TASARIM KÜLTÜRÜ DERGİSİ

10 TL
2014/09
112441

ARREDAMENTO

MİMARLIK



DOSYA:
VENEDİK MİMARLIK BİENALİ VE TÜRKİYE

PROFİL:
SUHA ÖZKAN ULUSLARÜSTÜ MİMARLIK "GURU"SU

MİMAR:
PETR HÁJEK ARCHITEKTI, ÇEK CUMHURİYETİ

TASARIM:
ALESSANDRO ZAMBELLI, İTALYA

YİNE HANS HOLLEIN

ODOS ARCHITECTS, DUBLIN

BUS:STOP KRUMBACH: MİMARLAR OTOBÜS BEKLETİYOR

ISSN 1300-3801
09
9 771300 380000

14. Venedik Mimarlık Bienali:

"Fundamentals"

ve Türkiye...

Bu yılın Venedik Mimarlık Bienali'nin ilginç kılan iki özellik vardı. Birincisi, bienal genel küratörlüğünü Rem Koolhaas'ın yapmasıydı ki, bu dünya genelinde önemsendi; çünkü güncel mimarlık dünyasının yaşı geçkin (70) "afacan oğlanı" Koolhaas'tan herkes ezber bozan bir şeyler bekliyordu. İkincisi, Türkiye ilk kez olarak Mimarlık Bienali'ne resmi katılım yapıyordu ki, Türkiye'de çok yankı uyandırdı; ama galiba kimse katılmış olmaktan fazlasını beklemiyordu.

Koolhaas'ın "Fundamentals" (esaslar ve düşünsel temeller biçiminde iki Türkçe çeviriye olanak veren) başlığının ciddi tartışmaları harekete geçirmesi gerekirdi. Tartışılmalı, eleştirilmeli ve "bu temcit pilavı yetmedi mi" denmeli, hatta "sen de mi, Koolhaas" diye sorulmalıydı. Öyle ya, Koolhaas yıllarca bu gibi argümanları eleştirerek ün yapmış, önemsenmişti ve şimdi aksini eksen alan bir bienal yapmaya kalkışıyordu. Ancak, bu pek az yapıldı. Oysa, mimarlığın temel bileşenlerinden, esaslarından bahsetmek kadar eski bir mimarlık düşüncesi güzergahı herhalde yok. Daha Vitruvius'tan, yani milat yıllarından, ardından Alberti'den, 15. yüzyıldan başlayarak sayısız mimarlık kuramcısı "mimarlık ürününü mimarlık ürünü kılan" esasları teşhis etmiş, anlatmış ve neden zorunlu olduklarına işaret etmişti. Örneğin, Vitruvius'un "firmitas, venustas, commoditas" üçlüsü mimarlık dünyasının birkaç yüzyıl boyunca zihinsel tıkacıydı. Daha nice nitelik saptanıp önerilebilecekken, bir kutsal üçlüyü vazgeçilmez esaslar ilan ediyordu. Bugün bile onların olmazsa olmaz esasları tanımladığına inananlar çoğunluğu oluşturuyor. Serlio, 16. yüzyıl başında dev bir yapı bileşenleri listesi yapmış, ciltlerce yayımlamıştı. Gottfried Semper 19. yüzyıl ortalarında bir mimarlık ürününü vareden dört ana



bileşen (podyum: temel ve kargir altyapı; çatı: örtü sistemi, taşıyıcı; ocak: konfor elemanı; giysi: dış kaplama) bulunduğunu söylerken benzer bir fosilleştirmenin kapısını açmıştı. Karaipler'deki yerli kulübesini de Viyana'daki çağdaş apartmanı da kapsayan bir dörtlü esaslar kümesi tahayyül ediyordu. Osmanlı da kervana katıldı. 1873'te "Usul-ü Mimari-i Osmani"yi yazan Edhem Paşa Osmanlı mimarlığının asli elemanlarını (usul: asıllar: esaslar) anlatıyordu. Hepsi de mimarlığı kodifiye ve kategorize etmeyi, yani zaman-mekanda sabitlemeyi amaçladılar. Veya hem hiçbir şey değişmeyecek, hem de dünyanın sürekli değiştiği gerçeği dikkate alınarak, esasları aynı kalmak suretiyle değişecekti. Şu unutulmuştu: Değişim dünyayı ve mimarlığı "esaslar" diye tanımlananları da değişecek kadar radikal biçimde değiştirir. Dolayısıyla, neyin esasa ilişkin olduğunu, neyin olmadığını saptamanın yolu yoktur.

Bu gibi formülasyonlara girişenlerin hepsi de zamanötesi geçerlilikte bir mimarlık tanımı ve elemanları ve gereklilikleri listesi yaptılar ve yaparlar. Böyle bakınca, her mimarlık ürünü için varlığı zorunlu bir dizi nitelik/bileşen vardır ve bunlar olsa olsa zamanda ve mekanda ayrıntıları bağlamında farklılaşır. Esaslar hep değişmeden kalır. Dolayısıyla, mimarlık düşüncesi yüzlerce yıl içinde sayısız yeni düşünme imkanı doğar ve başka alanlarda doya doya kullanılırken, çoğunlukla Platoncu bir altyapıya mahkum edilmiştir. O idealist altyapı sayesinde, yapıyı yapı, tasarımı tasarım, mimarlığı mimarlık, dönemi o dönem kılan bir öz düşlenir ve sabit öz (fundamentals) aramayan yeni mimarlıklar düşünme olanağı daha başlangıçta yok edilir. Kuşakların ve öznelerin rolü, o değişmez esasları verili değerler olarak almak ve öyle tasarlayıp inşa etmektir. Oysa biraz açık zihinli herkes kolayca bu gibi verili değerlerin (esasların) çağlar boyu olmak bir yana, aynı yer ve zamanda bile sözkonusu olmadığını kolayca fark edebilir. Yaşam, kategorik sabitlenmelere sürekli direnir. Ama asıl önemlisi, sürekli değişen bir dünyada farklı mimarlıklar düşleme ve varetme yolu, ancak öncekilerin esaslar sandığı şeyleri yıkmak veya görmezden gelmek veya eleştirmek suretiyle bilinçli biçimde açılabilir. Sözgelimi, "commoditas" (işeyararlık) esasını reddeden bir 18. yüzyıl "folly"si yapmak ancak böyle mümkündür. Ya da Le Corbusier Ronchamp Şapeli'nde o ünlü Semper dörtlüsünün hiçbirine uymayan bir tasarım yaptığında ufuk açar. Uymaya çabalayanlar açamazlar. Ya da Beaubourg Kültür Merkezi hangi "fundamental" bileşenler listesiyle açıklanabilir? Isfahan Mescid-i Cuması'nı da, Parthenon'u da, Ronchamp'ı da, Beaubourg'u da açıklayabilen –"fundamentals"da temellendirilmiş- bir kuramsal altlık sadece bir yanılsamadır.

İşin acıklı tarafı, biraz yorumlayıcı bir akrobatik emek, bunların hepsinin de eskiden vazedilmiş o esaslara uygun olduğunu keşfedebilir. Böyle marifetli çok mimarlık kuramcısı ve tasarımcısı var. Onlar biraz çalışıp çabalayıp yukarıdaki yapıları aynı "fundamental"leri doğrulayan ürünler olarak takdim edebilirler. Öyle ya, Ronchamp'da da taşıyıcı sistem vardır, Beaubourg'da da; Mescid-i Cuma'da da örtü vardır, Parthenon da... Sorun şu ki, bu gibi kıvırtmalar sonunda gelir hep aynı totolojik açıklamaya dayanır: Dünya ve mimarlık biz ne kadar uğraşırsak uğraşalım özünde hep aynı kalıyordur.

İyi de, o zaman neden çalışalım, uğraşalım, düşünelim? Değil mi yani Bay Koolhaas? Herkese birer Bienal kataloğu verin, müşteriler neler talep edeceklerini, mimarlar neler yapacaklarını, cümlemiz de nelerin asli bileşenler olduğunu anlayalım, olsun bitsin. Ne var ki, bu da mümkün değil, çünkü bienalin küratörü ve katılımcıları farketseler de etmeseler de, sonuçta ortada böyle bir asli bileşenler toplamı olmadığını, içerdiği ürünlerle bienal yeterince kanıtlıyor. Peki, o halde "Fundamentals" başlığı ne işe yarıyor? Daha internet sayfasına ilk yazıldığı anda unutulmaya ve birkaç münasebetsiz uslanmaz eleştirmen tarafından kurcalanmaya tabii ki... ■ ***Uğur Tanyeli***



1

“Hafıza Mekanları”

Murat Tabanlıoğlu ■ İlk sabit Türkiye Pavyonu, Arsenale’de, geçmişte baruthane olan, restore edilerek bienal mekanlarına katılan yapıda yer alıyor. Bu yapının alt katında Afrika ve Peru, bulunduğumuz birinci katta ise İran, Kosta Rika, Makedonya, Arnavutluk Pavyonları ve bir de ortak bir mekan yer alıyor, yaklaşık 500 m^2 olan Türkiye Pavyonu’nun bir özelliği de diğer pavyonlara erişmek amacıyla içinden geçilen bir mekan olması.

Yapının ana restorasyonu Venedik Bienali ekibi tarafından yapıldı. Ana restorasyon sürerken, 2014 mimarlık sergisi için tasarımımıza ve gelecek yıllar boyunca farklı sergilere uygunluğunu gözeterek değerlendirmelerimizi yaptık.

20 yıl boyunca bize ait olacak mekanın ahşap çatısı, tuğla duvarları özgün haline sadakatle onarıldı ve aynı zamanda alt yapı teknolojik anlamda güncellendi; günümüzün müdahalesi olan, havalandırmayı ve kablolamayı içeren siyah bir döşeme bandı orijinal malzemeye eklemlenmiş oldu.

Aynı yaklaşımla, sergi kurgusunda orijinal değerlere saygılı bir mimari anlayış içinde, duvarlara çatılara dokunmayan bir tasarımla, sergilenecek malzemeyi taşıyan duvarlar için -günümüz müdahalesinin rengi olarak halihazırda tercih edilmiş olan- siyahı seçtik. 50 m uzunluğunda paralel iki duvar, mekanın orta bölümüne neredeyse simetrik ölçekte yerleşti. Bu uzun duvarlarda, ortaya yakın, mekanın dışardan izleyici aldığı noktalara jest yapacak şekilde, insan geçişine izin veren yırtıklar bırakıldı.

Siyah sergi duvarlarının dış yüzeylerinde, birbirine bağlanan dört sergi İstanbul’un son 50 yılını farklı yaklaşımlarla tarayan işleri taşıyor. Bu iki paralel siyah duvar arasında elde edilen tünel ise, Türkiye’deki modern mimarlık serüvenini üzerinden okuyabileceğimiz Atatürk Kültür Merkezi sergisine yer açtı.

Tünelin bir ucunda AKM maketi, diğer ucunda ise izleyiciyi bilgilendirmek üzere danışma masası yer alıyor. Sergiyi yalnız dolaşmayı tercih eden izleyici, her iki girişte yer alan, üzerinde sergi künyesini taşıyan totemlerin gövdesinden alacakları sarı sergi broşüründen yararlanıyor.

Daha önceki yıllarda mimarların kendi işlerini, maketlerle ya da değişik araçlarla sergilediği bienalde Rem Koolhaas bildiğiniz gibi bu yıl özellikle mimarlar değil mimarlık odağında sergiler beklediğini vurguladı. Ana teması “Fundamentals” olan serginin yaklaşık 60 devletin yer aldığı ülke sergileri için ise Koolhaas, “Absorbing Modernity 1914-2014” başlığı ile arşivlerimize bakıp geçen 100 yılımızın bir muhasebesini yapalım diyordu, biz de “mimarlar değil mimarlık” üzerine bir sergi beklendiği vurgusu ile tanıklıklardan yararlanan bir sergi kurguladık. 2014 Mimarlık sergisi sayesinde dünyada geniş bir 20. yüzyıl arşivi toparlanmış oldu.

Küratör olarak, mimarlık tarihçisi olmadığımdan yola çıkarak, şahsen bildiğim, tanıklık ettiğim yer ve zamanlara yönlendim. Geçmişe dair tarama sonucunda, hafızamın izlerinde kişisel bir harita oluşturdum, zaten başlığımız “Places of Memory” bu aşamada şekillendi. Yaşamımda mihenk olmuş noktaları birleştirdiğimde, benim hafıza mekanlarımın özünde bir şekilde bütün İstanbulluların ana güzergahlarını oluşturduğunu da gördük.

Elde ettiğimiz rotaları tüm ekip üyeleri olarak birlikte elden geçirdik. Koordinatörümüz Pelin Derviş, sergi katılımcıları Ali Taptık, Alper Derinboğaz, Candaş Şişman, Metehan Özcan ve Serkan Taycan ve Bilim Komitesi’nin de katkılarıyla odaklanacağımız alanları, meydanları, yapıları ve katmanları değerlendirdik ve sınırlandırdık.

Serginin şekillenmesi benim için kişisel olan izlerle başlayıp diğer tüm katkısı olanların hatıralarını, rotalarını, fikirleri paylaşmakla oldu; üç nesli de işin içine katan bir sistem oluştu doğal olarak. Her bir katılımcı -farklı ölçek ve bakış açıları dahil- birbirlerini tamamlayacak bir üretim sürecinde sık sık bir araya gelerek işleri tamamladık.

Alper Derinboğaz’ın hazırladığı üçboyutlu rölyefler hafıza mekanlarının ve çeşitli rotalarında elde edilmiş veriler (A-Modalties of the Spontaneous, bu duvarda bir de bütün bu tabloları biraraya getiren birleştiren bir film izliyorsunuz. Kentsel izleri ve bu izler üzerinde değişimi 1/1000’leri 1/5000’leri ölçekte, üç boyutlu olarak izlediğimiz bir bölüm.

Devamındaki duvarda, bir sonraki ölçek, Serkan Taycan’ın fotoğraflarıyla tanımladığı meydanlar (B-Agoraphobia). 20 m kadar yükselen insanın gözüyle yine kentsel katmanları yansıtıyor. Bu bölümde yer alan fotoğraflarda, meydanlarda insan var, katmanlar içinde okunan zaman var. Serkan’ın bakışı Sultanahmet Meydanı’ndan, Mecidiyeköy-Şişli’ye kadar eski ve yeni yapılanları katmanları tespit ediyor.

Diğer yöndeki duvarda Ali Taptık’ın daha küçük ölçekte, kimi zaman şeylere daha yakından baktığı fotoğrafları yer alıyor (C-Reform-Reset-Revisit). Ben, ona gezginci diyorum. Son 100 yıl içinde yapılmış çeşitli binaları ya dışından ya da içinden, çok yakınından çekiyor. Bazen tavan, merdiven, duvar, lambaya odaklanarak aslında Rem Koolhaas’ın “Elements of Architecture” sergisine de gönderme yapıyor.

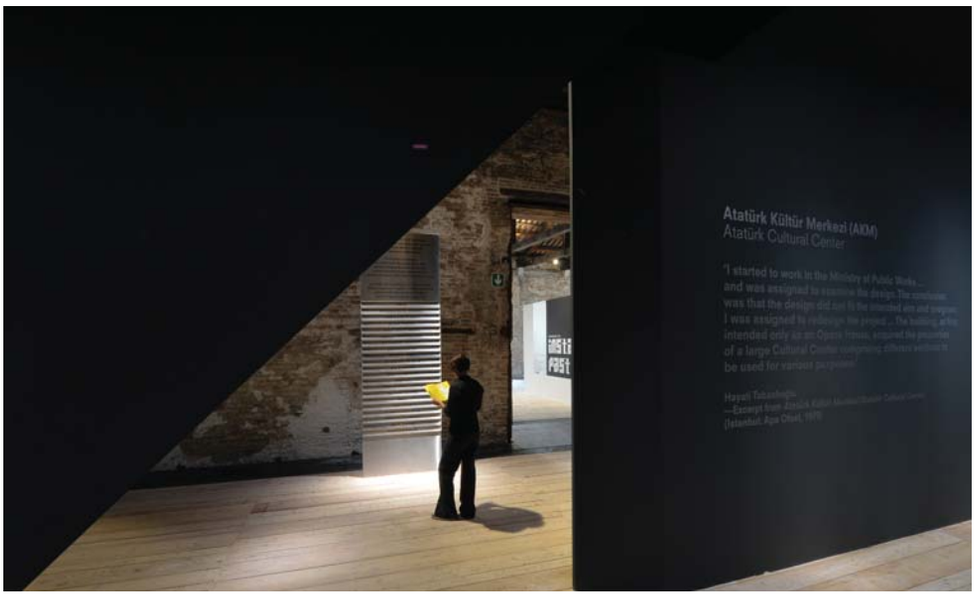
Metehan Özcan ise birebir ölçekte çalışıyor, daha fazla insan izi arıyor, mekanı

hatıralarla buluşturuyor. Bu (D-Recipes No 24 & First Geographies) çalışmasını ise Hukukçular Sitesi'nde farklı bir çok konutta gerçekleştirdi, farklı konutlarda, farklı kullanıcıların mekanı ve yapı elemanları nasıl kullandığını tespit etti, kişisel izleri kattı. Yine bir video ile tamamlanan bu duvarda, mekanları detaydaki hikayeleriyle keşfediyoruz.

Pavyonu gezerken eşlik eden ses enstalasyonu, sergide yer bulan tüm işlere, bu işlerin odaklandığı alan ve mekanlara gönderme ile Candaş Şişman'ın, İstanbul'un farklı bölgelerindeki kaydettiği seslerden kompoze ettiği bir çalışma (E-Sonic field 01). Sergiyi gezdiğiniz yol boyunca bu sesler farklılaşarak bulunduğunuz nokta ile birlikte çalışıyor. Bu dış duvarlar boyunca, Alper'in işi 1/1000'inden Metehan'ın 1/1 ölçeğine doğru bir hafıza yolculuğu yapıyoruz.

Benim "kara tünel" dediğim AKM sergisini hazırlarken, SALT Sergisi için biraraya getirmiş olduğumuz arşivden de geniş olarak yararlandık. 2012 yılında gerçekleşen bu serginin küratörü Pelin Derviş'ti. AKM Tüneli'nin grafik tasarımı içinse bu yıl Bienal'in grafik düzenlemelerini ve bütün kitaplarını da yapan İrma Boom ile birlikte çalıştık. Türkiye'de modernin ve modern mimarlığın hikayesini en iyi AKM ile anlatacağımızı düşündüm. Binanın çevresi, kendisi, yapım aşamaları, işlevleri ile kente kattığı değerler, kültür-sanat hayatında sundukları gibi hikayelerin görselleştiği, hiç fikri olmadan gezen bir izleyicide dahi merak uyandıracak bu serginin de ana yaklaşımı, bir arşiv elde etmek ve sunmak fikriyle birebir uyuşuyor. Maketin de üçüncü boyutta anlamlı bir katkısı olduğunu düşünüyorum.

Bu yılki bienal sergilerinde, mimarinin hayatı ver hayatın mimarlığı nasıl etkilediği ya da tetiklediğini çok net olarak hissediyorsunuz. İlk kez gerçekleştirdiğimiz Türkiye sergisi araştırma, içerik oluşturma, belge derleme ve ifade etme açısından, sürecin içinde yer alan herkes için çok anlamlı oldu. Geçmiş ve hatta geleceğe ilişkin notları kapsayan, mimarlık mesleğinden olmayan izleyicinin de merakına ve katılımına açık, büyük ve etkileşimli bir arşivin parçası olmak benim için çok değerli. ■ *Murat Tabanlıoğlu, Mimar, Uluslararası Mimarlık Sergisi, La Biennale di Venezia, Türkiye Pavyonu küratörü*



2



3

1-3 Places of Memory (Hafıza Mekanları), 2014 (Fotoğraf: Wladimiro Speranzoni).

Venedik Bienali ve Türkiye Pavyonu Türkiye Pavyonu'nun Hikayesi

Görgün Taner ■ Venedik Bienali dünyadaki en prestijli ve köklü sanat kuruluşlarından biri. Bienal, Castello bahçelerinde *(Giardini di Castello)* ilk kez kurulduğu 1895 yılından bu yana, iki yılda bir düzenlenen Uluslararası Sanat Bienali'nin yanısıra, Uluslararası Mimarlık Bienali ve Venedik Film Festivali gibi önemli etkinlikleri bünyesine kattı. Bugün, kurulduğu şehir Venedik'in sanatseverlerin akın ettiği bir kültür-sanat merkezi olma kimliğini güçlendiren bienal, güncel sanat ve mimarlığın nabzını tutmaya devam ediyor.

Türkiye, 1991 yılında Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi'nde yer almaya başladı. Beral Madra'nın girişimi ve TC Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle Türkiye sergileri 1991'den 2001'e kadar Beral Madra'nın komiserliğinde gerçekleştirildi. 2003'e gelindiğinde ise TC Dışişleri Bakanlığı'nın desteğiyle bir mekan kiralandı ve ilk defa ulusal bir pavyonla sergiye katılındı. 2007 yılına kadar Beral Madra, Türkiye Pavyonu'nun komiserliğini ve küratörlüğünü yürüttü.

2007 yılında ise pavyon, Vasıf Kortun'un girişimleriyle İKSV koordinasyonunda gerçekleşmeye başladı. Koordinasyonu devralmamızdan sonra, 2013 yılına kadar geçici mekanlar kiralayarak Türkiye Pavyonu'nu düzenledik. Ancak sabit bir pavyon olmaması kiralanan alanların sergilenecek proje için bazen lojistik olarak uygun olmaması anlamına geliyor, her dönemde yeni bir mekan arayışına girmek kendi zorluklarını beraberinde getiriyordu.

2010 yılında bienal yönetiminin Giardini ile birlikte bienalin iki ana sergi alanından biri olan Arsenale'deki tarihi binalardan birini restore edip sergilere açmaya karar verdiğini öğrendik ve Venedik Bienali yönetimiyle iletişime geçtik. İKSV Yönetim Kurulu Başkanı Bülent Eczacıbaşı'nın girişimleriyle Türkiye'den 21 sanatseverden de bu konuda destek aldık. Venedik Bienali sergilerinde uzun süreli bir mekanda yer almamızı sağlayan kişi ve kurumlar ise Akbank, Mehveş & Dalınç Arıburnu, Berrak & Nezih Barut, Ali Raif Dinçkök, Vuslat Doğan Sabancı, Füsun & Faruk Eczacıbaşı, Oya & Bülent Eczacıbaşı, ENKA Vakfı, Nesrin Esirtgen, Eti Gıda San. ve Tic. AŞ, Ahu & Can Has, Öner Kocabeyoğlu, MAÇAKIZI, Tansa Mermerci Ekşioğlu, Polimeks Holding, SAHA, Taha Tatlıcı, T. Garanti Bankası AŞ, Vehbi Koç Vakfı, Zafer Yıldırım ve Yıldız Holding AŞ'den oluşuyor. Bu gelişme sonucunda, Türkiye, 2014 yılından 2034 yılına kadar 20 yıl boyunca kendi sergilerine ayrılmış bir mekana sahip oldu. Mekan, C Blok olarak adlandırılan Sale d'Armi binasının 1. katında, yaklaşık 500 m²'lik bir alanda konumlanıyor.

