heykelticiliğinin yerine (kelimenin tam anlamıyla mimarlık yapmasa da) mimarlığına odaklanma isteğidir. Bu bölümdeki alt başlıklar altında detaylandırılacağı üzere, onun mimarlık eleştirisi sistemli bir omurga oluşturur. Görünürde doğrudan bir tek Modernizm'i eleştirmiş gibi görünse de daha ayrıntılı olarak incelenirse bundan fazlası olduğu görülür. Onun Modernizm'e dair eleştirileri mimarlığı eleştirmenin bir uzantısıdır. Mesleği diri tutacak ve sapmalardan koruyacak türde özeleştirel nitelikler taşır. Bu anlayışı salt estetik veya biçim anlamında da eleştirmez, onun yarattığı birincil ve gerçek sorunlara işaret eder. Kendi ifadesi ile, "hep görsel şeylerin ötesine geçmeyi" istemiştir (akt. Bilir ve Usta, 2012, s.7).

### **3.2 Gordon Matta-Clark'ta Mimarlığın Eleştirisinin Kaynakları**

İngiliz mimar Colin Rowe, 1950'lerden itibaren tarihsel süreçler ve tipolojilerden ziyade bağımsız (özerk), biçim ve strükture dayalı, kendine referans veren gösterge bilimsel bir sistem olarak mimarlığı kavramsallaştırmış ve bu fikirleri dönemin genç mimarların görüşlerini temellendirmiştir. Sonraki yıllarda, özellikle 1970'lerden itibaren onun yetiştirdiği P. Eisenman ile birlikte R. Koolhaas gibi isimler mimarlık üzerine fikir üreten kurumlar oluşturmuşlardır. Bu kurumların dönemin mimarlık teorisine doğrudan etkileri olmuştur. Bu isimlerin mimarlık anlayışları bir kırılma

anına denk gelmiş, mimarın kişiliği ile bütünleşen ve bugün *yıldız mimar* adı verilen kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur (Ursprung, 2012).

GMC belki de hiç var olmayan, yalnızca kendisinin içini doldurduğu bir mimarlık teorisini tamamlamak adına sanatsal özgürlüğü kullandığı eyleme dayalı bir ifade biçimi geliştirmiştir. New York gibi metropollerde 1970’li yıllarda ortaya çıkan ve özellikle 1990’lı yıllarda ivmelenen endüstri yapılarından arındırma ve homojenleştirme projeleri ile başlayan küreselleşme anlayışı zamanla burada yaşayanları yerlerinden etmiş, dar gelirlilerin şehir merkezlerinden çeperlere sürülmesine neden olmuş ve bu anlamda kentsel yoksulluğa sebep olmuştur. GMC, Eisenman ve Koolhaas’ın gündemlerine almakta çekimser kaldığı bu sorunlarla yüzleşmiş ve barınma, ekoloji, kentsel karmaşa gibi konulara ayna tutmuştur. Bu isimler, 1970’lerin ortasında sahneye çıkan Donald Trump gibi emlak vurguncularına karşı koyamamıştır. D. Trump kullanılmayan bir demiryolu arazisini oldukça yüksek kâr elde ederek sattığı bir apartman kompleksine dönüştürerek, mimarlığın bağımsız bir disiplin olarak içinde yer almadığı bir emlak imparatorluğunun temellerini atmıştır (Ursprung, 2012).

GMC ilgisini mimarlık mesleğinin belirlediğinin aksine tasarım aşamasındaki yapı ile değil, inşa edilmiş mekânla tanımlamıştır (Richard, 2019). Fiziksel olarak mekânla ve inşa edilmiş olanla etkileşim kurma arayışı, mekânsallaşmanın yarattığı ve tasarım aşamasında öngörülemeyen veya bilerek dikkate alınmayan farklı sorunları işaret etme isteğinden kaynaklanır. Onun ilgisini “hakiki bir çevresel durumu insanlar için daha erişilebilir kılmak” çeker (akt. Bilir ve Usta, 2012, s.41). Fikirlerinin tasarım aşamasında tuttuğu sayfalarca eskizde, kesmeyi planladığı yerlerde bıçakla delikler açacak kadar ileriye giderek; plan ve uygulama, fikir ve olgu, hayal ve gerçeklik, birey ve çevre arasındaki, mimarlığı çıkmaza soktuğunu düşündüğü kategorik ayrımları reddeder (Ursprung, 2012). P. Fend’in aktardığına göre GMC “övgüler düzülerek onurlandırılan ve yayımlanan mimarlığın işlemediğini” söylemiştir. TWA Havalimanı, Centre Pompidou, Fallingwater gibi mükemmel olarak nitelendirilen pek çok yapının

işlev, sürdürülebilirlik ve strüktürel anlamda hatalarla dolu olduğunu iddia etmiştir (Fend, 2012).

Güncel tartışmalar açısından ele alırsak mimarlık ve sanat tarihi yazımı içinde mimarlığın sınırlarını inşa ve yıkım üzerinden sorgulayarak test etmesi, GMC'ı özgün kılar. 1960'lardan itibaren mimarlık ve sanat tarihi yazımının modern mimarlığı hedef aldığı ana damar içinde GMC'in eleştirel müdahaleleri günümüz bakış açısı ile farklı okumalara imkân verir. 1980'li yıllardan sonra, o zamana dek sanatçı yönü konuşulan ve çalışmalarının sanata kattıkları bağlamında değerlendirilen GMC'in mimarlık alanındaki etkisi daha fazla incelenmeye ve konuşulmaya başlamıştır. Mimarlara olanaklarının sınırlarını ve dolayısıyla potansiyellerini bu sınırları eylemsel bir biçimde test ederek göstermesi ve sınırlara, kenarlara, uçlara ve eşiklere vurgu yaparak bunları görünür kılması, bu sayede yeni bir tartışma zemini yaratması, GMC'in yakın zaman mimarlık tarihinde bir ayna görevi gördüğü düşüncesinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Ursprung, 2012).

1960'lı yıllar hem estetiğin felsefi açıdan sorgulanmasına, hem de modernist anlayışın yarattığı yıkıma başkaldıran tutumlara sahne olmuştur. D. Wall, GMC'in çalışmalarının Avrupa'da benzer biçimde mimarlığı ele alan veya mimarlık kullanılarak üretilen sanatın nesne odaklı tavrından ayrıldığını belirtmiştir. Onun için nesne yerine performans önemlidir. Bunun nedeni de mimarlık eğitimi almış olması ve mesleğin o dönem kabul ettiği doğruları reddetmesidir. Wall ile yaptığı söyleşide GMC da kendini "profesyonel mimarların tam zıddı" olarak tanımlamıştır (Wall, 1976). Daha Cornell Üniversitesi'nde öğrenciyken yaptığı çalışmalar da mimarlığın mesleki ideolojisini reddetmesi açısından övülmüştür (Kishner, 2010).

Modernizm'in yarattığı sorunlar tartışılırken, bu anlayışa en sıkı bağlara sahip olmasına rağmen mimarlık tartışma dışı bırakılır. GMC tam da bu dönüşümün gerçekleşmeye başladığı dönemlerde ortaya çıkan bu çelişkiyi eleştirmiş, mimarlığın Modernizm kaynaklı sorunların birincil sorumlularından biri olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bunu daha iyi bir mimarlık inşa etmek yerine mimari yapıyı sanat nesnesine dönüştürdüğü bir yolla yapsa da, sanat eseri kavramına mesafeli duruşu

onun ne tam bir sanatçı, ne de tam bir mimar olarak yorumlanmasını gerektirir. Bir anlamda ne bir sanat, ne de bir mimarlık eseri elde etmeyi amaçlamıştır. Bu da mimarlığın uzun süredir kendisini tanımlarken yaptığı tartışmaların zeminini oluşturur. Mimarlıktan pratik ve işlevsel bir ürün ortaya koyması istenirken, aynı anda estetik ve teknik bir mükemmeliğin de izlerini taşıması beklenir. 20. yüzyılın sonundan itibaren kantarın topuzunun giderek estetik ve ticari olanın lehine eğildiği bir gerçektir. Piotrowsky (2008) 20. yüzyıl Modernizmi ve Uluslararası Üslup'un, 19. yüzyılda temelleri atılan günlük yaşam pratikleri ile mimarlığın tüketim kültürü ile bütünleştirilmesi anlayışını örnek aldığını iddia eder. Bir önceki yüzyılda ortaya çıkan medya kültürü ve ticari işleyiş mantığı doğrudan devam ettirilmiştir. 19. yüzyılda gazetelerin daha iyi gelir elde edebilmek için metinler yerine fotoğraf, şekil ve reklamlara ağırlık vermeye başlaması, 20. yüzyılın başında reklamcı/tanıtımcı bir anlayışın öne geçtiği benzer bir ifade biçimine dönüşmüştür. Özellikle Le Corbusier tanıtımın ticari başarısını benimseyip, tasarımları ve metinlerinin güçlü tepkilere neden olması için elinden geleni yapmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru da bilgisayar yardımı ile üretilmiş grafikler sahneye çıkmış, görmeye ve ticarileşmeye dayalı döngüyü yeniden yaratmıştır.

GMC'nin fikirler ve ifadeler arasında gidip gelişi ile bu hareketlilikte ortaya çıkan farklılıkların yarattığı kesişimler, onu terk edilmiş binalara müdahale etmeye götürmüştür. Bu binalarda yarattığı mekânsal değişim, ona göre bir tür "ayrıcılık deneyimidir" ve onu bu binaların yer aldığı ekonomik ve toplumsal yapının parçası hâline getirir (akt. Bilir ve Usta, 2012, s.47). Not tuttuğu defterleri çok hızlıca doldurup bitirir. Yazmak onun için bir düşünme biçimidir ve notları, mektupları da dahil tüm metinlerinin dağınıklığı düşüncelerinin ve çalışma biçiminin de bir yansımasıdır (Richard, 2019). İnşa edilmiş mimari ürünün içindeki gizli şeyleri açığa çıkaran deliklere hayrandır. Onun yıkma-delme-bölme eylemlerinde estetik bir güdüdence kültürel fenomenlerin (görüngülerin) somut veya soyut öğelerine karşı yapı-bozumcu denebilecek bir niyet bulunur. Büyük yapı müdahalelerini gerçekleştirmeye başlamadığı bir dönemde, bir sergi için karaladığı metinde şöyle yazmıştır:

Eksiltme yoluyla tamamlama. Yüzeylerin soyutlanması. İnşa-etmeme, yeniden inşa etmeme (veya yenilememe), inşa edilmemiş mekân. Eski yüzeylere karşı yeni açıklıklar okuyarak mekânsal karmaşıklık yaratmak. Mekâna veya kesilmiş yüzeylerin ötesine alınan ışık. İzinsiz girmek. Yapısal çöküntüye ulaşmak, çöküntü noktasında parçaları ayırmak (GMC, akt. Crow, 2010).

GMC'nin mimarlık eleştirisi birbirini takip ettiği söylenebilecek, neredeyse omurgasal bir eleştiri kültürünün ve eleştiri üslûbunun süzülerek mimarlık üzerinde denenmiş hâlidir. Matta-Clark'ın düşüncelerinin olgunlaştığı 1960'lı yılların sosyal hareketlerle ortaya çıkan politik hareketliliği ve babası R. Matta'dan miras aldığı avangart sanat - Modernizm çatışması ile birlikte birkaç ögenin, zaman zaman birbirleri ile iç içe geçecek biçimde onun zihin dünyasını etkilediği gözlemlenebilir. Aşağıda maddeler hâlinde içerik, yöntem ve ilham alma açısından GMC'nin mimarlığı eleştirisinin kaynakları incelenecektir.

### **3.2.1 Avangart sanatın etkisi**

Henri Focillon, 18. yüzyılın sonunda klasisistlerin geçmişi taklit ederek yeni bir dünya kurulmasının zorunlu olduğu fikrini ortaya attığını söyler (akt. Masiero, 2006). Bu yeni düzen isteği 20. yüzyılın ilk yarısında da akılla duygu, sanatla bilim arasında bir birlik arayışı olarak devam eder. Avangartlara ait anarşi ve modernistlere ait totaliter etik eğilimlerinde bu zorunluluğa karşı iki farklı yaklaşım ortaya çıkar. 20. yüzyılın ilk yarısı bu ikisi arasındaki mücadele ile geçer. H. Focillon'a göre avangartlar uygarlıktan ve tüm sınırları aşan evrensellikten yanayken; modernist totaliterlik kültürden yanadır; yani toplumlar, kökenler ve etnisiteler arasında ayrımcı bir görüşe sahiptir ve bunları birbirinden ayıran bağları savunmaktadır.

Akla karşı hayal gücünü, bilime karşı sanatı savunan Denis Diderot ve Jean-Jacques Rousseau gibi düşünürlerin izinden giden Romantizm, Aydınlanma'nın yarattığı rasyonalizme karşı bir tepki olarak ortaya çıkar. Romantizm'in ilkeleri, kendinden bir yüzyıl önce Johann Georg Hamann'ın bir araya getirdiği *Sturm und Drang* (fırtına ve atılım) hareketi ile aynıdır: Sanatın kaynağı antik kültürlerden değil, insanlığın güncel



tutkularından gelir. Romantizm, daha önce hep felsefenin, dinin veya modern akılcılığın aracı olarak kullanılan sanatı, kendi üzerinden bilgi üretebilen özerk bir alana dönüştürür. Romantizm'in açtığı bu yol avangart sanata kadar uzanır. Fütürizm'den başlamak üzere sembolistler, ekspresyonistler, formalistler ve Dada'ya kadar bir yüzyıl boyunca Romantizm'den türeyen bir sanat görüşü hakim olur. Bütün bu akımlar sanat eserinin bütünlüğünü sorgulamaya ve bilinçli olarak parçalamaya çalışmıştır. Fransa'da yaşanan 1848 Devrimi'nin kanlı bir şekilde bastırılması sonrasında sanatçılar, modernitenin faydacı tavrına ve burjuva sınıfına karşı bir tutum takınırlar. Zaman içinde kendi kendisini sorunsallaştırarak kurumsallaşan sanat, avangart hareketlerle birlikte kendini gerekçelendirmeye başlar (Masiero, 2006). Dada ve sürrealistler sanatı içerik ve yöntem olarak eleştirir.

Modern yaşamın yeni paradigmalarının yarattığı karmaşaya bir düzen getirme amacıyla Modernizm ortaya çıktıktan sonra, bu rasyonel ve planlı anlayışa karşı sanatta avangart hareketler oluşmuştur. Bir askeri terim olan ve öncü birlik anlamına gelen *avangart* (Fr. *avant-garde*) ifadesi, ilk olarak Saint-Simon tarafından sanatın ideal toplumun kuruluşunda öncü olacağı iddası ile kullanılmıştır. Modernizm iki dünya savaşı sonrasında da etkisini sürdürürken, onun anti-tezi olan avangart anlayış da farklı kimliklerle, yeni avangart sanat biçimleri içinde varlığını sürdürmüştür. 1950'ler ve 1960'larda ortaya çıkan yeni avangartlar, iki dünya savaşı arasındaki avangart sanatın hazır nesne, kolaj, asamblaj gibi yöntemlerini belli kalıplara bağlı kalmadan yeniden kullanır. Amaçları avangardın söylemini yenileyerek etkinlik alanını genişletmektir. Postmodernizm'in modernist anlayışı ortadan kaldırması ile avangart hareketler de sönümlenmiştir. P. Bürger (2019), avangardı sanat karşıtlığı üzerinden açıklar. Avangardın 1. Dünya Savaşı'nda yaşanan vahşetin ardından sanatın köklerini, gerekliliğini ve nedenlerini sorgulamak yerine sanatı inkâr etmeye başladığını ve onu yok etmeye çalışan karşı bir saldırıya geçtiğini söyler. Bürger'e göre Dada ve Sürrealizm gibi *tarihsel avangartlar* ile Sitüasyonizm ve Fluxus gibi 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan *yeni avangart* hareketler, sanata karşı sanatsallaşırlar. Ona göre avangart sanatın asıl amacı sanat ile yaşam arasındaki bağlantıyı, özerk sanat kurumlarına ihtiyaç duymadan yeniden kurmaktır, çünkü sanatın 19. yüzyıldan

itibaren özerkleşerek sanat için sanat ilkesine göre hareket etmesi onu toplumun dışına iterek yalıtmıştır. Buna rağmen Bürger, Dada'nın geleneksel sanat biçimlerini yıkmakta, sürrealistlerin de bireysel arzu ile toplumsal devrimi birleştirmekte başarısız olduklarını iddia eder. Bürger'in avangart sanat kuramı birçok açıdan eleştirilir. İlk olarak Dada, Sürrealizm, Fütürizm ve Konstruktivizm'i *tarihsel avangart* adı altında zamansal olarak belli bir noktaya hapsettiği, avangart sanatın romantiklerden başlayan ve 20. yüzyıl ortasında da etkili olan tarihsel öyküsünü reddettiği için sorunlu bulunur (Artun, 2021b). Diğer bir eleştiri ise burjuva sanatının sözde özerkliğini yıkmaya dair tüm avangart eylemleri tek bir kuram üzerinden açıklama çabasına karşı çıkar (Foster, 2017).

Renato Poggioli avangart sanatın dört temel karakteri olduğunu söyler: Aktivizm, antagonizm veya uzlaşmazlık, nihilizm, acıya ve yok olmaya meyilli olma. Aktivizm olumlu bir sonuç alamayacaksa da harekete geçme dürtüsünden; uzlaşmazlık ise gelenek, toplum veya kurulu düzenle mücadelesinden gelir. Bu iki özellik birleşerek *hiçbirşeyliğe* dönüşmeye neden olan bir tür saflık arayışına ve sonunda nihilizme varır. Bu sırada da mücadele ettiği şeyle birlikte kendi varlığının da yok olmasından çekinmez, bu yüzden de kendi kendini yok etmeye meyilli bir karakteri vardır (akt. Heynen, 2003). Roysi Ojalvo (2018) ise avangart sanatı kabaca iki gruba ayırır: Hayalci avangart ve akılcı avangart. Hayalci avangardın temelinde *phantasma*, yani hayâl vardır. Dada, Sürrealizm, Sitüasyonizm gibi akımlar bu gruba girer. Akılcı avangardın temelinde ise *logos*, yani yere bağlılık vardır. Bu gruba da Bauhaus, Konstruktivizm, De Stijl ve Suprematizm gibi akımlar girer. Romantik şair Novalis'e ait *poesie* kavramının bütün sanatları ve bu sanatlarla hayatı birleştirme amacı, romantiklerin izinden giden tüm avangart sanat türlerinin paylaştığı *Gesamtskuntswerk* kavramında da bulunur (Artun, 2018a). *Poetic* (şiiresel) kelimesi de Yunanca *poiein* (yapmak) fiilinden gelir. Eleştirel yaklaşım anlamında, ortaya çıktığı zamanın şartlarına göre farklı kimlikler kazanan ancak birbirine benzeyen bu karşı çıkışlardan bir omurga oluşturulabilir. Bu, Romantizm'den başlayarak Dada'ya, Sürrealizm'e ve oradan da Sitüasyonistler'e giden doğrusal olmayan bir omurgadır.

GMC avangardın aktivizmini, uzlaşmazlığını ve kendi kendini yok etmeye meylini miras alır, ancak fantasma ve logos temelli avangart sanat akımlarının yöntemlerini ve içeriklerini harmanlayarak üçüncü bir yol üretir. Onun mimarlık-sanat arakesitinde vücut bulan eleştirisinde bu iki yöntemin de izleri bulunur. Mimari yapıyı (özellikle konutu) ve içinde bulunduğu çevreyi bir söz dizimine benzetir, bunu değiştirmeye veya sabitliklerini dağıtmaya çalışır. Böylece, kendi ifadesi ile bir duruşu veya bir fikri dayatır (akt. Béar, 1974). Yapılı mekânı deforme edişi tıpkı sözcükleri, heceleri ve söz dizimini deforme edişi gibi yürürlükteki geleneksel anlamı bozar (Richard, 2019). Lammert (2012) da, “biçimsel şiirsellik” ile politik eleştiri dengesinin GMC’ın yaptıklarını çekici hale getirdiğini söylemiştir. Chateigné (t.y.), çalışmalarının isimlerine ve notlarına dikkat çekerek dilin kullanımına vurgu yapar, şiirsel ve mimari anlamda şehrin dilbilgisini anlamlandırdığından bahseder. GMC’ın mimarlık eleştirisinde hem kendine özgü bir şiirsellik bulunduğu, hem de bu eleştiriye kavramsal olmakla birlikte eyleme dayalı bir yön kazandığı için Romantizm, Dada ve Sitüasyonizm’in ardına yerleştirilebilir. Terk edilmiş yapılara izinsiz müdahaleleri, delme ve kesme eylemleri Dadacı yöntemlere benzer. Romantizm’in endüstrileşmeye ve beraberinde getirdiği yıkıcı modern yaşama karşı, bunun zıddı olduğuna inandığı doğayı, izlenimi ve duyguyu koymasına benzer bir biçimde GMC da Modernizm’in yapıcı ve kurucu (bir anlamda da buyurgan) tutumunun karşısına, bunun zıddı olarak yıkımı koyar. Yıkımın anlamlandırılması, sürecin sonuç üründen daha önemli sayılması anlamında da yukarıda bahsedilen omurganın izleri bulunabilir.