Mekanın tahsis edilmesiyle birlikte bu yıl on dördüncüsü düzenlenen Uluslararası Mimarlık Sergisi'ne ülke pavyonumuzla katılma hakkını elde ettik. Türkiye bundan sonra, dönüşümlü olarak hem Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi'nde hem de Uluslararası Mimarlık Sergisi'nde temsil edilecek. İKSV, bu gelişmeyle mimarlık sergisindeki pavyonun da organizasyonunu üstlenmiş oldu.

Uzun süreli mekandaki ilk proje: "Hafıza Mekanları" (Places of Memory)

14. Uluslararası Mimarlık Sergisi Türkiye Pavyonu'nda yer alan proje, Murat Tabanlıoğlu küratörlüğü ve Pelin Derviş'in proje koordinatörlüğünde, uluslararası başarılara sahip genç bir ekip tarafından hazırlandı. Ali Taptık, Alper Derinboğaz, Candaş Şişman, Metehan Özcan ve Serkan Taycan'dan oluşan sergi ekibi, *Hafıza Mekanları* adını taşıyan projeyi oluştururken Taksim-Salıpazarı, Bâb-ı Âli ve Büyükdere Caddesi'nin aralarında olduğu İstanbul'daki üç bölgeye odaklandı.

Her ne kadar bienalde ülke pavyonunda sergilenen işlerin tema açısından ana sergiyle paralel olması beklenmese de, bu yıl ana sergi küratörü Rem Koolhaas'ın özel isteği üzerine ülke pavyonları "Absorbing Modernity: 1914-2014" teması üzerine çalıştılar.

İzleyicilerin yanısıra profesyonel çevrelerin de büyük beğenisini toplayan ve birçok önde gelen uluslararası yayın tarafından bienalde öne çıkan sergiler arasında gösterilen *Hafıza Mekanları* projesiyle mimarlık sergisindeki Türkiye Pavyonu'nun başlangıcını yapmış olmaktan mutluluk duyuyoruz. Seneye, 56. Uluslararası Sanat Sergisi kapsamında Defne Ayas'ın küratörlüğünde gerçekleşecek olan Türkiye Pavyonu'nda ise Türkiye'nin yetiştirdiği en önemli sanatçılardan Sarkis yeni yapıtıyla yer alacak.

Türkiye'de hem mimari hem de sanat hızla gelişiyor ve faaliyet alanları çeşitleniyor; sanatçı ve mimarlarımız uluslararası alandaki yerlerini sağlamlaştırıyor. Venedik Bienali'ndeki uzun süreli bu mekan, ülkedeki özgün üretimin erişim kapsamını ve görünürlüğünü daha da artıracak. Bienal, fikir ve yaratıcılık paylaşamını kolaylaştıran bir platform olarak dünya mimarisi ve sanatıyla etkileşimimizi zenginleştirecek ve alanın aktörleri arasındaki yeni işbirliklerine aracılık edecek. Bu gelişmeyi sanat ve mimarlık alanlarındaki başarılarımıza yenilerinin ekleneceğinin bir habercisi olarak görüyoruz. ■ *Görgün Taner, İKSV Genel Müdürü*

Places of Memory (Hafıza Mekanları), 2014 (Fotoğraf: Italo Rondinella).



“Hafıza Mekanları”: Bir Yuvarlak Masa Söyleşisi

Venedik Bienali 14. Uluslararası Mimarlık Sergisi Türkiye Pavyonu katılımcıları, Ali Taptık, Alper Derinboğaz, Candaş Şişman, Metehan Özcan, Pelin Derviş ve Serkan Taycan, Saitali Köknar’ın moderasyonunda 6 Ağustos 2014’te konuştular.



Saitali Köknar ■ Önce genel olarak Rem Koolhaas’ın çerçevesinden başlayıp Türkiye Pavyonu’na kadar gelmek ve o pavyonun içindeki işleri konuşmak gerekiyor. Türkiye Pavyonu’nun içindeki işleri kendi bağlamında konuşmak gerektiği gibi, 60 küsur ülkenin katılımıyla oluşan o ortamda nerede durduğunu da tartışmalıyız. Koolhaas “Fundamentals” ve “Absorbing Modernity” başlıklı metne dönüşen sunumlar yapıyor ve bütün dünyadaki katılımcı ülkelere bu çerçeve tema gidiyor. Anlatı, küratörlerden araştırmacı sanatçılara geçiyor. Bir şampanya şelalesi gibi üstteki bardaktan aşağılara doğru akan bir tematik bütünlük gözetiliyor. Bu süreci anlamak istiyorum.

Öte yandan, “Absorbing Modernity” tek taraflı ilişkilenen, bir ikilik yaratan, çok problemli bir tanım bence. Hemen hemen bütün pavyonlarda modernleşen ve modernleştiren ikiliği var. Yüksek potansiyeldeki modernlikten düşük potansiyele doğru bir akış anlatısı bu. Bienal gezim sırasında Koolhaas’ın bir söyleşisine katılma şansım oldu ve orada ağzından “entanglement with modernity” betimlemesini kaçırdı. “Entanglement”, yani “dolaşıklılık” modernleşme süreçlerini anlamak için daha iyi bir tanım olurmuş. Parçacık fiziğinde bir parçanın aynı anda aynı yerde hem var hem yok halini adlandırılmak için kullanılıyor. Parça orada mı, değil mi bakana kadar bu hal sürüyor. Ne zaman ki ölçüm yapılıyor dolaşıklılık iki halden birine çöküyor. Bir ülkenin modernleşme sürecini inceleme halini dolaşıklılıkla tarif edersek, örneğin AKM mi İstanbul’u modernleştirdi, yoksa İstanbul mu AKM’yi şekillendirdi, baktığın ana kadar bilemiyorsun. Uzaktan cevapsız, yakından bakınca bakış açısına göre çok sayıda hikaye yazılabilir.

Murat (Tabanlıoğlu) burada olmadığı için Pelin’e sorabilirim, ana temadan “hafıza mekanları”na nasıl gelindi?

Pelin Derviş: Murat’ın tavrı neredeyse daha ilk günden netti, bunu pek çok yerde de açıkladı: Ana temayı didaktik, akademik, ansiklopedik olarak nitelenebilecek yaklaşımlarla ele almak yerine, öznelliğe yönelecekti. Türkiye’deki modernizmi önce kendi yaşamı üzerinden görme denemesi de denebilir buna.

S. Köknar: Ekip davet edilirken nasıl bir brief verildi? Yazılı bir şey var mıydı?

P. Derviş: Hayır, yazılı bir doküman yoktu, dikte edilen bir yaklaşım söz konusu olmadı. Ancak kendi yaşamına dokunan kimi yapıların ve yerlerin imgelerinden oluşan bir sunum hazırladı. Bir tür hafızalarda iz sürme önerisi.

S. Köknar: Henüz tema belirlenmemişken Ali Taptık, Alper Derinboğaz, Candaş Şişman, Metehan Özcan, Serkan Taycan nasıl seçildi?

P. Derviş: Özünde, Murat’ın ortaya koyduğu öznel yaklaşımı farklı açılardan ele alacak, çoğaltacak karakter arayışı vardı demek yanlış olmaz. Ali, Alper, Candaş, Metehan ve Serkan geçmişte yaptıkları işleri, araştırmaları ve bakış açılarıyla farklı katkılar koyacak kişiler olarak öne çıktılar. Murat projeyi bu ekiple birlikte geliştirmeyi tercih etti ve bunu da açıkça dile getirdi hep. Bu da oto-küratörlüğün önünü açmak bakımından çok kıymetliydi. Böylece içerik hem birbirini tamamlayan hem de bireyselliği destekleyen motivasyonlarla oluşturulabildi; pek çok incelik bu sayede var olabildi. Başından itibaren proje gelişim sürecinin bir diğer aktörü olan Aslı Altay’ı da burada not etmek lazım. Aslı Altay projenin önemli bir bileşeni olan kitabın da tasarımcısı.

Ali Taptık: Aslında belli bir şekilde bir sınırlama gelmesi gerekiyordu ve Tabanlıoğlu’nun bunu şahsi bir yerden tanımlaması benim için ilk aşamada sorun değildi. Koolhaas’ın çağrısına dair ise ilk buluşmamızdan önce kafamda sorular oluşmaya başlamıştı. Neden bu tarihler? Neden bu çift anlamlı kelime: “Absorbing Modernity” -ki o da çift anlamlı, yani hem moderniteyi özümsemek hem de her şeyi özümseyen, süngerleyen modernite, yani orada da senin “entanglement” kavramında bahsettiğine benzer bir durum var.

Tüm Türkiye’nin modernliğine -yani yeni iş üreterek- bu bağlamda bakılması mümkün değildi. Sadece Tabanlıoğlu’nun hatıraları değil, İstanbul’un 20. yüzyıl boyunca yer değiştiren kültürel ve ticari merkezleri olarak düşünebiliriz de ele aldığımız bu alanları. Ve hiçbirimiz, ne bu alanları tam olarak değerlendirdik, ne de alanları dar bir sınırlama gibi gördük.



Kitapta da söylediğim gibi, durgun suya düşen bir damla etkisi yarattı bu sınırlama.

S. Köknar: Sergilenen işler İstanbul'un üç bölgesine odaklanarak oluşmuş. Bab-ı Ali, Karaköy-Taksim, Levent-Maslak. Sanki farklı ölçeklerde yorumlamalar var. Sergiyi gezmeyenler için, odaya girince solda Alper'in Levent-Gültepe dokusu üzerine rölyefleşen çeşitlemeleri, sağda Serkan'ın pek çok anı tek bir anda birleştiren meydan fotoğrafları, ortadaki koridorun arkasına geçince Ali Taptık'ın göz hizasından çekilmiş fotoğraf kümeleri, devamında Metahan'ın Hukukçular Sitesi'nin iç mekanlarına ilişkin yakın çekim fotoğrafları, son olarak orta koridorda sanki bir fert olarak AKM'nin gözünden son 80 yılın sadeleştirilmiş öyküsü var. Hafızayla kent ölçeğinde ilişkilenmeye çalışan Alper'in işiyle başlayalım? İş nasıl oluştu?

Alper Derinboğaz: Öncelikle üst ölçekte, Rem Koolhaas'tan gelen metinde çok etkileyici bir bölüm vardı. "This time it will be about architecture, not architects". Yani "bu bienal mimarlar hakkında değil de mimari hakkında olacak". Bu noktada İstanbul'u şekillendiren gerek Türkiye genelindeki politikada gerekse İstanbul özelinde çok tartışılan aktörler ve bildiğimiz anlamda güç odakları değil de bunun ötesinde daha zamansız şeyleri merkeze alma fikriyle koyuldum yola. Öte yandan Murat'ın tanımladığı üç bölge, yani Tarihi Yarımada, Karaköy ile Taksim aralığı, Levent ve 4. Levent aksı aynı zamanda İstanbul kent merkezinin ilginç seyahatine paralel bir rota sunuyor. Bu rotanın aslında nasıl aktörlerden bağımsız bir biçimde oluştuğunu konu aldım. Bir bakıma bireyin hafızasını değil, kentin hafızasını merkeze koydum.

S. Köknar: Serkan'ın meydan fotoğrafları sanki bir fotoğraf arşivinden en ideal hareketlerin derlenip boş bir meydan fotoğrafının üzerine yerleştirilmesi adeta, en kıymetli anların toplamı gibi. Bazılarında gölge yok. Yarı bulutlu bir hava olabilir ya da farklı görseller mi birleştirildi? Bende Alain Resnais'nin "Last Year at Marienbad" filmini çağrıştırdı. Fotoğrafların yapım süreci nasıldı? Vinç mi kullanıldı, onlarca fotoğraf çekilip onlar mı birleştirildi, işe bu formunu veren araçları merak ediyorum.

Serkan Taycan: Evet, fotoğrafları bir vinç üzerinden çektim. Ancak bu yolla aynı fotoğrafta hem kamusal alanı hem de onları kullananları birleştirebilirdim. Fotoğraflarda iki ana öğe var: Yapılı çevre ve onu kullananlar, yukarıdan bakış bu ikisinin arasında herhangi bir hiyerarşi yaratmadan görme imkanı yaratıyor. Hangi meydanda, hangi gün ve saate çekim yapılacağını uzunca araştırdım. Işık, hangi saatte düzgün açıdan geliyor ve benim hangi saatte o meydanda çekim yapmam gerek. Mesela Tünel meydanı hiç ışık almıyor, kuzey-güney doğrultusunda. Işık nedeniyle birkaçında çekim yapmama kararı aldım.

İnsanların ideal pozisyonları veya jestlerinin nasıl gerçekleştiğine gelince, vincin tepesine çıkıp uzun süreler bekledim, bazen 5-6 saat bekliyordum. Aynı meydanda iki ya da üç defa çekim yaptığım oldu. Hava şartlarını da beklemek gerekiyordu. Fotoğraflardaki gölgesizliği ben istedim. Bütün bu değişkenleri, bir de meydanlarda çekim yapmak için gereken izin süreçlerini düşünürsek, hepsinin aynı anda tam da dengede birleşip işte o fotoğrafı oluşturabilmesi için oldukça sabırlı çalışmak gerekiyor.

S. Köknar: İnsanlar o meydanda yüzüyor gibi.

S. Taycan: O kontrastlık, objeler arasında çok fazla uçurum yaratabilecekti. Daha homojen ve insanların akışkan olduğu, birbirleri içerisinde eridiği, birbirlerinden çok ayrılmadığı bir bütünlük aradım. Çünkü meydanı algılayış biçimim de biraz öyleydi açıkçası. Yapılı çevre ile insanların bir etkileşim alanı olarak algılamaya ve algılatmaya çalıştım meydanı. Amacım ikisine de aynı derecede önem atfetmekti. O kontrast ve ışık seçimi de bundan kaynaklandı. Bir kare, birkaç fotoğrafın birleşmesinden oluşuyor.
Bir ana fotoğraf var, ona 4/5 insan eklendi ya da çok tercih edilmeyen noktalardan çıkarıldı. İdeal bir durum yaratmaktan öte aslında çeşitliliği vurgulamak istedim. Çeşitlilik, daha doğrusu temsiliyet benim için daha önemliydi.

S. Köknar: Pek çok anın tek bir anda birikmesi gibi yani.

S. Taycan: Bir o, ikincisi temsiliyet.
O meydanların benim hafızamdaki, algımdaki demografik ve mekansal temsilinin fotoğraflara yansımasını istedim. İnsanların birbirleri arasındaki, benim algıladığım, hafızamda kalmış iletişim biçimlerinin orada oluşmasını tercih ettim. Mesela Beşiktaş'taki insanlar gerçekten o meydanı kullanmıyorlarsa, orada duran, oturan insanları fotoğraflara dahil etmek yerine, geçiş durumunu tercih ettim. O meydanda hafta içi günlerde kimse durmuyor, ancak hafta sonu kaykaycılar var, işte onlar fotoğrafta olsunlar diye Cumartesi günü çekim yaptım. Şişli Meydanı trafik aksı, meydan bile değil. Fotoğrafını trafiğin daha az yoğun olduğu bir Pazar sabahı çekmemin sebebi oydu. Diyeceksiniz ki "Gerçek durum bu mu?". Değil belki, kendi algım ve yorumum.

S. Köknar: Bende postapokaliptik fotoğrafların verdiği hissi yarattı, öyle algıladım, yani insanlık yok olmuş, o imgeler kalmış hatıranda gibi. O hafızanla öyle birleşiyor, hafızandaki Şişli Meydanı, hafızandaki Taksim Meydanı, onları hatırlamıyorum, bunlar kalıyor gibi, ve

onlar hep insan imgeleri, güvercinler kalıyor, fotoğraf çekenler kalıyor. Böyle bir his geçti, nasıl oluyorsa iletişim arada, halbuki iletişim hep gürültüdür, arada kaybolur, sanki böyle niyet edilenle etkilenen arasında örtüşme varmış gibi.

S. Taycan: O fotoğraf çekme-çektirme hali 6 fotoğrafın 4'ünde var sanıyorum, çok ilginç.

A. Derinboğaz: Ama bir taraftan da orada vinçle birisi kalktığı zaman meydanda çekim yapıldığına dair bir his oluşuyor mudur, oluşmuyor mudur?

S. Taycan: İlk başlarda belki ama orada çok uzun süre kalınca oluşmuyor galiba. Bir de İstanbul o kadar kaotik bir şehir ki, her tarafı vinç. Dolayısıyla insanlar bir süre sonra unutuyorlar. Vince gelene kadar, altı tane tomanın yerini değiştirdik Beşiktaş Meydanı'nda, onları vincin altına sakladık. Tomalı fotoğraf da var ama o başka bir bağlam, Beşiktaş'ta meselenin kendisinden çok fazla uzaklaşmasın diye kullanmak istemedim. Vinç operatörüne şunu söylüyordum, kendime de çok şaşırdım sonra, "Muzaffer abi, üçüncü tomanın tepesine çıkar beni!", 6 ay önce Gezi'de ne yapmışız, sonra tarif için "3. tomanın tepesine çıkar!" diye vinç operatörünü yönlendiriyorum. Öyle bir manzara vardı Beşiktaş Meydanı'nda.

S. Köknar: Alper, senin rölyeflerin?

A. Derinboğaz: İşler kronolojik olarak dizili. Birincisi İstiklal Caddesi, 1914'ü konu alıyor. İstanbul kent merkezinin hareketi olgusunun ilk örneği. Sonuncusu ise bir gelecek projeksiyonu. Bu aralıkta ise önemli tarihler olarak Levent'in yapılaşmadan önceki son halini konu alan 1946; Boğaz köprülerinin ve metronun açılışından sonraki halini konu alan 2000; daha sonra bugünkü dönüşüm öncesi durumu yorumlayan işler yer alıyor. Bunların hepsi İstanbul'da planlamacılardan, politikacılardan bağımsız olarak ortaya çıkan, rastgele gibi görünün çeşitli sistematikleri tespit ediyor ve topografya ile ilişkili olarak okuyor. Örneğin ilk iş altyapının görselleştirilmesi. Su kanallarının insan yoğunluklarıyla ve sosyal sınıfların ilişkili olarak görüntülenmesi. Yani altyapının ve topografyanın aslında bire bir sosyal katmanlaşmaya nasıl yansıdığını anlatan bir rölyef de diyebiliriz. İkincisi ise 1973'te Büyükdere'nin birinci köprü açılışıyla ve topografyanın yönlendirmesiyle



birden ana aks haline gelmesini konu alıyor. Üçüncü rölyefte de kadastral haritalar üzerinden yapılmış, güncel durumun yapılardan arındırılmış hali var. Mülkiyetin nasıl dönüştüğü ama sınırların değişemediği görülüyor. Yani tarla arsa sınırlarının bugüne plazalar olarak taşınması ve bu değişimlerin sadece İstanbul özelinde Levent'te değil de Güneşli'de vesaire tekrar tekrar ortaya çıkan bir sendrom olması ve bu tip arsaların hep aynı şekilde dönüşmesi enteresan bir sistematik.

S. Köknar: Sergi kitabında yer alan yazında "kuyruklu plaza"dan bahsediyorsun, bu tarifi siz mi koydunuz? Çok güzel bir tarif olmuş.

A. Derinboğaz: Evet. "Yeni Komşular" söylediğin gibi "kuyruklu plaza" gibi İstanbul'a özgü bir mimari tipoloji, dünyada benzerini kolayca bulamayacağımız biraradalıkların Levent'teki oluşma sürecine odaklanıyor.

Dördüncü ve beşinci işler ise bütün araştırmalarda baş aktör olarak öne çıkan topografyanın bir adım öteye geçerek önce mülkiyet sınırları ile hemhal olması sonra da yapısallaşması üzerine bir spekülasyonda bulunuyor.

Beşinci işe gelmeden önce, dördüncü rölyefe uzaktan baktığında, en büyük diyalog topografya ile yapı arasında. Sergi kapsamında mesela Metehan fotoğraf çekerek ifade ediyor kendini, Candaş yeni medyayla ifade ediyor, ben de mimarlık pratiği içinden gelen bir tasarımcı olarak bu şekilde yorumluyorum. Her ne kadar araştırmayı özümsesem de tasarımla geleceğini düşünmeden güncel durumu anlamlandıramıyorum. Yani buradaki araştırmanın gelecek senaryosuyla ilişkisi benim için hafıza kadar gerçek.

Serinin başında duran, Candaş ile birlikte yaptığımız animasyon ise tüm serinin anahtarı diyebileceğimiz, aralarındaki ilişkileri ve dönüşümleri görselleştiren bir video. İstiklal Caddesi'ndeki merkezin nasıl Levent'e taşındığı ve Büyükdere'yle nasıl benzerlik gösterdiğini, bugünkü yapısallaşmanın ortaya çıkışı, daha sonra topografya durumunun nasıl parçalanıp sıvılaştığını ve tekrar yapısal ana dönüştüğünü anlatan bir hikayeydi.

Rölyeflerin ölçeğini önemsedim, ziyaretçiyle birebir iletişime geçebilen büyüklükte olmasını tercih ettim. Diğer taraftan gümrüğe girebilen, tıra girebilen maksimum boyutlar gibi birçok parametre belirleyiciydi. Üretim, endüstriyel ölçekte CNC makinelerinde tek parça olarak yapıldı. Daha sonra çeşitli yüzey işlemlerinden geçirildiler.

S. Köknar: Bienalde çoğu pavyon bir modern mimarlık tarihi gibi çalışılmış. Bir kısmı da sanat bienaline benzer düşünen işlerden oluşuyor. Türkiye Pavyonu daha çok ikincisine yakın duruyor. Vakit ayırmazsan kaçırabileceğin işlerden. Ali'ye soralım. Neden fotoğraf kümeleriyle çalışıyorsun, işin "hafıza" başlığı altında nasıl oluştu? Bir de modernleşme süresince üretilmiş yapılardan insanda hatıra kalmış



görüntü kümelerinin arasına saklanmış bir su şişesi var, ondan bahseder misin?

A. Taptık: Kümelenmeden başlayayım. 2005'te ilk sergimi yaptığımdan beri aslında görüntü kümeleriyle çalışıyorum. Bunun da nedeni hep söylediğim, defalarca da alıntıladığım Orhan Cem Çetin'in bir sözüyle alakalı: "Tek bir fotoğraf, serseri bir kurşun gibidir" tek başına; bir metne ya da bir bağlama ihtiyaç duyar. Bu benim pratiğimde "bağlarını hep diğer görüntülerle birlikte oluşturmak" şeklinde gelişti ve bu nedenle ızgara içinde dizilen, kare formatta çalışıyorum. Üç sıra olduğu için bir hiyerarşiden bahsedilebilir belki ama mekanın tasarımı tek bir kerede, bütün bu duvarın algılanmasına olanak veriyor; yani önünden geçilip gidilen üç sıra gibi değil de bir blok görüntü gibi. O yüzden bir hiyerarşi olduğunu düşünmüyorum. İlişkileri ortaya çıkarmak veya ne kadar okunulur kılınacağı insan boyunu dikkate alarak fotoğraf büyüklüğünü belirlemekle alakalı bir şey.

Bu kümelenme nasıl oluşuyor? Yaklaşık 60 binayı fotoğrafladım. Tabii sadece onlar değil, çok sayıda sokak fotoğrafı da var. Senin bahsettiğin iki obje var. Bir de mimariden çok insanların ön plana çıktığı, üç-dört tane portre var. Kişinin boy portresi şeklinde, bu da biraz benim mekanı düşünüşümden, bakışımdan kaynaklanıyor; insanlar biraz ölçek gibi duruyor ama öyle değil. Biraz "şöyle bir tip lazım" deyip, birileriyle buluşulup çekilmiş portreler. İç mekan ve yapı elemanları dediğim bir katman var. 1914 tarihlisini kabul etmedim. Benim görüntülediğim binalardan en eskisi 1890 tarihli. Ve aslında zaman çizelgesi gibi bir şeye dönüşüyor bütün iş bir arada. Senin izlediğin yönden başlayınca 1890'dan Sirkeci Garı'yla başlıyorsun, 4. Vakıf Han'la devam ediyorsun vesaire; en sonunda Levent Loft'un tepesindeki minik bahçecikle de bitiyor. Çok hızlı olmak gerekiyordu. Seçki üretim sürecinde başladı. Fotoğraf görüntülerinin seçimi yüzde 90 bana ait, yüzde 10'unda da Pelin'in, Murat'ın ve Okay Karadayılar'ın katkısı var. Okay Karadayılar'ın tüm serilerimde bu şekilde bir etkisi vardır. Biz ofis paylaşıyoruz çünkü. Ofiste zaten sürekli asılı durduğu için, önünde beraber oynamak ve onların yerini değiştirmek sürekli yaptığımız egzersizlerden biri. Yaklaşık bir ay süren bu son aşamada, çekimler devam ederken seçkiyi yapmaya devam ettik.

Tam ismini şimdi hatırlamıyorum ama yüksek lisansta Afife Batur'dan aldığımız bir ders vardır, Türkiye'de modern ve günümüz mimarlığıyla ilgili. Orada da hep bildik görselleri dolaşır binaların. İçi ne haldedir, yapının figürü dışında incelikleri nelerdir bilinmez. Bu yapıların içine girip fotoğraflamak da kolay değil, izin gerekiyor. Bir kurumun (bu projede İKSV'nin) desteği olunca birden bire kapılar açılıyor. Uzun süredir istediğim devlet kurumlarında rahatça çekim yapabilmem mümkün oldu. Belgeleme ateşine kapılıyorsun orada, "aman şunları görüntüleyelim kaybolmadan". Bu da aslında öze inmekten biraz uzaklaştırıyor. Bir de çok sakil dönüştürmeler var, bu sakillik hakikaten bazen bir parodiye dönüşüyor. Venedik'te ve bu bağlamda yeri yoktu özparodi yapmanın.

"Su" temasının yanında aslında bir katman daha olacaktı, bu kısa zamanda gerçekleştiremedim: Birtakım objeler üzerinden mimarlık pratiğinin nasıl değiştiğini görmek. İlk konuştuğumuz, tartıştığımız zamanlarda Pelin, Orhan Tolon'un ofisinin fotoğraflarını paylaşmıştı bizimle. O görüntülere baktıktan sonra arkadaşlarımın çalıştığı ofislerin halini, o pratiğin dönüşümünü de nesneler üzerinden anlatmak istiyordum. İşte suyun dönüşümü de öyle: Suyu nasıl içtiğimiz. Yani pet şişeden su içmeyi sevmeyen biri olarak, kolay gelsin su bulmak şu günlerde… D'Aranco'nun, aslında bizim çalıştığımız alanların dışında kalan Ertuğrul Tekke Camii'nin kurumuş çeşmesi. Pek çok çeşme çektim, yanımda yedek bir çeşme fotoğrafı daha götürmüştüm Venedik'e ama en sonunda sadece onu kullanmaya karar verdim.

S. Köknar: Bu tam kamera arkası, eğlenceli.

A. Taptık: Doğan Kuban, Osmanlı'da kamusal alan tanımlaması açısından bu çeşmelerden bahseder ve çeşmelerin bezemeleri, üsluplarının dönüşümünü gözlemlemek için uygundur. Moderniteyle tamamen yok olmuş bir yapı tipi, bir kültür aslında. Diğer su temalı fotoğraf Taşdelen şişesi. Depozitolu ve hala süren bir sistem. Hala sürmesi de ilginç, hiçbir şekilde tam olarak yok olmuyor ve devam ediyorlar

paralel olarak. Son zamanlarda gelen bu pet şişeler de aslında günümüz üretim pratiklerini özetliyor, hızlı üretilip tüketilen.

S. Köknar: Metehan'ın fotoğrafları da küme şeklinde ama farklı boyut ve tekniklerde. Özellikle mutfak ile salonu ayıran bölmenin zaman içinde kullanıcılar tarafından dönüştürülme hikayelerini anlatan yansı çok ilgi çekici. Kaç daire gezdin sitede? Kümelerin yanında da "İlk Coğrafyalar" adını verdiğin makro halı, yani "zemin" fotoğrafları döngüsü var. Halıyı makro çektiğin zaman, bir halıdır işte, yani bir bağlamı yoktur. Ama her nasılsa güya bağlamı olmayan bu fotoğraflara baktığında sanki bağlam bakan kişinin hafızasından gelerek tamamlanıyor.

Metehan Özcan: Hepimizin kendi özel ilgi alanları, Pelin'in de söylediği gibi çalıştığı konular var. Biraraya gelişimiz de aslında o yüzden ve en başından bu sürtüşmeyi hep birarada tutmak istedik. Mümkün oldukça toplantılar yapıp nasıl bir proje olacağını ve senin deneyimlediğin sürecin nasıl olacağını, gelen kişinin ne kadar vakit geçireceğini biz de düşündük. Bilgi kümelenmeleri olsun; ziyaretçi almak istediği kadarını alsın, kitap da bunun bir parçası olsun. Yani bu bilinçli bir tercihti hepimiz için. Çünkü bir yandan da kaçamıyoruz, herkes imge zehirlenmesiyle geliyor oraya. Dolayısıyla sergide bir de onun altyapısını vererek iyice kafasını karıştırmayalım. Hatta hangi ülke olduğunu bile o anda anlamayabilir çünkü öyle bir yanı da var 2014 temasının, böyle de bir ilişki kursun diye hepimiz işler arasındaki ilişkileri tartıştık. Belki tek bir proje gibi olmasa da bir karma sergi değil.

Çalışmama dönersek başından beri mimarları üzerinden değil de tesadüfen ve dönemsel olarak takip ettiğim anonim mekanlar üzerinden iş ürettiğim için ele alınan bu bölgeleri bağlayıcı olarak düşünmedim. Bir yandan benim çok uzun bir dönem geçirdiğim Ankara deneyimim var ama Tabanlıoğlu'nun hafızasında yeri yok. Ya da İstanbul'un Anadolu yakası var. Avrupa yakasında yaşayanlar için Anadolu yakası İstanbul değil. Bir de hepimizin kendi üretimini bulunduğu noktanın ötesine ilerletmek heyecanı vardı. Dolayısıyla ben de iç mekan üzerinden hafıza konusunu deşerim ve çizimleri de bunun içine katarım diye düşünüyordum. Şimdiye kadar yaşadığımız iç mekanlar, mobilyalar ve tasarım nesneleri çok az fotoğraflanmış, belgelenmiş. Ailemdeki farklı kuşak bireylere yaşadıkları evleri çizdirmiştim. Onlar için kritik dekorları, mobilyaları. Bir toplantıda bölge krizi patlak verince bana Hukukçular Sitesi'ni çalışmamı önerdiler. Aynı dönemde Mimarlar Odası'nda yapının mimarları Haluk Baysal - Melih Birsel hakkında bir sempozyum düzenleniyordu. Sonra Funda'yla tanıştık. Funda Uz, İstanbul Teknik Üniversitesi'nden. Hukukçular Sitesi hakkında araştırma yapan ve yazılar üreten birisi olarak onunla beraber gittik. Funda bana elindeki bütün malzemeyi verdi. Daha önce oraya gittiğinde yaşadıklarını benimle paylaştı. Türkiye'de genel anlamda bir hafızasızlık olduğu için oraya ait erişebildiğim, başkalarının çektiği fotoğrafları da çalışmaya ekledim. 67'de yapılan bir binadan bahsediyoruz ama tam da senin dediğin gibi şu andan baktığında onun hangi yıldan olduğuna dair bir şey anlaman çok mümkün değil. Aşağıda şimdiye kadar hangi dükkanlar varmış, kimse bilmiyor, kimsede fotoğraf yok. Öyle olunca ben ne bulabiliyorsam topladım. Daire sahibi olduktan sonra yaşam alanını değiştiren kişide tadilat fotoğraflarını bulmak bile beni çok mutlu etti. 15 daire gezdim binada. Topladığım ve çektiğim fotoğrafları üç ana başlıkta grupladım: Bir tanesi "Dekorasyon", insanlar iç mekanı nasıl şekillendirmişler? Diğeri "Arzu nesneleri", insanlar yaşam süresince işlevsiz ama anlamlı nesnelerle kendilerini nasıl tanımlıyorlar? Diğeri de "Manzara". Orada ofisi olan, evi olan için hayat olumlu/olumsuz sürekli değişiyor. 40 yıl önce orada yaşayan insanın baktığı manzara aynı değil. Bu da aslında iç mekanın parçası, o katmanlaşma, üst üste gelme hikayesi de biraz oradan çıktı.

S. Köknar: Çekim açılarını planladın mı?

M. Özcan: Birebir karşılaştırma yapmak istemedim. Daha bulanık bir şey elde etmek istiyordum zaten ama genel olarak bulunduğum nokta aşağı yukarı aynı. Mutfak ile yemek odası arası duvar fotoğraf baskısı, üzerine yansıyanlar da ayrı dairelerden aynı nokta. Zaten bir kısmı Funda'nın çektiği, bir kısmı kat sakinlerinin çektiği fotoğraflar. Diğer projeksiyon, "İlk Coğrafyalar"da tamamen yine senin dediğin gibi; mekanı bilgiyle değil de deneyimle yaşamak ve yani daha tanımını yapmadan, ismini koymadan önce sehpanın altında kendi mekan deneyimini yaşayan bir çocuğun hafızası. Ama hep şunu düşünüyorum: Bu bizim kuşağımıza özgü bir durum, bize bir anlam ifade ediyor. Bundan 30 yıl sonra, şu anda iPad'le büyüyen bir çocuk, onu görmeyecek. Halı bizim arayüzümüzdü. İşte oradaki desenler, tasvirler ya da köyde dokunan bir kilimin anlattığı hikayenin modern birinin evinde başka anlamlara bürünmesi.

S. Köknar: Üstünde küçük arabalarla oynaması vs.

M. Özcan: Evet ama şimdiki çocuğun arayüzü o değil tabii ki. Bu bağlam içinde bir anlamı var. Senin dediğin gibi, dışarıdan onlar sadece halı fotoğrafları.

S. Köknar: Candaş, senin ses yerleştirmen odayı gezerken bize eşlik ediyor. Kullandığın ses parçaları tamamen ortam sesleri mi? Senin ürettiğin sesler var mı aralarında sentetik olarak? Yoksa sadece İstanbul'dan ve bu bölgelerden alınmış sesler mi? Bu parçaları biraraya getirirken bir şema düşündün mü?

Candaş Şişman: İstanbul'un bazı bölgelerine gidip ses kayıtları yaptım ve bunları analiz ettim. Analizleri yapmamın nedeni, o bölgedeki ses yapısının bazı temel yapıtaşlarını ve formulasyonlarını yakalamaya çalışmaktı. Bu yapı taşlarını baz alarak, o bölgeye ait sesleri tekrar ürettim. Bu süreçte birçok farklı teknik ve kaynak kullandım. Cam, demir, plastik, piyanonun içi, insan sesi gibi çeşitli materyallerin ve enstrümanların ses kayıtları, dijital olarak bu seslerin deforme edilmiş halleri ve şehirde kaydettiğim sesler. Mesela Levent'teki trafik akışının sesini tekrar üretmek için, metal yuvarlak bir tepsi içerisine onlarca metal bilye koydum ve çevirmeye başladım. Merkezkaç kuvveti şeklinde dönen topların sanki bir trafikte yaklaşıp uzaklaşan araç sesleri gibi tepsinin yüzeyinde sürtünme ve yaklaşıp uzaklaşma seslerini kaydettim. Bu, Levent'teki trafik örgüsünün yorumlaması oldu.

Bu yöntem doğrudan Bienal'in küratöryel teması "fundamentals" ile ilgili. Aslında genel olarak ben görsel sanatlar üzerine çalışıyorum ve işlerimde kavramsal olarak çok sorguladığım bir noktadır "fundemantals". Yani insanlığın üzerine inşa ettiği "kavram", "imge", "sistem" gibi şeylerin altında yatan ve doğada var olan temel formül ya da olgular. Çünkü temel olmazsa üzerine bina çıkamazsın. Bu yüzden belli bölgelerdeki sesleri analiz edip, o ses yapılarının temel noktalarını



yakalamaya çalıştım ve sesleri bu temel noktalara sadık kalarak tekrar ürettim.

Projemde temel olarak sesin farklı ölçeklerdeki (mikro ve makro) mekanlarla ilişkisini sorguladım. Yani mekan sesi, ses mekanı nasıl biçimlendirir? Sesin mekanı algılayışımızda ve mekan ile ilgili hafızalarımızdaki rolü nedir? Ayrıca mekan ve ses üzerine yoğunlaşmamın nedeni, mekanı sadece imge ve fiziksel olarak gördüklerimiz değil, koklama, dokunma ve duyma gibi farklı algılama biçimleriyle duyumsadığımız bir bütünlük olarak görmem. Bunlar aynı zamanda hafızayı tetikleyerek zaman kavramını da yaratan unsurlar. Temel dertlerimden biri ise imgeler ve kavramlardan bir şekilde sıyrılmaya çalışıp farklı iletişim dilleri keşfetmeye çalışmak ve bunun deneyimlenmesi.

Ürettiğim sesleri sergi alanına yerleştirilen 20 hoparlörle sergiledim. Hoparlörler 50 m uzunluğundaki mekanın farklı noktalarına, tavandan sarkıtılmış şekilde konumlandırıldı. Her hoparlörden farklı ses kompozisyonları verildi. Mesela bir hoparlör şehrin seslerini yer altından duyarsak nasıl bir ses yapısı vardır üzerineydi, bir diğeri mikroskobik ölçekte nasıl sesler duyabiliriz, ses frekansları mekan içinde farklı yüzeylere çarpıp yansıyarak nasıl bir ses örgüsü oluşturabilir gibi 20 farklı kompozisyon fikrinden oluşuyordu. Bu ses kompozisyonlarının arasında birçok parametre ile ilişkisi olan bir hiyerarşi söz konusuydu. Mesela sergi alanının tasarımı. Sergi alanı iki bölmeden oluşuyordu, Koridorun içi ve dışı. Yaptığım sesleri konumlandırırken mekan deneyimini de işin içine kattım. Yani koridor içine mikro mekanlar ile ilgili olan sesleri, koridorun dışına ise makro mekanlar ile ilgili olan sesleri yerleştirdim. Ayrıca diğer dört sanatçının mekana farklı ölçeklerden bakıyor olmaları sesleri konumlandırırken bana yol gösterdi. Mesela Alper topografya ölçeğinden şehre baktığı için, işlerinin yakınındaki hoparlörlerden en makro sesler geliyordu. Üretim sürecinde şöyle düşündüm, eğer ben Alper'in bakış açısına bir mikrofon yerleştirirsem oradaki sesi nasıl duyarım? Aslında özet olarak İstanbul'u, mekan ve sesin ilişkisini, sergi alanının tasarımını, sanatçıların işlerini büyük bir notasyon olarak okumaya çalıştım.

Mekandaki izleyici deneyimi açısından birkaç önemli nokta vardı. İzleyici mekanda bulunduğu konuma göre her sesin seviyesini kontrol edebiliyordu. Sadece yakın olduğu hoparlörü tam olarak duyabiliyor, diğer hoparlörleri düşük seviyede duyabiliyordu. Bunun için "directional speaker" denilen (yönelimli hoparlör) bölgesel ses kaynakları kullandık. Tıpkı bir ses banyosu gibi bir algı yarattık. Ayrıca 20 hoparlörden gelen seslerin bütününe bakıldığında oldukça kaotik ve atmosferik bir yapı söz konusuydu, bu da İstanbul'un kaotik yapısını betimliyordu.

S. Köknar: Sergiye yerleştirilen koridorun ortasında, Türkiye'nin modernleşme deneyimini bir örnek üzerinden okuyan, adeta bir omurga gibi yerleşmiş AKM var. AKM'nin sergideki yeri nasıl şekillendi? AKM orada tek başına bir aktör gibi. Hani Metehan'ın gözünden iç mekanlar, Ali'nin gözünden yapılar, Serkan'ın gözünden meydanlar, Alper in gözünden dönüşüp duran bir kent parçası, son olarak AKM'nin gözünden Türkiye'nin son 80 yılını görebiliyoruz.

P.Derviş: AKM, proje sürecinin başından beri gündemde olan bir aktördü. O kadar ki Bienal'in ana kataloğunun içindeki zaman çizelgesinde yer almak üzere ülkelerden istenen "3 farklı tarih / 3 farklı bina" için biz sadece AKM'yi vermiştik: Hayati Tabanlıoğlu'nun proje mimarı olarak 1956 yılında devreye girişinden 1970 yılındaki büyük yangına, oradan 2013 yılındaki Gezi'ye. Ancak serginin ön plana çıkan bir aktörü değildi AKM son ana kadar. Koridorun içinde, aralarında AKM'nin de olduğu bir yapı seçkisi üzerinde çalışılıyordu. Bu seçki ile son 100

yılın modernleşmesini yapı detayları üzerinden izleme olanağı yaratılacaktı. Ancak Murat tek başına AKM'nin yapı detaylarını okumaktan öteye taşıyabileceğini gördü ve koridorun ortası tamamen AKM'ye vakfedildi. Birkaç sene evvel SALT'ta yaptığımız Modernin İcrası: Atatürk Kültür Merkezi, 1946-77 sergisi, içeriği hızlıca oluşturmamıza yardımcı oldu. Dört bölümden oluşuyor serginin bu kısmı: Binanın kronolojik bir dizi içinde Perret'den başlayan projelendirme-yapım süreci; Hayati Tabanlıoğlu'nun göreve başlamasından bugünkü hayalet yapıya geçirdiği aşamalar; alüminyum cephe, merdiven, aydınlatma elemanları ve seramik pano gibi mimari unsurları; tiyatro, opera ve bale gibi binanın etkinlik programlarını yansıtan imge projeksiyonları. Yani yapımı, mimarisi ve programlarıyla AKM.

S. Köknar: "Hafıza Mekanları" temasını düşününce Koolhaas'ın Bienal için hazırladığı 15 mimari elemana adanmış "elements" sergisindeki 16. odada gündelik hayat fotoğraflarının döndüğü Wolfgang Tillmans'ın "Book of Architecture" yerleştirmesi aklıma geliyor. Kapı, pencere gibi elemanlar mimari için son derece belirleyici ama sonuçta hayat ve deneyim bu elemanların arasında oluşuyor. Arsenale bağlamında Türkiye pavyonu "elements" sergisindeki on altıncı odanın işlevini üstlenmiş adeta. Şunu sorarak söyleşiyi bağlayalım. Bienal'i gezebildiğiniz kadarıyla Türkiye Pavyonu'nu bütün diğer işler bağlamında nereye konumlandırıyorsunuz?

A. Taptık: Gerçekten emin olamadığım bir konu bu ama kişisel tanımlarla, kişisel anlatılar üzerinden gidecek bir tavır varken, yine başında aslında emin olamadığımız ve uzak durduğumuz didaktik öğeyi AKM özelinde dahil etmiş olduk. Serginin tavır olarak keskinliğini alıp götüren bir şeye dönüştü gibi hisseder oldum ben ilk başlarda. Halbuki o da serginin en okunaklı kısmıydı işte. Benim kafamın karışık olduğu nokta bu. O olmasa nasıl olurdu diye düşünmeden edemiyorum.

Açıkçası kafamızdakini sonunda duvarda gördük. Okunaksızlık daha duygusal bir okumaya davet ediyor, zaten 10 dakikada geçip gidene bir izlenim yaratmak amacıyla hazırlanmış, daha derinlemesine okumaları teşvik ediyor. Tabii derinlemesine okumaları da yerel basın ve eleştirmenlerden bekliyoruz ama pek bir şey görebilmiş, okuyabilmiş değiliz henüz. Neyse, daha üç vay var, görürüz belki de.

A. Derinboğaz: Dediğin gibi çok katmanlı bir iş yaptığımızı düşünüyorum. Koolhaas'ın tanımında modernitenin yerel mimarilerle buluşma şekli çok saçaklı bir durum, tek bir hali yok. Türkiye Pavyonu'nun da bu çeşitliliğin İstanbul halini iyi barındırdığını düşünüyorum. Yani ilk tanışmada yüzeysel bir izlenim edinirken ikinci aşamada her işin derinlemesine başka bir hikayesi olduğunu seziyor ziyaretçiler.

Aslında uzun zamandır mimarların birçok sergileri yapıldı ama Türkiye'de "Mimarlığın" sergilenmesi veya teorik anlamda mimarlığın ele alınması tarihi çok yeni, veya yapılıp unutuluyor demek daha doğru olur. Yani çok hafızasız bir gelenekten gelerek aslında bunu yapıyoruz. Mesela burada bile bienalden sonra Türkiye'deki mimarlık yayınlarından, bu söyleşiye kadar kimse gelip de karmaşık bir şey olduğu her halinden belli bu sergi için herhangi bir soru sormadı veya kitaptaki metinlerle ilişkisini merak etmedi.

C. Şişman: Kısaca iki nokta benim için önemli. Birincisi hafıza kavramını temele alıp onun çeşitlendirilmesi. Bu noktada kişisel deneyimin mekanı var etmesi genel tema "fundamentals"a farklı bir bakış açısı sundu ve böylece bienaldeki diğer işlerin bağlamlarından sıyrıldı. Ayrıca böyle bir temanın belirlenmesi, işleri üreten sanatçılar olarak bizim de bakış açımızı daha rahat ortaya çıkarmamızı sağladı. İkincisi ise Türkiye Pavyonu'nun bazı noktalarını çıkartıp sanat bienaline de koyabileceğimizi düşünüyorum. Yani böyle bir kesişim kümesinde duruyor. Tamamen mimarlık bienali için üretilmiş bir şey değil, sanatsal bir duruşu olan bir sergi oldu benim için. Bu tabii seçilen sanatçılar, koordinatörümüz ve tema ile çok alakalı.

M. Özcan: Biraz şununla da ilgisi var. Türkiye gibi görece genç bir ülkenin geçiş dönemi bireyleriyiz kuşak olarak. Bizden önceki kuşaklar ideolojiler üzerinden çalışırken bizden sonrakilerin daha da bireysel olacaklarını düşünüyorum. Katılımcıların akademik çalışma alanlarının bireysel yaklaşımlarını görüyorum bizimkinde. Dolayısıyla o ara geçişin temsilleriyiz. Hiçbirimiz bilgisayarlı bir evde doğmadık, değil mi? Bir de şu anda temsil ettiğimiz şeyin arka planında kendi geçirdiğimiz düşünce süreci var. Ama izleyen bunu ne kadar okuyor tabii bilmiyoruz. Diğer ülkeleri gezdiğim zaman sadece okuyarak ya da görerek değil dokunarak da, Japonya'da ya da Kore Pavyonu'nda da olduğu gibi daha sivil yaklaşımlar da mevcut. İşte, sergilenen bir imgeyi koparıp oradan alabildiğin durumlar var. Dolayısıyla Türkiye Pavyonu'nda benim işimden bir parçanın çalınıyor olması belki biraz da o yüzden hepimizi sevindirdi. Aslında "alındı", çünkü bazı pavyonlarda öyle bir durum var. Ufak bir imge alınmış, belki zaten alınacağını düşünüyordu da sonra artık çok geçti alıp çıktı mı bilmiyorum. Bir cam sürahi fotoğrafı.