Romantizm yıkıntıyı sanatsal yaratıcılığın bir sembolüne çevirerek bitmemiş sanat eserinin bitmiş bir eserden, bir eserin tekil parçalarının da birleştirilmiş hâlden daha çok değer görmesine neden olmuştur. Romantizm’den beri insanlık yıkıntıya, harabelere ilgi duymuş ve bu yıkılmış yerleşimler yapılı çevreye bakışımızı değiştirmiştir. “Romantik yıkıntılar melankoli yaymaktadır, modern yıkıntılar ise savaşın ve şehirlerin yakın dönemdeki şiddetli geçmişini hatırlatır. Yıkıntı yalnızca geçmişi hatırlatmaz aynı zamanda şimdiki zamanın tarih olduğu bir dönemde geleceği de hatırlatır” (Boym, 2009, s.231). Antik kentlerin keşfinin 18. yüzyılda Neoklasisizm’in ortaya çıkmasında etkili olması gibi, GMC’ın çalışmaları da

Modernizm'in harabelerini yaratmış ve onun idealist ütopyasının yıkıntısını adeta arkeolojik bir çalışma ile göz önüne sermiştir. Svetlana Boym, sanayi harabelerinde ortaya çıkan GMC gibi isimlerin enstalasyonlarında çağdaş sanatın ve mimarlığın modern-dışı *techne* (sanat, zanaat, teknik, bilgi) üzerine yeniden düşünme, yadırgatma ve modern harabelere ilgi duyan geleneklerinin izinden giden bir eğilim olduğunu söyler. Mimar ya da sanatçı, "tarihten kalanlarla birlikte-yaratır, modern harabelerle işbirliği yapar, hem faydacı hem şiirsel işlevlerini yeniden tanımlar." Yine Boym'a göre, "Modern-dışı bakış açısı ... ütopycacı projeleri diyalektik harabeler olarak şekillendirmemize -iskartaya çıkarmak ya da yıkıp yok etmek yerine onlarla yüzleşerek uçup gitmekte olan ânın içine katmamıza- olanak tanır." (Boym, 2020, s.46).

GMC'ın yıkım eyleminde yaratıcı bir üretkenlik olduğu iddiası, eylemlerinin arkeoloji ile benzerliği üzerinden çürütülebilir. Stratejik olarak terk edilmiş binalara yönelmesi, kentsel yenileme adı altında unutulmaya sevk edilen yapıların tarihsel önemini ortaya çıkartmıştır. Onun yaptıkları bir nevi kentsel arkeoloji kazısıdır. GMC yıkımı olumlu bir deneyime çevirmeye çalışmadığını belirtir ve "sürekli değişimin özel bir aşaması" olduğunu söyleyerek kesiklerinin doğasındaki dönüştürücü niyeti vurgular (Wall, 1976, s.79). Ona göre burada yaratıcı bir durumdan ziyade, dönüşümün gidişatında bir kesinti yaratmadan ona eşlik etme ve bu müdahaleler olmasa kimsenin fark etmeyeceği bir duruma dikkat çekme vardır. Üretkenlik iddiasını ortaya çıkaran durum, ziyaretçinin bu yapıyı çevredeki deneyim sonrasında bedensel ve duysal algısında bir eleştiri bilincini ortaya çıkarmasıdır.

GMC'ın üretim süreçlerini ve düşüncelerini etkileyenler arasında ilk incelenmesi gereken kişi Marcel Duchamp'tır. H. Foster'a göre Duchamp gibi en koyu avangart sanatçıların ne sanatı reddetmek ne de yaşamla romantik bir uzlaşma sağlamak gibi bir amacı vardır. Sürekli bir biçimde hem sanatın hem de yaşamın "kurallarını sınınamaya" çalışırlar (Foster, 2017, s.45). GMC'ın *anarchitecture, ready-to-be-unmade, thin edge* gibi kendi ürettiği kavramların, Duchamp tarafından icat edilen *anartist, readymade, infrathin* gibi kavramlarla benzerliği göz ardı edilemez. Richard (2019)'a göre herhangi bir zamandan, kuşaktan, üsluptan seçilen, hatta ailevi bağları

olan iki sanatçı arasında bundan daha fazla benzerlik bulunamaz. İkisi de kapıları ve pencereleri kırılmış, açılması engellenmiş veya beklenmedik biçimde aralanmış olarak ele almıştır. İkisi de atmosferdeki havayı, tozu, okları, iplerle yaratılmış labirentleri kullandıkları, bazen bir çantanın içinde yer alan çalışmalar yapmıştır. İkisi de camı değişimin ve dönüşümün bir aracı olarak ele almıştır. İkisi de farklı saç kesimleri kullanarak otoportre fotoğraflar çekirmiş ve bedenini köpükle kaplamıştır. İkisinin de ekonomik veya yasal araçları kullandıkları çalışmaları vardır (bkz. 2.2.6 Fake Estates). İkisi de kapı deliği veya kurşun deliği gibi küçük açıklıklarla ilgilenmişlerdir. İkisi de amatörce ve geleneksel yöntemlerden uzak olarak simya ile ilgilenmiştir. İkisinin de çeşitli takma adlar kullanarak farklı kişiliklere büründüğü, isimler ve sözcüklerle oyun oynamayı sevdiği bilinmektedir. M. Duchamp'ın Matta ailesi ile olan yakın ilişkisinin de bu etkilenmede payı vardır. GMC ile ilgili neredeyse bütün biyografi metinlerinde, yanlış bir bilgi olarak ortak bir kalemden çıkmışçasına M. Duchamp ve eşi Teeny Duchamp'ın onun vaftiz ailesi olduğundan bahsedilir.<sup>18</sup> 1930'lu yıllarda Paris'te tanışan R. Matta ve M. Duchamp, uzun yıllar beraber üretim yapmış ve Duchamp'ın 1968 yılındaki ölümüne kadar yakın arkadaş olarak kalmışlardır. 2. Dünya Savaşı yıllarında ikisi de Almanya'daki Nazi rejiminin Avrupa'da yarattığı olumsuz iklimten ve yıkımdan kaçan sürrealistlerle birlikte New York'a göçmüş ve burada Duchamp ve Matta aileleri komşu olmuşlardır. Sürgündeki sürrealistlerin ilk çıkış noktasından uzaklaştığını ve bir anavatan arayışı içinde olduğunu düşünen Duchamp ve Matta, gittikçe André Breton'ın başını çektiği ve bir kült hâline geldiğini düşündükleri bu hareketten beraber uzaklaşmışlardır. 2006 yılında San Diego Sanat Müzesi bünyesinde *Transmissions: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark* isimli bir sergi düzenleyen Betty Sue Hertz'e göre GMC'in üretimlerinde hem babasının hem de M. Duchamp'ın izleri görülür. R. Matta'nın mitolojik-yanılsamacı kimliği ve otomatik gerçeküstücülüğü ile M. Duchamp'ın sürrealist yerleştirmeleri, kavramsal Dada nesnelere ve simya deneyleri GMC tarafından sahiplenilmiştir (Hertz, akt. Richards, 2019). Duchamp gibi GMC da sanat, sanat eseri ve sanatçı kavramlarını sorgulamıştır.

---

<sup>18</sup> Bu bilgi vaftiz kayıtları kaynak gösterilerek çürütülmüştür, bkz. (Richard, 2019).

Lee (2000), onun *work of art* (sanat yapıtı) kavramını sorguladığı için yaptıklarını *work* (çalışma) olarak nitelemenin yanlış olduğunu iddia eder. Duchamp'ın *Étant donnés* adlı çalışmasının yalnızca bir kapı deliğinden görülebilmesi, eserin bulunduğu Philadelphia Sanat Müzesi binasının görkemli binasını tamamen yerle bir ederken (çünkü bu çalışma ancak bir anahtar deliğinden bakıldığında görülebilecek kadar küçüktü ve müzenin devasa binasını bu eser için işlevsizleştiriyordu) aynı biçimde GMC'nin *Conical Intersect*'i de, Les Halles'deki iddialı Centre Pompidou inşaatının bölgedeki gösterişsiz tuğla yapıları gölgelemesine bir meydan okumaydı. Duchamp'ın *Door, II rue Larrey* ve *3 Standard Stoppages* eserlerinin sırasıyla GMC'a ait *Open House* ve *Fake Estates* ile karşılaştırılması sonucunda da belirgin benzerlikler ortaya çıkar.

GMC, Cornell Üniversitesi'ndeki öğrencilik yıllarında, 1968 yılında ölen Duchamp anısına birkaç çalışma gerçekleştirmiştir. Bunlardan ilki olan *Rope Bridge* (ipten Köprü), 1942 yılında sürrealistlerin New York'ta düzenlediği *First Papers for Surrealism* sergisi için Duchamp tarafından iplerle yaratılan labirenti andırır. Bu serginin New York'a göçen sürrealistlerin yapı, kimlik ve yerinden edilmişlik hislerini yansıtmaya gibi Duchamp'ın bu sergi içindeki yerleştirmesi hakkında da T. J. Demos, "ölumsal bir kimlik, anlam kaybı ve yönsüzleştirici bir mekân yaratan yapı-bozucu bir anti-mimari" ifadelerini kullanmıştır (Demos, 2014, s.358). Tıpkı GMC'nin müdahaleleri gibi, Duchamp'ın eseri de sanat nesnesi ile karşılaşan seyircinin fiziksel bağlamın önemini kavramasını, anlamın üretilme ve deneyimlenme sürecine katılmasını talep eder. Bu labirentvari ipler seyirci-sergilenen-sergi arasındaki ilişkinin boşluklarını doldurur. L. Béar ile yaptığı söyleşide *metaforik boşluk* kavramından söz eden GMC da bedensel deneyimi önemseydiğini söylemiş; ayakkabı bağlamak, bir yeri kiraya vermek veya trafiği düzenlemek gibi eylemlerin bile alaycı da olsa mekâna bir anlam kattığını ifade etmiştir (Béar, 1974). Diğer bir etkinlikte, Duchamp'ın alter egosu *Rose Sélavy* kılığında giren bir arkadaşı okul binası içinde yer alan bir balkondan şiir okumaya başlar. Ne olduğunu anlamaya çalışan şaşkın kalabalığın toplanmasını bekleyen GMC, izleyicilerin bulunduğu mekânda balona benzer bir cisim şişirir ve son seyirci de çıkana kadar mekânı bu cisim ile doldurur. Bu eylemi, bir mimar olarak mekânla kurduğu ilişkinin anlaşılması açısından önemlidir. Bu eylemler GMC'nin kesme, bölme, delme

gibi eylemlerinin hem kendisi hem de izleyici tarafından bedenen deneyimlenmesi ile ilgili fikirleri hakkında ipucu verir. Üretimlerinin fotoğraflarına bakılarak yapılacak bir anlamlandırma şansını yok ederek, izleyicinin bir deneyimleyiciye dönüşmesini ve anlamı kendisinin ortaya çıkarmasını ister. Bu da Dada'nın bulunmuş hazır nesne mantığıdır. Binalara saldırganca müdahalelerini kendi elleriyle yapmıştır ve doğrudan deneyimlenmesini amaçlamıştır. Seyirci ile mekân arasındaki fiziksel alışveriş, seyirci ile fotoğraf, seyirci ile görüntü veya seyirci ile galerideki bir obje arasındaki alışverişten farklıdır. Tüm müdahalelerinde olduğu gibi *Photo-Fry* ve *Pier In/Out* çalışmalarında da nesnelere yanarken veya parçalanırken, çoğunlukla da kendisi parçalanırken sergilemiş ama izleyici o anda orada bulunmadığı sürece bu eserler ancak fotoğraf veya video biçiminde görülebilmıştır. Neredeyse bir simyacı gibi yaktığı ve parçaladığı bu nesnelere seyirci tarafından bu dönüşüme tanık olunmadıkça parçalanmış, yanıp kül olmuş karbondan atıklar hâline gelerek gerçek anlamını yitirmiştir. GMC'nin vermek istediği mesaj, ancak yerinde ve zamanında anlaşılabilir hâle gelmiştir. Ölümünden sonra günümüze kadar GMC'nin çalışmalarının bulunduğu sergiler yapılırken ancak duvarlara asılı fotoğraflar ve ekranda oynatılan videolar bu çalışmaların kanıtı olarak gösterilebilmiştir. Ortaya koyduğu her şey, tüm uygulama ve yıkım süreçleri neredeyse takıntılı biçimde fotoğraf, video gibi şekillerde kayıt altına alınmasına rağmen yok olmuştur, “onun sanatı artık belgelerdir” (Richard, 2019, s. 21). GMC'nin belgeleme alışkanlığında, Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak* tablosunda hareketi tuvale aktarmasına benzer biçimde özellikle eylemliliği ve hareketi kayda alma güdüsü bulunur (Şekil 46). Bu nedenle onun müdahaleleri tam anlamıyla performans tanımına uymaz, çünkü eylem anı daha önemlidir ve alınan video kayıtlarında mekânın dönüşümü de bu harekete dahildir.



**Şekil 46:** Merdivenden İnen Çıplak (no. 2), Marcel Duchamp, 1912.

Bütün bu benzerliklerin varlığına karşın GMC, *readymade*'ten farklı olarak, *ready-to-be-unmade* adını verdiği bir kavram ortaya atmıştır. *Readymade* sembolik, önceden ilân edilmiş ve anlamını en baştan kazanan bir kavramken, *ready-to-be-unmade* sanatçının işçiliği ile neredeyse dönüştürülmüştür. Anlamını veya göstergesini de bu dönüşüm sürecinde elde eder. R. Smithson'a göre *readymade* aristokrat bir düşüncedir ve GMC'in yaptıklarının fiziksel işçiliğini üstlenmesi onu Duchamp'ın bu kavramından uzaklaştırır (akt. Richard, 2019, s.325). GMC, Duchamp'ın rastgele bir tarih, saat ve yerde nesnesini bulmasının aksine, piyasa şartları uğruna veya bürokratik kararlar gereği yıkım kararı alınan, mecburen belirli saatlerde ve şartlarda müdahale edebileceği yapıların peşinde olmuştur. Duchamp için *readymade* sanat kurumlarının bağımsızlık, yücelik gibi aşırı ideallerinin gerçek yüzünü açığa çıkarırken, GMC için de *ready-to-be-unmade* insanlara sunulan yaşam kalitesi yerine modernist çıkarların önemsenmesini ifşa eder. Yine de bu iki kavram da başta sanat nesnesi olmayan şeylerin sonuçta sanat nesnesine dönüştürülmesi ile elde edilir. Duchamp bir pisuvarı sanat nesnesine dönüştürürken, GMC da bir mimari yapıyı sanat



nesnesine dönüştürür. İkisi de alaycı bir biçimde ele aldıkları kendi alanlarının kurumlaşmış yerleşik ideolojisini eleştirir ve bu alanların dönüşümünü talep eder. Duchamp neyin sanat olduğunu kökten değiştiren bir hamle yapmış, GMC da mimarlığın dönüşmesi gerektiğini vurgulamıştır.

GMC'ın eleştirisinde etkili olan diğer unsurlar ise Dada ve Sürrealizm'dir. İsviçre'nin 1. Dünya Savaşı'na girmeyerek tarafsız kalması ile Zürih şehri dönemin sanatçılarının yaşamak için tercih ettiği bir yer hâline gelir. Alman şair Hugo Ball tarafından 1916 yılında Zürih'te açılan Cabare Voltaire de hem bir gece kulübü hem de sanatçıların bir araya geldiği bir lokal olmuş, Dada da burada ortaya çıkmıştır. Rasyonel mantığın neden olduğu savaşın anlamsızlığı konusunda ortaklaşarak bir araya gelen Dadacılar özellikle doğrudan deneyime önem vermiş, Fütürizm ve Kübizm gibi modernist sanat hareketlerini biçimci arayışlar içinde oldukları için eleştirerek, yaşamı sanatla buluşturma adına sanatın tüm yapısına karşı bir duruş sergilemiştir. Şiir, resim, heykel ve tiyatroyu bilinenin dışında yollarla yapmaya çalışmış, Fütürizme ve Kübizme ait kolaj ve asamblaj gibi yöntemler ile rastlantısal ifadeleri tercih etmişlerdir. Dada, kurulu düzeni ve kabul edilemeyen değerleri yıkma isteği ile, dünyayı savaşa sürüklediğini düşündükleri insan aklının karşısına düzen karşıtı ve irrasyonel bir akılsızlık yerleştirmiştir. Politik bir tavırla ortaya çıkan sanatı yıkma isteği sanatta bir sıfır noktası yaratmış ve kendinden sonra gelen tüm sanat akımlarını, özellikle de 1960'lardan sonra ortaya çıkan sanatın dönüşmesini sağlamıştır.

Sürrealizm insanları tek tipleştiren bütüncü yapıların ve rasyonalist anlayışın sterilliliğine, kontrollü güvenliğine ve konformizmine karşı bir özgürlük arayışı olarak ortaya çıkmıştır. Hobshawm'a göre Sürrealizm'in biçimsel yenilikle ilgisi yoktu. Onlar için önemli olan "tutarsızlıktan tutarlılık üretmek, açıkça akıldışı hatta imkânsız olandan görünüşte zorunlu bir mantık çıkarmak için, akılcı denetim sistemleri ile değişikliğe uğratılmamış kendiliğinden imgelemin kapasitesini" tanımaktı. Bu akımın gücü şok yaratma ve anlaşılmazlığından gelmekteydi (Hobshawm, 2006, s. 240-241). Paris'te 1924 yılında *Sürrealist Araştırmalar Bürosu*'nun kuruluşunu *Sürrealizm Manifestosu*'nun yayımlanışı ve *La revolution surréaliste* dergisinin çıkarılması takip

eder. André Breton'un öncülük ettiği bu hareket bilinç dışının etkisinde, arzuyu öne alan ve şiirselliğe yaslanan bir anlayışa sahipti. Büyüye, rastlantıya, akıldışıyla, simgelere ve rüyalara duyulan ilginin psikanalizin açığa çıkardığı bilinç dışı ile harmanlandığı bir imgelemin temel alınması onun Dada'dan türediğini gösterir (Hobshawm, 2006). Sürrealistler yaptıklarını kendilerine dayatılmış çevrenin sabitliklerini tersine çevirecek deneyimler olarak açıklar, böylece mimari otorite sarsılır. Lefebvre'ye göre sürrealistler "içsel mekânın kodlarını çözerek, bu özel mekândan beden maddi evrenine ve dış dünyaya, dolayısıyla da toplumsal hayata geçişin doğasını keşfetmeye" girişmiştir (akt. Artun, 2009).

Sürrealistler mimarlıkla paslaştıkları mekânsal deneyler de gerçekleştirmiştir. R. Matta'nın A. Breton'un isteği üzerine tasarladığı ve kendisine ait duyuşal mimarlık iddiasının bir örneği olan, yapay bir rahmi andıran apartman dairesi A. Vidler tarafından "boşluğa hükmetmeye imkân veren bir vertigo makinesi" olarak tanımlanır; R. Matta burada parçalanmış düzlemler ve korkuluksuz merdivenler aracılığıyla, kendi deyimi ile "psikolojik bir etkileşim mekânı" yaratmıştır (Vidler, 2014, s.115). Tristan Tzara da mağara, oyuk gibi analogiler ile rahme benzettiği erotik bir mekân tanımı yapar (Tzara, 2014). F. Kiesler ise *mekân-evi* kavramı altında geliştirdiği, mahremiyet isteğinin ortaya çıkaracağını varsaydığı mutlak esnek mekânın aynı malzemeden yapılmış tek bir kabuk ile çevrenmesine dair fikirlerini *Sonsuz Ev* ile bir tasarıya dönüştürür (Kiesler, 2014a, 2014b). Bunlar gibi sürrealistlerin gerçekleştirilmemiş mekân tasarımlarının yanında, gerçekleşmiş örnekler de mevcuttur. Kurt Schwitters'a ait Merzbau veya Erotik Katedral, sürrealist mimarlığın gerçekleşmiş örneği olarak nitelendirilir. 1917'den itibaren Hannover'de bulunan aile evinde birbiri ile ilgisiz nesnelere oluşan kuleler inşa ederek başlayan Schwitters, belirli temalar çerçevesinde bir araya getirdiği nesnelere küçük mağaralar, oyuklar, odalar, inler, köşeler ekleyerek tüm evi işgal eder. 1937'ye kadar bu erotik katedrali oluşturmaya devam eden Schwitters'ın Nazi rejiminden kaçmasından sonra 1943 yılında Hannover'in bombalanması ile bu ev yerle bir olur. Sürgünde İngiltere'de 1948 yılına kadar yaşayan Schwitters, burada da yaşadığı evin içinde bir Merzbau inşa etmeye devam eder.