Kendi aramızda projenin öznel ve mütevazı olduğunu düşünüyorduk. Ama sergi kurulduktan sonra gezerken orası bana hiç mütevazı gelmedi. Ölçeğinden ve aksiyel olmasından insanı ezici bir tarafı var bence. İşlerin ve pavyonun boyutları da buna neden oluyor. Diğer pavyonların, hatta Monditalia'nın bile labirent biçimde kurgulanmasının yanında Türkiye Pavyonu'nun böyle monoblok olması, bence bir gerginlik yaratıyor.

S. Köknar: Sergileme biçiminde bir gerilim var. Ana ve hafızaya yönelen işlerin "oturma odası" gibi daha çok hatıranın birikmesine izin veren bir formda değil de "misafir odası"na benzeyen bir formda sergilenmişler.

P. Derviş: Bence de bir gerilim var. Ama ben o tansiyonların bizim sergide işe yaradığını düşünüyorum. Sonuç itibarıyla serginin biriktirmeye ya da alıp götürmeye olanak tanıması/tanımaması veya "beyaz küp" olması/olmaması gibi konular salt biçimsel olarak değerlendirilebilecek seçenekler değil, daha ziyade hedeflerle alakalı.

S. Taycan: Başından beri iyi olacağını tahmin ettiğim bir şey vardı. Daha doğrusu düşündüğümde bana iyi gelen bir kurgu vardı. O kurgu da bu ölçek ve katmanlaşma meselesiydi. Ben mühendis kökenli bir sanatçıyım, belki benim düşünme mantığıma da uygun düşüyor ölçekler üzerinden bakmak; büyüyen, küçülen, kronolojik, azalan, artan ölçekler hep ilgimi çeker. Bunun işler bazında iyi kotarıldığını düşünüyorum.

P. Derviş: Ben de şunu ilave edebilirim: Koolhaas'ın "mimarlar değil, mimarlık" mottosuna Türkiye Pavyonu'nun teması ve öznel yaklaşımıyla "büyük harfle değil, küçük harfle mimarlık" katkısını verdiğini düşünüyorum. ■

Venedik Bienali'nde Rem Koolhaas Etkisi

Ahmet Tercan ■ 14. Venedik Bienali'nin en ayırt edici özelliği, Rem Koolhaas'ın sergilerin tümüne yayılan belirleyici etkisi olarak tanımlanabilir. Doğrusu, Koolhaas'ın varlığı dahi başlı başına büyük bir beklenti yaratmaya yetiyor; bir mimar ve düşünür olarak kişiliği, duruşu ve ismi, ister istemez, bienalin içeriğini tanımlayacak kadar güçlü. Bu durum kendi içinde bir temsiliyet sorunu da yaratıyor.

Koolhaas'ın sözünü ettiğimiz temsiliyet sorununu bir veri olarak "kabul ettiği" ve ustalıkla yönettiğini söyleyebiliriz. Genel olarak değerlendirdiğinde "mimarlığı araştıran" bir bienal tanımı altında, farklı sergi ve etkinlik parçalarının "kişisel bir özenle" kurgulandığı açıkça görülüyor.

Bienal'in ana teması "Esaslar" (Fundementals) ve "Mimarlığın Öğeleri" (Elements of Architecture) sergisi ile içeriği, "Moderniteyi Soğurmak 1914-2014" (Absorbing Modernity 1914- 2014) teması ile yeniden tanımlanan ulusal sergiler arasında güçlü tematik ilişki bu kurgu sonucunda sağlanmış... Ulusal sergi küratörlerinin Koolhaas'ın teması üzerinden elde ettikleri -genel anlamda- son derece özgün ve başarılı sonuçlardan ayrıca bahsetmek gerekir. Bu noktada özellikle belirtmek gerekirse Jacques Tati'nin "Amcam" (Mon Oncle) filminin etrafında kurgulanmış çok başarılı bir Modernizm eleştirisi olarak Fransa Pavyonu yanısıra Japonya, İngiltere, Kore ve İsrail Pavyonları sayılabilir. Öte yandan, Modernitenin bir ulusal deneyim ve anlatı (narasyon) olarak sahip olduğu potansiyelin, aynı "bahçede" (Giardini) dönem ruhuna uygun biçimde yan yana gelmiş "bağımsız" pavyonlarda yer alan sergilerde açığa çıkardığı çeşitlilik ve üst söylem önemli bir küratörlük başarısı olarak daha güçlü bir takdiri hak ediyor.

Ulusların bir yüzyıl boyunca Modernite ile kurdukları "hakiki" ilişki, tarih, ulusal kimlik, ilerleme, kentleşme, teknoloji, sanat ve mimarlık düzlemlerinde temsil edildiğinde, adeta kendiliğinden, Merkez Pavyonda yer alan "Mimarlığın Öğeleri" (Elements of Architecture) sergisinin içeriği ile (sadece) kavramsal olmayan bir ilişki kuruluyor. Koolhaas, Modernitenin Bienal'de sergilenen tarih yazımından aktardığı "sadece kavramsal olmayan" durumunu önemseyerek "Mimarlığın Öğeleri" sergisi ile Bienal'in en önemli, en görkemli ve muhtemelen en başarılı etkinliğini gerçekleştiriyor.

Toplum-birey-mimarlık ilişkileri, teknoloji ve ilerleme ile gelen sıradanlık ve bağnazlık gibi ikilemler ve çelişkiler türünden Mimarlığın kadim sorunsalları, Rem Koolhaas'ın son derece çarpıcı ve cüretkar yaklaşımı ile Mimarlığın esasları bağlamında taze ve yeni bir yoruma kavuşuyor. Rem Koolhaas belki de yalnızca kendisinin yapabileceği bir bilge mimar tavrı ve kanaatkarlığı ile Mimarlığın esaslarını elemanter düzeye "yükseltirken", mimarlık ortamına, özellikle son dönemlerde egemen olan "kavramsal söylemin kurumsal tepkisine" "Bu serginin tasarımla hiçbir ilgisi yok" diyecek kadar omuz silkerek izleyiciyi şaşırtıyor. Mimarlığın esasları olarak kapı, pencere, tavan, döşeme ve koridor öğelerini öne çıkaran cesur yaklaşım, bir yandan da çok güçlü biçimde star mimarları ve bienal gibi etkinliklerin Mimarlığın geleceğindeki rolünü sorguluyor. Farklı anlam katmanlarını ve zaman dilimlerini eş zamanlı olarak kurgulanmış öğeler sergisi izleyicileri araştırma ve olgular üzerinden mimarlığın referanslarını yeniden tanımlayan bir okumaya davet ediyor. Koolhaas'ın sergisi, son derece net ve belirgin tavrının yanısıra Sanat ve Mimarlık tarihine yapılan göndermelerle de meraklısı için bir dizi kod içeren ironik bir alt metni barındırıyor.

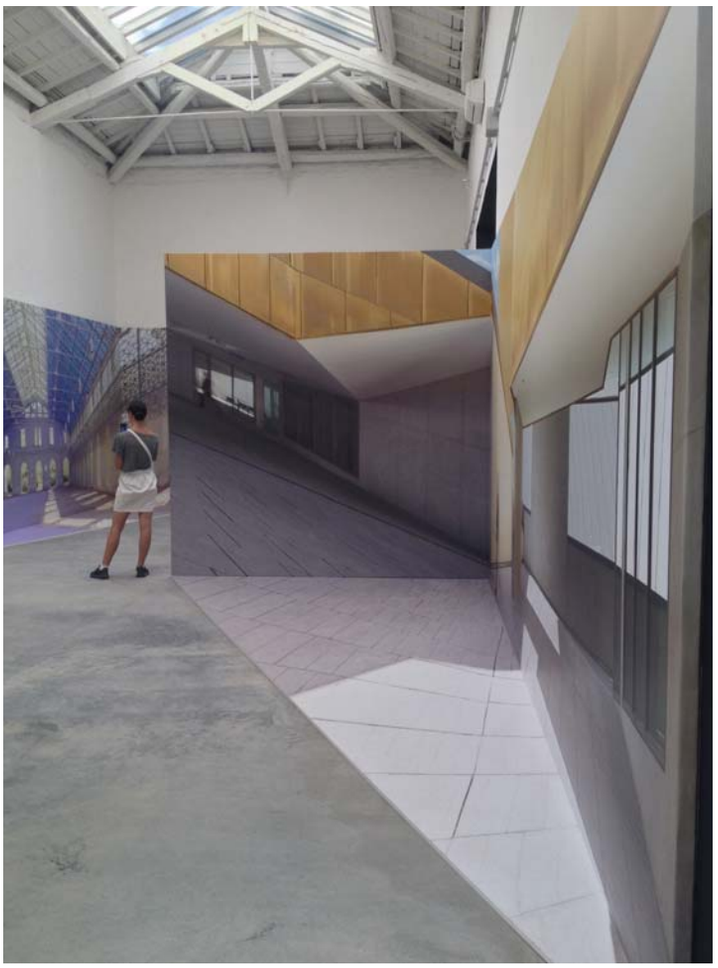
"Mimarlığın Öğeleri" sergisinin çevresine pervasız bir özgüvenle bakan, sadeliği ve dolaysızlığı yücelten yaklaşımı, "İtalya Dünyası" (Monditalia) ve "Cephanelik" (Arsenale) bölgesinde yer alan -Türkiye'nin de dahil olduğu- ülkelerin sergileri için önemli bir hareket alanı ve tasarım olanakları sunuyor. Mevcut cephanelik binası içinde sergi alanlarının düzenlenmesi üzerinden mekanın ve mekansal deneyimin yeniden ele alınarak elde edilen etki son derece başarılı ve ilham verici. Özellikle Monditalia sergisinde kullanılan dans, film ve müzik gibi farklı medyaların oluşturduğu çeşitlilik etkinliğin sanat bütünselliği açısından kayda değer bir düzeyi ve özeni yansıtıyor.

Kuşkusuz, Türkiye sergisinin açılması, önümüzdeki yıllar için sergileme alanında elde edilen süreklilik ve bu yılki serginin genel düzeyini olumlu gelişmeler ve ileriye yönelik bir adım olarak kaydetmek gerekiyor. "Dünyada neler oluyor"un ötesine geçmek için çok önemli bir adım...

■ *Ahmet Tercan, Doç. Dr. Y.Mimar, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi*

Rem Koolhaas, Fotoğraf: Italo Rondinella, la Biennale di Venezia'nın izniyle.







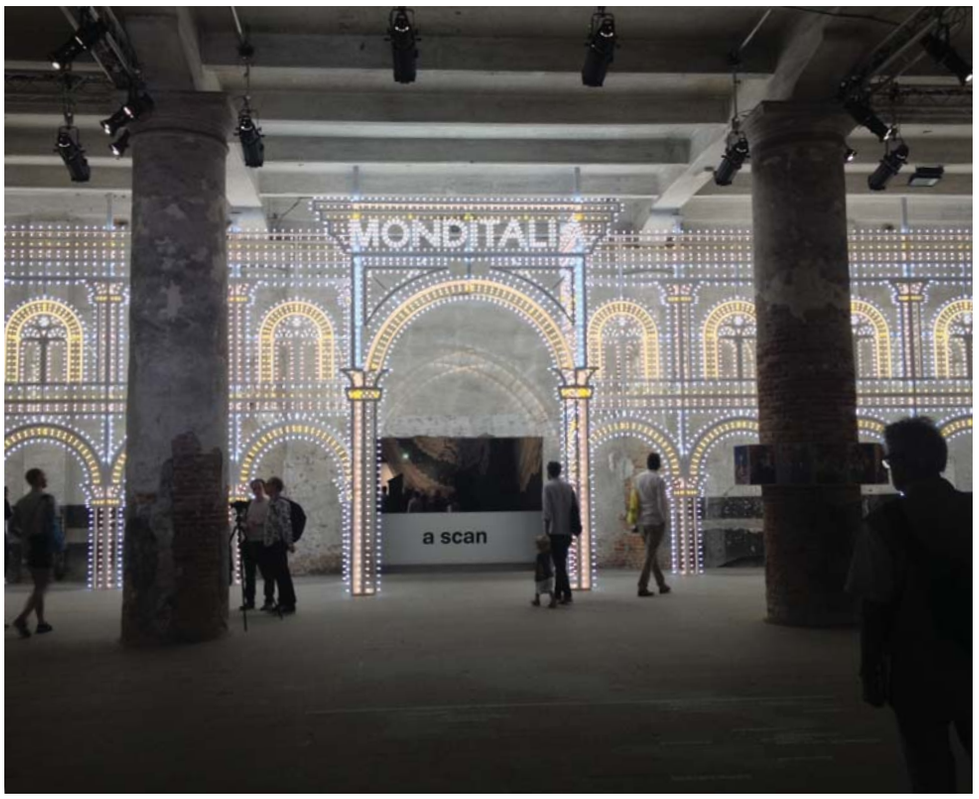
1 İspanya Pavyonu: "İç Mekan", küratör: Iñaki Ábalos (Fotoğraf: Esra Kahveci).

2 Avusturya Pavyonu: "Gücün Mekanı", küratör: Christian Kühn (Fotoğraf: Esra Kahveci).

14. Venedik Mimarlık Bienali Üzerine: Mimarlığın Özleri ve Özümsedikleri

Esra Kahveci ■ Venedik Mimarlık Bienali, 1980'de bağımsız bir organizasyona dönüştüğünden beri küresel mimarlık gündemini belirleyen etkinliklerin başında geliyor. 1895'ten beri devam eden Venedik Bienali kapsamında mimarlık sergileri ancak 1975'te, görsel sanatlar direktörü Vittorio Gregotti'nin *A Proposito del Mulino Stucky* sergisiyle başladı. Elbette mimarlığın yeni bir kategori olarak eklenmesi, 1960'ların sonlarında sergi formatının yeni bir mimarlık üretim aracı olarak ortaya çıkışına paralel olarak gerçekleşti[1]. Mevcut yapıların yeniden işlevlendirilmesi konulu bu ilk serginin devamında mimarlık bienali literatürdeki yerini 1980'deki sergiyle aldı. Paolo Portoghesi'nin küratörlüğünü yaptığı *Geçmişin Güncelliği (The Presence of the Past)*, konusunu dönemin mimarlık tartışmalarının gündeminden, yani Postmodernizm'den alıyordu. Aldo Rossi'nin 1979'da tasarladığı ve 18. yüzyıl Venedik tiyatrolarına gönderme yaptığı yüzen tiyatrodan *(Teatro del Mondo)* sonra, bu kez Portoghesi dev bir tiyatro dekorunu andıran farazi bir "cadde" yarattı. Aralarında Venturi, Gehry, Koolhaas, Hollein, Graves, Krier, Ungers gibi isimlerin olduğu farklı ülkelerden genç mimarlar tarafından tasarlanan 20 farklı cephenin yan yana gelmesiyle oluşan *Strada Novissima* ile bienal, Postmodernizm'in kurumsallaştığı bir platforma dönüştü. 1932'de MoMA'da düzenlenen *Modern Architecture: International Exhibition* sergisi ve Modern mimarlığın kurumsallaşmasına benzeyen bu etki, 1988'de yine MoMA'da *Deconstructivist Architecture* sergisi ile tekrar edecekti. Ve Portoghesi'nin mimarlığın mimarlar için olmadığını vurgulayarak modernite eleştirisi yaptığı ilk sergiden yıllar sonra Rem Koolhaas "mimarlar hakkında değil, mimarlık hakkında" bir sergi için yeniden moderniteye bakacaktı[2].

Pritzker (2000) ve Venedik Bienali kapsamında verilen Altın Aslan Yaşam Boyu Başarı Ödülü (2010) sahibi Rem Koolhaas'ın küratörlüğündeki 14. Mimarlık Bienali, her zamankinden büyük bir ilgi ve beklenti yarattı. Koolhaas'ın temasını *Esaslar (Fundamentals)* olarak belirlediği bienalde, ulusal pavyonları kapsayan *Moderniteyi Özümsemek: 1914-2014 (Absorbing Modernism), Mimarlık Elemanları (Elements of Architecture)* ile *Monditalia* başlıklı üç ana sergi bulunuyor. Arsenale'de oldukça geniş bir alana yayılan *Monditalia,* 41 adet multimedya enstalasyonuyla dev bir İtalya portresi çiziyor. Ev sahibi İtalya'yla özdeşleşmiş radikal mimarlığa övgü niteliğindeki bu dev "sahne", mimarlığın film, tiyatro, performans, müzik gibi disiplinlerle ilişkisini vurguluyor. Corderie'nin 300 metre uzunluğundaki koridorunu kaplayan 5. yüzyıl İtalya haritasıyla çevrelenmiş enstalasyonlar adeta bir koronun parçaları gibi birbirlerini tamamlıyorlar. Kuzey-güney İtalya aksında farklı bölgelerin farklı temalarla eşleştiği sergide, örneğin kuzeyde *Italian Limes* küresel ısınmanın Alp'ler üzerindeki etkisini gerçek-zamanlı aktaran GPS teknolojisiyle İtalya-Avusturya sınırını çizerken, *Sales Oddity* 1970'lerde Milano'nun çeperinde kurulmuş ve medyada Berlusconi'nin



3



4

3 Monditalia sergi girişi (Fotoğraf: Esra Kahveci).

4 Monditalia sergisinden "Tabula Peutingeriana" 5. yüzyıl İtalya haritası (Fotoğraf: Esra Kahveci).

"1 numara'ların kenti" sloganıyla reklamının yapıldığı bir konut yerleşkesini anlatıyor. İtalya'nın, yeni argümanlar ve araçlarla dolu 1970'ler mirasını bugüne nasıl yansıtacağını bilemeyen ülkeleri temsil ettiğini de söyleyebiliriz.

Bu anlamda öne çıkan bir başka *Monditalia* katılımı da Beatriz Colomina'nın Princeton Üniversitesi Mimarlık Bölümü doktora öğrencileriyle birlikte hazırladığı *Radical Pedagogies* sergisi. 1960 ve 70'lerde mimarlık eğitiminin radikal anları ve dönüştürücü etkilerini inceleyen sergi, bir deneysel mimarlık aracı olarak pedagojinin tarihçesini sunuyor. Adeta kitap sayfasından mekan ölçeğine büyütülmüş bir kataloğu andıran sergi, ders içeriklerinden yayınlara çeşitli formatlarda veriyi birarada topluyor. *Monditalia* küratörü Ippolito Pestellini Laparelli sergiyi İtalya pavyonu gibi değil, İtalya'nın da dahil olduğu küresel ağda fark ve benzerliklere bakan bir "belgesel" olarak tanımlıyor[3]. Bu belgeleme vurgusu diğer iki sergi için de Koolhaas'ın data biriktirme geleneğiyle birlikte akılda tutulmalı.

Ulusal pavyonların genel teması olarak *Moderniteyi Özümsemek*, 1. Dünya Savaşı'ndan bugüne bir asırlık dönemde farklı coğrafyalarda moderniteyi inceliyor. Tema ve içeriğin serbest bırakıldığı önceki bienallerin aksine, Koolhaas 65 ülkenin katılımcılarına Modern mimarlığın evrensel ve tek tip tipolojilerinin ulusal karakteristikleri nasıl etkilediğini sorgulatıyor. Ülkelerin modernleşme süreçlerine göre farklı vurgular yapan pavyonlarda moderniteye ilham vermek-moderniteye adapte olmak skalasında çeşitli argümanlar görmek mümkün. Bu noktada Koolhaas'ın kendine özgü ironik üslubuyla konunun dramatize edilmesine fırsat vermeden kümülatif bir tarih anlatımı sunduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, Fransa pavyonunda küratör Jean-Louis Cohen Fransa'nın moderniteyi özümsemekle kalmayıp 20. yüzyılın ilk yarısında ona ilham kaynağı olduğunu, fakat ikinci yarısında "umut"un "tehdit"e dönüştüğünü söylüyor. Amerika pavyonu ise benzer bir "ilham verme" iddiasının pragmatik bir versiyonu için Amerikalı mimarlar tarafından dünyanın çeşitli yerlerinde inşa edilen 1000 projelik bir veri havuzu oluşturuyor. Modernleşme süreçleri "alıcı" rolü üzerinden tartışılagelmiş ülkeler ana akım tarih klişelerine ("batı" ve "batı dışı" gibi) alternatif okumalar sunuyorlar[4]. Kore pavyonu, alışılagelmiş kuzey-güney ayrımı ve bu politik çelişkinin mimari karşılığı -kuzeyde komünizmin "tabula rasa"sı ve güneyde küresel ekonominin yarattığı doku- üzerinden tarih okuması yapmak yerine bu iki farklı bağlamın kesişimlerine bakıyor. Şili pavyonu modern mimarlığın farklı politik bağlamlardaki rolünü tek bir elemana -prefabrike beton duvar- odaklı bir araştırmayla sergiliyor. Ana akım tarihin "batı" kategorisinden ülkeler

modernleşme süreçlerinin henüz irdelemedikleri nişlerine odaklanıyorlar. İspanya pavyonu, mimarlık söylemlerinde yakın zamana kadar ayrı bir disiplin olarak değerlendirilmeyen "iç mekan"a odaklanarak moderniteyi gelenekle ilişkisi içinde irdeliyor. Avusturya pavyonu bir tipoloji olarak parlamento binasını incelerken, beyaz duvarlara asılmış 1/500 ölçekli 200 kadar beyaz makette tekrar eden anıtsallığın bir nevi süslemeye dönüşmesini tartışıyor. "Tekrar"ın yarattığı bu hafifletme (ve dolayısıyla başka açılımlara imkan verme) etkisi, ulusal pavyonlarda tekrar eden modernite tartışması için de not olarak düşülebilir. Bir tipoloji olarak "pavyon"un 20. yüzyıl başlarındaki deneysel mimarlık mekanı olma özelliğini kaybetmekte olduğu bu dönemde[5] ülke pavyonlarının aynı konuyu irdeleyen 65 birimin birer parçası olarak kurgulanması sergi temasının enstalasyonlar arasında eriyip gitmesine izin vermemiş oluyor.