Dada ve Sürrealizm'in GMC'a etkisi birkaç öge üzerinden değerlendirilebilir. GMC işlevsel düzeni ve steril mekânların verdiği güven duygusunu yok eder. Bunun yanı sıra rastlantısallık, belirsizlik, geçicilik, değişim gibi kavramlar ve sonuçtan çok sürece odaklanma eğilimi Sürrealizm, Dada ve GMC arasındaki ortak noktalarıdır. Onun ve diğer sanatçıların SoHo'daki 112 Greene Street'te yarattıkları sanat ortamının öncülü sayılabilecek *Poetry Project* (Şiir Projesi) isimli oluşumun temelini New York'a göçen sürrealistler atmıştır ve bu ekipte babası R. Matta da bulunur. GMC ile ilgili yapılan bazı çalışmalarda düşünce dünyasını anlama amacıyla kişisel kütüphanesi de incelenmiştir. Chateigné (t.y.), onun düşünce sisteminin belli bir çizgide birleşen beklenmedik kaynaklardan beslendiğini söyler ve kütüphanesindeki kitaplardan yola çıkarak mimarlık, büyü, bilişsel bilim, ağ kuramı, antropoloji ve ekoloji alanlarının tarihleri arasındaki çapraz geçişlerle *mimarlığa kafa tutan* düşüncelerini yarattığını iddia eder. Kütüphanesinde simyacılıkla ilgili çok sayıda kitap bulunan<sup>19</sup> GMC'ın bu konuya ilgisi, sürrealistlerin simya ile kurduğu ilişki düşünüldüğünde daha da anlam kazanır. Vasari'ye göre Floransa'daki tasarım akademisinin üyeleri arasında, sanatsal tasarım, doğum ve simya, sanatçının ustalık iddia edebileceği aynı yaratıcı süreçlerdir (akt. Leach, 2015). Simyacıların sihirbazların aksine tariflerini şifreli mesajlar şeklinde saklamaları gibi, GMC da neredeyse Dadacı sayılabilecek mektupları ve notları ile bu geleneği devam ettirir (Richard, 2019). *Photo-Fry* isimli çalışmasında maddeyi parçalama ve dönüştürme üzerine yaptığı deneyler ve burada elde ettiği altına benzer kalıntılar simyaya olan ilgisini işaret eder. FOOD lokantasında da menüler ve yemek tariflerinde bu örtük aktarım yöntemini kullanmıştır. Sürrealistler, Duchamp, R. Matta ve GMC'ın simyacılığında, simyanın kurallarına uyup bire bir uygulamak yerine bu öğretinin ritüellerini ve maddenin dönüşümü ile ilgili kısımlarını çözümleyip, bunu sözel ve cinsel bir alana taşıma amacı vardır. J. Fiore de insanların onu bir tür "kentsel simyacı" olarak nitelediğinden bahseder (akt. Mendelsohn, 2017). T. Crow, GMC'ın simya ile olan ilişkisinin rastgele olmadığını, ABD'deki sürgün sürrealistlerin ve geniş bir sanat çevresinin elinde büyüyen, babasından dolayı hem Şili, hem Fransa hem de

---

<sup>19</sup> bkz. (Banville, t.y.)

ABD’de kökleri bulunan GMC’ın Avrupa ile olan bağlarına dikkat çekerek faydacı Amerikan sanatının karşısında Avrupalı avangartlardan miras aldığı bir bakış açısına sahip olduğunu, bunda o yıllardaki Amerikalı sanatçıların takip etmekte zorlandığı bir yön bulunduğunu söyler. İlkel sorular soran ampirik bir bakış açısı vardır ve bu sorular da şunlardır: “Önümdeki bu nesne nedir? Etrafında ne görürüm? Onun varlığına karşı duysal ve fizyolojik tepkilerim nelerdir? Hangi dışsal şartlar onun üzerinde etki bırakmıştır?” (Crow, 2010, s.21). Simyanın maddeyi geri döndürülemez noktaya dek dönüştürmeye neden olması, GMC’ın Smithson’dan ödünç aldığı entropi kavramı ile birlikte düşünüldüğünde zenginleşir. Madde ile yaptığı deneylerden başlayarak yıkımı kaçınılmaz olan mimarlık nesnesine müdahale etmesi, kendi yaptıklarının da yok olup gidişine razı olması, bir anlamda bu kimyasal (veya simyasal) dönüşümü kabul ettiğini gösterir. GMC’ın kesikleri “yapıdaki bu entropik dönüşümü geri çevrilemez noktaya gelmeden önce durdurmuş” bir eylemdir (Papadakis, akt. dpr-barcelona, 2012).

Bunun yanı sıra, rastlantısallık, belirsizlik, geçicilik, değişim gibi kavramlar ve sonuçtan çok sürece odaklanma GMC’ın işleri ve Dada ve Sürrealizm arasındaki ortak noktalarıdır. Dada’nın onu manevi olarak besleyen bir enerji kaynağı olduğunu söyleyen GMC, “sanatın resmî ve herkesçe beğenilen katı yapısına meydan okuyan” Dada’nın sanatı algılamada temel kabulleri değiştirdiğinden bahsederek, yaratıcı geleneği bozmaktaki ısrarının özgürleştirici yönünü vurgulamıştır (Wall, 1976, s.77). Dada ve özellikle de Sürrealizm’in Freud’tan etkilenecek yaptıklarının dokusuna sindirdikleri tekinsizlik hissini de ödünç alır. Onun müdahalelerinde çözülmüş strüktürün taşıdığı mimari yapının ufalanmış parçaları, müdahaleyi veya müdahale sonrası durumu deneyimleyenler için tekinsiz sürprizlere açılır. Bu nedenle bizzat müdahalenin gidişatı bozan yapısı bir yana, ortaya çıkan boşluklar da salt geometrik birer olgu olarak algılanmaya ve bunun yaratacağı yüzeysel tek yönlü okumalara direnir.

GMC’ın eleştirisinde yöntem anlamında en belirgin etki ise, sityasyonistlere aittir. GMC’ın notlarında ve *Fresh Air Cart*, *Graffiti Truck* gibi sokak performanslarında

görülen kamusal alanda gerçekleştirilen sanat ile otorite karşıtlığını kaynaştırma isteği, sitüasyonist metinler ve eylemlerde de görülür. *The Situationist International (Sitüasyonist Enternasyonal)*, 1957 yılında dönemin avangart topluluklarından Hayalperest Bauhaus ve Lettrist Enternasyonel'in, daha sonra da Londra Psikocoğrafya Birliği'nin Fransa'daki Nanterre Üniversitesi'nde bir araya gelerek oluşturduğu, modern kapitalist toplumun teknokratik ve rasyonalist düşünce biçimlerini, kurumlar, değerler ve estetik normlarını radikal biçimde değiştirmeyi hedefleyen kültürel ve politik bir harekettir. Guy Debord, kuruluş toplantısında sunduğu raporda topluluğun soyağacında Sürrealizm, Dada ve Fütürizm'in yer aldığını açıklamıştır (Debord, 2011). 1958-1969 yılları arasında *Internationale Situationniste* dergisini çıkaran ve Debord'un başını çektiği sitüasyonistler, dadaist ve sürrealist avangart sanatın şiirsel yöntemlerini kullanmış ve deneyimle dinamik bir ilişki içinde mekânın politik yönü ile şiirselliğine de önem vermiştir. Böylece 20. yüzyılın başında Romantizmden etkilenen Alman Ekspresyonizminden sonra şiir ve şiirsellik yeniden modern mimarinin odağına oturmuştur. Bu anlamda "modernist projeyi" eleştiren son modernist düşünce akımlarından biri de sitüasyonizmdir (Ceylan, 2016).

Sitüasyonistler toplumsal ve politik değerleri yücelterek sanatı reddeder. Avangartlar sanatı ve yaşamı birleştirdiyse, şimdi de yaşamın kendisi toplumsal eleştiriye dönüşmelidir. Onlara göre mimarlık ve kentsel mekân özgür, kolektif ve yaratıcı olarak kullanılmalıdır. Topluluk ilk yıllarında modern şehircilik anlayışına karşı güçlü bir eleştireliliğe sahip *birleşik şehircilik* planı etrafında çalışmıştır. Bu plan tüketim toplumunun işlevselci mantığına karşı çıkar, bunun yerine Lefebvre'nin marksist kent sosyolojisi fikirlerinden esinle gündelik hayatın yaratıcılığı körelttiğini iddia edip, özgürlüğün ve oyunun merkezi rol oynadığı dinamik bir şehri hedefler. Tıpkı sürrealistler gibi, sitüasyonistler de modernist anlayışın yarattığı yapılı çevrenin sabitliklerini yıkan ve tersine çeviren yaşamsal deneyimleri kullanır. Yalnızca, sürrealistlerin bu egemen kültürden kaçış için kişisel yolları tercih etmesinin aksine tümevarımcı, birleştirici ve devrimci bir yöntem geliştirmişlerdir (Ojalvo, 2018). Modern şehrin tüketici bireyine karşı Baudrillard'ın yüceltip sürrealistlerin de sahiplendiği, şehri gözlemlene amacıyla edilgençe gezen *flaneur*, sitüasyonist *dérive*

(*sürüklenme veya saptırma*) kavramı ile dönüştürücü gücü olan siyasal bir kimlik kazanır. Otomatikleştirilmiş ve hızlı tüketime dayalı modern yaşama karşı yeni bir yaşamın örgütlenmesi için *psikocoğrafya* kavramı altında çeşitli oyunlar kurgulayıp, bireysel deneyimlerin aktarıldığı şehir haritaları çizerler. Psikocoğrafya, “coğrafi ve kentsel çevredeki deneyimin bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki etkilerini incelemek üzere, nesnel kriterler tarafından değil toplumsal düzenleme biçimleri üzerinden çözümlenen mekâna” odaklanır (Ceylan, 2010, s.396). Şehirde rastgele karşılaşılabilen deneyimlenen karşıtlıklar sonucu üretilen psikocoğrafik haritalar, otoritenin soyut ve kontrol edilebilir kıldığı mekanik modern şehri bireyin lehine çözümler, haritanın gizlediklerini ortaya çıkarır. Sitüasyonistler yaşamı dönüştürme iddiası ile *situation (durum)* adını verdikleri anlık sanatsal eylemler gerçekleştirirler. *Détournement* (ters-yüz etme, saptırma) ile sanatın bilindik yöntemlerini *ters-yüz* ettikleri, Dada’dan miras aldıkları iflah olmaz bir alaycılık eşliğinde, politik ajitasyon içeren ve klişeleri *saptıran* sloganlar, kolajlar, afişler ve manifestolar üretirler. Constant Nieuwenhuis’in *Yeni Babil* projesi ile sitüasyonist fikirler somut bir tasarım olarak mimari olarak ifade edilme olanağı da bulur. Sitüasyonistlerin tartışmaya açtığı esneklik, değişebilirlik ve dinamizm gibi kavramlar ile *dérive* hakkındaki fikirleri, GMC’in yanı sıra modern şehrin katı mekanikliğine muhalif Sophie Calle gibi sanatçılar ile Fluxus gibi toplulukları da etkilemiştir. 1972 yılında dağılan Sitüasyonist Enternasyonel, 1909’da Fütürist Manifesto ile başlayan 20. yüzyılın manifestolar dönemini ve avangardı sona erdirir (Artun, 2009).

Özellikle *détournement*, şehirdeki mevcut binaların manipülasyonunu hedefleyen bilinçli bir şaşkırtma ve saptırma yöntemi olarak öne çıkar. Bu yöntemin hedefi yapılı çevrenin dikte ettiği sabit psiko-fonksiyonları alt etmek, yarattıkları geçici atmosferler yardımı ile her türlü merkezi otoritenin kontrolünün dışına çıkarak etraftaki günlük hayatın gidişatını bozmaktır. G. Debord’un kavramsallaştırdığı gösteri toplumunda *artist-détournement*, yani yoldan çıkarıcı-saptırıcı sanatçı, gösteri toplumunu kendi silahı ile vurur. *Artist-recuperation*, yani iyileştirici-temellük edici sanatçı ise, politik fikirleri ve sembelleri metalaştırıp kapitalizm lehine kurumsallaştırır (Turan, 2019). GMC, bu açıklamalar ışığında tam bir saptırıcı sanatçıdır. Onun müdahalelerinde hem

müdahalesi hem de müdahale ettiği binanın değişimi bir gösterebilir. Grubun ürettiği taktikler, sloganlar ve alternatif şehir planlama teorilerinin etkilediği 1968 Paris’nde bulunan, ABD’ye geri döndüğünde bu fikirlerin etkilediği bir ortamda yaşamaya başlayan GMC’in sitüasyonistlerden etkilendiği açıktır. Artık son demlerini yaşayan yürürlükteki modernist mimarlık anlayışının yarattığı sorunları mimarlık ürünlerinin, kavramlarının ve kurumlarının doğrudan içine girerek eleştirmiştir. Mimarlığın varoluş amacını tersyüz ederek, inşayı geri sararak, yıkarak gerçekleştirdiği samimi bir soyma işlemi ile yüzeyin derinine inerek, mimarlığı tüm çıplaklığı ile ortaya çıkarır. Mimarlığı yalnızca bir sorunun farkındalığını artırma amacıyla kullanmadığı gibi, mimarlık içermeyen müdahaleler aracılığıyla eleştirmeye de çalışmaz. Konusu mimarlıktır, onun yarattığı sorunlara işaret eder ve sorunları yerinde tespit ederek *saptırıcı* bir eylemlilik yürütür. Ziyaretçisini kendine çeken bu eylemlilik alışılmadık durumlar yaratır ve yadırgatıcıdır. GMC’in müdahalesi sırasında orada bulunanlar ile müdahale sonucu dönüşen mekânları yok olmadan önceki kısıtlı zaman diliminde ziyaret edebilenler için farklı duyuşal deneyimler tetiklenir. Dışarıdan içeriye doğru bir bakışla anlatmak gerekirse; onun müdahale ettiği yapılar kimi zaman dışarıdan kimi zaman ise yakından algılanabilecek yabancılaştırıcı öğeler kazanır. Dışarıdan neredeyse tamamlanmış gibi görünen bu yapılar, zihnin beklentisini boşa çıkaran bozucu öğelere sahiptir. Bunlar birer delik, kırık, yarık, orada olmaması gereken bir eğim veya eksiltilmiş cephe parçalarıdır. Bazen de işlevsiz bir mekânsal akış, işlevselliğe alışmış bir zihni şaşırır. Yapılara yaklaştıkça ve içlerine girildikçe zihinsel deneyimlere bir de bedensel deneyimler eklenir. Nesnelerin görünürlüğü arttıkça buldukları mekânla kurduğu ilişkideki anlam ve işlev yitimi göze çarpmaya başlar. Strüktüre ve yapı öğelerine alışılmadık biçimde müdahale edilmesi, mekânın beden için güvenli bir barınma ortamı olmaktan çıkmasına neden olur. Tasarlanmış yıkımlar olarak nitelenebilecek bu müdahaleler, yapıyı sahip olduğu tüm mekânsal ve mimari niteliklerinden koparır. Eksiltmelerin yarattığı, birbiriyle kesiştirilen veya çakıştırılan, aynı doğrultuda ancak farklı düzlemdeki doluluk ve boşlukların yarattığı derinlik ve uzaklık yanılsamaları, vertigo benzeri bir his yaratır. Işığın beklenmedik parlamalar veya kararmalar ile manipülasyonu bu tekinsizlik hâlini devam ettirir. Bir yapıya hayat verebilecek tüm mimari unsurlar, bir mekânsallığın ortaya çıkması için seferber

edilmiştir. Böylece GMC yaratıcı ve üretici bir yıkımdansa, yabancılaştırıcı etkisi olan ve ziyaretçiyi üretici kılan bir yöntem kullanır. GMC'ın işlevsel mekânda yarattığı tekinsiz kaos, hareket ile bedeni aktifleştiren ve katılımcı bir izleyici yaratan farklı deneyimler kurgulaması, sitüasyonistler ile ilişki kurmamızı sağlar.<sup>20</sup> Modernizm'in rasyonalist ve işlevselci mimarlık anlayışının onayladığı tanımlanmış ve tamamlanmış yapıya, konfora karşı sergilediği anarşist tavır ile geçiciliğin vurgusu da sitüasyonistler ile benzerdir. GMC'ın kentsel dokuda anlamını bulan müdahaleleri de, sitüasyonistlerin kamusal işgalleri gibi kusursuz kentsel dokuya atılan kesiklerdir (Graham, 2012).

Görüldüğü gibi avangart sanat yöntemleri GMC tarafından sahiplenilmiş, mimarlığın eleştirisi çerçevesinde özelleştirilerek kullanılmıştır. Avangart ruhla olan bu ilişkisi, GMC'ın yaptıklarına literatürdeki bakışın eksikliklerini ortaya çıkarır. GMC'tan sonrasına bakarak ancak yüzeysel çıkarımlar yapılabilir, yaptıklarının estetik değeri ve biçimsel etkileri ile ilgili ortaklıklar kurulabilir. Oysa onun dikkat çekmek istediği şeyler için ondan öncesine, GMC'ı tarihsel olarak doğru konuma yerleştirerek bakılmalıdır. Böylece kesmenin/biçmenin yüceltilmesinin ötesinde, estetik düzeyi aşan daha geniş kapsamlı bir tartışma yürütülebilir.

### **3.2.2 Modernizm karşıtlığı**

Aydınlanma düşüncesinin ortaya çıkarak yaygınlaşması ve Endüstri Devrimi'nin gerçekleşmesinin ardından, insanlık tarihinde daha önce görülmemiş ölçekte köklü bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Bu dönüşümün ardından modern yaşamın uygarlığı ele geçirmesi ile, daha önce bilinen tüm değerler dönüşmek zorunda kalmıştır; kültür, sanat, bilim ve teknolojinin her alanı bu yeni yaşama uygun hâle gelecek şekilde düzenlenmiştir. Bu yaşamın bir yüzyılda yarattığı ilerleme fikri giderek artan bir hız

---

<sup>20</sup> GMC'ın işlerinde bedeninin ilerlemesi ile mekân algısının anlık ve parçalı deneyimler ile sürekli değişmesi, yapıtlarında bireydeki algısal etkiye odaklanan Richard Serra'nın mekânsal heykelleri ile de benzerdir; ancak ondan farklı olarak bu deneyimler yapıtlı bir çevrede, mevcut bir mekânda ortaya çıkarılır.



kazanmış, bazı alanların bu hıza ayak uyduramayıp geride kalmasını kaçınılmaz kılmıştır. Bu durum modern yaşamı Kapitalizmin sürekli büyüme saplantısı ile birleştirerek krizlerle batıp çıkan kaotik ve asimetrik bir ilerleyişe dönüştürmüştür. Modernizm, 19. yüzyılın sonunda bu asimetriyi giderecek ve yaşamın her alanına ilerleme ve pozitivizmi yayacak şekilde daha programlı bir şekilde yaklaşmayı deneyen felsefi ve sanatsal bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Modernizm, özellikle mimarlıkta kendinden önceki tüm tarihsel bilgiyi reddeden yepyeni bir düşünme biçimi ortaya koymuş ve içerisinde Bauhaus, De Stijl gibi birçok hareketi barındırmıştır.

R. Masiero'ya göre, özellikle Walter Gropius'un önderliğindeki Bauhaus programında sanatçılar ve mimarlar endüstriyel dünyanın tüm niteliklerinden faydalanmaları konusunda teşvik edilmenin yanı sıra, kitleleri ve üretim sisteminin tümünü yönlendirmekle görevlendirilmiştir. Mimar ve sanatçı doğası gereği bireyci olan zanaatçı bir aşamadan, emeğin ve kolektif üretimin üzerine kurulu endüstriyel bir aşamaya geçişi yönlendirmekle yükümlüdür. *Ütopycı bir reformistin* bakış açısı ile, endüstri toplumunun tüm sorunlarına rasyonel çözümler üretebilecektir. Bu rasyonellik şehirler, evler, ulaşım araçları, alet-edevatlar ve giysiler gibi yaşamın tüm unsurlarına müdahale edebilir. "Sanat, bundan böyle dünyayı düşünmez, onu üretir." (Masiero, 2006, s. 179).

ABD'deki Museum of Modern Art (MoMA)'ta 1932 yılında gerçekleştirilen *Modern Architecture: International Exhibition* adlı sergi, bu düşüncenin uluslararası anlamda yaygınlaşmasını sağlamıştır. "Batı uygarlığı merkezli/ksenli bir ütopyanın gerçekleştirilme yöntemi" olan Modernizm tüm toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel örgütlenmeleri aynı amaç doğrultusunda yönlendirmiştir (Ceylan, 2016, s.84). Aydınlanma düşüncesi *soyut tanrı* fikrini ortadan kaldırmış, bunun yerine Modernizm tarafından *somut doğa* konulmuştur. Modernizm doğanın antitezi olarak bu yeni paradigmaya uygun bir toplumun yaşadığı kendi kentini kurmak istemiş ve bu yüzden kontrolsüz ve sağlıksız bir kentleşme yaratmıştır. Modernizm 20. yüzyılda teknolojik zaferlerin yanında büyük fiziksel yıkımlar yoluyla toplumsal ve bireysel travmalara yol açmıştır. C. Jencks, 20. yüzyılın ilk yarısına hakim olan işlevselci modernist anlayışa tepki olarak, *kitabın intikamı* diye tanımladığı bir tepkinin

geliştiğini söyler. Jencks, bu tepkinin “mimarlığın araçsal düşünceyle sınırlandırılmasını, semantik değerlerinin salt faydacı fikirlere dayandırılmasını ve kitlesel üretim mantığıyla biçimlendirilmesini” eleştirdiğini belirtir. Modernizm’in mimarlığın tarihsel birikimini yok ettiğini ve onu işlevsel bir binaya indirgediğini, 1960’lardan itibaren gösterge biliminin de etkisi ile mimarlığın bu durumla çok yönlü bir hesaplaşmaya giriştiğini belirtir (Jencks, 2002). Jane Jacobs’un modernist kentsel plancılığın teori ve uygulamasını sorunsallaştırmaları ile birlikte bu anlayışın gerçeklikle ilgisi olmayan, indirgemeci ve ilkesiz bir tavrı yaygınlaştırdığı görülebilmektedir (Piotrowsky, 2008). Tuttuğu kişisel notlarında GMC da şöyle yazmıştır: “(Modernizm’de) işlevsellik meselesi seçilmiştir çünkü güzel sanatlardan, o duygusal çöplükten en önemli kopma gibi görünmüştür. Kendi zamanı için mantıklıdır ama ne kadar oldu, yetmiş yıldan beri köklü bir şekilde yeniden değerlendirildi mi?” (akt. Atlee, 2007).