5

5 Mimarlık Elemanları sergisi "döşeme" bölümü (Fotoğraf: Esra Kahveci).

Mimarlık Elemanları sergisi Koolhaas'ın Harvard Üniversitesi Mimarlık Bölümü öğrencileriyle yürüttüğü iki yıllık bir araştırmanın sonucu. Sergi, mimarlığın temel elemanlarını duvar, pencere, kapı, merdiven, tavan, döşeme, çatı, cephe, balkon, koridor, şömine, merdiven, yürüyen merdiven, rampa olarak 15 kategoride topluyor. Neredeyse karikatürize edercesine basitleştirilen bu kategorilerin her biri için derlenmiş sayısız örneğin ve girişteki dev asma tavan-kubbe kesitinin cazibesi tartışılmaz. Diğer iki sergide -esasen Koolhaas'ın bütün sergi, kitap, ve proje sunumlarında- belirleyici olan data biriktirme, ve *Delirious New York*'tan beri ustalıkla sürdürdüğü arşivi parçalarına ayırma ve retroaktif olarak manifestolaştırma projesi, *Elemanlar* sergisinde de kendini gösteriyor. Koolhaas'a göre, Rönesans'tan beri süregelen mimarlığın temel bileşenlerini analiz etme geleneği -Alberti'nin altı elemanı (yerellik, alan, bölümler, duvar, çatı, açıklıklar), Semper'ın dört elemanı (ocak, çatı, zemin yapısı ve kabuk), Corbusier'nin beş ilkesi (pilotis, serbest cephe, açık plan, yatay pencere, çatı bahçesi)- 20. yüzyılın ikinci yarısında modern mimarlığın küreselleşmesiyle kesintiye uğradı. *Mimarlık Elemanları* bu anlamda bir öze dönüş projesi. Diğer taraftan, yine aynı dönemde mimarlık ve bina yapma eylemini birbirinden ayıran çeşitli söylemler -örneğin Eisenman'ın linguistik teoriye, Tschumi'nin program ve olaya dayalı yaklaşımları- düşünüldüğünde Koolhaas'ın neden "mimarlık elemanları" yerine "bina elemanları" demediğinin tartışılacağını öngörebiliriz. Yine de, ulusal pavyonlarda bir asır boyunca mimarlığın stil, tipoloji, politika, coğrafya, mimarın otoritesi vb. üzerinden tartışılmasının yansımaları sergilenirken, Koolhaas'ın elemanlarıyla mimarlığı (ve izleyiciyi) bir anda bu parametrelerden arındırması oldukça etkileyici, ve muhtemelen ancak Koolhaas'ın yapabileceği bir hamle. Koolhaas adeta Benjamin'in "Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Yapıtı"nda yaptığı sihirbaz ve cerrah kıyaslamasındaki cerrah gibi mimarlığı parçalarına ayırıyor. Müdahale ettiği bedenin bütünlüğünü bozmayan ve kendisine olan mesafesini koruyan "sihirbaz"ın aksine bedenin içine kadar giren "cerrah" gibi mimarlık ve mimar arasındaki mesafeyi kaldırarak onunla yüzleşiyor[6]. Çağdaş mimarlık pratiği üzerine henüz teori üretilememiş bu yeni asırda mimarlık disiplinini kolektif olarak sorgulamamız için bir veritabanı sunuyor. Eisenman her ne kadar Koolhaas'ın bu bienal ile kendi hegemonyasının sonunu ilan ettiğini söylese de[7], markasını soyadıyla değil OMA ile yaratmış ve adeta bir *persona*'ya dönüşmüş olan Koolhaas'ın star-mimar değilse de star-küratör pozisyonunu iyi bir stratejiyle kullandığını söyleyebiliriz. ■ *Esra Kahveci, Y. Mimar, UCLA School of Architecture and Urban Design, İTÜ Mimarlık Fakültesi.*

Notlar:

1 Detaylı bilgi için bkz. Barry Bergdoll, "Curating History", The Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 57, no. 3, 1998; Jean-Louis Cohen, "Exhibitionist Revisionism: Exposing Architectural History", The Journal of Architectural Historians, vol. 58, no. 3, 1999/2000; Aaron Betsky et al., "Exhibiting Architecture: The Praxis Questionnaire for Architectural Curators", Praxis: Journal of Writing + Building, no. 7, 2005. Güncel bir tartışma için 2013'te Yale Üniversitesi'nde düzenlenen "Exhibiting Architecture: A Paradox?" sempozyumu incelenebilir.

2 Venedik Mimarlık Bienali sırasıyla Architecture in Islamic Countries (Paolo Portoghesi,1982), Venice Project (Aldo Rossi, 1985), Hendrik Petrus Berlage - Drawings (Aldo Rossi, 1986), Forty Architects for the 90s (Francesco Dal Co, 1991), Sensing the Future - The Architect as Seismograph (Hans Hollein, 1996), Less Aesthetics, More Ethics (Massimiliano Fuksas, 2000), Next (Deyan Sudjic, 2002),, Metamorph (Kurt W. Forster, 2004), Cities, Architecture and Society (Richard Burdett, 2006), Out There: Architecture Beyond Building (Aaron Betsky, 2008), People Meet in Architecture (Kazuyo Sejima, 2010), Common Ground (David Chipperfield, 2012) ile devam etti.

3 [http://www.domusweb.it/en/architecture/2014/06/17/monditalia.html].

4 Esra Akcan, Türkiye-Almanya konut tarihi üzerinden kültürün küresel dolaşımını "çeviri" kavramını görsel mecralara taşıyarak tartıştığı Architecture in Translation: Germany, Turkey, and the Modern House (Duke Press, 2013), kitabında "modernin çevirisi" değil "çeviride modern olan" vurgusuyla batı ve batı dışı klişesini sorguluyor.

5 Çağdaş mimarlık ve pavyon üzerine eleştirel bir bakış için bkz. Sylvia Lavin, "Vanishing Point on the Contemporary Pavilion", Artforum, October 2012. Lavin, çağdaş mimarlıkta pavyonun "projeden parti dekoruna dönüşmesi"nden bahsediyor.

6 Walter Benjamin "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction",1936.

7 [http://www.dezeen.com/2014/06/09/rem-koolhaas-at-the-end-of-career-says-peter-eisenman].



1

Venedik Mimarlık Bienali Üzerine Notlar

Merve Yücel, Bengi Gizem Turna ■ Rem Koolhas resmi açıklamasında, Bernard Rudolfksy'nin 1964 tarihli ufuk açıcı, "Mimarsız Mimarlık" sergisi ve kataloğunu hatırlatırcasına, bu bienalin "Mimarların değil Mimarlığın" tartışıldığı bir sergi olacağını duyurdu. Rudofsky'nin sergisi, anarşist tutumuyla, modern mimarların doğal çevreye ve yerel mimarlığa duyarsız yaklaşımlarını eleştirel odağa yerleştiriyor, hem de bunu MOMA gibi moderni incelemekte uzmanlaşmış bir kurumda yapıyordu. Bienaller çok sayıda fikrin en kesitini biraraya getirmek için değerli platformlar. Uzak yerlerde çıkan müşterek sesleri vurgulama ve alışılagelen anlatılara, eleştiri ve etkileşim yoluyla meydan okuma potansiyeline sahipler. 14. Venedik Mimarlık Bienali de eleştirel düşünce için güçlü bir katalizör olabilir ama yine de böylesine bir provokasyonu ortaya atabilir mi?

Bu bağlamda öncelikle ulusal pavyonlara değinmekte fayda var. "Fundamentals" başlıklı 14. Venedik Mimarlık Bienali'nde, ulusal pavyonlar içerikle ilgili dikkat çekici bir özelliğe sahip. Bienal küratörü Koolhaas, kendi sergisinin temasından (Elements of Architecture) farklı bir temayı katılımcıların ve küratörlerin yaratıcılığına sundu. "Absorbing Modernity" olarak belirlenen bu temayla, farklı ülkelerde -ulus ifadesini günümüzde kullanmak hayli zor- modernizm etkisinin mimarlık parantezine alınarak gözler önüne serilmesi hedeflenmiş. Koolhaas'ın mimarlığı konuşurken mimarları devre dışı bırakma gayesi burada göze çarpıyor. Zira güncel mimarlık fenomenleri haline gelen yapıtlar ve onların mimarları değil, içinde bulunulan durumun nedenlerini araştıran ve süreçlerini ortaya koyan çalışmalar sergilenmekte. Bu araştırma ağırlıklı çalışmalar, retrospektif bir bakışın ürünü, birbirine benzer birçok sonuç vermiş. Birbirine benzemesi elbette ki kaçınılmaz. "Absorbing Modernity" teması ile ülkelerin modernizmi kendi coğrafyalarına has olaylar ve olgular ile ifadelendirilmesi ve farklılıkların bu anlatımlar yoluyla ortaya çıkması öngörülmüş. Ancak ulusal pavyonlar, sırayla gezdiğinizde dünyanın üzerinde dönüp durmuş bir modernizim kara bulutunun altında gezmiş ya da o sizin üzerinizden ayrılmamış gibi bir his bırakıyor. Evet, bu bulut ufak, beyaz, şirin bir bulut değil. Günümüzde, sadece bienallerde yüz yüze gelmediğimiz, hayatın neredeyse her alanında (üretim, yaratım, tüketim, günlük hayat, mesleki pratikler) tek bir ulusa ya da coğrafyaya ait, özgünlüğünü, türetilirken de kaybetmeyen bir olgudan bahsetmeyi imkansız hale getiren her şeye verilmiş ortak bir isim gibi modernizm. "Absorbing Modernity" teması ile bulutun farklı mekan ve zaman dilimlerinden süzülüşü hikayeler aracılığıyla takip edilebiliyor.

Küratör Rem Koolhaas, kendi sergisinin konusunu ise "Elements of Architecture" olarak belirledi. Serginin konusu isminden de anlaşılacağı gibi mimarlığı oluşturduğu öne sürülen temel olgular. Koolhaas kendi yarattığı bu temellendirme sorununa mimari elemanları listelemekle cevap veriyor. Kapı, pencere, tuvalet, balkon ve hatta asansör gibi 15 eleman hem biçimsel, hem tarihsel olarak ele alınıyor. Ancak sergilendikleri alanda da birbirleri ile mekansal bağlantıları olmaksızın farklı bağlamlarda irdelenmişler. Yeri geldiğinde üretim sistemlerine değinilmiş, yeri geldiğinde sosyal anlamı ve toplumsal kullanımına dair belgelere yer verilmiş.

"Element of Architecure" sergisi öyle bir izlenim veriyor ki, bu sergiyi gezen bir insan mimarlığın abc'sini kavradığını düşünebilir. Sergi, parçalardan oluşan bir bütüne ulaşmanın heyecanını duyurmuyor değil. Asıl ilgi çekici olan da bu denemenin hem cesaret gerektiren hem iç gıcıklayıcı tarafını, tam da bu iddiadan alıyor olması. Sergi içeriği, mevcut mimarlık bilgisi ve pratiği içerisinde kökten ve tümüyle yeni bir bakış açısı sergilemiyor. Koolhaas bir küratörden genellikle beklendiği gibi geleceğe dair bir projeksiyon sunmak yerine mimarsız mimarlığın peşine düşmüş gibi görünüyor. Mimarlardan bahsedilmediği durumda geriye kalanı, yani tasarlanan ve üretilen mimari elemanların ta kendisini özne olarak belirliyor. Bu elemanları tarih boyunca farklı biçimlerde de olsa var olmuş ve bundan sonra da olacağı ön kabulü ile ziyaretçilere sunuluyor. Bir anlamda (Delirious Newyork kitabı ile yaptığı gibi) geçmişi ve şimdiki zamanı aynı düzlemde buluşturmayı deniyor. Mimarlığı daha tanıdık, anlaşılabilir ve hatta basite indirgendiğini söyleyebileceğimiz bir mecrada tartışmaya açıyor.

Mimarlığı elementlerine ayırmak, gerektirdiği cesaret için bile takdire şayan. Bu, mimarlığa özel ilgi duyan duymayan, tüm ziyaretçilerle temasa geçmenin en direkt yolu olarak da düşünülebilir. Ancak insan kendine sormadan edemiyor.



2



3



4

1 Monditalia Sergisi, "Architecture of Fulfilment" (Fotoğraf: Francesco Galli; la Biennale di Venezia'nın izniyle)

2 Monditalia Sergisi, "Business of People" (Fotoğraf: Francesco Galli; la Biennale di Venezia'nın izniyle).

3 Superstudio, "The Secret Life of the Continuous Monument"(Fotoğraf: Francesco Galli; la Biennale di Venezia'nın izniyle).

4 "Elements of Architecture" (Fotoğraf: Francesco Galli; la Biennale di Venezia'nın izniyle).

Koolhaas neden mimarlığın temellerini ve bileşenlerini söz konusu edip, böylesi bir "temel" sorununun farklı katılımcılar ve küratörler tarafından da tartışılmasına ve hatta farklı temellerin de tanımlanmasına olanak sağlamayı tercih etmedi? Ulusal pavyonlar açısından bakıldığında elbette bu temanın sorgulanması da mümkündü. Ancak Rusya gibi tarihi süreçlerle ilgili bilgi vermenin yanısıra, eleştiriye açık bir platformu kendisi için hazırlayabilmiş başka pavyonlar görmek çok kolay değil (Rusya Pavyonu, her ne kadar gülünç derecede abartılmış olsa da, ulusal pavyonların "Kendi Mimarlığı"nı pazarlama stratejilerine sarkastik yaklaşımıyla dikkat çekiyor).

14. Venedik Mimarlık Bienali'nin "Monditalia" sergisi ise ev sahibi ülkeye adanmış. Arsenale'de yer alan sergi, modernin hikayesini İtalya'nın Corderie aksında, güneyden kuzeye doğru inceleyen 41 farklı projeden oluşuyor. Sergi, çağdaş İtalya üzerinden, kaos ve potansiyeller arasında sıkışan küresel durumun karmaşıklığını gözler önüne seriyor. Arselane'de yürümek ilk bakışta yoğun, yorucu ve bitmek bilmeyen bu gösteri gibi görünebilir ama oldukça güçlü, teatral ve sinematik bir deneyim. Küratörlüğünü üstlenen AMO ekibi büyük bir müze gibi işlemeye meyilli olan Arsenale alanını, benzer şekillerde kullanılan homojen mekanlar ile akıllıca yeniden keşfetmiş. Tiyatro, müzik, dans ve sinema bienallerinin de katılımıyla zenginleşen, geçirgen sergi tasarımı mimarlığa gündelik hayat bağlamında bakabilmemizi sağlıyor.

Sergi, ülkenin olumlu yönlerini kutlamak yerine, İtalya'yı neredeyse tamamen dokümanter bir yaklaşımla, benzersiz ve ortak fenomenler arasındaki karmaşık, küresel ağın bir parçası olarak tarif ediyor. Katılımcı projeler, son derece çeşitli; bütünsel bir yorumlamayı neredeyse imkansız hale getiriyor. Bazılarını bu yazıda vurguladığımız 41 alan çalışmasından oluşan ve bir bilim fuarını andıran sergi, modern İtalya'nın ansiklopedik bir analizini yapan genç araştırmacılara yer veriyor. Eleştirilebilecek ilk durum ise bu ekiplerden hiçbirinin kendilerine verilen temanın kendisini sorgulamamış olması, ya da böyle bir değerlendirmenin kabul görmemesi. Zira, diğer ülke pavyonlarında da olduğu gibi güncel durumları tartışabilmek için hikayeleştirilen süreçler, Arsenale'nin duvarlarına sabitlenmiş olarak bizi karşılıyor. Genel olarak, bienalin, bir zamanlar modernizmin karakteristik özellikleri olan anıtlar, esaslar ve idealler yerine hikayelere adanmış olması ilgi çekici. Ancak bienalin tümüne sirayet etmiş olan, mimarlık adına her şeyi olduğu gibi aktarmayı amaç edinen araştırma projelerinin yoğunluğu, nihayetinde, nesneleştirilen, birbirinden bağımsız birçok olay ve olgu arasında yapılan bir gezinti hissi veriyor. Monditalia her ne kadar gerek tasarımı gerek içeriği ile zihin doyurucu olsa da şimdilerde olan bitene bir adım mesafede duruyor ve yeniden bir soruyu akıllara getiriyor: Dünyanın en önemli mimarlık etkinliklerinden biri olan 14. Venedik Mimarlık Bienali, mimarlığın kutlanmasına adanmasaydı, acaba mimarlığın provoke etmek için araçsallaştığı bir sergi olabilir miydi?

Yine de Monditalia sergisinde bu araçsallığı metodoloji olarak benimsemiş birkaç projeye rastlamak mümkün. Örneğin, Behemoth ekibinin yürüttüğü bir araştırma projesi olan "Architecture of Fullfilment", çağdaş ekonominin temel sektörü olan dağıtım sürecini, bir işçinin gündelik hayatından yola çıkarak tasvir ediyor. Küresel bir tartışmanın kapısını spesifik bir örnekle aralayan bu proje, süreğen, güncel bir olguya yaptığı vurguyla da dikkat çekiyor.

Beyaz, anıtsal bir bölmenin çevresinde ve içinde yer alan perspektif çizimler ile



5

5 "Elements of Architecture" (Fotoğraf: Francesco Galli; la Biennale di Venezia'nın izniyle).

anıtsallaştırılan işçi, doğası gereği militer bir üretim süreci olan lojistiğe dikkat çekiyor. Araştırmanın "hayal ürünü" kahramanı M. ekonomisi lojistik ve depolama tesisleri ağına dayanan, Piacenza'da gece vardiyasında çalışan bir lojistik işçisi. Proje, lojistiği bir meta üretim olarak tanımlıyor ve M.'nin emeği ile temsil edilen bu gizli ve sapkın mantığı yeniden inşa ederek, ortak arzuların nasıl soyutlandığını gösteriyor. Bir yandan da çoğunlukla "insansız mimarlık" olarak değerlendirilen bu depo alanının, hayatı nasıl standart miktarlara ve operasyonlara tercüme ettiğini ortaya koyuyor. Dolayısıyla, soyut perspektiflerdeki lojistik mimarisi, doğrudan bu standartlaşma prosedürlerinin ürettiği bir jenerik mekan. Hikaye M.'nin öğleden sonra 3.30'da uyanmasıyla başlayan gününü akşam 8.45'te sonlandırıyor. Satır aralarında çalışma saatlerinin uzunluğu, hijyen ve güvenlik kurallarının tam uygulanmaması, düşük maaşlar, manevi ve fiziksel şantaj gibi emek problemlerini okumak mümkün. Tüm bu süreç, ziyaretçilerin almaları için hazırlanan küçük yayında ayrıntılı olarak tartışılıyor.

Ramak Fazel'in "Business of People" isimli projesi de, benzer bir şekilde gündelik hayat pratiğinden yola çıkıyor ve ekonomi ile kurduğu ilişki ile akıllarda kalıyor. Ulusal zenginliği, sürekli değişen ekonomik değerler yerine meslek sahibi insanların gündelik hayatına odaklanarak ifadelendiriyor. Belli bir bölgeyi, grafikler ya da haritalar olmaksızın, farklı iş kolları ve kademelerindeki insanların "resimleşen" fotoğraflarını kullanarak tanımlamanın deneyini yapıyor. Yoğun bir araştırma süreci gerektirmiş bu çalışma sonucunda ortaya çıkan fotografik anlatım, yerel (ekonomik) değerleri, yaratıcılarına arka fonda çalışma ortamlarının eşlik ettiği imgeler sayesinde, soyut ifadelerden kurtarıp, insan ölçeğinde ortaya koyabiliyor.

Bienalin genelinde mimarlığı yaratıcı öznesinden soyutlayan bir yaklaşımın hakim olduğundan bahsetmiştik. Ancak Monditalia'da bu durumun da istisnasını bulmak mümkün. Stefano Boeri'nin 2008 yılında G8 zirvesi için tasarladığı La Maddalena projesi hakkında konuştuğu röportajın video kaydı, adeta Boeri'nin kendini sorumlu hissettiği herkese karşı yaptığı bir açıklama gibi. Bu projenin tamamlanmasına aylar kala, dünya liderlerini buluşturan zirvenin çeşitli güvenlik meseleleri yüzünden yeri değiştirilmiş ve L'Aquila'da yapılmasına karar verilmişti. La Maddalena projesi ise, "finansal ve çevresel israfın en büyük örneklerinden biri" olarak mimarlık dünyasındaki yerini almıştı. Boeri'nin itirafını izlediğimiz ekran ile, bir adada Robinson Crusoe hayatı yaşayan ve tamamen doğal malzemelerden sanat eserleri, objeler ve mobilyalar yaratan Mauro Morandi'nin günlük hayatını gösteren videonun mimarlık etiğinin tartışılmasını gerektiren yoğunlukta bir alan yaratacak biçimde karşı karşıya getirilmesi de projeyi daha çok dikkat çekici hale getiriyor. Bir yanda, G8 gibi gerçekleştiği her sene, ekonomik, çevresel, politik ve sosyal birçok tartışmanın gündeme gelmesine sebep olan bir zirvenin aktörlerinden biri haline gelmiş bir mimar, diğer yanda ihtiyacından fazlasını tüketme lüksünden vazgeçmiş, doğanın ona armağan ettiklerini narin bir şekilde dönüştürerek üreten, yaşlı bir adam...

Monditalia ziyaretçilere, bugünün kavramlarına bakmak için geçmişin kullanıldığı bir retrospektifi de sunuyor. Sergi, Superstudio gibi mimarlık pratiğinin dayandığı rijit bütünü parçalarına ayırıp, paradigmayı ters düz eden bir eleştirellik örneğini tekrar ziyaret ediyor. Superstudio Sürekli Anıt'n Gizli Hayatı, 60 ve 70'ler İtalyası'nda ortaya çıkan neo avant-garde akımların öncüsü Superstudio'nun işlerini yeniden ziyaret ediyor. Döneminin en radikal seslerinden biri olan kolektifin eleştirel yaklaşımına bir çeşit saygı duruşunda bulunuyor. Sadece arzu nesneleri yaratmak ya da insanları tüketim nesneleriyle tanıştırmaktan öte, "Mimarlık Nedir?" gibi daha politik kaygıları gündeme getiren kolektifin işleri 3 bölümde inceleniyor. Superstudio'nun 1978 Venedik Sanat Bienali için yaptığı tuzdan enstalasyon ve mimarlığın fiziksel bir varlık olmadan bile var olmaya devam eden ritüel boyutlarını anlatan "Cerimomia" filmi, kolektif üyeleri ile yapılan röportajlara dayanan kalın bir yayın ile destekleniyor. ■ *Merve Yücel, Mimar, İstanbul Tasarım Bienali Sergi ve Proje Koordinatörü*
Bengi Gizem Turna, Y. Mimar, Araş. Gör. İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi

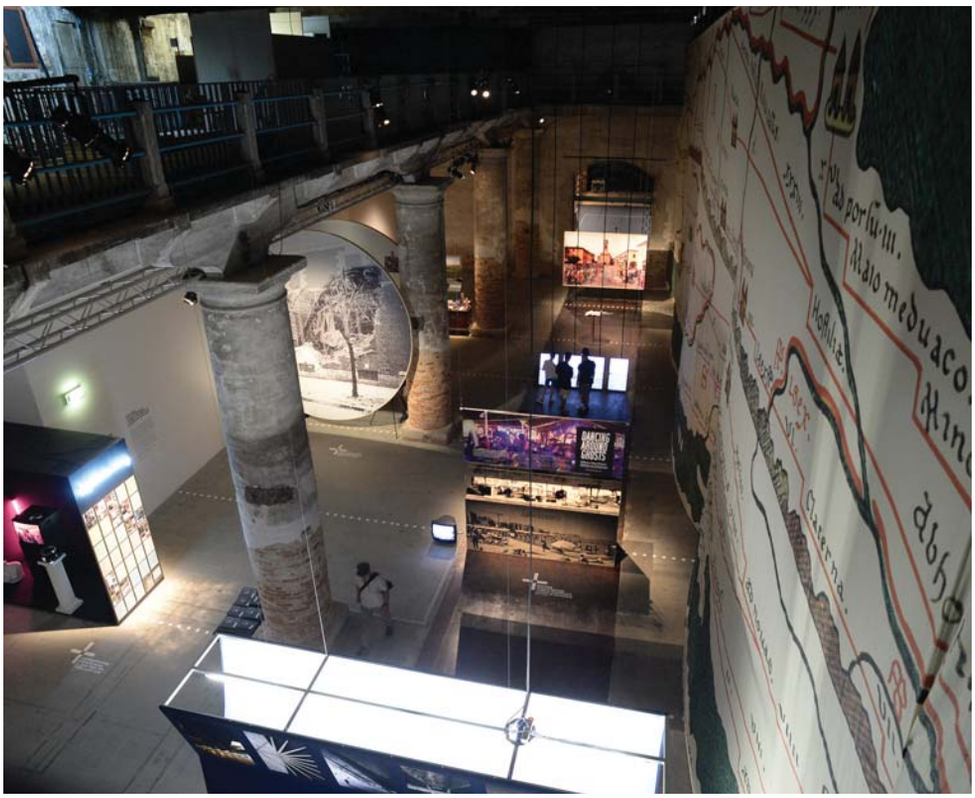
Modernitede Menderesler

Yağmur Yıldırım ■ "Bir menderes gibi kıvrıla kıvrıla Venedik Bienali'nde dolaşmanın deneyimi, aslında Küçük Prens'in yolculuklarından pek de farklı sayılmaz: Sorularla dolu bir ruhlar denizinde kişi aklına estiği gibi gezinir, kendini dünyalardan başka dünyalara taşır[1]." Yolculukların kahramanları buluşlarını kaybeden coğrafyacılar, sayılarla uğraşan kodamanlar ya da bir dakikalığına fener yakanlar farklı gezegenlerden olsalar da, mimarlığın uzak yakın asteroidleri arasında gezen anlatılar, yazın başında "Mimarinin Temel Unsurları"nda buluştu.

Sergi, küratörlüğünü -uzun süredir bu teklifi reddeden- Rem Koolhaas'ın yapacağı haberinin duyulduğu andan itibaren çok soruldu, çok konuşuldu, çok övüldü ve çok eleştirildi. 14. Mimarlık Bienali'nin boy gösterişi son derece ihtişamlı, bir yandan da meydan okuyucuydu; bienal tarihinde ilk kez "dans, müzik, sinema ve tiyatro" gibi farklı disiplinlerin de katılımı ile biraradalığı yüceltecek ve yeni biçimler yaratacak, serginin bütünü OMA'nın ufak kardeşi AMO (Architecture Media Organization / Mimarlık Medya Organizasyonu) araştırma merkezinin güçlü desteğiyle (ve Koolhaas'ın pratiğine son derece uygun bir biçimde) araştırma temelli olacak, "*gösterimde bir festival*", dahası bir "*arzular makinesi*" olacaktı[2]. Hazırlık sürecinde Koolhaas ekibinin belki de en iddialı ifadesi ise, mimarlık sergisinin bir nevi "mimarsız mimarlık" övgüsü olacağıydı. Söylemlerin yarattığı muazzam heyecan ile gittiğim bienalin bana düşündürdüklerinden, sorularından, yanıtlarından ve sessizliklerinden deneyimin doğasına sadık, kıvrımlı ve parçalı paragraflarla bahsetmek isterim.

Önceliği bienal mekanına adım atışımdan itibaren -halen dahi- yoğun olarak duyduğum bir hisse verirsem; nevi şahsına münhasır 14. Bienal'in, şimdiye dek izlediklerim arasında beni en çok "eğlendiren" olduğunu söylemek yerinde olur. Rem Koolhaas'ın hınzır ve ince mizahını satır aralarında, köşe başı sürprizlerinde, yer yer bilinçli olarak abartılmış ve dekorlaşmış, yer yer serginin bir parçasına evrilmiş sergi mekanlarında, unsurların anlatıları olarak Ana Pavyon'da, gösterinin parıltısı olarak Monditalia'da, işlerin (ve dans gibi diğer bienal disiplinlerinin) birbirleri ile atışmaları ile ortaya çıkardıkları sinerjide görmek son derece keyifliydi. Hikayelerin ve duyumlarının geçidi, izleyicinin algısında bir fener alayı, gerçekten de "gösterimde bir festival" olarak birbiri ardına patlıyor.

Zemin, duvar, tavan, kapı, çatı, pencere, cephe, balkon, koridor, şömine, tuvalet, merdiven, yürüyen merdiven, asansör, rampa: Rem Koolhaas'a göre, Ana



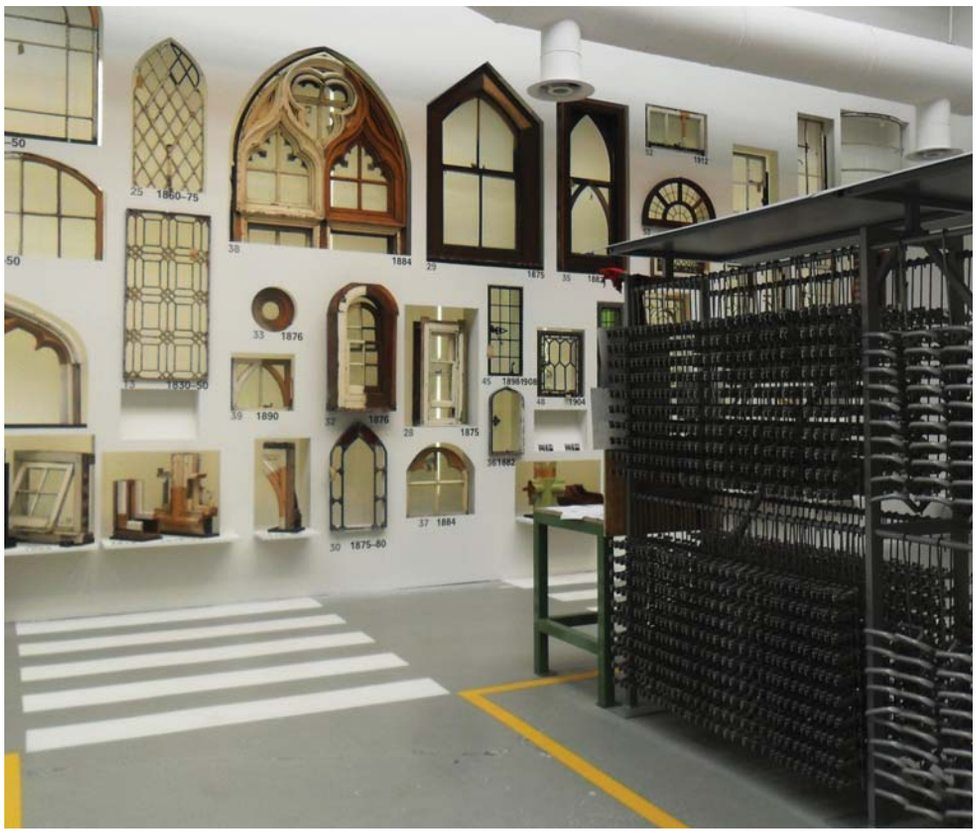
1



2

1 Monditalia'dan (Fotoğraf Giorgio Zucchiatti).

2 "Mimarinin Temel Unsurları"ndan "Balkon", Ana Pavyon (Padiglione Centrale. Fotoğraf: Francesco Galli ©la Biennale di Venezia).



3



4

3 Ana Pavyon'un endüstriyel mekan düzenlemesinde, temel unsurlardan "Pencere" (Fotoğraf: Yağmur Yıldırım).

4 "Utopian Tours" (Ütopik Turlar), Altın Aslan Ödülü'nü kazanan Kore Pavyonu'nun "Crow's Eye View: The Korean Peninsula" (Karganın Gözünden: Kore Yarımadası) sergisinden (Fotoğraf: Andrea Avezzù ©la Biennale di Venezia).

5 "Impossible Objects" (İmkansız Nesneler), Polonya Pavyonu (Fotoğraf: Andrea Avezzù ©la Biennale di Venezia).

Pavyon'da merceğe aldığı temel unsurlar "tarihe bakıyorlar, mimarlığın kendisini nasıl bugünkü koşullarında bulduğunu arıyorlar ve özelliklerini tartışmaya açıyorlar[3]". Sözünü ettiği "tarih"e, modernite için ortaya koyduğu son yüzyıldan bakarak, Koolhaas yaratmayı amaçladığı mimarlık sorgusunu yöntemlerin değişimi ve teknolojinin kontrolü ele alışı üzerinden biçimlendiriyor. Modernitenin, mimari pratiğin modernizasyonu ile düellosu Koolhaas'ın sevdiği ve *Delirious New York*'undan beri çokça irdelediği bir konu; yine de, düellonun üçüncü kişisi olarak ortaya çıkarmaktan hoşlandığı (OMA'nın çalışmaları da göz önüne alındığında) *şehirler* ile onların *yapı*larını, "temel unsurlar" denklemine yalnızca bir belirteç olarak dahil edişine şaşırdığımı ve burulduğumu söylemeliyim. Denkleminin *kural*larına olan inançsızlığı, Koolhaas'ın kurgusunu destekliyor; öte yandan irdelemenin otuz beş yılının geçişinin, kuralların tutarlılığını ortadan kaldıracak bir *yeniden-düzenleme* ortamı yarattığı ve bu ortamın beraberinde *parçalarına ayrılma*yı getirdiği iddiası, bienalin kavramsal çerçevesindeki mihenk taşlarından birini teşkil ettiği halde, unsurlar arasındaki konuşmayı güçlendirecek bir üst-düzlemin eksikliğinin hissedildiğine inanıyorum.

Serginin "paragraf"lardan ziyade "maddeler" ile konuşan bu parçalı yapısına eklemlenen ülke pavyonları ise, bienalin halihazırdaki çok dilliliğini bir kakofoniye dönüştürmekten, Koolhaas'ın zekice örmüş olduğu modernite kurgusu ile kurtuluyor. "Mimarinin Temel Unsurları"na ek olarak ülke pavyonları için belirlediği "Moderniteyi Absorbe Etmek" teması, Koolhaas'ın kurgusuna yeni (ve birbirinden bağımsız) oyuncuları dahil ederek denklemdeki öte tarafa mikrofon uzattığı gibi, bunun farklı okumalara imkan sunuşu ile yeni algılar ortaya çıkarıyor.

"En İyi Ülke Katılımı"nda Altın Aslan'ın sahibi olan Kore, pavyonun çatısı altında bir araya gelen güneyi ve kuzeyi ile nazik bir çizgide muazzam bir mimarlık kültürünü ortaya koyan "Crow's Eye View: The Korean Peninsula"da (Karganın Gözünden: Kore Yarımadası[4]) ve fikrimce serginin en çarpıcı işlerinden olan, Kuzey Koreli mimarların tarih boyuncaki "Cesur Yeni Dünya" betimlemeleri "Utopian Tours"ta (Ütopik Turlar) aldığı büyük ödüle eşdeğer bir tatmin yaşatıyor. Gümüş Aslan kazanan "Monolith Controversies" (Yekpare Münakaşalar) ile "Şili" ise, beylik bir evin neredeyse kitsch sayılabilecek mekanında modernitenin can arkadaşı "prefabrik beton duvar"ı (13. İstanbul Bienali için Galata Rum İlköğretim Okulu'nda sergilenmiş Martin Cordiano ve Thomas Espina'nın "Nüfuz Alanı" yerleştirmesini hatırlatan tedirgin bir drama ile sunarak) öte yüzde sorguya açıyor. Jüri Özel Ödülü sahibi Fransa, "Jacques Tati and Villa Arpel: Object of Desire or Ridiculous Machine?" (Jacques

Tati ve Villa Arpel: Arzu Nesneleri mi Gülünç Makineler mi?) sergisinde Tati'nin "Mon Oncle" (1958) filminin esas kahramanı olan, kullanıcılarını neredeyse manipüle edecek ultra-modernlikteki konut üzerinden moderniteyi "absorbe edememek"e ironik bir kapıyı aralıyor. Kanada ile birlikte Jüri Özel Ödülü'nün diğer iki sahibinden olan Rusya ise "Fair Enough: Russia's Past Our Present" (Öyle Olsun: Rusya'nın Geçmişi Bizim Şimdimiz) ile mizahın dozunu iyice arttırıyor; geçen yüzyılın mimari-kentsel fikirlerinin görücüye çıktığı ve izleyicinin de parçası olduğu bir fuar kurgusu ile hem moderniteyi, hem de bienalin kendisini tiye alarak son yılların en başarılı işler ortaya koyan pavyonlarından oluşunun yarattığı beklentiyi bu yıl da boşa çıkarmıyor.

Yine başarılı sergiler arasında bir film ve bir şiirin, Stanley Kubrick'in kült distopyası ve William Blake'in ütopik güzellemesinin ironik sentaksı "A Clockwork Jerusalem" (Otomatik Kudüs) ile Büyük Britanya'nın, radikal bir yaklaşımla yalnızca bir iş sergileyerek, kralların gömüldüğü Wawel Kalesi'nin kriptinin birebir ölçekteki röprodüksiyonuyla iki savaş arası dönemin monümantal sanıları üzerinden modernist ütopyaya karanlık bir selam gönderen "Impossible Objects" (İmkansız Nesneler) ile Polonya'nın ve önceki yıl Arsenale'deki "Copycat, Empathy and Envy as Form Makers" (Biçim Yapıcılar olarak Taklitçilik, Empati ve Haset) ile tadı hala zihinlerde bir şenlik yaratmış Cino Zucchi'nin küratörlüğünü yaptığı, halihazırda katmanlı kentlere modernitenin "aşılanma"sını İtalyan modernizminin keyifli sekanslarında işleyen "Innesti/Grafting" (Aşılamak) ile İtalya'nın isimlerini anmamak olmaz.

Giardini Bahçeleri ile Arsenale'den bağımsız olarak şehre yayılan sergilerde ve yan etkinliklerde de keyifli işler görmek son derece mümkün; aralarında küratörlüğünü ("Bureau Spectacular"daki işlerini büyük bir heyecanla takip ettiğim) Jimenez Lai'nin yaptığı ve mimarinin temel unsurlarından birisi olarak "domestik oluş"u işleyen "Township of Domestic Parts: Made in Taiwan" (Domestik Parçaların Kentliği: Taiwan'da Üretildi) sergisi ya da moderniteyi bir kenara bırakarak son 25 yılın üretimi üzerinden arşivci bir duruşla mimariyi tartışan "Made in Europe" (Avrupa'da Üretildi) ve



5

"Time, Space, Existence" (Zaman, Mekan, Varoluş) sergileri[5], kavramsal çerçeveye getirdikleri yeni yaklaşımlarla dikkat çekici. Koolhaas'ın "Moderniteyi Absorbe Etmek" temasına bağlı kalınmasına dair uyguladığı tutucu politika düşünülürse bu şaşırtıcı; Venedik'in dar "*calle*"lerinde[6] gözden uzak olmanın şansı mıdır bilinmez.

Bu yıl mimarlık bienaline ilk kez katılan 11 ülke pavyonundan biri olan Türkiye'yi Arsenale'de görmek mutlu etti. "Places of Memory" (Hafıza Mekanları) sergisinde İstanbul'un Taksim-Salıpazarı, Bâb-ı Âli ve Büyükdere Caddesi bölgelerini merceğe alan Türkiye ekibi, moderniteyi mekan üzerinden "absorbe etme"yi yine dökümantarist bir yaklaşımla sunuyor. AKM örneği, bu bağlamda son derece çarpıcı; yine de (Murat Tabanlıoğlu'nun küratörlüğü düşünüldüğünde) sergiye hakim dökümantarizme eklemlenecek ve parçaları bağlayacak bir "dış ses"in, bugünkü kullanımı/kullanımsızlığı, hafıza "kayıpları"nı ve süregelen uzlaşmazlıkları tartışmasını beklemiş olduğumu söylemeliyim. Öte yandan AKM'nin toplumsal bellekteki ve kent kültüründeki elzem konumu, sergide genel olarak yapının (iki yıl önceki SALT sergisinden tanıdığımız) 1/60 ölçeğindeki maketini "Instagramlamak"la meşgul görünen izleyiciye ulaşabildi mi, emin değilim. Türkiye'nin uluslararası mimarlık sahnesinde yeni düşünceler ile yer almasına aracı olacak bu kalıcı mekanda gerçekleşen ilk serginin baskın temkinlilik halinin, ilerleyen sergilerde yeni sesler ve yeni deneyler ile biraz kırılacağına inanıyorum.

Pavyonlarda ülkelerin modernite anlatılarını izlemek, izleyici için bir nevi tanıdık hikayeleri yeniden okumak gibi; yine de bu okumanın, rahatsız bir dikte yarattığı söylenemez -hikayelerin olmasa da, farklı dillerin ve yeni biçimlerin keşfi nabzı yüksek tutuyor. "Maddeler halindeki" çok parçalılık hali ile arşivci duruş, ince ama sağlam bir çizgide; özellikle Ana Pavyon'un mekanını gezerken izleyiciye dev bir kitabın keyifli sayfaları arasında dolaştığını hissettiriliyor -bienalin geneline hakim mizahın yanısıra araştırma temelli strüktürün de bunda payı büyük.

"Araştırma"nın "laboratuvar" kısmını teşkil eden "Monditalia", dans, tiyatro gibi diğer disiplinlerin de katılımıyla söylemler ve süreçler için bir sahne işlevi görüyor. Arsenale'nin başındaki Corderie'de yer alan sergi, izleyiciyi "gösterimdeki festival"e hazırlayan esnek bir önsöz niteliğinde. Kendisini otonom bir nesneye dönüştürmesi ile önsöz başlı başına bir gösteriye evriliyor ve girişindeki ünlü yerleştirmeyle saçılan parıltı mafyanın konut tercihleri, küresel ısınmanın sınır sorunları ya da 60'ların yé-yé kulüpleri üzerinden İtalya'nın (serginin ismi de İtalyanca "Mondo/Dünya" ve "Italia" kelimelerinin bir birleşimi) modernleşme ve modernitedeki portresini ortaya çıkarıyor.



6

6 Arsenale'deki serginin "Dans" işbirliğinden, Carpi Korosu'nun sahneye koyduğu "Scene da Appunti sul Vangelo Secondo Matteo" (Matta İncili Notlarından Sahneler. Fotoğraf: Giorgio Zucchiatti ©la Biennale di Venezia).

Elbette esas gösteri, aslında bienalin kendisi; iki yılda bir Giardini'nin ağaçları altına gizlenmiş pavyonların, Arsenale'nin serin koridorlarının ya da şehrin büyüklü küçüklü "campo"larına[7] bakan sarayların açılması ile bu hem satirist, hem de hedonist "arzular makinesi" büyük bir patırtı ve parıltı ile çalışmaya başlıyor. Dünyanın en önemli mimarlık etkinliği ve etkileşimli bir toplum varlığı olarak Venedik Bienali, 21. yüzyılın kapitalist düzleminde kaçınılmaz olarak bir düşünce simsarına, yaratmış olduğu "yıldız mimar" sisteminden beslenen endüstrinin gururlu bir metasına dönüşüyor. Rusya'nın sergisinin tabiri ile bu "fuar"ı gezerken, iliklerime kadar hissettiğim bir diğer duygu üzüntüydü. Geçit törenlerinin, sponsorların, kalın harflerin, "ben"lerin, fahiş ücretlerin (yalnızca muazzam bir emek harcanan bienal araştırmalarının hakkını verebilmek için bir katalog ve her unsur için yayımlanan ufak kitaplardan edinilmesi gerekiyor; bu durumda da üç basamaklı bir euro miktarı gözden çıkarılmış oluyor) arasında yorgun düşüp bir soluklanmak için oturulan sandalyede de "ya tüket terk et"çi bir tavrın dayatılmasının ardından, insan bu "makine"deki trajikomik konumunu düşünmeye başlıyor.

14. Venedik Bienali, tarihinde ilk kez altı ay boyunca açık kalarak Kasım ayı sonuna kadar devam edecek. Hakkında bu kadar konuşulan sergiyi, açıldığı ilk hafta gezmiş olmama rağmen şaşkınlıkla karşılaştığım genel enerjisizlik ve oldukça az sayıdaki ziyaretçiyi, yaz mevsiminin rehavetine bağlıyorum; bu ayın gelişi ile beraber şehrin yeniden mimarlar, meraklılar, etkinlikler, yeni düşünceler ve yeni sinerjilerle dolacağına inanıyorum. Bu bienale ait bir diğer inancımsa, ortaya koyduğu radikal kurgu ile kendisinden sonra gelecek olana ciddi bir meydan okuyuş yarattığı; iki yıl sonraki "mimarlar" ve "mimarlık" ilişkisinin ele alış biçimini merak etmiyor değilim. 14. Bienal'e dair Charles Jencks'in bir sözüne yer vererek mendereslerimi sonlandırmak isterim; "*Evet, bu mimarsız mimarlık, gösterinin tamamı kendisi olan tek bir mimar hariç*[8]." ■ *Yağmur Yıldırım, mimar.*

Notlar:

1 "Township of Domestic Parts: Made in Taiwan" (Domestik Parçaların Kentliği: Taiwan'da Üretildi) sergisi metninden.
2 14. Venedik Mimarlık Bienali kavramsal çerçevesi ile Venedik Bienali Başkanı Paolo Baratta ve Rem Koolhaas'ın Ocak ayında ülke katılımcıları ile gerçekleştirdiği toplantıdan.
3 14. Venedik Mimarlık Bienali kavramsal çerçevesinden.
4 Kargaların tek gözleri ile gördüklerine dair halk arasındaki yanlış inanış üzerinden Güney ve Kuzey Kore'nin politik durumuna gönderme yapılıyor.
5 Sergide sunulan Mies van der Rohe ödülleri seçkisinde Beşiktaş Balık Pazarı, Santral İstanbul, "The Seed" Konser Salonu, Tekfen Kağıthane Ofisleri gibi tanıdık isimler de var; kullanılan projelere ve tüm içeriğe [madeineurope.miesbcn.com adresinden] online olarak ulaşmak mümkün.
6 Venedik diyalektinde sokağa verilen isim.
7 Diğer İtalyan şehirlerinden farklı olarak Venedik meydanları "piazza" yerine "campo" ismi ile anılır; şehrin yegane "piazza"sı heybetli San Marco'dur.
8 Charles Jencks'in Rem Koolhaas ile Haziran ayında gerçekleştirdiği söyleşiden.

Cam Kutularda Mimarlıklar Büyütmek

Yelta Köm ■ Dr. Nathaniel Bagshaw Ward 1842'de ilk baskısını yapan "Cam Kutularda Bitkilerin Büyümesi Üzerine[1]" kitabında teraryumlardan, kendi çizdiği ward kutusundan bahseder ve cam kutularda yetişen bitkileri anlatır. Teraryum, hepimizin bildiği akvaryum kelimesinin Latincesinden üremiş bir sözcük, kapalı bir kutu içerisindeki bitki eko sistemini tamamlıyor. Peki, teraryumun bir mimarlık bienali ile ilgisi ne olabilir?

Venedik Mimarlık Bienali'ne bu gözle bakmak mümkün. Kapalı bir eko sistemin sürekli büyüyen parçalarını ve çeşitliliğini gösteren, tam da bir medeniyetler birliği yanılsaması üzerine kurulan bir etkinlik. Bu buluşma ve bulaşma etkinliği, milletler üzerinden kurduğu temsiliyet dalları üzerinden iki senede bir yenilenen illüzyonlar yaratıyor. Hem dışarıyla iletişim kuruyor, hem de kendi içinde konuşuyor, kendine referanslar veriyor, kendi ekosisteminin uzantıları ile sahnelenen bir gösteriye dönüşüyor. İki senede bir içeriği, fanusunu taşıyan isim değişse de, her seferinde yeni bir bilgi alanın en kabul edilen ve sürükleyici tartışmasını başlatıyor. Bir yandan bunları düşünürken, bir yandan da mimarlık dünyasındaki tek fanusun bu olmadığının, başka kapların da var olduğunun altını çizmek gerek; ama Venedik'in, camının parlaklığı ile göz kamaştırdığı da bir gerçek. Ayrıca bahsettiğim millet temsillerinin bir ağaç gövdesinin yaprakları olmanın ötesinde, zamansız ve yersiz biten onlarca bitkiden oluştuğunu da söylemeliyim. Bu fanusun içinde biten bir bitki olmanın görünürlüğü bize ne kazandırıyor sorusuna cevap vermek güç, ama bu görünürlüğünün bir dünya ligine referans verdiği gerçek. Aynı zamanda bu ekosistem içerisinde "benim de böyle bir meselem var" diyebilmek, dünyanın bir köşesinden, diğer köşelerine bulaşarak var olmak, bu birlikteliği değerli kılıyor.