Modernizm’in bir hareket olarak kavramsallaştırılması 1950’li yıllarda başlasa da (Artun, 2021b), kendi başına ayrı bir dönem/durum olarak nitelenmesi için Postmodernizm’in ortaya çıkması gerekmiştir. 1960’larda modernliğin parçalanmaya başladığı bilinci ortaya çıkmış; sanatın sonu, sanat teorisinin sonu, sanat tarihinin sonu, sanatın ölümü gibi konular tartışılmaya başlamıştır. Andy Warhol’un *Brillo Kutuları* sanat eseri ile gerçek nesne arasındaki ayrımı ortadan kaldırmış, Duchamp’ın *Fountain (çeşme)* ile başlattığı tartışmayı tamamına erdirerek *sanat tarihinin kutsal anlatısını* sonlandırmıştır (Danto, 2020; Baudrillard, 2021). Jencks (1977)’e göre nihayet 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32’de Pruitt-Igoe toplu konut yerleşkesinin yıkılması ile Modernizm sonlanmış ve sahneye Postmodernizm çıkmıştır. Mimarlıkta modernitenin buyruklarından ve çıkmazlarından sıyrılmaya çalıştığı bir alan olarak Postmodernizm “teknin maddeselden gayri maddesele, yerelden yayılmışa, insan biçimliden yabancıya, görünürden görünmeze, çizgiselden nöronlara, adanmıştan evrensele, sertten yumuşağa, mineral ve mekanikten biyolojik ve biyoteknik olana dönüşümünü” merkeze alır (Masiero, 2006, s. 201).

Modernizm, 2. Dünya Savaşı sonrasında yüzü devletsel bir tüzel kişilik olan sermayenin bant üzerinde üretimi gündelik yaşamla bütünleştirmek için kullandığı bir araç hâline getirilmiştir. 20. yüzyılda yaşanan iki büyük savaş sonrası böyle bir uyum yaratmanın gerekliliğine inanılmış, bu sırada hiyerarşik yapılardan uzak duran, ütopyacı, bilimsel ve teknolojik gelişmelere açık, topluma örnek olmayı hedefleyen Bauhaus'un çok disiplinli naif duruşundan uzaklaşmıştır. Bauhaus, 1933 yılında Hitler'in faşist rejimi tarafından kapatıldıktan sonra topluluğun üyeleri farklı ülkelere iltica etmiş, kurumun endüstri ile sanatı birleştiren anlayışını kapitalist endüstriyel üretim teknolojileri ile uyumlu *Uluslararası Stil*'e dönüştürmüşlerdir. Yüzyılın sonunda neoliberal mimarlık bu süreci ilerleterek önceden ideolojik bir araç olan mimarlığın yalnızca ekonomik bir araca dönüşmesine neden olmuştur.

GMC'in Modernizm ile olan ilişkisi, babası R. Matta'dan başlayarak incelenmesi gereken bir olgudur. R. Matta, Universidad de Santiago de Chile'de mimarlık eğitimi almış, daha sonra Paris'e giderek Le Corbusier'nin bürosunda teknik ressam olarak çalışmış, Londra'da da Walter Gropius ve Lázló Moholy-Nagy'nin yardımcılığını üstlenmiştir. O yıllarda A. Breton ile tanışarak sürrealistlerin arasına katılan R. Matta, 2. Dünya Savaşı yıllarında bu toplulukla birlikte ABD'ye iltica etmiştir. New York'a göç eden sürrealistlerin arasından sıyrılarak tanınmış bir ressam hâline gelen, kendi zamanının genç sanatçıları ve sanat meraklısı insanlarını bir araya getiren Matta'nın evi, sürgünlerin ve genç Manhattan sakinlerinin uğrak yeri hâline gelmiştir. Babasının yarattığı bu üretken ve yaratıcı çevrede büyüyen GMC tıpkı babası gibi SoHo'daki 112 Greet Street ve FOOD'ta benzer bir kültür yaratmış, ancak bunu ebeveynlerinin çevresinden uzak durarak başarabilmiştir. GMC mimarlık yapmayarak babasının bağlantılarından yararlanmayı da reddetmiş, babası gibi mimarlık eğitimi olsa da mimarlık yerine sanata yönelmiştir.

J. Atlee, Le Corbusier'nin seri üretim işlevselci ve bir anlamda fırsatçı şehircilik anlayışı ile GMC'in *Garbage Wall* gibi insanların kolayca inşa edebilecekleri duyarlı çalışmalarının karşıtlığına dikkat çekmiştir. J. Crawford da, R. Matta'nın Le Corbusier'den sürekli olumsuz bir şekilde bahsetmesinin, GMC'in ona karşı olumsuz fikirler üretmesine neden olabileceğini iddia etmiştir (Atlee, 2007). R. Matta,

Breton'un *Minotaure* dergisinde yayımlanan *Duyusal Matematik – Zaman Mimarlığı*<sup>21</sup> metnini Le Corbusier'in mimarlık bürosundan istifa ettikten iki yıl sonra, 1938 yılında yazmıştır. Metin Le Corbusier'nin *mathématique reasonable* (makul matematik) fikrine bir cevap niteliğindedir. Modulor kitabındaki ölçü sisteminin standardını, kolunu havaya kaldırmış sağlıklı ve beyaz bir İngiliz erkeği olarak belirleyen Le Corbusier'nin aksine R. Matta dışıl bir mekân hayal eder. Bir apartman dairesinin iç mekânını erotik anatomi benzetmeleri ile anlatan R. Matta, burada Le Corbusier'nin optik mekânına karşı dokunma duygusunu yüceltir. Richard'a göre bu metin "Le Corbusier'nin jinofobik korkularını, Breton ve sürrealistlerin şehvetli mekân fikirleriyle depreştirmeyi" amaçlar (Richard, 2019, s. 185). GMC'nin mimarlığın geçiciliğine dair fikirlerinin, babasının zamansal mimarlık fikirlerinin güncellenmiş bir sürümü olduğu söylenebilir (Lee, 2000). Breton'un kendisini sürrealist çevreden uzaklaştırmasının ardından R. Matta, Sürrealizm yani gerçek-üstücülük yerine *infrarealism* (gerçek-ötesicilik) kavramını yaratmıştır. Şiirsel ve muğlak duyuşal matematiğin yerine ayakları yere basan fikirler geliştirmeye başlamış, *öte-gerçekçi devrim* adını verdiği bu fikirlerinde sürrealistlerin aksine daha politik fikirler öne sürmüştür. Matta bu fikirler bir kez benimsendiğinde devrimin ışık hızında olacağını iddia etse de, GMC için böyle bir hız söz konusu değildir. Onun eserleri ancak çok az sayıda insan tarafından deneyimlenebilmiş ve gerçek-ötesicilik kadar doğrudan politik mesajlar içermemiştir.

GMC genellikle iddia edilenin aksine yıkmak için değil, bu yıkımları eleştirmek için kentsel projeler aracılığıyla yıkılma kararı alınmış semtler ve buradaki yapılarda çalışmıştır. Graham (2010), Tafuri'nin Modernizm eleştirisinde yer alan "bir bağlam olarak şehrin yıkımı" fikrinden hareketle hızla yıkılarak dönüşüme zorlanan modern şehirleri antik kentlerin kalıntılarına benzetir. GMC'nin yıkılacağı için boşaltılmış yapılarda çalışmasını da ortaya çıkan bu harabe şehirlerin yıkımını eleştirmek adına

---

<sup>21</sup> Fr. *Mathématique sensible – architecture du temps*. Matta *duyuşal matematik* kavramını, Le Corbusier'nin *ussal matematik* kavramına karşı kullanır, bkz. (Matta, 2014).

yaptığını savunur, çünkü yıkım Modernizm'in yarattığı bir sorundur ve ona ait sonsuz yıkım-inşa-yıkım sürecinin bir parçasıdır.

GMC mimarlık eğitimini ülkenin önde gelen mimarlık programlarından birine sahip olan Cornell Üniversitesi'nde almıştır. O yıllarda bu üniversitede mimarlık eğitimi veren bir grup mimar, 1950'li yıllarda Austin'deki Texas Üniversitesi'nde Le Corbusier'in fikirlerinin etkisinde modernist bir mimarlık eğitim programı uyguladıkları bilinen ve Texas Beşlisi olarak da anılan şu isimlerdi: Colin Rowe, Robert Slutzky, John Hejduk, Werner Seligmann ve Lee Hodgden. Ayrıca New York Beşlisi olarak adlandırılan bir grup mimar ile bağlantılı olarak Peter Eisenman gibi genç tasarımcılar da üniversiteyi sıkça ziyaret etmekteydi. 1960'lı yıllarda diğer kurumlarla karşılaştırıldığında ilerici sayılabilecek mimarlık eğitimine rağmen, bu kurumların Le Corbusier'nin modernist ideallerine sıkı sıkıya bağlılıkları alaycı bir biçimde *Académie Corbu* olarak adlandırılmalarına yol açmıştır (Lee, 2000). Yine de Cornell Üniversitesi'nin mimarlık alanında dönemin kuramsal altyapısını oluşturduğu söylenebilir. GMC'in öğrenci olarak aldığı mimarlık eğitimi "hiçbir toplumsal ilişkiye değinmeyen, hatta inkâr bile etmeyen bir estetik fikrinden" beslenmişse de, o da kendi kuşağından birçok isim gibi mimarlığın oluşturduğu yapılı çevreye karşı duyarlılık geliştirmiştir (Malsch, 2010).

GMC'in Modernizm ile olan çatışması *Anarchitecture* adı altında ortaya konan fikir ve uygulamaların da özünü oluşturur. Topluluğun fikirlerinin somutlaştırıldığı aynı isimli sergi için grup üyelerine yazdığı mektuplarda GMC'in ilk göze çarpan önerisi, boş beyaz bir panoya "HIÇBİR ŞEY İŞE YARAMIYOR" yazılmasıdır. Atlee (2007), bu öneriyi işlevselcilik karşıtı bir ifade olarak niteler ve GMC'in mektubunda bu öneriyi işlevselci Modernizm'in tüm değerlerine karşı çıkararak "modern tasarım-savaşçıların birincil suç eksenine bir tepki" olarak değerlendirdiğini aktarır. *Anarchitecture*, Le Corbusier ve Duchamp'ın sanat ve mimarlık üzerine geliştirdiği antagonist düşüncelere alternatif bir üçüncü yol önerir (Richard, 2019). Modernist mimarlığın mimarca düşünen ve sorun-çözüm diyalektiğine sıkışan düşünce dünyasını eleştirisinin odağına almıştır. GMC'in mektuplarında ve notlarında sık sık modernist fikirleri ters yüz ettiği

ifadeler bulunur. Ona göre Modernizm ve Uluslararası Üslup'un yarattığı, sorun çözmeye takıntılı durum insanlık dışıdır; “modernite, yenileme, kentsel planlama kılığında” etik değerler bozunmaktadır (Wall, 1976, s.76).

Ayrıca M. Wigley ile yaptığı röportajda J. Atlee, Anarchitecture topluluğunun çalışmaları ile Le Corbusier'nin çalışmalarını karşılaştırır ve Flash Art dergisinde yayımlanan kolajdan yola çıkarak Le Corbusier'nin her yaptığına karşı topluluğun başka bir şey koyduğunu söyler. Le Corbusier'de buharlı gemilerin ve modern tersanelerin fotoğrafları varken, Anarchitecture sergisinde batan bir geminin ve fırtınadan sonra üst üste yığılmış teknelerin fotoğrafları bulunur (akt. Richard, 2019). GMC, topluluğa yazdığı mektuptaki önerilerden birinde Le Corbusier'yi açıkça karşısına alacak şekilde şunları yazar: “Corbusier'nin Bir Mimarlığa Doğru'sundan alınan, hepimizin birden yaşamasını istediği el değmemiş makinede yaşamamak için bir makine” (akt. Atlee, 2007).

GMC modernist mimarlığa olan öfkesini, yaşadığı dönemde Manhattan'ı dönüştüren I.M. Pei, Philip Johnson, Minoru Yamasaki gibi mimarlardan ve şehir planlarından çıkarmış, bu isimleri Le Corbusier'nin “titrek ve rezil” uluslararası üslubunun takipçileri ve “uluslararası dışkının 3. jenerasyonu” olarak tanımlamıştır (akt. Richard, 2019). Bu dönemde ortaya çıkan ve Anarchitecture topluluğu ile yapılan toplantılarda da sıkça bahsedilen en önemli olay Dünya Ticaret Merkezi (DTM) gökdelenleridir. 20. yüzyıl başında radyonun, yüzyılın ortalarına doğru da radyo ile birlikte televizyon ve pahalı müzik sistemleri gibi elektronik eşyaların satıldığı, küçük ve orta büyüklükteki mağazalardan oluşan ve Radio Row olarak adlandırılan bölge, bu yeni ticaret merkezinin yapılabilmesi için ortadan kaldırılmıştır. Burada satılan eşyaları bulabilmek adına ülkenin en hareketli pazarı sayılan Radio Row, emlak piyasasının kâr etmesi uğruna yıkılmıştır. Bu yıkım, tıpkı Paris'teki Les Halles'in yıkımına benzer biçimde şehrin tarihsel devamlılığını ve kimliğini yok eden bir yıkımdır. GMC 1973 yılında kullanıma açılan bu yapı kompleksinin devasa boyutlarına kayıtsız kalmaz ve merkezin sanat ve tasarım programının görsel danışmanına yazdığı bir mektupta kendisini Anarchitecture topluluğunun temsilcisi olarak tanıtır, “...Dünya Ticaret

Merkezi'nin yeni ölçeğine ve karmaşasına olumlu ve ilginç anlamda katkıda bulunabiliriz.” der (akt. Lee, 2000, s.109). Bu yapılarda onun ilgisini çeken şey, gökdelenlerin Aşağı Manhattan bölgesini ölçsüz bir dikeylikle yeniden biçimlendirmiş olmasıdır (Şekil 47).



Şekil 47: Anarchitecture sergisinden bir fotoğraf, 1974.

Dünya Ticaret Merkezi'nin tasarımcısı olan Minoru Yamasaki gibi mimarların geleneksel tepeden inme, merkezden planlanan ütopyaları çoktan çökmüştü. Bu gökdelen kompleksi kullanıma açılmadan bir yıl önce, yine onun tasarladığı Pruitt-Igoe projesinin tüm binaları çalışmayan asansörler, yetersiz havalandırma, azalan nüfus ve artan suç oranları yüzünden yıkılmıştı. St. Louis şehrindeki bu şartlar, GMC'ın yakından inceleme şansı bulduğu Güney Bronx'ta yaşayanlar için de farklı değildi. 1970'lerin ortasına gelindiğinde şehrin iskân ve kalkınmadan sorumlu yöneticisi Roger Starr, New York Times'ta yayımlanan makalesinde *planlanmış küçülme* adını verdiği bir planı savunuyor ve şehrin kaynaklarının ekonomiye katkı vermediğini düşündüğü Güney Bronx gibi yerlerden ve burada yaşayanlardan geri alınmasını istiyordu . Starr, çoğunlukla Porto Riko ve Afrika kökenlilerin yaşadığı bu bölgeye para harcanmasını

gereksiz bulunduğunu açıkça ifade ediyordu. Belediye hizmetlerinin kesilmesi ile burada yaşayanların bölgeyi terk etmesinin hızlandırılması hedefleniyordu (Starr, 1976; Wetzler, 2018). Aynı yıl D. Wall'a verdiği röportajda GMC *yenileme* adı verilen bu kararlardan duyduğu rahatsızlığı ifade ederek, bilerek ihmâl edilen Güney Bronx gibi bölgelerin soylulaştırılmasına karşı çıkıyordu (Wall, 1976). Bronx'ta çalışmanın simgesel bir anlamı da vardı çünkü semtin tahribatı modernist şehir plancılığının başarısızlığıydı. Bu başarısızlığın, Cornell Üniversitesi'nde şehir planlamaya programlanabilecek soyut problemler olarak bakan Le Corbusier etkisindeki mimarların kibirlerinin kanıtı olduğunu iddia eden Wetzler, GMC'in şu sözlerini alıntılar: "Terk edilmiş binalarla çalışmak şehrin yaşamı ile ilgili endişelerimle başladı. Boş ve ihmal edilmiş yapıların var oluşu, modernizasyon yoluyla yenilemenin hâlihazırdaki mantıksızlığının birincil bağlamsal hatırlatıcısıydı." (akt. Wetzler, 2018).

Anarchitecture grubuna yazdığı mektuplarda GMC'in modernist mimarlığa öfkesi, şehrin yeraltındaki mekânlarına olan hayranlığı ve modernist sanatçının kendine biçtiği toplumsal rolü alaya almaktaki şiddetli ısrarı görülür. Bu mektuplarda sık sık biri sanatçı diğeri mimar olan Duchamp ve Le Corbusier gibi iki önemli figürü eleştirir; ancak Le Corbusier'nin mimarlık hakkındaki düşüncelerine karşı daha açık ifadelerle karşı çıkarken, Duchamp'ın sanat ve sanatçı hakkındaki fikirlerini daha örtük ve alçak tonda eleştirdiği görülür (Richard, 2019). Bunda GMC'in kendini Anarchitecture topluluğunun ortaya koyduğu ilkeler üzerinden Neo-Dada ve Pop-Sanat üreticilerinden farklı bir noktaya koyması ile M. Duchamp'ın da kendini bu sanatçılardan ayrı tutmasının benzerlik taşıması etkili olmuştur. Bu iki isim arasındaki konumlandırmalarda Duchamp'ın R. Matta ile olan yakın arkadaşlığı ve iş ortaklığı ile Le Corbusier'nin geçmişte R. Matta'nın işvereni olması da etkili olmuştur. Anarchitecture topluluğu ve dolayısıyla GMC'in modernist mimarlık karşıtlığının bir yönü de, modernistlerin sıkça başvurduğu *monument*'e (anıt) karşı *non-u-ment'i* (anıt olmayan) koyarak yaptıklarında görülür. Bizzat GMC kendi çalışmalarını *non-u-ment*, yani anıt-olmayan olarak adlandırmıştır. Non-u-ment, karşıtı olduğu anıtın karşısına onun zıddı bir yapı kurmaktansa ışığın, havanın bulunduğu ve yoldan geçenlerin bizzat deneyimlediği yeni bir durum yaratmayı amaçlar. Bu, aynı zamanda



GMC'n söyleşilerinde sık sık bahsettiği izleyicinin deneyimine dayalı olma fikrini derinleştiren bir ilkedir. Çalıştığı binaları da *non-site* (yok-mekân) olarak adlandırır:

Tarihsel ve kültürel olarak belli bir kimliğe sahip ve özgün yapıları arıyorum. Ancak aradığım türde bir kimliğin ayırt edilebilir bir sosyal biçime sahip olması gerekiyor. Buradaki meraklarımdan biri non-u-mental ile, yani mimari yapıların görkemi ve debdebesi ile onların kendi kendini yücelten müşterilerine karşı olabilecek sıradanın ifadesi (akt. Richard, 2019, s.210).

*Made in America* adını verdiği, Berlin Duvarı üzerinde boşluk açmak istediği müdahaleyi güvenlik problemi yaratacağı gerekçesi ile gerçekleştirememiştir. Daha sonra *The Wall* videosunu birlikte çekeceği Michael Lux'un aktardığına göre, duvarı ilk gördüğündeki tepkisi "Bauhaus bu!" olmuştur (Lux, 2012). Yayımlanmamış notlarında Berlin Duvarı için, "Savaş öncesi dünyasının Bauhaus vizyonunun ahlaki ve fiziksel bir tekrarı. Alman tasarım makinesi, bu duvar ile Berlin'e dönmek için Amerika'yı ve dünyayı fethetti." ifadelerini kullanmıştır (akt. Lammert, 2012). Bu ifadeleri GMC'n modernist mimarlık eleştirisinin en somut örnekleri olarak yorumlanmıştır (Crow, 2010). GMC, binalarda yarattığı kesik ve boşlukları Amerikan kapitalizminin sıradan birey ile arasında yarattığı mesafeyle ilişkilendirir. İnsanlar sistemin yarattığı düzenek içerisinde sorgulamadan yaşamaya devam ettiği sürece, kurban edildikleri bu durumun sonunun gelmeyeceğine dikkat çeker. GMC'n şu sözleri, Tafuri'nin mimarlığı eninde sonunda kapitalizmi meşrulaştıran bireysel ifadeler olarak tanımlaması ile paraleldir:

Bahsettiğim şey gerçekten dikkatlice sürdürülen, endüstriyel biçimde kontrol edilen medya, piyasa ve kurumsal çıkarlar tarafından sürekli bireysel bakış açımızın altüst edildiği bir toplu şizofrenidir. [...] Mimarlığın durumu Batılı Şirket Ekseninin ikonografisini yansıtır. İlk olarak Bauhaus'un ve erken Pürist ideallerin kötüye kullanılması ile uğraşıyorum. Sonra yekpare *idealist sorun çözümlerinin* nasıl hem başarısız olduğuna, hem de ev içi ve kurumsal seviyede insanlık dışı sorunlar yarattığına açıklık getirmek zorundayım. Yani tepki gösterdiğim şey ahlaki değerlerin, adına ne dersiniz deyin, modernite, yenileme, kentsel planlama kılığında deformasyonudur (GMC, akt. Wall, 1976, s. 78).