Bu sene ulusal sergiye ilk defa katılan Türkiye Pavyonu üzerine konuşmadan önce, kabaca mimarlık sergilerinin ne işe yaradığına kafa yormak yararlı olabilir[2]. Bir mimarlık sergisi, yapılar üzerine olabilir, mimarlar üzerine olabilir, ya da küratörünün araştırmak, üzerine kafa yormak istediği bir konuya odaklanabilir, bunların hepsini

unutalım, bir mimarlık sergisinin salt tasarımı bile onun bir mimarlık sergisi olarak akıllarda yer etmesini sağlayabilir. Bu tanımlı seçenekler içinde, bienalin küratörü Rem Koolhaas'ın bu seneki sergi için işaret ettiği "mimarlar üzerine değil mimarlık üzerine" bir sergi sözü mimarın bir aktör olarak varoluşunu uzak tutmaya çalışıyor. Oysa mimarlıktan bahsederken -olanca baskın karakteri ile- mimarlık pratiğinden ne kadar uzak durabildiği ise bir soru işareti. Murat Tabanlıoğlu'nun küratörlüğünde ve Pelin Derviş'in koordinatörlüğünde gerçekleşen "Hafıza Mekanları" başlıklı Türkiye sergisi aslında bir mimara odaklanıyor gibi gözükmese de, küratörün kişisel hatıralarından yola çıkan bir kurguya sahip. Bu bir mimar sergisi değil, hatta kimi zaman küratör mimarın bile izlerinin neredeyse seçilemez hale geldiği, kendi hafızasından, geçmişinden, mekansal anları yorumlayarak kurguladığı ortamın bir anlamda dışavurumu. Ama yine de serginin metinlerinde ortaya çıkan kişisel durum, zaman zaman bunun bir mimar sergisi olduğunu düşündürüyor. Ben kendi adıma sergileri bir araştırma alanı olarak görüyorum, ve "Hafıza Mekanları" da benzer şekilde bir araştırmanın peşine düşüyor. Ancak Murat Tabanlıoğlu, -peşinen şunun altını çizerek- Türkiye'deki modern mimarlığı; sergisinde bir mimarlık tarihçisi gözüyle değil bireysel algıları ve deneyimleri üzerinden yorumladığını söylüyor. Bir mimarın tüm çıplaklığı ile bu kabulden işe girişmesi, sergide hissedilen iş bazlı otonom durumu daha iyi açıklıyor[3].

Serginin üzerinde durduğu kavramsal çerçeve, Rem Koolhaas'ın "Absorbing Modernity[4]" temasının üzerine Türkiye'den bir modern mimarlık anlatısı olarak tasarlanmış. Her ülke aynı temayı farklı biçimlerde ele alıp tekrar değerlendirmekte; kimisi kendi modernite tarihini ele almış, kimi bir hesaplaşma kurgusu oluşturmuş. Türkiye'nin kurgusu ise daha çok, ömrünün önemli bir bölümünü bu değişimler içerisinde yaşamış olan Tabanlıoğlu'nun bakışıyla biçimleniyor.

"Hafıza Mekanları"nın gözle görülür korkuları var, bunların en başında hafıza kaybının geldiğini söylemek gerekir. Küratör mimarlığın ve yapılı çevrenin sadece binalar ile ilgili olmadığını yerle ilgili hatıralarımızla ilişkili olduğunu söylüyor. Bu söylemle birlikte "hafızamızı kaybediyoruz, peki ama eyvah eyvah demeden, hafızayı nasıl kaybediyoruz, kaybettiğimiz neler" sorularını soruyor. Bugünün güncel mimarlık ortamında mimarlığın halen yere dair tutkusundan bahsetmek çok radikal bir söylem değil, aynı zamanda bunun mimarı bağlayıcı bir etkisi olduğunu, mimarlığı ise yer yer kısırlaştırdığını söylemek de mümkün. Burada nostalji tuzağına çok rahat düşülebilecek bir durum sözkonusu. Çünkü mimarlığın batıl inançları bir nesnenin yere ait olduğunu, yerin zaten bu konuda bir fikri olduğunu, konuştuğunu varsayar. Mimarlığın yere dair takıntısı daima, mimarlığı bağlayan bir zeminden bahseder. Oysa herkes bilir ki, yer fısıldamaz, yer konuşmaz, yer konuşabilen bir şey değildir. Bunlar aynı şekilde mekanlar için de geçerlidir, mekanların üzerinde oluşmuş bireysel ve kolektif hatıralar vardır. Bu toplumsal bellek meselesi romantikleşmeye meylettikçe sorunlar oluşmaya başlar. Serginin genel kurgusunun bu sakıncaları aklında tuttuğunu düşünüyorum. Sergi konuyu romantikleştirmek istemiyor, ama zaman zaman bu aralığa düşüp kalıyor.

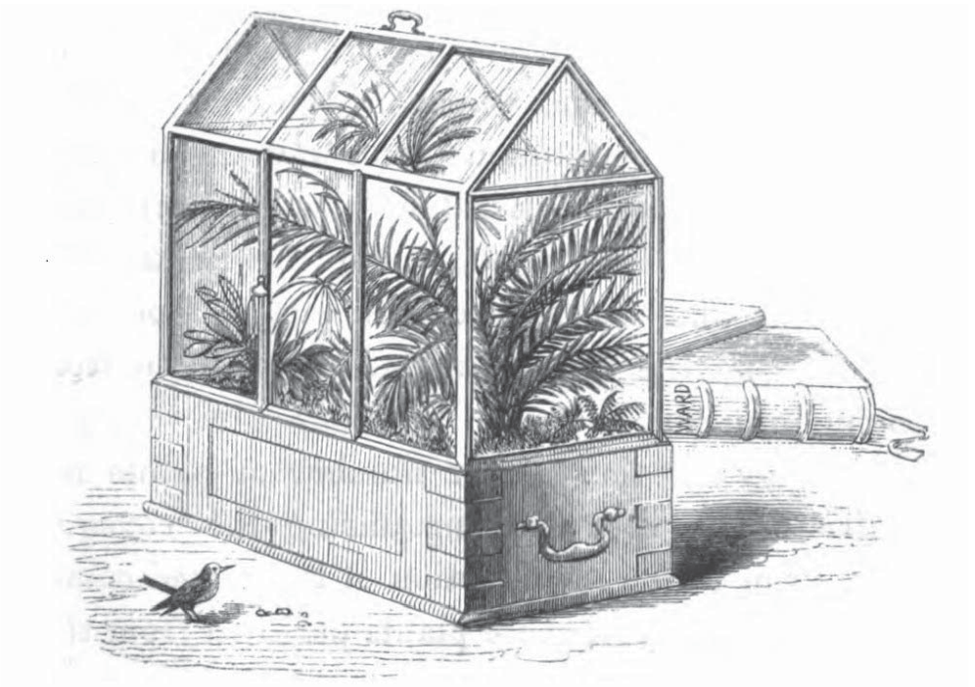
Sergi, küratörün hayatının geçtiği İstanbul'un üç ayrı bölgesine odaklanmakta: Taksim-Karaköy, Bab-ı Ali ve Büyükdere. Taksim'in önemi elbette toplumsal hafıza içerisinde edindiği yerden kaynaklanıyor ancak babası Hayati Tabanlıoğlu'nun mimari kariyerinin 20 seneden fazlasını alan Atatürk Kültür Merkezi dolayısıyla Tabanlıoğlu'nun kişisel serüveninde daha özel bir yere sahip. Sergi mekanına yerleştirilen siyah koridorun içi AKM tarihinin özeti ile kaplı. Burası Tabanloğlu için, sergiyi anlattığı video röportajda da samimi bir biçimde heyecanla dile getirdiği gibi "gerçekten onun hatırası". Bu özet içerisinde binanın yapı elemanlarına dair çizimler, farklı dönemlerdeki fotoğrafları eşliğinde sergilenmiş. Yapının politik geçmişine değinilen dizide son fotoğraf gezi direnişi sırasında çekilmiş olan çok sesli AKM cephesi. Sergiyi gezerken ve son fotoğrafın altında duran, AKM'nin her zaman sosyal meselelerde bir ayna görevi gördüğüne dair bir not, AKM'nin sadece gezi direnişi sırasında değil bugüne değin temsiliyetlerini hatırlatıyor. Bunların içinde en etkili imgelerden birinin 1 Mayıs 1967 olduğunu söylemeliyim, ve aslında cephesindeki o dev işçi posteri AKM'nin tarihsel serüveni içerisinde o fotoğraflar arasında yer almalıydı diye düşündüm. Ama daha sonrasında, bunun bireysel bir serüven olduğunu tekrar hatırlayıp, AKM cephesinin sergideki temsiliyetinin, Tabanlıoğlu'nun kişisel olay örgüsünden yansıyanlardan meydana geldiğinin farkına vardım.

Serginin girişinde, ziyaretçiyi sergi künyesinin bulunduğu dikdörtgen bir prizma karşılıyor, onun üzerinde bulunan Aslı Altay'ın grafik tasarımını üstlendiği sarı bir broşür ile sergiyi gezmeye başlıyorsunuz. Şans eseri bu broşürle karşılaşmadığınızda ise sergideki işleri yorumlamanız oldukça güç. Çünkü sergilenen işlere dair açıklamanın bulunabileceği sergi kitabı dışındaki tek kaynak bu sarı broşür. Bunun bir dezavantaj olduğu kadar yer yer avantajları olduğunu da düşünüyorum.

Hemen girişte, Alper Derinboğaz'ın "Modalities of the Spontenous" adlı işine ait 2,5 x 2,5 m'lik rölyefleri yer alıyor. Derinboğaz, Büyükdere ve Beyoğlu üzerine çalışarak, topoğrafyadan toplumsal değerlere, farklı katmanlara değinen bir okumalar dizisi oluşturmuş. İşin kavramsal yapısının dışında bugünün güncel mimarlık üretimi içerisinde duran güçlü bir estetik etkisinin olduğunu peşinen söylemek lazım. Derinboğaz'ın işinin kavramsallaştığı nokta kadar, temsiliyetinin gücü de işi öne çıkaran yanlarından biri. Rölyeflerin üretimindeki teknoloji metotları, son rölyefin duvara yansıyan bir hareketli görüntü olarak sabit bir yere basmayışı, durdurulmaya çalışılan zamanı kırıyor. Öte yandan sergi içerisinde tekil imaj olarak bu kadar güçlü olan objeleri, alt metinleri ile beraber okumak, bu iş özelinde önemsiz kalabiliyor. Şehrin farklı katmanlarının farklı ölçeklerde görselleştirilmiş olması, sergiyi gezenlere ne kadar ulaştığı ayrı bir konu, ama tekrarlayacağım ona gerek de kalmıyor. Buradaki nesnenin üretim biçimi, alt metni bir araca dönüştürüp, izlenebilir bir deneyim sunuyor.

Derinboğaz'ın işinin sergilendiği yüzeyin diğer tarafında ise Serkan Taycan'ın "Agarophobia" isimli kolektif hafızaya tekabül eden kamusal alanlar üzerine yoğunlaşmış meydan fotoğrafları bulunuyor. Fotoğraflar belli bir yükseklikten kadrajın içine aldığı meydanların tümüne hakim olma hissini uyandırıyor. Fotoğrafların anı durduran bu meselesi kamusal alanın içindeki aktörleri, gözün aradığı birer Waldo'ya[5] dönüştürüyor. Aslında bu bireysel kullanımların, biraraya geldiği kompozisyonlar, meydanın çoğulcu durumunu ortaya çıkarıyor.

Duvarın arka yüzeyinde bulunan Metehan Özcan'ın işi, daha çok iç mekana yoğunlaşıyor. Hukukçular Sitesi'nin iç mekanlarında yaptığı gözlem, mekanın kullanıcı etkisiyle nasıl değiştiğini inceliyor. Bir yandan da kullanıcının temsil ettiği



Ward kutusu (Nathaniel Bagshaw Ward, On the Growth of Plants in Closely Glazed Cases, 1842, s. 90; Katherine Golden Bitting Collection on Gastronomy, Library of Congress).

hafızanın karşılığını yaptığı kolajlar ile bütünleştiriyor. Metehan Özcan'ın kolajlarının katmanlaşan etkisi, yıllar içerisindeki kullanım değişimlerini ortaya döküyor. Bununla beraber mekana dair bir hafıza varsa, onun görselleştirmesini yapıyor.

Sergi duvarlarında bulunan son iş Ali Taptık'a ait. Taptık, serginin genelinde ele alınan bölgeler arasında dolaşıyor. Bu fotoğraflar binaların belli sekanslarından elde edilmiş, onlara yaklaşan anlar. Taptık'ın fotoğraflarının kamusal alan ve kent meselelerinin yanısıra, nostalji ile çarpışan bir hali de var. Fotoğraflar baktıkları yerin bireyselliğini hissettirirken, birbirleri ile ilişkiselliklerinden kaynaklanan farklı bir okuma imkanı da sunuyor. Sanatçının kendisinin de dediği gibi bir imge havuzu oluşturduğunu söylemek gayet mümkün[6], Taptık'ın çalışmasında kişisel deneyimin öne çıktığı bir gözlemin deneyimi aktarılıyor.

Serginin geneline hakim olan, varla yok arasında gidip gelen son iş ise Candaş Şişman'a ait. Serginin harcı niteliğindeki bu çalışma, serginin güzergahındaki yerlerden toplanan seslerin manipülasyonları ile oluşturulmuş bir ses enstalasyonu. Kamusal alanlardan toplanan bu sesler sanatçının deyimiyle bir "öz ses" araması, sesin kendine özgü yapısını bulmaya çalışırken, kamusal alanda yaşadığımız hisleri ortaya koymak istiyor[7]. Bu soyutlama meselesi sanatçının notasyonuna göre yeniden düzenlenip, sergi mekanında farklı noktalardan yayınlanıyor.

Serginin içeriğini daha iyi anlamak için, sergiyle birlikte yayınlanan tasarımı Aslı Altay tarafından yapılan "Places Of Memory - Hafıza Mekanları" kitabının önemi büyük. Bu tüm örüntüyü üst üste koyunca, sergideki tekil işlerin hepsinin içinde farklı bir ölçekten hafıza yorumlarının olduğu görülse de, sergi genel anlamda kapalı bir cam kutunun içerisinde gibi duruyor.

Serginin mimarlığı, birey üzerinden anlatma çabası açık bir şekilde gözüküyor. Bu çaba küratöryel metinle sorunlu bir şekilde üst üste geliyor. Ancak sergi içerisindeki işler bir araya geldiğinde, bu sorunlu durum ortadan kalkıp, parçacıklı yeni bir yeri işaret ediyor. Teraryum meselesine geri dönmek burada iyi olabilir, çünkü bu büyük fanus içinde Türkiye'nin şu an yeni biten bir bitki mi olduğu yoksa kendisini kapattığı yeni bir teraryum mu oluşturduğu, üzerine düşünülmesi gereken bir konu. Mekan, hafıza meselesini İstanbul üzerinden anlatırken bu anlatının bir başkasına nasıl aktarıldığını, kendi yetiştiği yerle nasıl ilişki kurduğunu düşünmek de önemli. Bu sergi, dünya üzerindeki herhangi bir noktadan bakıldığında, "burada da böyle bir mesele varmış" denilip geçilebilir ya da bu meselenin başka hafızalarında karşılık bulması ile kimi kısımlarıyla ya da tamamı ile değerlenebilir.

Serginin tasarımını oluşturan siyah koridor, sade bir şekilde konuyu üç kademede anlatırken, bu kadar iç içe geçmiş bir durumu kademelendirip, kategorize etmek iç içe geçen hikayeyi kırıyor. Anlatı tekdüze bir hale geliyor, yine aynı cesur yekpare yaklaşım, serginin tıpkı kurduğu hikaye gibi kırılgan ve parçacıklı bir yapıda olabileceğini düşündürüyor.

Hafıza Mekanları kitabındaki röportajda, özellikle üzerine durulan süreç ve kuşak konularının, bu serginin önemli noktalarından biri olduğunu anlıyoruz. Öte yandan sergi yapmanın böyle bir şey olup olmadığını da düşünüyor insan, malumun ilanının son zamanlarda çokça konuştuğumuzu kabullenmek gerek. İş yapma biçimleri, çoğu zaman yapılan işin önüne geçebiliyor, burada sanılmasın ki süreç önemsizdir diyorum, ama belki de zamanın ruhunun getirdiği alışkanlıklardan dolayı yapma biçimleri, metotları kimi zaman yapılan işin önüne geçebiliyor. Kuşak farklarına karşın bu ortak üretim alanında hafıza kesitinin aynı yerden geçtiği rahatlıkla görülüyor.

Kuşkusuz bir sergiye çok büyük anlamlar yüklemek gerekmez. her ne kadar ülke olarak katılımın -en azından- zihinlerde çözüldüğü bir dönemde de olsak, bu büyük cam kutunun içinde yer almak önemli. Cam kutu içerisinde bu tohumun yetişmesinde rol alan her aktörün önemi yadsınamayacak kadar büyük. Aynı zamanda içine sıkışıp kaldığımız ve çoğunlukla kitleler üzerinden kurduğumuz kamusal alan tartışmalarına da bireysel bakışla yeni bir soluk kazandırdığı fikrindeyim.

Hafıza Mekanları, Venedik'teki cam kutunun içerisinde Türkiye'nin işgal etmeye başladığı ilk hacim. Bu hacmin potansiyellerinin ilerleyen zamanda başka hacimlere bulaşacağını düşünüyorum. Belki de bu ancak cam kutularda yetiştiği sanılan mimarlıkların, camlarını da kırıp yüz göz olduğumuz zaman ortaya çıkabilecek. Ve belki de ancak o zaman, bu coğrafyaya ait meselelerin başka yüzeyler ile düzlemler aracılığıyla anlatılacağı çok katmanlı bir mimarlık ortamının imkanlarını da keşfedebileceğiz. ■ *Yelta Köm, mimar.*

Notlar:

1 Nathaniel Bagshaw Ward, *On the Growth of Plants in Closely Glazed Cases,* 1842, s. 90 (Katherine Golden Bitting Collection on Gastronomy, Library of Congress).
2 Arredamento Mimarlık'ın 2014 Şubat sayısının dosya konusu "Türkiye'de Mimarlık ve Mimarlığı Sergilemek ; Maşallah Bu Ne Bereket!"
3 İş bazlı otonomluk, aslında her işin kendi hikayesinin ortaya çıktığında küratörün çizdiği alanın dışındaki serbest bir dolaşım alanını tarif ediyor.
4 Moderniteyi özümsemek olarak çevrilebilir.
5 Where is Waldo? Kitaplarından/oyunlarından bahsetmek gerek. Yüzlerce insan çizimin birarada olduğu yerlerin içinde çizgili tişörtlü Waldo'yu ararsınız.
6 Hafıza Mekanları, Editör: Pelin Derviş, IKSV, 2014. s. 186
7 Hafıza Mekanları, Editör: Pelin Derviş, IKSV, 2014. s. 185

İsviçre Pavyonu - Venedik Mimarlık Bienali 2014

Lucius Burckhardt & Cedric Price - A Stroll Through a Fun Palace



1 İsviçre Pavyonu, 2014 (Fotoğraf: Andrea Avezzù, la Biennale di Venezia izniyle).

Pelin Tan ■ *"Üzerinde ne kadar fazla çalışıp, ne kadar fazla düşündüysek serginin konsepti de fiziksel niteliğini aynı ölçüde yitirdi,ve en sonunda yalnızca, Lucius ve Cedric'in mekanda gezinen zihinsel evrenleri kaldı.*[1]*."*
J. Herzog & P. de Meuron

Sergi mekanını söylemsel fakat aynı zamanda düşüncelerin akışkanlık kazandığı bir yere dönüştürmek, mimarlık sergilerinde neredeyse amaçlanmayan, gerekli görülmeyen bir küratöryel pratik. Görsel temsiliyet ve form/nesne odaklı sergilemeler hala mimarlık ortamında tercih edilen başı sonu belli, mekanda doğru yere sabit yerleştirme ve izleyiciyi yönlendirme stratejisi bağlamında tanımlanmış. Düşüncelerin akışkanlık kazandığı, izleyicinin de sergi yapısını yönlendirebildiği, katkıda bulunduğu; fiziksel mekandan sıyrılıp, pasif bir imge-anlam ilişkisini terk ederek sunulan mimari pratik veya formu tümel bir zaman aralığında (geçmiş-şimdi-gelecekte) tekrar etkinleştirmeye dönüştürmek, sergi tasarımını ve yapısında radikal kararlar gerektiriyor. Venedik Bienalleri tarihine baktığımızda kuratör/düşünür Hans Ulrich Obrist'in en çok anılan ve kuratöryel tarihte de etki bırakmış olan Utopia Station (2003) projesi, hala bu anlamda çok fazla tekrarlanmamış bir kuratöryel pratik. Sergi mekanını ofise dönüştürmek, sürekli sanatçı ve mimarların konuşmacı olarak söyleşi formatında davetli olduğu, yatılıp, yemek yenilip, içilen, uyunan ve öğrencilerin sürekli zaman geçirip mimarlık ve kente dair bir şeyler ürettiği, öğrendiği bir akışkan platform. Utopia Station projesinin gramerini ödünç alan "A Stroll through a fun palace - Venedik Mimarlık Bienali 2014, Isviçre Pavyonu"nun kuratörü Hans Ulrich Obrist, tasarımı Herzog & de Meuron'a ait. Ayrıca, 2012 yılında Adhocracy sergisi[2] (1. İstanbul Tasarım Bienali) katılımcısı İtalyan mimar Lorenzo Baroncelli ise serginin bilimsel danışmanı.

Olafur Eliasson, Liam Gillick, Dan Graham, Phillippe Parreno gibi Obrist'in uzun yıllardır beraber çalıştığı ve disiplinler arası üretim geliştirmiş sanatçıların mekanda müdahaleleri dışında, serginin ana düşünsel aksı Cedric Price'in (1934-2003) "Fun Palace" adlı gerçekleşmemiş projesine de referans veriyor. Bu sergide İngiliz mimar, plancı Cedric Price ve İsviçreli sosyolog Lucius Burckhardt'ın (1925- 2003) mimarlık, tasarım, kent hakkındaki düşünceleri ve arşiv projelerinin tanıtımı temel alınmış. İki meseleyi konu edinen sergi, öncelikle, Price'ın tasarım vizyonunu ve Burckhardt'ın gündelik yaşam ve kent/birey eksenindeki düşünceleri yeniden güncel mimarlık ve kent sorunları ile etkinleştirilmesini içeriyor. İkincisi ise, İsviçre pavyonu; mekanı iki düşünür, eğitimcinin projelerini statik bir arşiv sergisi şeklinde değil doğrudan izleyicinin kendisinin araştırıp inceleyeceği ve bilgi alabileceği etkin bir şekilde tasarlanmış. ETH Zürih Mimarlık Fakültesi'nin yönettiği uluslararası mimarlık fakülteleri için bir yaz okulu, laboratuvar haline getirilen pavyonun sergi mekanı aynı zamanda Price ve Burckhardt'ın eğitimci yanları ile de anılıyor.