Toparlamak gerekirse, GMC'ın düşünce dünyasında modernist şehircilik ve mimarlık müdahalelerine ait mutlak ve son çözüm önerilerine karşı bir duruş vardır. Evrensel olarak uygulanabilir sürekli çözüm üretebilme yeteneğinin yerine, özgün ve değişken çözümler üretebilmeyi yeğler. Önerilen çözüm uçucu ve geçici olabilir, ancak yerini giderek zamana ve ruha uygun yeni bir çözüme bırakma şansı da yaratır. 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olan Modernizm'in, büyük dünya savaşları yaşanmadan önce de sorunlu bir anlayış olduğu akılda tutulmalıdır. Savaşlardan sonra endüstriyel ve teknolojik hızlı üretim çağının ihtiyaç duyduğu denetleme ve düzenleme aracı olmaya bu kadar çabuk uyum sağlaması bunun kanıtıdır. GMC, Modernizm'in banliyöde, şehir merkezlerinde, eski liman alanlarında bir saman alevi gibi yalnızca birkaç on yıl dayanabilen mimarlık ve şehircilik anlayışını afişe etmek üzere yıkmaya başlar. Bu anlayışın, dışarıdan görünen temiz ve beyaz cephenin ardında ne kadar derme çatma olduğunu kanıtlamaya girişir. Modernizm hem kendi yarattığı yapıları çevreleri dönüşüme zorlarken, hem de kendinden önce üretilen tarihsel değerleri yok ederken bu yok oluşun sessiz sedasız gerçekleşmemesi için çarpıcı bir dille protesto etmiştir.

### **3.2.3 Politik bilinç**

Antropolog Clifford Geertz'e göre ideoloji "insanların davranış amacıyla bilinçli veya kasıtlı olarak yarattığı" sembolik bir eylem biçimidir (akt. Victor Margolin, 2012, s. 15). Geleneksel toplumlarda semboller geçmişle bağlarını sürdüren değerleri kullanırken, sembol sistemlerinin işlevsiz olarak algılandığı devrim gibi toplumsal çalkantı dönemlerinde, toplumsal ve psikolojik süreçlerin düzenlenebilmesi için bir şablon yaratma ihtiyacı doğmuştur.

Modernizm'in yadsınması ile Dada ve Sürrealizm sanatı ve hayatı deforme etme amacıyla harekete geçer. Tafuri (1998), 19. ve 20. yüzyılların avangart sanat hareketlerinin kaosa düzen getirme amacıyla kapitalizmin dönüştürdüğü şehri kontrol edip, buraya sabit bir biçim vermeye çalıştıklarını söyler. De Stijl biçimsiz olarak nitelediği dünyayı düzenlemeye, Dada ise kaosu onaylamaya çalışır. İkisi de biçimsiz olanı kontrol etme konusunda başarısız olur. Avangart hareketlerin başaramadığını ancak mimarlık somutlaştırabilir, çünkü dengeli bir strüktüre sahiptir ve sabit

değerlere biçim vererek kentsel morfolojiyi sağlamlaştırır. Modern mimarlık, biçim ve plan gibi araçların yardımı ile Dada ve Sürrealizm gibi hareketlerin kabullendiği kaosu ortadan kaldırmaya çalışır. Bu durum mimarlığı her türlü otoritenin müttefiki hâline getirir. Sonunda Bauhaus ile birlikte, tasarımın üretimi düzenlemenin bir yolu olduğu açıkça ortaya konur ve ideolojinin tasarım eylemi ile olan ilişkisi ortaya çıkar. Modern mimarlık sayesinde tasarım, üretimin dağıtımı ve tüketimin yaşamın her alanına nüfuz etmesi için gerekli ideolojik ortamı yaratır. Sonuçta Tafuri, mimarın var olan sistemlere entegre olarak gerçekleştirilemeyecek bir eleştirel tavır alması gerektiğini önerir.

Mimarlık, tasarım etkinliğinin doğası gereği kaosa düzen getirmeye çalışır. G. Bataille mimarlığın saray ve kilise gibi yapılara aktardığı sağlamlık, anıtsallık, matematiksel düzen gibi ögeler yoluyla, *kilise* ve *devletin* kalabalıkları kontrol gücünü elde ettiğini söyler. Hatta bir adım daha ileri giderek, anıtların da dışında, mimari yapısallığın rastlandığı her yerde; müzikte, resimde ve giyimde de, insani veya kutsal olması fark etmeksizin bir otorite ile karşılaştığını iddia eder. Mimarlık yoluyla hakim ideolojiler ve seçkin sınıfların idealleri topluma dikte edilir, böylece mimarlık toplumsal düzenin uygulayıcısı ve güvencesi hâline gelir (Bataille, 1995; Hollier, 1993). Le Corbusier ve öncüsü olduğu steril, rasyonel anlayış, tasarımlarında otoritenin kolayca tahakküm kurabileceği biçimde gündelik hayatı programlar. Buna hiyerarşik olarak alt ve üst sınıfların farklı bölgelerde yaşadığı bir mekânsal bölünme eşlik eder. İşçi sınıfı, rasyonelleştirilen ve homojenleştirilen bu şehirden dışarıya, banliyölere atılır. Şehir merkezinde bir arada bulunan sınıfların çatışma ihtimali, mekânsal bir mücadelenin olanakları ortadan kaldırılır.

Mimarlık da mekân oluşturan bir meslek olması nedeniyle politiktir. Bu politik kimliğe, yaşamı daha konforlu bir hâle getirmeye çalışan, sanat ve felsefeden beslenen bir tasarım anlayışı eşlik eder. Mimarlık yalnızca iyi bir yaşam makinesi üretmekle uğraşmaz; ekonomik, sosyolojik ve politik anlamda farklı toplumsal unsurlarla ilişki kurarak var olur. Bu nedenle içinde yer aldığı bu toplumsal yapıyı eleştirebilir. Mimarın bir inşa faaliyetinin mühendis-ustabaşı-işçi örneğindeki dikey hiyerarşisinde

yatay bir üye olduğunu düşünürsek; mimarlığın da politikadan kültüre, sanattan tekniğe bir dizi kavramın hiyerarşik düzeneğindeki yatay bir üye olduğu söylenebilir. Mekânın toplumsallığı ile birlikte mimarlık bir çimento gibi toplumun ve kültürün her alanını birleştirir. Mekân bireysel ve toplumsal yaşamın farklı boyutlarını etkiler, bu yüzden toplumun işleyişinde doğrudan etkileri olan bir olgudur. Mekânın toplumsallığı yalnızca anlık sorumlulukların değil, uzun vadeli etkilerin de düşünülmesini zorunlu kılar.

Modernleşmenin, özellikle de Modernizm'in tüm vaadi ütopyalarda (neredeyse) somutlaşır. Modernizm'in aynı anda hem inşa edilen hem de ortadan kaldırılan kentsel ütopyası, kentler ve kent tasarımları üzerinden okunabilen "görsel-politik bir metindir" (Ceylan, 2016). Bu kentsel ütopyalar bilimsel teknikler ve eksiksiz bir planlama ile elde edilen, yaşayanların tüm ihtiyaçlarının karşılandığı ve sorunsuz işleyen yapısal çevrelerdir. Ütopyaların ideal bir yaşamı sağlayan sosyolojik, ekonomik ve en önemlisi de politik yapısı, bu yapıyı çevreleri de oluşturan öğelerdir. Foucault (akt. Rabinow, 1984) da politik otoritenin salgın hastalıklar, ayaklanmalar gibi toplumsal düzeni bozacak gelişmelerle baş edebilmek adına mimarlık ve şehirciliği araçsallaştırmasının, 18. yüzyılın sonlarında mimarlığı politikleştirdiğini belirtir. Mimarlık ve şehircilik daha önce olmadığı bir şekilde siyasetin çözüm üretmeye çalıştığı alanlar hâline gelmiş, ülkenin yönetimine bir şehri yönetmek gibi bakılması gerektiğine dair bir anlayış geliştirilmiştir. 19. yüzyılda kolera salgınları, kentsel ayaklanmalar ve devrimler gibi kentsel mekâna ait sorunlar da önem kazanırlar. Demir yolu, elektrik gibi yeni teknolojiler ile ortaya çıkan yeni ekonomik gelişmeler sonucu, mekâna dair mimarlık ve kentleşmenin çok ötesine uzanan bir düşünme biçimi gelişmiştir. Foucault'ya göre mimarların ve şehir planlarının ütopyik ve iyi niyetli tasarımları, bu anlayış çerçevesinde manipüle edilerek birer tahakküm aracına çevrilir ve böylece ideolojilerin kendini meşrulaştırdığı alanlar hâline gelir.

GMC'ın aşağı yukarı yaşamının tümünü geçirdiği söylenebilecek New York'ta da bu durumla birlikte ekonomik sorunların yarattığı sıkıntılar görülmekteydi. 1960'lı ve 1970'li yıllarda New York şehri kentsel politikaların iflas ettiği, sosyal adaletsizliklerin arttığı, şehir yönetiminin ekonomik olarak çöktüğü bir yer hâline gelmişti. 1973 yılında

asfalt yüklü bir kamyonun yükünü kaldıramayan West Side Otoyolu'nun çöktüğü, bu olaydan birkaç ay önce West Village ve Queens semtlerinde gaz kaçağından kaynaklı patlamaların yaşandığı, ağustos ayında da bir apartmanın çöktüğü gibi haberler geliyor, 1970'lerin ortasına gelindiğinde Güney Bronx'ta yıllık ortalama 120,000 yangın çıktığı bildiriliyordu. Endüstri üretiminin yakındaki diğer yerleşimlere taşınması dolayısıyla şehrin vergi gelirleri azalmış ve bütçesi iflas etmişti. 1975 yılında dönemin ABD başkanı Gerald Ford yaptığı açıklama ile şehre hiçbir ekonomik kurtarma yardımı yapılmayacağını ilân ediyordu. New York eyaleti valisi Nelson Rockefeller ise akıl hastanelerini ve eyaletin oluşturduğu fonlar yoluyla topluma yardım eden kurumlarını kapatma kararı almıştı. Bu ekonomik darboğazdan çıkış sendikaların emeklilik fonlarından belediye yönetimine borç verilmesi ile çözülebilmisti. New York Şehir Planlama Müdürü olan R. Moses kentsel dönüşüm politikaları ile gecekonduların semtlerini yok edip yerine çok katlı sosyal konutlar inşa ettirmiş, Cross Bronx Expressway gibi projelerle otoyolları kentsel dokuya uzanacak şekilde genişletmişti. 1960'lı yıllarda azalan endüstriyel etkinlik nedeniyle kullanım dışı kalan Manhattan'daki sanayi yapılarının, ticaret odaklı yeni bir yerleşim yeri hâline getirilmesi adına SoHo semtinde yenileme planları yapılır. 1959-1962 yılları arasında bölgede 600'e yakın yapının yıkıldığı bilinmektedir (Lee, 2000). Şehir plancısı Chester Rapkin'in bölgedeki çalışmaları sonucunda SoHo'daki dökme demirden binaların iddia edildiği gibi kullanılamaz hâlde olmadığı ve dar gelirli azınlıkları istihdam eden küçük fabrikalarla dolu olduğu ortaya konarak, belediye yönetiminin bu yapıların bozulmadan korunması yönünde karar alması sağlanmıştır (Cowan, 2018). Bir başka Moses planı olarak adlandırılan, Brooklyn ile New Jersey semtlerini birleştirmeyi amaçlayan ve SoHo'daki yerleşimcileri de yerlerinden etme tehlikesi yaratan on şeritli Lower Manhattan Expressway (LoMEX) projesi de bölgede yaşayan sanatçılar tarafından durdurulmuştur. Bu projeye karşı başarılı bir mücadele veren sanatçılar, semtin kimliğini oluşturmuştur. Jane Crawford, New York'taki sanayi üretiminin Hudson Nehri'nin karşısındaki New Jersey'e aktarılması yüzünden şehrin vergi gelirlerinin azaldığını, buradaki yapıların terk edilerek boşaltıldığını ve bundan sonra sanatçıların SoHo'ya yerleşmesine izin verildiğini söylemiştir (MCA Chicago, t.y.). Sanatçıların çalışabilmek için yüksek tavanlı yerlere ihtiyaç duyması, evlerine ve

atölyelerine ayrı ayrı kira vermek istemedikleri için atölyelerde yaşamayı seçmeleri ve East Village'in yerleşik sanat düzeninden kurtulma istekleri onları SoHo'ya çekmiş (Hannan, 2013), önceleri yasadışı bir şekilde terk edilmiş yapılara yerleşen sanatçıların bu yapıları çalıştıkları atölyeler olarak düzenleme şartıyla kullanabilmesine olanak sağlayan kararlar alınmıştır (New York State Multiple Dwelling Law, 1964).

GMC yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği New York şehrinde, Le Corbusier'in şehircilik ideallerinden etkilenen R. Moses gibi şehir plancılarının yaptıklarını bire bir deneyimlemiştir. Fresh Air Cart, Graffiti Truck gibi çalışmaları, FOOD Lokantası ve Loisaida'da gerçekleştirmek istediği gençlik merkezi gibi projelerinde fark edilen küçük, göze çarpmayan eleştirileri New York'ta yaşanmakta olan toplumsal ve ekonomik sorunları gündeme getiriyordu (Jordan, 2018). Sıradan insanları ve sanatçıları dahil ederek, yerlerinden edilmiş insanlar ve terk edilmiş mekânlarla ilgili toplumu cesaretlendiriyordu. Yaptıklarını herkesin görebileceği şekilde kamusal alanda gerçekleştirmesi de şehir sakinlerinin katılımı ve toplumu etkileyen gerçek sorunları ele alma isteğinin bütünleşmesini sağlıyordu. Jordan bu üretimlerini onun mimari müdahalelerinden ayırsa da, bu çalışmalarda tıpkı Bronx Floors'u gerçekleştirebileceği bir yapı ararken burada yaşanan sorunlarla karşılaşması gibi kendi mimarlık eleştirisini destekleyici noktalar bulunur. Yaptıklarına muhalif sanat da denmiş, kentsel yenileme adı altında düşük gelirlilerin yaşadıkları yerlerin "şık, yeni, brütalist ve yüksek teknoloji kuleler dikmek" amacıyla tamamen yerle bir edildiği bir *urban disinvestment* (kentsel negatif-yatırım) çağında üretmiştir (Reynolds, 2019). GMC'nin mimari müdahaleleri toplumsal koşulların olgunlaştırdığı ifadelerdir. Mimarlar inşa ettikleri binalar yoluyla topluma yararlı olabileceklerini düşünürken, o kendisinin bu yolla anlamlı bir değişim gerçekleştiremeyeceğini hissetmiştir. Bunun yerine insanları özel mülkiyet, arazi rantı, mahremiyet, yoksulluk, kentsel hizmetlere ulaşım da ayrımcılık ile kentsel tecrit gibi konular üzerine düşünmeye davet eder (Corbeira, 2000). Bir konutun veya herhangi bir yapının salt bir ekonomik unsur olarak görülmesine, ekonomik değişim değeri üzerinden değerlendirilmesine ve ticari bir ürüne dönüştürülmesine karşı çıkar.

GMC'ın müdahaleleri Vietnam Savaşı ve sonrasında dünyada yaşananlara karşı oluşan öfkenin kentsel ölçekli bir yansımasıdır (Fiore, akt. Mendelsohn, 2017). Paris'ten dönüp Cornell Üniversitesi'ndeki mimarlık eğitimine devam ettiği sırada, ABD'nin Vietnam'da yürüttüğü savaşa karşı bir araya gelen Demokratik Toplum İçin Gençlik grubuna katılır. Otoriterliğin her türüsünden rahatsız olan bu genç kuşakla kendini özdeşleştirir ve mesleğini sorgulamaya başlar. Üniversiteden mezun olup New York'a geldiğinde modernist işlevsel biçimlerin şehrin toplumsal sorunlarına yanıt veremediğini fark eder ve eylemci enerjisini, politik endişeleri ve sanatsal üretimleri ile harmanlar. Burada Vietnam ve Kamboçya'daki savaşlara karşı çıkan bir bilincin sanatsal üretilere aktarıldığı bir ortamla karşılaşır. Sanat İşçileri Birliği, Gerilla Sanat Eylemleri Grubu gibi toplulukların politik bir ajanda doğrultusunda gerçekleştirdiği çalışmalara şahit olur. Wigley'den alıntılanmak gerekirse:

Siyasi güç ve harekete geçirdiği tüm fiziksel vahşet, mekân konusunda inatçı ama görünüşte hassas fikirlere dönüşüyor. Mimarlık bu fikirlerle suç ortağı olduğu için baskıcı bir disiplindir. Kavramların bozulmasına dair siyasi tasarı, zorunlu olarak disiplini bozmakla başlar. Aldığı mimarlık eğitimi ile, Matta-Clark mimarlık alanını içeriden dehşete düşürebilir. Bu mimarlığı parçalamak ve daha iyi bir dünyaya doğru ilerlemek anlamına gelmez. Tam tersine, mimarlığa odaklanmayı asla bırakmamak, daha da derinine inmek, mesleğin saklamak için bu kadar çaba harcadığı şey neyse keşfetmek anlamına gelir (Wigley, 2018, s. 312).

GMC, mimarlığın ideolojik konumunun fark edilememesini de sorgular. Mimarların geçimlerini sağlamaktan öte bir şey başaramadıklarını ve mimarlığın masraflı ve "kendi propagandasını donanarak gelen" (Wall, 1976, s.78) bir meslek olduğunu düşünen GMC'a göre, mimarlar onun mimarlık eleştirisi ile paralel düşüncelere sahip olsalar da bunları somutlaştırma ve mekânda yarattığı tekinsiz yeni mekânsallığı uygulama şansı bulamazlar (akt. Bilir ve Usta, 2012). Duchamp'ın sanat eserinin kültürel ve kurumsal saygınlığını sorgulamasına benzer biçimde, GMC da kentsel alanın veya mimarlığı ilgilendiren konuların ekonomik ve sosyal sömürsünü sorgular. Kendisini yeryüzü sanatından ayırdığı nokta da budur, toplumsal koşullarla uğraşır ve toplumun dikkatini sorunların olduğu yerlere çeker. GMC'ın da parçası olduğu

SoHo'daki sanat çevresinde 1980'li yıllardan önce var olan göreceli özgürlük ortamının, dönemin sosyal ve ekonomik sorunları ile iç içe olması da kaçınılmazdır. O yıllarda siyahların, kadınların ve *queer* toplulukların retorikten ziyade eyleme dayalı mücadeleleri, bu çevrede en temel toplumsal ve ekonomik sorunlara farklı bir gözle bakılmasına neden olmuştur. 1970'li yıllarda çevreciler, kadın hakları için mücadele eden topluluklar ve emlak piyasasının uygulamalarına karşı çıkanlar medyada ve sokakta toplumsal gerçeklikleri açıkça dile getirmiş, GMC da New York'taki belediye yönetimi ve emlak spekülasyoncularına karşı bu protestocularla birlikte hareket etmiştir.

D. Graham onun çalışmalarını "kışkırtıcı birer propaganda, tamamen politik!" şeklinde yorumlarken, mimari müdahalelerinin geçiciliğini ise "kalıcı sembolik biçimlere karşı yararsız birer eylem" olarak tanımlar. Unutulması kaçınılmaz olan bu negatif anıtlar, mekânın tarihsel öyküsünü ortaya çıkararak mevcut baskıya karşı eleştirel bir bakış geliştirilmesini sağlar (Graham, 2010; 2012). GMC'nin mimari müdahaleleri, mimarlığın sınırlarını, mesleğin ideolojik yetersizliğini eleştirdiği bir noktaya taşıyarak kendi çöküşü ile yüzleştirme yoluyla aşar (Alliez, 2016). Kendisi de bu geçiciliğin, mimarlığın kalıcı yapılar üreten bir meslek olması ve yerleşikleşmiş diğer birçok değerle arasındaki çelişkidenden bahsetmiştir (akt. Bilir ve Usta, 2012).

Eleştirisinin ana konularından birisi de sosyal eşitsizliklerin yarattığı banliyödür. Banliyönün ortaya çıkmasındaki en büyük etken mahremiyet isteğidir, ancak insanların ikamet ettiği bu beyaz kutular toplumdaki güvensizlikleri makyajlamaktan öteye geçemez. Mahremiyet isteğinin bedeli, düşük gelirli Afrikalı Amerikalılar gibi birçok insanın dışlanmasıdır. GMC da Guggenheim Bursu'na başvurusu sırasında kaleme aldığı metinde, (sınıflar arası geçiş anlamında) sosyal hareketliliğin insanların nerede yaşadığı ve çalıştığını etkileyen en önemli mekânsal faktör olduğunu söyler. Ona göre alt sınıfların cezaevlerine konulması ile üst sınıfların kendi kendini beyaz kutulara mahkûm etmesi arasında ayırım yoktur (Lee, 2000). Fred A. Bernstein'in de belirttiği üzere GMC "son derece politik"ti. "Bir evi testere ile ikiye böldüğünde Amerikan ailesinin çözülüşü üzerine yorum yapıyordu. Bir Bronx dairesinin zemininde



delik açarken toplumun yeterli sayıda konut sağlayamamasına dikkat çekiyordu.” (Bernstein, 2017).

Söyleşilerinde ve notlarında görülebileceği gibi yaptıklarını çoğunlukla ırk, sınıf, cinsel kimlik, çevre gibi konular ve hükümet politikaları ile ilişkilendirmiştir. Kişisel notlarında insanların yaşam alanları ve yasal haklarından mahrum bırakılmasına odaklanmıştır ve ırkçılığın başarısız kentsel dönüşümün en büyük nedeni olduğunu belirtmiştir (Richard, 2019). Ayrıca bu notlarda, yemek yapmayı çok sevdiği ve şehrin de tıpkı bir sindirim sistemi gibi kendini yenilemek için yapıları, araçları, kaldırımları ve çöpleri yutmasına hayran olduğu görülür. Anarchitecture ekibi ile yazışmaları, kentsel yenileme kavramının geçmişten beri beyaz olmayan düşük gelirli insanların yaşadığı şehirleri mahvetmek için hükümet politikalarına verilen isim olduğunun farkında olduğunu gösterir. Bu anlamda, örneğin grafitiyi masa başında alınan kentsel kararlara karşı topluma ait bir yaşam belirtisi olarak değerlendirmiş ve kendisi de grafiti içeren etkinlikler düzenlemiştir. Window Blow-Out ile IAUS binasının cephesini parçaladıktan sonra aldığı tepkilerden yola çıkarak, GMC’ın ciddi anlamda politik bir eleştiri getirdiği görülebilir. Güney Bronx ve Aşağı Doğu Yakası gibi mahallelerde yaşanan yerinden etme politikalarına ve düşük gelirli insanların yaşam koşullarına dikkat çekme amacıyla gerçekleştirdiği bu performans, bu sorunlara çözüm bulma iddiasında bulunan yanibaşındaki mimarlık kurumlarında bile aslında görmezlikten geldiğini ortaya koymuştur. Bu mahallelerde yaşananlara karşı başlayan eleştiri, gecekondu sahiplerine yardım etme iddiasındaki mimarlığın kurulu düzenini eleştirmeye doğru genişlemiştir.

GMC’ın toplumsal sorunlara karşı duyarlı ve sözünü sakınmayan bir tavrı olsa da politik tutumunun tutarlı bir bütünlüğe sahip olmadığı da not edilmelidir. Onun politik aktivistliği bir tür ikilik taşır. Politik olanla ilgilenmekle birlikte, bu konulara dair eleştirilerini açıkça yapmak istememiş ve kendince alaycı bir yöntem bulmaya çalışmıştır. Kentsel müdahalelerinde, notlarında ve sözlerinde bu ikilemin neden olduğu gelgitler görülür. GMC, bilinçli bir şekilde bu belirsizliği benimsemiş ve kendisini bir tür “politik dikizci” olarak tanımlamıştır (Wall, akt. Richard, 2019, s. 368).

Yine de ırçılık, kentsel sızma, cinsiyet, savaş karşıtlığı gibi konulara karşı kendine özgü bir eleştiri geliştirmiş, baskıcılığa, ekonomik sömürüye ve yerleşik mimarlık kurumlarına kararlı bir biçimde karşı çıkmıştır:

(GMC'ın) işleri toplumsal tükenmelerine yaklaşan şeylerin ve bunların yeniden kullanımının politikasıdır. Sanat nesnesinin mülkle ilişkisinin politikasıdır; “şehir hakkı”nın devlet ve sermaye tarafından yabancılaştırılmasının, kayıp mekânların kurtarılmasının, toplulukların yok olmalarının ardından yeniden hayâl edilmelerinin, çöpün ve boşa harcanan şeylerin politikasıdır (Lee, 2000, s.xvi).

GMC mimarlığın maddesel içeriğini boşaltarak, yapıyı soyarak, strüktürün bütünlüğünü bozarak veya patlatarak mimarlığa ilişkin bütün kuralları çığner. Mimari yapı ya da mimarlık nesnesi, kurallı birlikteliklerden oluşan bir bütün yerine sistemle karşı karşıya geleceği ideolojik bir çatışma alanıdır onun için. Müdahaleleri mimarlığın sahip olduğu tarihsel, kurumsal ve politik altlığı hedef alırken mimarlığın tahakkümünü de tartışır. Köken, yapı, madde, temsil ve tipoloji gibi mimari argümanlara meydan okur. Kırık açılar, çarpıtılmış mekanlar, bozuk perspektifler mimarlığın otoritesini sarsmaya yönelik adımlarının araç ve sonuçlarıdır. Mimari yapı onun için bir anlatı ve sesini yükselttiği bir çatışma alanıdır.

Anarchitecture topluluğu içerisinde tartışılan fikirler ve özellikle *Fake Estates* çalışması ile kamusal alan ve özel mülkiyetin doğası hakkında geniş bir tarihsel ve felsefi sorgulamaya giriştiği söylenebilir. Ev ile bireysel ve toplumsal kimliklerin iç içeliği, evin kullanımı, tüketilişi ve atık hâline gelişinin bu ilişkideki yeri ele aldığı konulardır. Bunun yanında İngilizlerin toprak sahibi olmayı soylulukla eşitlemesinin topluma yayılmış bir çeşidi olarak Amerikan mitinin de herkese bir parça toprak sahibi olma vaadini de sorunsallaştırır (Crawford, akt. Bilir & Usta, 2012, s. VI). Anarchitecture'un Uluslararası Üslup ve modernist şehir planlama anlayışına dair farkındalığı, daha büyük ve daha pahalı olan gökdelen ve benzeri yapılar için şehrin yaşam döngüsü içinde evrimleşen dokusunun yerle bir edilmesine, yapılı çevrede biçimsel, işlevsel ve sosyolojik olarak ayrımcı kontrastların oluşmasına dair bir uyarı niteleğindedir.

GMC müdahalelerini sokaktan geçenlerin bu yıkımı izleyebileceği kentsel bir propaganda aracı olarak tasarlamıştır. D. Graham bu yaklaşımı ezilenler lehine gerçekleştirilecek bir devrime uygunluğu bakımından Marxist bulur (akt. Richard, 2019). Kamusal alanın müşterek amaçlarla işgali, konuşma özgürlüğü için mekân talebi ile yakından ilişkilidir ve GMC'ın graffiti içeren çalışmaları da gösteri düzenleme, işgal etme ve propaganda kültürünün devamı olarak nitelendirilebilir. Graffiti, onun için kamusal alanın topluma geri kazandırılmasının bir sembolüdür: "GMC'a göre katılımcı, toplumsal ve kapsayıcı sanat yapma ritüeli, kentsel mekânın ve banliyö mekânının doğurduğu 'yalıtılmışlık durumuna' demokratik bir çözümdür, graffiti bu endişeleri dile getirmek için önemli bir araçtır." (Lee, 2000, s.164). *Fresh Kill* isimli videosunda geniş açılardan çektiği büyük çöplük yığınının çevre ile ilgili, *Fresh Air Cart*'ta ise o yıllarda ABD'deki Temiz Hava Yasası ile birlikte gündemde olan endişelerle ilişkisi kurulabilir. Mimari müdahalelerine gelindiğindeyse mesajları daha açıktır: *Splitting* ve *Bingo* sınıf, mülksüzleştirme gibi kavramlara karşı alaycı bir eleştiri taşır. *A W-Hole House*, *Day's End*, *Office Baroque* ve *Circus* gibi çalışmaları ise hiçbir amaca hizmet etmeyen şehircilik hamlelerinin mimarlığın içine sızdırılmasının bir eleştirisidir. Anarchitecture topluluğu da modernist şehirciliğin baskıcı tarzından beslenen ve şehir yönetimlerinin kamulaştırma yetkileri ile ortaya çıkan sınıfsal, ırkçı sömürüyü ve kamusal alan sömürsünü eleştirmiştir.

GMC, 1970'li yılları *Projects: Pier 18 Gösterisi*, *Brooklyn Köprüsü Daveti*, *Washington Meydanı Sanat Fuarı* gibi birtakım karşı-kurumsal sergilere yardım etmekle geçirmiştir. 1971 yılında Brezilya'da düzenlenecek olan 11. Sao Paulo Bienali'ne karşı ABD'li sanatçıların boykotunu örgütleyenlerden birisi de GMC'tır. Bienal gerçekleştirilmeden bir süre önce Brezilya'daki askeri yönetim bazı eserleri sansürlemiş, ülkedeki kentsel sorunlara toplumsal çözümler önerme iddiasındaki 30 genç mimarı hapse atmıştı. GMC bunun üzerine Şili'de alternatif bir karşı-bienal düzenlemek istemiş ancak yeterli kaynak bulunamadığı için gerçekleştirilememiştir. Boykot için kaleme aldığı bildiri Şili'de sosyalist Salvador Allende'nin seçimi kazanmasının ardından oluşan politik atmosferden etkilenmiştir. Bienalin boykot edilmesi ve bildiri-manifestonun içeriği, kurumların sanatla ilişkilerine dikkat çekmesi

dolayısıyla birer sanat eseri sayılır. Kosuth da buna paralel olarak şöyle demiştir: “Sanırım zamanla en iyi politik sanatın kamyon üzerinde bir mesaj taşımak olmadığını anladık. Gordon’ın çalışmalarında sevdiğim şey politik olarak bir gösterimden ziyade bir sinema olmasıdır.” (Kosuth, akt. Simon, 2010, s.198).

GMC’ın müdahale ettiği yapılar tarihsel bir hikayeye sahip olmakla birlikte mimari bir ürün olarak bir takım teknik ve estetik özelliklere de sahiptir. Yapıyı bulunduğu yerden ayrı ele almaz, böylece onun müdahaleleri politik ve toplumsal işlevlerin de tartışmanın içine katıldığı performanslara dönüşür. Mimarlığı insanların “sürekli dönüşüm” ve “mekân üzerinde sürekli eylem” gibi toplumsal ihtiyaçları ile ilgili fikirleri için bir ham madde veya araç olarak kullanmıştır. Binaları kırarak, duvar kağıtlarını açığa çıkararak, merdiven boşlukları ve duvarları keserek “toplumun gizli kapaklı iç mekânlarına” ışık tutar (Lippard, akt. Wigley, 2018).

Aşağıdaki alıntı da, GMC’ın mimari eleştirisinin özellikleri ve politik yönü üzerine görüşleri destekler niteliktedir:

Matta-Clark’ın mimarşist sanatı, modernist mimari söylem ve pratiğin, özel mülkiyetin ve kapitalist kentsel dönüşüm mantığının sürekli ve tekrar tekrar infaz ettiği şiddetin karşısında ve imhayı bekleyen alelade ama hüzünlü binaların, kırılmış arazi parçacıklarının, çürümeye terk edilmiş rıhtımların, kompartımanlara ayrılmış yaşantıların, kentsel artıkların yığıldığı çöplüklerin, mutenalaşan mahallelerde direnmeye çalışan sanatçıların, köprü altlarında yaşamlarını sürdürmeye çalışan evsizlerin ve toplu konutlarda camları kırarak kendilerine eğlence bulan sokak çocuklarının yanındadır. İşte tam da bu yüzden, Matta-Clark’ın meselesini ve onun sanatının özgül estetiğini idrak edilebilmek için onun işlerine şehrin mağdur öznelerinin ve artık nesnelere tarafından bakmak gereklidir (Aytaç & Madra, 2007, s.72).

GMC’ın ABD’deki işlerinin temelinde kavramsallık yer alırken, Avrupa’da yapmak istedikleri daha net politik temellere sahipti. Empati yapma becerisi ve ezilen topluluklarla dayanışma arayışı, onu hep yereldeki mücadele toplulukları ile bağlantı kurmaya götürmüştür. 1975 yılında İtalya, Milan’daki Sesto San Giovanni komününde

yer alan bir fabrikanın yıkımının durdurulması ve kamusal bir sosyal hizmetler merkezine çevrilmesi amacıyla gençlerin fabrikayı işgal etmesi üzerine, bu yapıda adına *Arc de Triomphe for Workers (İşçiler İçin Zafer Takı)* adını verdiği bir müdahale gerçekleştirmek istemiş, ancak yerel kolluk kuvvetlerinin GMC gelmeden bir gün önce fabrikayı basarak işgali bitirmesi üzerine bu planını rafa kaldırmak zorunda kalmıştır. Burada elde ettiği tecrübeyi New York'a taşımak istemiş, o günlerde Manhattan'ın aşağı doğu yakasında terk edilmiş yapıların yenilenmesi ve kullanıma sunulması amacıyla gerçekleştirilen *Adopt a Building (Bir Binaya Sahip Çık)* organizasyonundan etkilenerak bir proje tasarlamıştır. *Loisaida İçin Beceri Merkezi ve Çevreci Gençlik Programı* ile, bu bölgede yaşayan gençlerin terk edilmiş binaların yenilenecek tekrar kullanışlı hâle gelmesini amaçlayan tamamlayıcı bir mesleki eğitim programı kurgulamıştır. Aşağı Doğu Yakası'ndaki köhne bir binayı satın aldıktan sonra çocuklara ve gençlere beton dökme, harçsız duvar örme gibi basit inşaat faaliyetlerini öğretmeyi planlamıştır. Bu projesi Guggenheim Vakfı tarafından ödenek almaya hak kazansa da, sonuçta gerçekleştirilememiştir.

GMC Sesto San Giovanni işçilerine yazdığı mektupta mimar ve sanatçı olarak politik duruşunu şöyle özetlemiştir:

Bir sanatçı olarak, yıllarca eylemlerimi bir toplumsal refah fikrine yönlendirmek için uğraşım. Amerika'daki politik şartlardan dolayı bu kavramları kendim bulmak zorundaydım. Mimarlık eğitimimi tamamladıktan sonra, değişimin gerçek ruhunun piyasanın istekleri doğrultusunda elde edilemeyeceğinin farkında olarak kendi çalışma yöntemimi geliştirdim. Böylece, beş yıl boyunca düzenin ortaya çıkardığı mekânın baskılayıcı koşulları içinde küçük kırılmalar üretmek için yapabileceğimin en iyisi için çalıştım. Artık mimar olarak çalışmamama rağmen, hem birer minyatür kültürel evrimi hem de yürürlükteki toplumsal yapıların birer örneğini içerdikleri için ilgimi binalarda yoğunlaştırmaya devam ettim. Sonuç olarak binalara yaptıklarım bazılarının dille, diğerlerinin de insanlarla yaptıkları gibidir; yani onları değişim ihtiyacını açıklamak ve savunmak için düzenlerim. Yine de diğer sanatçıların aksine ben fiziksel, politik ve toplumsal bir bağlamın içine doğrudan dahil olmanın, yani kısacası stüdyoyu terk edip sokaklara çıkmanın ihtiyacını hissedirim (akt. Richards, 2019, s.390).



## SONUÇ

Eleştiri, Aydınlanma düşüncesinin akla ve bilime dayalı, rasyonel bir anlayışı insanlığın ortak zihnine yerleştirmesinden sonra ortaya çıkan, bir olguyu bazı ilkeler ışığında değerlendirmeyi sağlayan bir eylemdir. Felsefeden farklı olarak yalnızca anlamaya çalışmaz. Bu, verili duruma göre oluşan sabit bir değerlendirme olabileceği gibi; kültür, sosyoloji, ekonomi, estetik, etik vb birtakım alanlarla kesişimleri de kapsayan yorumlamaya dayalı bir değerlendirme de olabilir. Olumlu veya olumsuz eleştiri mümkündür, her ikisi de değer üretmenin ve bilgiyi arttırmanın birer yöntemidir. Böylece hem olgular tekrar tekrar derlenerek sınıflandırılır ve geçmişin bir eleştirisi yapılır, hem de şimdiki ve gelecekteki durumun bir tasarısı ortaya konur.

Mimarlıkta da eleştiri, mimarlığın kendini bir alan olarak sanattan ayırması ve kendisinin başka alanlarla doğrudan kesişimlerini keşfetmeye başlaması ile ortaya çıkmıştır. Vitruvius'tan beri türlü yöntemlerle derlenen mimarlık bilgisi, bundan sonra bu bilgilerin çarpıştırılması yoluyla yeni tartışma alanları açmış ve mimarlık bilgisinin kurama dönüşmesine katkıda bulunmuştur. Tam bu noktada, 20. yüzyıla girildiğinde mimarlık elindeki tüm cephaneği tüketmiş, bir önceki yüzyıldaki Neoklasisizm'in çağın baskın mimarlık anlayışını yaratma çabaları da sonuç vermemiştir. Modernist mimarlık anlayışı burada sahneye çıkıp taze bir nefes olarak tüm bu bilgi ve kuramın önderi hâline gelir ve bu durumu aşağı yukarı yüzyılın ortalarına kadar sürdürür. Mimarlığın tüm gücünün tek bir yerde, Modernizm'in ellerinde olması, bir süre sonra mimarlığın araçsallaştırılmasına neden olur. 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan toplumcu şehircilik ve mimarlık anlayışları çok kısa bir süre içinde yozlaşarak, sermaye birikimi için çeşitli piyasa aktörlerinin insafına bırakılır. Bu durum yüzyılın sonuna doğru artarak devam eder, Neoliberalizm ile birlikte mimarlığın ve şehirciliğin piyasa kurallarına tam teslimiyeti ile sonuçlanır.

Mimarlığın eleştirisi ise tam da bu hikâyenin ortasında, Modernizm'in yarattığı olumsuzlukların verili durumu belirtmenin dışında eleştirilerek ortaya konması ile başlar. 20. yüzyıl boyunca mimarlığın içeriden ve dışarıdan eleştirilmesi, toplumsal dinamiklerin de etkisi ile mimarlığın ve mimar figürünün değişimine neden olur. Bu

sırada mimar ve sanatçı kimliğini, toplumsal endişelerini ve politik düşüncelerini, yüzyılın başında avangart sanatın moderniteye karşı geliştirdiği çeşitli yöntemlerle birleştiren bir figür olarak GMC ortaya çıkar.

GMC, Cornell Üniversitesi'ndeki mimarlık eğitimini derece ile bitirmiş ancak bu mesleği neredeyse hiç yapmamıştır, ancak yine de ilk sanatsal üretimlerinden başlayarak mesleki bilgisini çalışmalarına eklemiştir. Mesleki deformasyon olarak nitelenebilecek bir biçimde, mimarlığın yarattığı kentsel sorunlar ve bunların toplumsal etkilerine karşı gözünü açık tutmuştur. Yaptıkları sırasında mimarlığın mesleki bilgisini baştan öğrenme ile, mimarlığın yarattığı sorunlara işaret ederek dikkat çekme arasında gidip gelir. GMC üniversiteden mezun olduktan sonra tersinden giderek mimarlığı neredeyse yeniden öğrenmeye çalışmıştır. Harita okuma ve bir arazi ile ilgili coğrafi ve ekonomik bilgi için Fake Estates, yapısal taşıyıcılık için Splitting, malzeme için Bronx Floors, mekân ve plan bilgisi için Day's End incelenirse bu öğrenimin izleri takip edilebilir. Daha sonra yaptığı çeşitli işlerinde Paris ve New York'un yer altındaki katmanlarına, kanalizasyonlarına ve binaların temellerine girerek bir anlamda bu eğitimi devam ettirmiştir. Herhangi bir değer üretme anlamında bir mimarlığı neredeyse hiç yapmamıştır. Kendi beyanı ile FOOD lokantası için gerçekleştirdiği yıkımlar onun son *pragmatik yıkımları* olmuştur.

GMC, modernist anlayıştan zihinsel ve duygusal bir kopuşun gerçekleşmeye, Postmodernizmin karşı bir görüş olarak belirmeye başladığı yıllarda sahneye çıkar. Onun yaptıkları sanatçının muhalifliği, toplumsal konulara karşı duyarlılık ile birlikte postmodern bir estetik ve aktivizmle paralellikler taşır. GMC'in mimarlık eleştirisinde eyleme dayalı, yepyeni bir yön vardır. Eleştirisini sözlü ve eylemsel olarak gerçekleştirmiş, kendisi için tuttuğu küçük notlar ve mektupları dışında yazmamış, birkaç ufak iç mekân düzenlemesi dışında yapısal bir şey inşa etmemiştir. Onun eleştirisinin yalnızca modernist anlayışa odaklandığı iddia edilebilir, ancak modernist anlayışın mimarlığın tüm sorunlu alışkanlıklarının sürdürücüsü olduğuna dikkat edilmelidir. Burada içerikten çok yönetime bakılırsa, GMC'in 21. yüzyıla ait betonlaşmaya ve ranta dayalı, yüksek teknolojili, sürdürülebilir niteliklere sahip olmayan mimarlığını da eleştireceği çıkartılabilir. Onun zamanında modernist



mimarlık anlayışı eleştirilirken, günümüzde neoliberal ve piyasacı mimarlık eleştirilerin odağındadır. Bu, genel anlamda mimarlık alanının sorun üreten yönlerine işaret eder. GMC, mimarlığın kapitalist ideoloji ve yer yer de toplum mühendisliğinin bir aracı hâline gelerek yol açtığı sorunların, mimarlık ürününün kendisinin kullanılarak sorgulanmasını hedeflemiştir. Dönüşüm, yenileme gibi yollarla hafızaları yok edilen mekânların, yerini başka bir gerçekliğe sessizce teslim etmeden, bolca gürültü kopararak sahneden ayrılmasını sağlamıştır.

Plastik cerrahi yalnızca estetik anlamda bir güzellik elde edilmesi amacıyla vücudun çeşitli yerlerine müdahale edilmesinden ibaret değildir, hatta asıl çıkış noktası yanma veya çeşitli hastalıklar gibi sebeplerle organların, dokuların iyileştirilmesini amaçlayan rekonstrüktif cerrahidir. Toplumda yaygın olarak estetik cerrahi bilirse de bu alandaki asıl ağırlık diğerindedir. Tıpkı bunun gibi, mimarlık da yalnızca estetik güzelliğin veya erkin ideolojik iletisinin taşıyıcısı olmamalıdır. Mimarlık insanlığın mağaradaki yaşamından beri güvende olmanın, hayatta kalmanın ve daha iyi koşullarda barınmanın yollarını keşfetme uğraşısı olmuştur. Zamanla bu kimliği çeşitli şekillerde elinden alınsa da, özünde hâlâ bu ilkel becerileri taşır. Küreselleşme ve beraberindeki neoliberal davranışlarla, mimarın bir projeyi tasarlayıp çizmesinin ardından aradan çekilerek inşa edilen sonuç ürünü emlak pazarından haksız kazanç elde edenlere teslim ettiği bir düzen oluşmuştur. Mimar tasarladığı şeyin en başta nasıl etkileri olacağını düşünmediği gibi, sonrasında ortaya çıkabilecek sorunları da görmezden gelir. Bu sırada tasarım nesnesi kolay pazarlanabilir, ucuz, hızlı üretilen bir nesne olması için yönlendirilir. Geçmişte farklı erk sahiplerinin amaçlarına hizmet eden tasarım, şimdi de sermaye eli ile bir başka erkin kontrolündedir. Bu ortamda GMC'ın fikirleri ve müdahaleleri basit birer estetik eleştiri, binalar üzerinde gerçekleştirilmiş şakacı sanat eserleri olarak okunmaya başlanmıştır. Oysa yapı müdahaleleri ile birlikte, eleştirel bir tavırla da olsa işlevsel anlamda bir mimarlık pratiği yürütmemiştir. Ondan etkilendiğini iddia ederek *anarchitecture* adı altında işler yapan mimarlar da işin içine hem bu şakacılığı, hem de işlevselliği katarak GMC'ın toplumsallığından ve mimarlık eleştirisinden soyutlanmış çalışmalar ortaya koymuştur.

GMC, mimarlığı bir eleştiri aracı olarak kullanmaz, ona ait yöntemler aracılığıyla bu alanı dönüştürmeye zorlar. Mimarlığa her şeyi yapma gücü veren *kültürel saygınlığını* reddeder. GMC'in anıtsallığa karşı çıkışı, aslında mimarlığın yarattığı tanrısallık yanılışına, iddialı görünme çabasına ve neredeyse kibre varan karakterine tümünden bir karşı çıkıştır. Onun müdahaleleri soyut hâle geldikçe derinleşmiş ve anlam kazanmıştır. Garbage Wall gibi çalışmaları kullanışlı mimari çözümler önerse de, mimarlıkla ilgili gerçek eleştirisi ve kapsamlı değişim isteği bu çözümlerle kısıtlamadığı işlerinde ortaya çıkar. Müdahale ettiği nesnenin tarihi ve öyküsü ile birlikte hem yüzeysel olanın ve kelimenin gerçek anlamı ile yüzeyin içine/altına girerek araştırmış, hem de izleyicileri düşünmeye ve katılımcı olarak anlamı arttırmaya çağırmıştır. Geçicilikleri nedeniyle ürettiği hiçbir şey günümüze ulaşmasa da, onun takıntılı belgeleme alışkanlığı bizler için farklı anlamlar bulma imkânı ortaya çıkarır. Aslında yaptıklarını üretim olarak adlandırmak da sakıncalıdır, çünkü sonuçta muhalefet etme imkânı yaratan bir mekân varsa da ortada mimarlık yoktur. Deneyimlenebilir ve seyredilebilir hâldeki bu mekân işaret etme dışında bir amaç ve mimari bir işlev taşımaz. Mekân bir şeye dönüşmektedir, ancak bu dönüşümün işlevsel bir mekân olmaya doğru gerçekleştiği söylenemez. Sonuçta onun yaptığı da, yaptıklarının yok oluşu da hepsini kullanılamaz hâle getirir; eylem ve eylemin uçuculuğuna, seyircinin anlık deneyimine bağlıdır. Belirli bir yere özgüdür ve plana indirgenemez. Müdahaleleri sonucu ortaya çıkan parçalar zaman zaman galerilerde sergilense de bunları hep kayıt altına almıştır; çünkü hem eylemin ve sürecin sonuç üründen daha önemli olduğunun farkındadır, hem de bunların yok olacağına bilincindedir. Galerilerde sergilenen bu parçalar da zaten etkileyici birer inşa unsuru, birer yıkım parçası olmaları dışında hiçbir anlam taşımaz. Yıkımının yaratıcı olmaması önemlidir, çünkü o öncelikle işaret eder veya gösterir. Yaptıkları ıssız bir adada gece ateş yakarak ısınmak gibi, ilkel ve neredeyse vahşi bir hayatta kalma refleksine benzer.<sup>22</sup> Yitip giden bir şeylerin arkasından imgesel ve simgesel mesajlar vermeye çalışmamıştır.

---

<sup>22</sup> Burada *hayatta kalma refleksi* ifadesinin, daha derin ve katmanlı bir anlam taşıması amaçlanmıştır. Bitmiş bir hayatta kalma eyleminden ziyade, bu işin sürecine ve bilgisine de gönderme yapılıyor.

Müdahale ettiği anlara ve müdahale ettiği yerlere dikkat çekmeyi amaçlar. O anda, var olan bir durumun ortasından seslenir. Tüfekle camları parçalaması IAUS yöneticilerini şaşırtmıştır, çünkü bu kurumlar ortadaki sorunlara belli bir mesafeden ve belli bir zamandan sonra bakmayı tercih etmekteydiler.

GMC'ın yıkımı yaratıcı bir yıkım değil, dolaysız anlamda sadece yıkımdır. Onu mimarlığı eleştirel bir araç olarak kullanan diğer mimar ve tasarımcılardan ayıran şeylerden birisi de budur. Yıkımın yalnızca tasarımını değil, uygulamasını da gerçekleştirmiştir. Kağıt ve kalemle başlayan bir tasarım sürecinin sonunda elinde testere ve balyoz ile her aşamada bu yıkımı titizlikle kontrol altında tutmuştur. GMC'ın müdahaleleri yorumlanırken, şiddetin çokça tartışıldığı görülür. Yaptıkları neredeyse vandalizm olarak nitelenmiş, Almanya'daki Yahudi karşıtı Nazi şiddeti ile eş tutulmuştur. Oysa GMC modernist şehirciliğin yarattığı toplumsal sorunlara karşı bir an önce harekete geçme konusunda uyarıcı bir dürtü ile hareket etmiştir. Bu dürtü, şiddetten başka bir yolu kalmayan barışçıl bir eylemcinin içtenliğine sahiptir. IAUS gibi kurumların onu suya sabuna dokunmayan, apolitik bir zemine çekmeye çalışan tavrına karşı cevabını şiddetli bir öfke ile verir. Fakat burada bulunduğu iddia edilen şiddet, mimarlığın ürettiği şantiyede de bulunur. Şiddetle ilgili bu algının nedeni şantiyede üretilen mimari ürünün, bitmiş hâlinin iyiliği üzerinden ve öncesi okunmadan değerlendirilmesidir. Onun yaptıkları şiddetten ziyade İngilizce'deki *gore*<sup>23</sup> kavramına daha yakındır. İzleyiciye şiddetli gelen şey bitmiş üründen ziyade süreci önemsemesi, göstermesi ve kaydetmesidir. Bu da bir tür tekinsizlik hissi yaratır. Sürece işaret etme şöyle açıklanabilir: İlgiyi ameliyat sonrası oluşan yaraya değil, ameliyat anına çekmeye çalışır. Bu anlamda yabancılaştırma yöntemini kullanması başarılı bir tercihtir.

GMC çeşitli yapı tiplerine müdahale etmiştir. Ticaretin ve teknolojinin hızına yetişemeyip önemini kaybeden, sermaye sahiplerinin ve piyasa aktörlerinin çıkarları için hayata geçirilen yenileme planlarının çürümeye terk ettiği antrepolar, işçiler tarafından işgal edilmiş fabrikalar, sanat galerileri veya kullanılmayan ofis yapıları

---

<sup>23</sup> *Gore* kavramı "canlı ayrıntılarla tasvir edilen ürkütücülük" olarak tanımlanmıştır (Merriem-Webster).

onun çalışma alanları hâline gelmiştir. Konut ile çalıştığı anlarda, toplumla ve toplumsal sorunlarla ilişkisine birkaç katman daha eklenir. Kişisel bir bağ kurarak eleştirdiği sorunların çıkış noktalarını, 19. yüzyılın ortalarından itibaren mimarlık tartışmalarının da daha fazla önem vermeye başladığı konutta bulmuştur. Konutlar, 20. yüzyılda Amerikan rüyası gibi toptancı şehircilik anlayışları ile modernist işlevselci tavrın üretildiği laboratuvarlara dönüşmüştür. Konut haricindeki yapı tiplerinde yaratılan eşitsizlikler günlük hayatı bu kadar etkilememiş, belirginleşmemiştir. Bu binaların diğer endüstri ve ticaret binalarına göre daha merkeze yakın yerlerde olması ve günlük yaşamda kolayca karşılaşılabilmesi sayesinde, GMC'nin rutin bozmayı hedefleyen müdahalelerinin etkisi artar.

GMC'nin muhalifliğinin en önemli kaynaklarından biri de, her şeyden önce, yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği New York şehridir. Burada tanık olduğu eşitsizlikler, dönemin politik atmosferi ve toplumsal hareketler hem düşünsel hem de profesyonel anlamda onun farkındalığının artmasına neden olmuştur. Evsizlik ve kentsel sızma gibi gelişmiş ülkelere ait sorunlar 20. yüzyıldan 21. yüzyıla taşınarak, küreselleşmenin etkisi ile gelişmekte olan ülkelere de sıçramıştır. Bununla birlikte, ekonomik ve ekolojik krizlerin yarattığı sorunlara eşlik eden tartışmalı şehircilik ve mimarlık politikaları nedeniyle fiziksel ve zihinsel olarak sağlıklı yaşamının mümkün olmadığı şehir irisi ekumenopolisler oluşmuştur. Bu sorunları GMC'nin yönteminin dışında eleştirme ve toplumsal farkındalık yaratma çabaları yetersizdir. Onun mimarlık ve şehircilik eleştirisi, toplum üzerindeki etkililiği ve yarattığı şok ile kendini belli eder. Belki de bu yüzden ölümünden yıllar sonra bile mimarlar ve şehir plancıları onun yaptıklarını anlamaya, bu etkiyi anlamlandırmaya çalışmaktadır.

GMC'nin mimarlığı eleştirisinde biçimsel bir şiirsellikle birlikte dengeli bir politik eleştiri bulunur. Bununla birlikte bu eleştiriye kavramsal ve eylemci özellikler kazandırdığı için Romantizm, Dada ve Sitüasyonizm'in ardına yerleştirilebilir. Avangart sanatın yaşamı ve sanatı birleştirme isteğine benzer biçimde, günlük yaşamı mimarlıkla birleştirir. Sitüasyonizm'in politik tonlar taşısa da doğrudan politik bir eyleme dönüştürmediği *happening*, onun ellerinde bir protestoya dönüşür. Sınırlı sayıda insanın belli bir anda ve durumda deneyimleyebildiği, şiirsel bir estetiğin eşlik ettiği şiddetli bir eylemi,

mimarlığı eleştiren sanatsal bir ifadeye dönüştürür. Onun eleştirisi, kavramsal sanata ait olanakların mimarlığın teknik bilgisi ile çakıştığı özel bir örnektir. Bu sırada neyin mimarlık, neyin sanat olduğu birbirine geçmiştir. Kendi kimliği de bu anlamda tartışmalıdır. İlk ve yüzeysel bir bakışta onu *Modernizm'in yıkıntılarında çalışan romantik anti-kahraman* olarak tanımlamak mümkün olsa da, derine inildikçe toplumsal ve politik bir bilincin, sanatçı duyarlılığı ve muhalifliğin beslediği gerçek kimliği görülür.

GMC belli bir mesajı iletmek adına mimarlığı bir araç olarak kullanmak yerine doğrudan karşısına almış, sanatı araçsallaştırarak ve ona ait yöntemleri kullanarak mimarlığa dair bir protesto ortaya koymuştur. Farklı coğrafyalara ait, farklı ölçeklere ve biçimlere sahip binalar üzerinde gerçekleştirdiği müdahaleleri ile yapılı çevrede oluşan şiddet ve kaosa karşı dururken, bu durumun sorumlusu olarak nitelediği çeşitli otoritelerin dengesini sarsacak görsel bir saldırı da gerçekleştirmiştir. Bu otorite onun için büyük çerçevede Modernizm ve onun yarattığı tahribatken, daha küçük bir çerçevede ise ırkçılık, gelir eşitsizliği ve kentsel sızma gibi toplumsal sorunlara neden olan yöneticilerdir. Bu yönü onun her türlü sınıflandırmaya karşı direncini artırır. Çılgın, anarşist, sıradışı, hayalperest, romantik gibi kişisel yorumlar eşliğinde sarf edilen sıfatlar ile mimar mı heykeltıraş mı olduğuna dair tartışmalar da onun bir türlü yerli yerine oturtulamamış ve belki oturtulmaması gereken özel durumunu yansıtır. Onu teorik bir zemine oturtturarak sisteme dahil etmeye yönelik çabalar, bu konudaki tartışmaları beslemekten öteye geçememiştir.

Mimarlığın erken dönem avangart anlayışlarının önerdiği ütopyik teoriler, uygulamada sistemin ihtiyaçlarına yenik düşerek onun bir parçası hâline gelmiştir. Modernizm'in verdiği sözleri tutamaması sonucu ortaya çıkan postmodern estetik ve düşünce anlayışının filizlendiği yıllarda, GMC'ın da Modernizm ve sonrası arasında bir tür köprü olduğu düşünülebilir. Postmodernizm'in yarattığı Modernizm sonrası boşluğu neoliberal bir mimarlık anlayışının doldurduğu bu sonraki dönemde, onun piyasacı ve toplum yararını gözetmeyen bir mimarlığa karşı uyarıları önemlidir.

35 yaşında yaşamını yitiren sanatın ve mimarlığın bu aykırı karakteri, yaşadığı ve çalıştığı kısa sürede kavramlar, sanatlar ve akımlar ötesi bir yaklaşımla, kimsenin yapmadığı biçimlerde mimarlığı odağına almış ve eleştirmiştir.



## KAYNAKLAR

- Acar, Z. (2015). *Forgetting Alanna Heiss: Foundations of Istanbul Modern Young Architects Program* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- Aktaşlı, A. (2020). *Mimari Eleştiri Metinlerinde Parça ve Bütün İlişkisinin Yapısalcı Yöntem ile Aranması: Pompidou Örneği* (Yayımlanmamış yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Allen, O. E. (2002). Before The World Trade Center , The Long Lost World Of Radio Row. *The Tribeca Trib*. Erişim tarihi: 27.05.2021, <http://tribecatrib.com/content/world-trade-center-long-lost-world-radio-row>
- Alliez, É. (2016). Gordon Matta-Clark: 'Somewhere Outside the Law.' *Journal of Visual Culture*, 15(3), 317–333. <https://doi.org/10.1177/1470412916665139>
- Antmen, A. (2021). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Art after Stonewall, 1969-1989 (t.y.). *Columbus Museum of Art*. Erişim tarihi: 28.05.2022, <https://www.columbusmuseum.org/art-after-stonewall/>
- Artun A. (2009). Sanat ve 1968 Baharı Bir Kronoloji. *Sanat Dünyamız*, (110), 32-47. Erişim tarihi: 07.12.2021, <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/>
- Artun, A. (2018a). Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu. N.A. Artun & R. Ojalvo (der.), *Arzu Mimarlığı* içinde (s. 47–71). İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2018b, 1 Mayıs). Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji. *e-skop*. Erişim tarihi: 06.12.2021, <https://e-skop.com/skopbulten/1968-%E2%80%9350-yil-sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/3783>
- Artun, A. (2021a, 18 Ağustos). "Bilinmeyen Mimarlar", Jeff Golyscheff ve Dada. *e-skop*. Erişim tarihi: 18.11.2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/%E2%80%9Cbilinmeyen-mimarlar%E2%80%9D-jefim-golyscheff-ve-dada/6206>
- Artun, A. (2021b). *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*. İletişim Yayınları.
- Attlee, J. (2007). *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*. Tate Papers. Erişim tarihi: 24.04.2021, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordonmatta-clark-and-le-corbusier>
- Avanoğlu, B. (2021a). Unbuilt: Binanın İhlali ve Binasız Mimarlık. *e-skop*. Erişim tarihi: 18.11.2021, <https://www.e-skop.com/skopdergi/unbuilt-binanın-ihlali-ve-binasiz-mimarlik/6092>
- Avanoğlu, B. (2021b). Negatif Bir Deneyim Alanı Olarak Unbuilt.. *e-skop*. Erişim tarihi: 18.11.2021, <https://www.e-skop.com/skopdergi/negatif-bir-deneyim-alani-olarak-unbuilt/6093>
- Aytaç, O., & Madra, Y. (2007). [İmhayı Beklerken] Şehrin Artıklarını Toplamak: Gordon Matta-Clark'ın Sanatının Siyaseti. *Doxa, Eylül* (5), 58–73.

- B. (2020). Gordon Matta-Clark. *History of Our World*. Erişim tarihi: 02.05.201, <https://historyofourworld.wordpress.com/2010/08/26/gordon-matta-clark/>
- Bal, B. (2017). Gordon Matta- Clark'ın Kadavralarında Mimari Tanı[mlama]lar. XXI. Erişim tarihi: 02.05.2021, <https://xxi.com.tr/i/gordon-matta-clarkin-kadavralarinda-mimari-tanimlamalar>
- Banville, E. (t.y.). *'Black Ballpoint Pen on Artcard.'* Erişim tarihi: 20.05.2021, <https://www.sahgb.org.uk/architecturesarchives/ccamattaclark>
- Barthes, R. (2016). *Eleştirel Denemeler*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bataille, G. (1995). Architecture (çev. I. White). G. Bataille (der.), *Encyclopædia Acephalica* içinde (s.35-36). Atlas Press.
- Béar, L. (1974). Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building. *Avalanche*, 10, 34-37
- Bernstein, F. A. (2017). Gordon Matta-Clark's Indelible Influence on Architecture. *Architectural Digest*. Erişim tarihi: 02.05.2021. <https://www.architecturaldigest.com/story/gordon-matta-clark-indelible-influence-on-architecture>
- Beşlioğlu, B. (2008). *The "Programmatic Experimentation" In The Work Of Gordon Matta-Clark* (yayımlanmamış doktora tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi. Ankara.
- Bilir, B., & Usta, P. (der.) (2012). *Gordon Matta-Clark* (çev. B. Bilir). Lemis Yayın.
- Bois, Y.A., & Krauss, R. F. (1997). *Formless A User's Guide*. Zone Books.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (çev. F. B. Aydar). Metis Yayınları.
- Boym, S. (2020). *Off-Modern Mimarlık* (çev. C. Yardımcı). Lemis Yayın.
- Bora, E. S. (2016). *Yapım ve Yıkım Eylemi Olarak Mimari Manifestolar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Bürger, P. (2019). *Avangard Kuramı* (çev. E. Özbek, Ş. Öztürk). İletişim Yayınları.
- Cestel, T. (2021). *Marka Mimarlığın Kökenleri - 1960 Sonrası Sanatın Marka Mimarlık Olgusuna Etkisi*. YEM Yayın.
- Ceylan, E. (2010). *Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram* (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Ceylan, E. (2013). Tabula Rasa Değil, Palimpsest: Çizgisel Olmayan Bir Mimarlık Tarihi Düşünmek. *ARCHTHEO'13 - III. Uluslararası Mimarlık Kuramı Konferansı: "Mimarlıkta Yaratıcılık, Özerklik, İşlev"*, Türkiye: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 4-6 Aralık.
- Ceylan, E. (2016). Dağdan İndi Şehire: Ekspresyonist Ütopyalardan Soyut Megastrüktüralist Distopyalara. *Azizm Sanat*, 106, 84–133.



- Chateigné, Y., Peleg, H., & Scott, K. (t.y.). *Out of the Box: Gordon Matta-Clark*. Erişim tarihi: 05.10.2021, <https://www.cca.qc.ca/en/articles/71595/out-of-the-box-gordon-matta-clark>
- Carlinsky, D. (1973, 14 Ekim). 'Silver' Buyers Have a Field Day At City Sales. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1973/10/14/archives/silver-buyers-have-a-field-day-at-city-sales-silver-buyers-have.html?searchResultPosition=1>
- Coleman, M. (2021, 18 Mayıs). David Hammons' 'Day's End' unveiled at Pier 52 in the Meatpacking District. *Urbanize New York*. Erişim tarihi: 30.11.2021, <https://urbanize.city/nyc/post/david-hammons-days-end-unveiled-pier-52-meatpacking-district>
- Corona, S. (2016). *Essay : Ian Strange 'From Home To Home*. Erişim tarihi: 13.06.2020, <https://sarahcrown.com/2016/05/19/essay-ian-strange/>
- Colquhoun, A. (2005). *Mimari Eleştiri Yazıları*. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Corbeira, D. (2000). Designar espacios: Crear complejidad. D. Corbeira (der.), *¿Construir... o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark* içinde (s. 143–171). Universidad de Salamanca.
- Cowan, S. (2018, 18 Mart). The Future Did Not Have to Be Luxury Condos: Revisiting Gordon Matta-Clark. *The New Yorker*. Erişim tarihi: 11.10.2021, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-future-did-not-have-to-be-luxury-condos-revisiting-gordon-matta-clark>
- Crawford, Lawrence (1984). Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization. *Comparative Literature*. 36 (3), 209–219. <https://doi.org/10.2307/1770260>
- Crow, T. (2010). Gordon Matta-Clark. C. Diserens (der.), *Gordon Matta-Clark* içinde (s. 7–132). Phaidon.
- Danto, A.C. (2020). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (çev. Z. Demirsü). Ayrıntı Yayınları.
- Davidts, W. (2013). Jeder braucht mindestens ein Fenster. *Red Hook Journal*. Erişim tarihi: 30.09.2021, <https://ccs.bard.edu/redhook/jeder-braucht-mindestens-ein-fenster/index.html>
- De Fusco, R. (2020). *Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık* (çev. F. E. Akerson). Arketon Yayınları.
- Debord, G. (2011). Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örüğtlenme Koşulları Üzerine Rapor (çev. K. Özsegin). A. Artun (der.), *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* içinde (s. 278-306). İletişim Yayınları.
- Debord, G. (2020). *Gösteri Toplumu* (çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent.). Ayrıntı Yayınları.
- Deconstructing Reality | Gordon Matta-Clark*. (2012). dpr-barcelona. Erişim tarihi: 01.05.2020, <https://dprbcn.wordpress.com/2012/01/26/gordon-matta-clark/>
- Demos, T. J. (2014). Duchamp'ın Labirenti: First Papers of Surrealism, 1942. N. A. Artun (der.), *Sürrealizm/Mimarlık Mekân Sanatı* içinde (s. 325–371). İletişim Yayınları.

- Dillon, B. (2005). *Fragments From A History Of Ruin*. Cabinet, 20. Erişim tarihi: 28.09.2021, <https://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php>
- Diserens, C. (2010). Gordon Matta-Clark: The Reel World. C. Diserens (der.), *Gordon Matta-Clark* içinde (s.208-213). Phaidon.
- Diserens, C. (2012). Gordon Matta-Clark. Film And Dance. H. von Ameluxen, A. Lammert, & P. Ursprung (der.), *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space* içinde (s. 122-128). Verlag Für Moderne Kunst.
- Erkmen, E. (2017). Sanat ve Mimarlık / Ütopya ve Distopya Arasında Tersine Çevrilebilir Kader ya da Arakawa ve Gins'in Ölümüne Karşı Yaşam Parkurları. *MSGÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(16), 196-221.
- Fabrizi, M. (2014). *Gordon Matta-Clark's "Reality Properties: Fake Estates" (1973)*. SOCKS. Erişim tarihi: 27.09.2021, <http://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/>
- Feinstein, L. (2018). New York Needs Gordon Matta-Clark Now More Than Ever. *CityLab*. Erişim tarihi: 11.10.2021, <https://savingplaces.org/stories/new-york-needs-gordon-matta-clark-now-more-than-ever#.YVsXdn1RVPa>
- Fend, P. (2012). Ballon And Airfoil-Suspended Structures For Cities. H. von Ameluxen, A. Lammert, & P. Ursprung (der.), *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space* içinde (s. 192-203). Verlag Für Moderne Kunst.
- Folland, T. (2019, 22 Ağustos) Gordon Matta-Clark, Splitting. *Smarthistory*. Erişim tarihi: 02.11.2021, <https://smarthistory.org/gordon-matta-clark-splitting/>.
- Ford To City: Drop Dead. (1975, 30 Ekim). *New York Daily News*, s.1.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard*. İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (2020) *Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü* (çev. Murat Erşen). Ayrıntı Yayınları.
- Gordon Matta-Clark*. (2010). Erişim tarihi: 02.05.2021. <https://historyofourworld.wordpress.com/2010/08/26/gordon-matta-clark/>
- Göl, B. (2020). Sınırlar ve Kopukluklar: Mimarlıkta Eleştiriye Kapitalizm Üzerinden Bakmak. *Mimarlık*, (415), 44-48.
- Gönül, H. (2014). *Mimarlıkta Formsuzluk Kavramı Üzerine Bir Araştırma*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Graham, D. (2010). Gordon Matta-Clark. C. Diserens (der.), *Gordon Matta-Clark* içinde (s. 199-203). Phaidon.
- Graham, D. (2012). Matta-Clark's Inspiration and Sources in Architecture. H. von Ameluxen, A. Lammert, & P. Ursprung (der.), *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space* içinde (s. 46-60). Verlag Für Moderne Kunst.
- Gür, Ş. Ö. (2004). Mimaride Eleştirinin Konstrüksiyonu: Perspektif, Gerçeklik, Yöntem ve İlke. H. Su (der.), *Teori ve Eleştiri* içinde (s. 211-262). Hece Yayınları.

- Güzer, C. A. (1994). Cultural and Conceptual Frames of Architectural Criticism: Postmodern Transformations. *METU JFA*, 14(1-2), 71-84.
- Hannan, C. B. (2013). "Out of the Studio and into the Street": Art and Artists for Social Change, New York City, 1966-1976 (Yayımlanmamış doktora tezi). The University of Sydney. Sydney.
- Hauser, A. (2011). *The Sociology of Art* (çev. K. J. Northcott). Routledge.
- Hays, K. M. (1984). Critical Architecture: Between Culture and Form. *Perspecta*, (21), 15–29. <https://doi.org/10.2307/1567078>
- Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity: A Critique*. The MIT Press.
- Heynen, H. (2003). 'Architecture or Revolution?' Le Corbusier and the Avant-Garde. *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention* içinde (s. 40-57). Architectural Association.
- Hinojosa, L. (t.y.). Open House. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Erişim tarihi: 13.10.2021, <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/open-house>
- Hobshawm, E. (2006). *Kısa 20. Yüzyıl Aşırılıklar Çağı 1914-1991*. Everest Yayınları.
- Hogue, M. (2009). [Fake] Fake Estates: Reconsidering Gordon Matta-Clark's Fake Estates. *306090*, 12, 172–181.
- Hollier, D. (der.) (1993). *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (çev. B. Wing). The MIT Press.
- Jacob, M. J. (1985). *Gordon Matta-Clark* (Chicago Modern Sanat Müzesi'ne ait sergi kitapçığı).
- Jencks, C. A. (1977). *The Language of Post-modern Architecture*. Rizzoli International Publications.
- Jencks, C. A. (2000). Jencks' theory of evolution, an overview of 20th Century architecture. *The Architectural Review*, 1239, 76–79.
- Jencks, C.A. (2002). Post-modernism and the revenge of the book. K. Rattenbury (der.), *This Is Not Architecture* içinde (174-197). Routledge.
- Jordan, C.M. (2018). Directing Energy Gordon Matta-Clark's Pursuit of Social Sculpture. A.S. Bessa, J. Fiore (der.), *Gordon Matta-Clark: Anarchitect* içinde (s.37-63). Yale.
- Kalaycı, P. D. (2015). *Mimarlığı Eleştirmek Bir Yaklaşım Önermesi*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kaprow, A. (1993). The Legacy of Jackson Pollock. *Essays on the Blurring of Art and Life* içinde (s.1-9). University of California Press.
- Karadağ, Ö. (2018). *Gordon Matta-Clark*. Erişim tarihi: 11.04.2020, <https://www.arkitektuel.com/gordon-matta-clark/>
- Kırlar, İ. (2017). *Between Art and Architecture - Redefining Adaptive Reuse in the Works of Gordon Matta-Clark* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yaşar Üniversitesi. İzmir.

- Kiesler, F. (2014a). Mimarlık Üzerine Notlar: Mekân-Evi (çev. N. A. Altun). N.A. Artun (der.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (s. 485-492). İletişim Yayınları.
- Kiesler, F. (2014b). "Sonsuz Ev": İnsan Yapımı Bir Kozmos (çev. N. A. Altun). N.A. Artun (der.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (s. 493-498). İletişim Yayınları.
- Kishner, J. R. (2010). The Idea of Community In The Work of Gordon Matta-Clark. C. Diserens (der.), *Gordon Matta-Clark* içinde (s. 146–160). Phaidon.
- Kleiman, J. (t.y.) Love Canal: A Brief History. Erişim tarihi: 30.11.2021, [https://www.geneseo.edu/history/love\\_canal\\_history](https://www.geneseo.edu/history/love_canal_history)
- Lammert, A. (2012). It's Bauhaus- Two Times Matta-Clark at the Akademie der Künste, Berlin. H. von Ameluxen, A. Lammert ve P. Ursprung (der.), *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space* içinde (s. 68-85). Verlag Für Moderne Kunst.
- Latour, B. (2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*,30 (2), 225–248.
- Laux, M. (2012). The Wall By Gordon Matta-Clark. H. von Ameluxen, A. Lammert, & P. Ursprung (der.), *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space* içinde (s. 170-173). Verlag Für Moderne Kunst.
- Leach, A. (2015). *Mimarlık Tarihi Nedir?* (çev. Doğan, H.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Lee, P. M. (2000). *Objects to be Destroyed*. The MIT Press.
- Linder, M. (2010). With a big A : Artpark after the architectural turn. S. Q. Firmin (der.), *Artpark: 1974-1984* içinde (s. 220–221). Princeton Architectural Press.
- Malsch, F. (2010). Gordon Matta-Clark. In C. Diserens (der.), *Gordon Matta-Clark* (s. 204–207). Phaidon.
- Margolin, V. (2012). *Ütopya Mücadelesi Rodchenko Lissitzky Moholy-Nagy 1917-1946* (çev. Uslu, M. E.). Espas Sanat Kuramı Yayınları.
- Masiero, R. (2006). *Mimaride Estetik* (çev. F. Genç). Dost Kitabevi Yayınları.
- Matta, R.E. (2014). Duyusal Matematik – Zaman Mimarlığı. İçinde N. A. Artun (der.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (s. 471-474). İletişim Yayınları.
- MCA Chicago. Erişim tarihi: 05.10.2021, <https://mcachicago.org/Publications/Audio/2008/Gordon-Matta-Clark>
- McKee, F. (2013). Enhancing the Reputation of his Building by Letting it be Known that it was Hostile to Humanity. *Red Hook Journal*. Erişim tarihi: 30.09.2021, <https://ccs.bard.edu/redhook/enhancing-the-reputation-of-his-building-by-letting-it-be-known-that-it-was-hostile-to-humanity/index.html#footnote-1>
- Mendelsohn, M. (2017). How Gordon Matta-Clark Turned the Ruins of 1970s New York into Art. *Artsy*. Erişim tarihi: 15.09.2021 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-gordon-matta-clark-turned-ruins-1970s-new-york-art>.

- Merz Mimarlığı: Erotik Katedral (2016, 10 Ekim). *e-skop*. Erişim tarihi: 02.06.2022, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092>
- Michalarou, E. (t.y.). ART-PRESENTATION : Gordon Matta-Clark , Unravel The Unfound. *dreamideamachine ART VIEW*. Erişim tarihi: 29.09.2021, <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=60721>
- Moure, G. (der.). (2006). *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*. Ediciones Poligrafa
- Mudie, E. (t.y.). Alterations: the hybrid legacies of Gordon Matta-Clark. *A+A Online*. Erişim tarihi: 07.12.2021, <https://www.artandaustralia.com/online/disquisitions/alterations-hybrid-legacies-gordon-matta-clark>
- New York State Multi Dwelling Law, Article 7-B, Chap. 939, Sec. 276 (1964). <https://www1.nyc.gov/assets/buildings/pdf/MultipleDwellingLaw.pdf>
- Numan, M.T. (2014). *Yapılı Çevre Üretiminde Eleştirel Pozisyon Alış Olarak Süreleşme*. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Odd Lotts: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates. (2006). *Cabinet Magazine*. Erişim tarihi: 14.04.2020, <https://www.cabinetmagazine.org/events/oddlots.php>
- Ouroussoff, N. (2007). Timely Lessons From a Rebel, Who Often Created by Destroying. *The New York Times*. Erişim tarihi: 28.09.2021, <http://www.nytimes.com/2007/03/03/arts/design/03matt.html>
- Ojalvo, R. (2018). Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: Mesken Tutmaktan Göçebeliğe. N. A. Artun & R. Ojalvo (der.), *Arzu Mimarlığı* içinde (s. 169–199). İletişim Yayınları.
- Phillips, A. (2013). Users and Abusers. *Red Hook Journal*. Erişim tarihi: 30.09.2021, <https://ccs.bard.edu/redhook/users-and-abusers/index.html>
- Piotrowski, A. (2008). The Spectacle of Architectural Discourses. *Architectural Theory Review*, 13(2), 130–144. <https://doi.org/10.1080/13264820802216528>
- Pobric, P. (2017). How Gordon Matta-Clark Carved Beauty Out of New York's Urban Blight. *The Village Voice*. Erişim tarihi: 21.09.2021, <https://www.villagevoice.com/2017/11/29/how-gordon-matta-clark-carved-beauty-out-of-new-yorks-urban-blight/>
- Pogrebin, R. (2017, 4 Ekim). Whitney Museum Unveils Plans for David Hammons Artwork in the Hudson. *The New York Times*. Erişim tarihi: 01.10.2021, <https://www.nytimes.com/2017/10/04/arts/design/whitney-museum-david-hammons-hudson-river.html>
- Rabinow, R. (1984). Michel Foucault ile Söyleşi: Mekan, Bilgi ve Erk (çev. M. Adam). *Mimarlık*, 22 (7-8), 12-17.
- Racz, I. (2015, 26 Ocak). Gordon Matta-Clark, Splitting, and the Unmade House. *The I. B. Tauris Blog*. Erişim tarihi: 01.10.2021, <https://theibtaurisblog.com/2015/01/26/gordon-matta-clark-splitting-and-the-unmade-house/>
- Reiss, J. (1999). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. MIT Press. Cambridge.

- Reynolds, P. (2019). At The Rose, "Gordon Matta-Clark : Anarchitect" Deconstructs The Life And Work Of An Iconoclast. *WBUR News*. Erişim tarihi: 30.09.2021, <https://www.wbur.org/news/2019/09/18/rose-art-museum-gordon-matta-clark-anarchitect>
- Richard, F. (2019). *Gordon Matta-Clark: Physical Poetics*. University of California Press. Oakland.
- Salazar, G. (2010). Another One Bites The Dust!. *Contemporary Aesthetics*, (8). Erişim tarihi: 10.05.2021, <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=602>
- Shklovsky, V. (2015). Art, as Device. *Poetics Today*, 36 (3), 151–174. <https://doi.org/10.1215/03335372-3160709>
- Simon, J. (2010). Interviews. C. Diserens (der.), *Gordon Matta-Clark* içinde (s. 190–199). Phaidon.
- Smyth, N. (2004). Gordon Matta-Clark. *Artnet*. Erişim tarihi: 06.08.2020, [www.artnet.com/Magazine/FEATURES/smyth/smyth6-4-04.asp](http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/smyth/smyth6-4-04.asp)
- Somol, R., & Whiting, S. (2002). Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism. *Perspecta*, 33(2002), 72–77. <https://doi.org/10.2307/1567298>
- Sözer, B. (2011). Sitüasyonist Enternasyonal, Bir Modernite Eleştirisi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Spencer, D. (2018) *Neoliberalizmin Mimarlığı Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci*. İletişim Yayınları.
- Starr, R. (1976). Making New York Smaller. *The New York Times*. Erişim tarihi: 21.09.2021, <https://www.nytimes.com/1976/11/14/archives/making-new-york-smaller-the-citys-economic-outlook-remains-grim.html>
- Stoilas, H. (2018, 21 Temmuz). Public review open for David Hammons's Day's End proposal. *The Art Newspaper*. Erişim tarihi: 11.05.2021, <https://www.theartnewspaper.com/news/public-review-open-for-david-hammons-s-day-s-end-proposal>
- Tafari, M., (1998). Toward A Critique of Architectural Ideology (çev. S. Sartarelli). M. Hays (der.), *Architectural Theory Since 1968* içinde (s. 3-35). The MIT Press.
- Tafari, M. (1976). *Architecture and Utopia Design and Capitalist Development* (çev. B. L. La Penta). The MIT Press.
- Taşdemir, M. (2020). 'Yer'i Savunmak (I): New York'ta Kamusal Alanlar, Kimin İçin?. *Politeknik*. Erişim tarihi: 07.10.2021, <http://politeknik.org.tr/yeri-savunmak-i-new-yorkta-kamusal-alanlar-kimin-icin-meryem-tasdemir/>
- The SoHo Memory Project*. (t.y.). Erişim tarihi: 28.05.2022, <https://sohomemory.org/index.php/>
- Tunç, H. (2021). Sürrealistlerin Mekâna Dair Üretimlerinin Kavramlar Üzerinden İncelenmesi. *Tasarım Kuram*, 17(33), 191–204. <https://doi.org/10.14744/tasarimkuram.2021.38278>
- Turan, O. (2019). Gösteri Toplumu Bağlamında Mimarlık Manifestolarının Dönüşümü. *Manifold*. Erişim tarihi: 29.11.2021, <https://manifold.press/gosteri-toplumu-baglaminda-mimarlik-manifestolarinin-donusumu##ref21>
- Türkkan, S. (2016). The "Anti-architect": a Phantasy or a Probability. D. Opazo (Ed.), *Conferecia Internacional Imaginación Política y Ciudad* içinde (pp. 54–64).

- Tzara, T. (2014). Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru (çev. E. Gen). N.A. Artun (der.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (s. 469-470). İletişim Yayınları.
- UBU Web. Erişim tarihi: 05.10.2021, <https://www.ubu.com/film/gmc.html>
- Uluengin, Ö., & Görgülü, T. (2014). Mimarlıkta Bir Karşı Duruş Tavrı Olarak 'Anarchitecture'. *Megaron*, 9(4), 338–348. <https://doi.org/10.5505/megaron.2014.41736>
- Ursprung, P. (2012). Gordon Matta-Clark And The Limits To Architecture. H. von Amelnunxen; A. Lammert, & P. Ursprung (der.), *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space* içinde (s. 28–43). Verlag Für Moderne Kunst.
- Vidler, A. (2000). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. MIT Press. Cambridge.
- Vidler, A. (2014). Fantezi, Tekinsizlik ve Sürrealist Mimarlık Kuramları (çev. R. Akman). N.A. Artun (der.), *Sürrealizm/Mimarlık* içinde (s. 101-123). İletişim Yayınları.
- Vidler, A. (2016, 7 Temmuz). Mimarlık Manifestoları (çev. A. Boren). *e-skop*. Erişim tarihi: 17.11.2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/mimarlik-manifestolari/2999>
- Wall, D. (1976). Gordon Matta-Clark's Building Dissections. *Arts Magazine*, 74–79.
- Wetzler, R. (2018). Gut Renovation. In *Art in America*. Erişim tarihi: 21.09.2021, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/gut-rennovation-63474/#fn7>
- Gordon Matta-Clark Open House (t.y.). *White Columns*. Erişim tarihi: 31.05.2022, <https://whitecolumns.org/exhibitions/gordon-matta-clark-open-house/>
- Wigley, M. (2012). Anarchitectures. *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space*. Verlag Für Moderne Kunst.
- Wigley, M. (2018). *Cutting Matta-Clark The Anarchitecture Investigation*. Lars Müller Publishers.
- Yee, L. (2011). When The Sky Was The Limit. Yee, L. (der.), *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s* içinde (s 13-24). Prestel.
- Yücel, A. (1985). Mimarlık Eleştirisi. *Mimarlık*, 211, 9–13.
- Zalman, S. (2020). Ruins and Non-uments. *Tate*. Erişim tarihi: 19.05.2021, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper/ruins-and-non-uments>