"Genelde geçmişteki öğeler ile geleceği icat ediyoruz" diyerek kuratöryel esaslarını tanımlayan Obrist ve Baroncelli, Price'in "Fun Palace" projesi 21. yüzyılın koreogafisine uygun, yani, toplumsal bir deneyime açık, mekan dışındaki materyal dünya ile ilişki içine geçebilen, farklı insan deneyimlerini araştırma riskini alan, 20. yüzyıl nesne odaklı temsiliyete dayalı değil zaman odaklı bir sergileme olarak tasvir ediyor. Serginin yapısına ilham veren Price'ın bu projesi, "Strollology" adını verdiği "yürümeyi" bir kentsel araştırma metodu olarak tanımlayan sosyolog Burckhardt'ın kent, mahalle, sokak gibi gündelik yaşam pratiklerine odaklanıyor. Tarihsel bağlamda, Durumcu Hareket'in (Situationist International) manifestosunda/pratiğinde yer alan yürüme, psikocoğrafya ve dérive gibi temelde modernist kent planlama ve bu doğrultuda gelişen gündelik yaşamı eleştiren kavramlara da referans veren "Strollology"; gezme, gezinti bilimi anlamına karşılık gelmekte. Sergide, yürüme, gezintiyi kent ve kırsal yerlerde bir araştırma metodu olarak benimsemiş, 1990 sonlarında biraraya gelmiş Stalker (Roma) gurubunun kurucularından mimar Lorenzo Romito; ETH Mimarlık Fakültesi misafir profesör olarak İsviçre Pavyonu'nda Burckhardt'ın düşüncelerine referansı ile öğrencilerle atölyeler gerçekleştirdi. Romito, Burdkhardt'ın 1982'de Kassel Documenta sergisinde gerçekleştirdiği "documenta urbana" sergisi projesini tekrar canlandırarak ve bu fikri günümüz kent tartışmaları çerçevesine oturan bir "kent bienali" araştırması olarak yeniden ele aldı. 1957 yılında Urban Planning and Democracy (Kent Planlama ve Demokrasi) makalesinde eleştirel bir kamusal alanın planlama üzerine karar verebilme ve katılımcı olma hakkını savunan Burckhardt, kent ütopyaları, mimarın rolü



Müşterekleşme Pratiği Olarak Alternatif Pedagojiler

Pelin Tan ■ *"Akademik camianın katılımcılığa karşı olmalarının nedeni, katılımcı pratiklerin öğretim ve araştırmanın temellendiği tüm şemaları hükümsüz kılması."*
Giancarlo De Carlo[1]

ve eğitimci olarak ders verdiği tasarım okullarındaki alternatif ders müfredatları üzerine yazmıştır. Katılımcı kent planlama ve tasarımda karar verme mekanizmalarını gelecek ütopyaları olarak değil doğrudan güncel siyasi bilinci etkileyen somut ütopyalar olarak tartışmıştır[3]. Birçok yazısında, 1980 Avrupa kentlerinin gelişimi ile kırsal ve kent sınırlarının azaldığı süreçte kırsal alanları savunan ve kentleşme ile biyolojik çeşitliliğin yok olduğuna işaret eden düşünür, sanki 2000 yıllarındaki kentleşme sorunlarına işaret etmekte. Master öğrenimleri sırasında iki sene boyunca Bruckhardt'ın öğrencileri olmuş Herzog & de Meuron ikilisi; hocalarının sosyal yapının çok görünür olmamasına işaret eden "tasarım gizlidir[4]" sözünden çok etkilendiklerini ve kendi pratiklerinde bina ve kentsel çevre ilişkisi üzerine bu bağlamda çalıştıklarını belirtirler. Herzog & de Meuron'a göre mimarlıkta görünmezlik (tasarımın gizliliği), mimar veya mimari formun görünmezliği anlamına gelmemektedir. Aslında paradoksal bağlamda, tasarım gizlidir argümanı, kent sakininin ya da kullanıcının bina veya tasarlanmış çevreyi kullanma potansiyeline bağlıdır[5].

Rem Koolhaas'ın en çok etkilendiği mimar Cedric Price'ı tanımlarken, Venturi ile farklı yaklaşımlarını şöyle ortaya koyar: "Venturi, ticari bölgeselliğe dair bir enerjinin mimarlığı canlandıracağı umudunu taşıyordu, Price ise sıradanlıktan ayırdedilemeyen bir raddede mimarlığı söndürmek istiyordu[6]." Mimarlık eğitimi ve alternatif eğitim yapıları üzerine 1960'lı yıllarda kafa yormuş olan Price, "Thinkbelt" projesi ve Polyark gibi eğitim ağları kurarak eğitim, tasarım programı, plan, kurum gibi kavramları sorgulamış ve birçok öğrencinin katılımını sağlamıştır. Mimarlıkta alternatif pedagoji ve tasarım/plan eleştirisine, Cedric Price'in geçmişteki pratiği çerçevesinde odaklanan İsviçre Pavyonu birçok farklı coğrafyadaki mimarlık okulunu davet ederek, sergi mekanını bir laboratuvar haline getirdi. Ayrıca, bienal süresince, Filistin mimarlık koruma merkezi Riwaq kurucusu Suad Army gibi mimar ve kuratörleri konuk eden İsviçre Pavyonu çatışma coğrafyalarındaki koruma ve durumcu tasarım stratejilerine odaklandı.

İsviçre Pavyonu'nda, kuram ve mimarlık/kent tarihinde önemli yeri olan bu iki düşünürün tasarım, mimarlık ve kente dair vizyon, pratiklerinin ortaklaştırıldığı projelerine yakından tanık oluyoruz. Aynı zamanda, kent ve tasarım adına öne sürdükleri temel kavramlar ve sorular ile birlikte serginin dinamik bir katılımcısı haline geliyoruz. Arşiv, kuram, mimarlık tarihi, düşünürler her karşılaşma ve düşünce paylaşımında İsviçre Pavyonu'nda etkinleşiyor. ■ *Pelin Tan, Sosyolog / Sanat Tarihçi, Doç.Dr., Mimarlık Fakültesi, Mardin Artuklu Üniversitesi.*

Notlar:

1 *Lucius Burckhardt & Cedric Price – A stroll through a fun palace*, the Swiss Arts Council Pro Helvetia, 2014, s. 5.
2 Adhocracy, 1. Istanbul Design Biennale, Curators: Joseph Grima, Elian Stefa, Ethel Baraona, Pelin Tan, 2012, IKSV, Istanbul.
3 "On the Value and Meaning of Urban Utopias (1968)", Ed.Jesko Fezer & Martin Schmitz, *Lucius Burckhardt Writings.Rethinking Man-Made Environments,* Politics, Landscape and Design, Springer, Wien, New York, 2012, s.76.
4 Lucius Burckhardt, Design is Invisible (1980), Ed.Jesko Fezer & Martin Schmitz, *Lucius Burckhardt Writings.Rethinking Man-Made Environments,* Politics, Landscape and Design, Springer, Wien, New York, 2012, s.153.
5 "A Stroke of Luck for Us – Jacques Herzog & Pierre de Meuron, söyleşi, Peter Scutter, Ueli Mader, *Lucius Burckhardt & Cedric Price – A stroll through a fun palace*, the Swiss Arts Council Pro Helvetia, 2014, s.8.
6 *Lucius Burckhardt & Cedric Price – A stroll through a fun palace*, the Swiss Arts Council Pro Helvetia, 2014, s.14.

Radical Pedagogies: Action-Reaction-Interaction (Radikal Pedagojiler: Eylem-Reaksiyon-Etkileşim) projesi, Princeton Üniversitesi Mimarlık Okulu direktörü Prof.Dr. Beatriz Colomina'nın doktora öğrencileri ile birlikte sürdürdüğü bir araştırma projesi Monditalia sergisinde yer aldı. 2014 Venedik Bienali jürisinden Özel Ödül madalyasını alan bu mütevazı hoca-öğrencileri araştırma projesi sergisi; Colomina'nın geçmiş yıllarda gerçekleştirdiği, 20. yüzyıldaki mimarlık yayınlarının arşivi ve söylemsel analizine odaklanan *Clip-Stamp-Fold (The Radikal Architectue of Little Magazine)* projesinden sonra bu proje yeni bir tür "akademik araştırma projeleri" modelininin devamı. Colomina'nın doktora öğrencilerinin yönetiminde ilerleyen bu projenin sonuçları, birçok uluslararası sergi, kitap, konferans ve gazete olarak farklı mecralarla dağıtıldı ve farklı insanların katılımına açıldı. Akademik araştırma ve sonuçlarının temsili, katılımcı bilgi üretim aşamaları gibi akademik bilgi üretiminde sıkça göremediğimiz araştırma projesi formları, Colomina'nın öğrencileri ile birlikte sürdürdüğü projelerle farklı bir görünürlük kazandı. Arşiv çalışmalarının farklı katılımcılar ile etkinleştirilmesi, hem sergi hem de araştırma sürecinde katılımcı pratiklerden yararlanılması ve güncel küratöryel stratejiler ile sanat ve mimarlık kurumlarında, sergilerinde proje aşamalarının izleyiciye açılması; araştırma projelerinin görünürlüğü bir yana katılımcı, kolektif bilgi üretimini de sağlıyor.

"Radical Pedagogies" projesinin ilk araştırma safhalarından biri 2013 Lizbon Mimarlık Bienali'nde, Lizbon'daki bir kamusal mekanda biraraya gelinerek Colomina ve proje yürütücüleri öğrencileri tarafından tanıtıldı. Kent meydanlarından



1

birinde, bir heykelin dibinde herkesin oturarak dinlediği, tartıştığı bu toplantıda araştırmanın süreci, amacı ve radikal pedagojinin şimdinin mimarlık eğitiminde önemi üzerine odaklanıldı. "Radikal Pedagojiler" araştırma projesi, 20. yüzyılda mimarlık ve tasarım okullarında gerçekleştirilmiş alternatif eğitim projeleri ve radikal müfredatların arşivini devşiriyor. Bir yandan mimarlık eğitim tarihine dair bir arşiv çalışması gibi görünen bu proje; sergi, kamusal toplantılar, sunumlar düzenleyerek ilgili araştırmacılarla etkileşimde kalarak üzerinde çalıştıkları arşivi etkinleştiriyorlar. 2012 Adhoracy (1.İstanbul Tasarım Bienali) sergisinin yardımcı küratörlerinden, mimar, yayıncı Ethel Baraona Pohl'un yeni medya danışmanı olduğu bu proje; aynı zamanda yeni medya ve mimarlık arasındaki ilişkinin tüm imkanlarını kullanmaya çalışıyor. Projenin vaka araştırması tarih ve içerikleri ile birlikte Anna Sofia de Vargas tasarlanan web sayfasında interaktif bir haritalama metodu ile yer alıyor. Ayrıca facebook ve twitter gibi yeni medya araçları ile araştırmayı izleyen, katılanlarla etkin bir iletişim ortamı oluşturuyor[2].

60 adet vaka çalışmasını içeren arşiv, 20. yüzyılda savaş sonrası dönemde ortaya çıkmış farklı eğitim ve stüdyo pratiklerini biraraya getiriyor. 48 uluslararası araştırmacı tarafından içeriği ve tanıtımı yazılan bu vaka örnekleri Aldo Rossi, Superstudio'dan Kenzo Tange'ye kadar farklı coğrafyalarda mimar, öğrenci veya mimar kolektifleri tarafından eğitim kurumları içinde veya kurum dışı yaz okulları şeklinde, belirli tarihlerde gerçekleştirilmiş alternatif tasarım/mimarlık müfredatlarını içeriyor. 14. Venedik Bienali'ndeki Monditalia sergisinde 20 m uzunluğunda bir enstalasyon/yerleştirme olarak sunulan bu arşiv 20. yüzyıldaki alternatif mimarlık pedagoji pratiklerini sunuyor. Herbir



2

1-2 Radical Pedagogies, 2014 [Fotoğraf: Miguel de Guzmán (imagensubliminal.eu)]

vakanın A4 şeklinde kağıtlara basıldığı ve izleyicinin tercih ettiği örneklerin bilgisini alabildiği bu yerleştirmede aynı zamanda orijinal belgeler, tarihsel dizgede incelemek üzere sunuluyor. Dijital teknoloji ile oluşturulmuş küresel bir harita, etkileşimli bir ağ gerçekliği ile alternatif okul veya müfredatı oluşturan mimar, üretilen fikir ve öğrenci işleri hakkında bilgiye ulaşabiliyorsunuz. Örneğin, A30 nolu vaka Kenzo Tange'nin Tange Lab (1948-1973) hakkında bilgi veriyor; A10 nolu vaka ise Aldo Rossi'nin Arjantin'de 1976-1983 arası sürdürdüğü küçük okul adını verdiği La Escuelita hakkında bilgi veriyor. Arşiv çalışması sırasında ulaşılmış müfredatların orijinallerinin fotokopisi poster gibi mecralarla sunuluyor. Monditalia sergisinde yer alan yerleştirmenin üst kısmında 1940-1980 yılları arasındaki pedagojik deneyimlerin sunumunu içeriyor. Yerleştirmenin orta kısmı izleyicini serbestçe alıp gittiği fotokopilerden oluşuyor. Alt kısım ise bir tarihsel dizgeyi yansıtıyor, böylece 20. yüzyılda gerçekleşmiş birçok kültürel olayı izleyebiliyoruz.

Alternatif pedagoji mümkün mü?

Mimarlık ve yeni medya ilişkisinin potansiyellerinin bir akademik araştırma projesinde nasıl etkin bir şeklide kullanıldığından öte; bu araştırma "radikal, "alternatif pedagoji", "method/yöntem", "yerel/küresel koşullarda eğitim", "kurum eleştirisi gibi" gibi konuları tartışmaya açıyor. Bu tartışma, mimarlık eğitiminde alternatif ve muhafazakar olmayan pedagojik yöntemlerin yaratılması ve alternatif pedagojinin bir müşterekleşme pratiği olarak üretilmesi gereğini de içeriyor. Peki bu mümkün mü? Hangi farklı yerel bağlam ve olağanüstü hal bölgesinde ....ve hangi geleneği benimsemiş mimarlık tarihinde? Günümüz neoliberal ticari kent üretiminin genç mimar ve öğrencilere baskısının arttığı bir ortamda mimarlık eğitimi sosyal bilimlere göre daha problemli bir durumda. Diğer yandan, son yıllarda mimarlığın yoğunluklu olarak sosyal bilim disiplinlerine referans vermesine rağmen kendi içinde radikal araştırma yöntemleri üretemiyor. Radikal bir pedagoji olasılığının önünü kesen diğer bir sorun ise akademik eğitim kurumlarının, akademi dışında kendi kendine organize olan ve atölyeler şeklinde türemiş etkin alternatif mimari kolektif ve pratikleri dışlaması, eğitim müfredatında bütünüyle yer vermemesi. "Atölye" mantığı ile kurulan uzaktan ve zayıf ilişki, öğrencileri kısa süreli etkinleştirmek dışında bir işe yaramıyor.

Ne öğretiyoruz? Hangi yollarla? Bu tür alternatif eğitim yöntemleri arayışı eğitim programlarının ve mimarlık fakültelerinin "kurumsallaşma" eylemini, yapısını nasıl etkiliyor? Bu sorular bağlamında, "Radical Pedagogies" araştırma projesi sadece bize mimarlıkta alternatif eğitim tarihi hakkında bilgi vermiyor; aynı zamanda, metodun/yöntemin soykütüğünü, eleştirel bir kurumsallaşma pratiği olarak özdüşünümsel bir mimarlık eğitimini sorgulatıyor. Radikal bir sorgulama hala mimarlık disiplinin köklerinde saplı mimarlık eğitimini değerlendirmeyi gerektiriyor. Bu eğitim ise tasarım stüdyoları, tekrarlanan tasarım metodolojilerinin ötesine geçmek istemeyen, birbirine geçmiş çoklu bilim disiplerini benimsemeyen ve yerellikler arası bölgesel/coğrafi koşulları ilgi duymayan bir mimarlık eğitimi. Günümüzde kuram ve pratik arasındaki mesafe Deleuze-Guattari'nin kavramsal perspektifleri ile kapatılmaya çalışıyor. Disiplinlerötesi düşünme biçimi karmaşık araştırma yöntemleri ve yeni medya araçlarını kullanarak performatif görsel üretim ve gündelik yaşam ile doğrudan angajmanlar sunuyor[3]. Gelecekte bu tür bir bilgi üretimi "Radical Pedagogies" araştırma katmanlarında belirlenmiş "Reaction" (reaksiyon) safhasının önemini vurguluyor.

Eğitim, tasarım, katılımcı pratikleri üzerine yazmış, araştırmış mimar, eğitimci Giancarlo de Carlo'nun[4] gelecek vizyonunun hala gerisinde olduğumuz günümüzde mimarlık eğitimi ve alternatif pedagojiler, müfredatlar bağlamında, "Radical Pedagogies" projesi kendi başına bir "metod" olarak önümüzdeki yıllarda farklı platformlar, kurum pratikleri üreteceğini ve mimarlık araştırmalarına ilham vereceğini umut ediyorum.

■ *Pelin Tan, Sosyolog / Sanat Tarihçi, Doç.Dr., Mimarlık Fakültesi, Mardin Artuklu Üniversitesi.*

Notlar:

1 "An Architecture of Participation", *Perspecta*, 17 (1980), s.79.
2 [www. radical-pedagogies.com].
3 Pelin Tan, "Review of Deleuze and Research Methodologies", ed. Rebecca Coleman ve Jessica Ringrose, Edinburgh Press, 2013", *Visual Studies*, Mart, 2014.
4 Pelin Tan, "De Carlo'da Mimarlığın Sosyal Rolü ve Eleştirel Katılımcılık Üzerine", s. 80-82, *Betonart*, sonbahar, 2008, İstanbul.

Umut ve Arzu Yüklü Bir Mekanizma Olarak Mimarlık: Kore Pavyonu Küratörü Minsuk Cho ile Söyleşi

Pelin Tan: Pavyonda, Kore modernizminin eleştirel temsilinin iki görünümüne yer verilmiş, siz ve ekibiniz bu kapsamlı araştırmayı nasıl gerçekleştirdiniz ve Modernizm sürecinin farklı yüzlerini nasıl ilişkilendirdiniz?

Minsuk Cho: Bienalin "Moderniteyi Özümsemek 1914-2014" (Absorbing Modernity, 1914-2014) teması Kore modernizmini ele alışımda oldukça yönlendirici oldu; bölünmüş yarımadaya dair hikaye tek tarafıyla değil, bir bütün olarak yer almalıydı. Ben görevi üstlendiğimde, ilk başta serginin Kuzey Koreli mimarların paydaş küratörlüğünde gerçekleşmesi planlanıyordu ancak geçen yılın büyük bölümü onlarla diyalog kurabilme çabası içinde geçince bunun pek de mümkün olmadığı anlaşıldı. Siyasi ortam gibi bizi aşan pek çok etken sebebiyle başlangıçtaki hedefi gerçekleştirme umudunu neredeyse bütünüyle yitirdiğimizden hemen bir B planı hazırlamak durumundaydım. B planı nihayetinde de bugünkü sergi ortaya çıktı. Kuzey Koreli mimarlar ile temaslarımız sırasında tanıştığımız isimler de sonrasında sergimizin katılımcıları arasında yer aldı. UN DPRK temsilcisi ile tanışmamızı sağlayan, çalışmalarını Boston'da sürdüren Kore asıllı Kanadalı mimar Dongwoo Yim bunlardan biri. Dolayısıyla hazırlık sürecimiz, iki olasılık arasında salınımla sürekli bir değişim içinde gelişti. Buna bir diğer güzel örnekse; geçen yaz Seul'de, Paektusan Mimarlık Akademisi'ndeki Kuzey Koreli mimarlara sevgilerimizi ileten bir mesaj göndermeye çalışan İtalya Büyükelçisi ile tanışmamız sırasında yaşandı. Büyükelçi, fotoğrafçı Alessandro Belgiojoso'nun Kuzey ve Güney Kore'den kent manzaralarını fotoğrafladığı sırada yaşadıklarını anlatan ve daha sonra sergimizin önemli bir parçası haline gelen kitabını tanıtmıştı. Sonuçta araştırmamın

genel olarak iki güzergahtan ilerlediğini söyleyebilirim: İlki noktaların birleştirilmesi, diğeri ise noktalar arasındaki ilişkinin küratöryel meşruiyetinin tanımlanması. Kuzey ve Güney Kore'de mimarlık alanında üretim yapan uygulamacılar arasında bir ağ kurulmasını sağlayan oldukça dinamik ve heyecan verici bir süreçti. Süreçte keşfettiğimiz pek çok isimle bizzat iletişime geçtik; kimileriyle ise ilk kez Venedik'te tanıştık. Her ikisi de mimarlık tarihçisi ve eleştirmeni olan Prof. Hyungmin Pai ve Prof. Changmo Ahn'ın katılımı, hikaye örgüsüne eleştirel bir bakış katarak serginin düzenlenmesine önemli katkı sağladı.

PT: "Ütopya"nın, geçmişte Kore'de mimarlık pratiği içinde nasıl yapılandığından ve ulus inşa etme ile ilgisinden bahsedebilir misiniz? Bugünün Kore yarımadasında mevcut olan ayrışık güçlerin temsiliyle nasıl ilişkilendirilebilir?

MC: Kore Savaşı'ndaki korkunç bombardımandan kaynaklanan Kore'nin tabula-rasa hali, ideolojik kutuplaşmayla büyük bir değişim geçirdi; sosyalizm ve kapitalizm. Mimarlık umut ve arzu yüklü bir mekanizma olarak düşünüldüğünde, devlet güdümlü projelerin de ulus devlet gibi pek çok özlemin temsili oldukları söylenebilir. Pyongyang'da sosyolist ideolojinin en saf haliyle aktarıldığı yeni bir kent planlandı; Kim Jeong-hui masterplanın mimarı olarak bilinir (1950-53). Aksine çok daha parçalı ve fırsatçı teşebbüslerin sözkonusu olduğu Seul'de kapitalist metropolitan bölge kalkınmasının herhangi bir aşaması bütün şehri dönüştürme hırsıyla kontrolden çıktı. Kim Swoo Geun'un büyük bir beceriyle, şehri kesen yeni bir aks yarattığı tasarımı Sewoon Sangga (1968) buna iyi bir örnek sayılabilir. Geleneksel mimarlığın modernleşmekte olduğu, özellikle 1970'lerde, siyasi ayrılıklara karşın her iki Kore'de de zaman zaman bu tür devlet güdümlü projelerin kimi mimari unsurlar açısından benzerlik gösterdiğini farkettik. Bu unsurlar Pyongyang'da, kentsel çevreyi orada yaşayanlara daha tanıdık hale getirmek için kullanıldı; oysa Seul'de kimilerine göre amaç, genel olarak Kuzey'le rekabetti. Bugün her iki Kore'de de durum oldukça farklı, genç bir lider ve dünyaya açılma ısrarı ile birlikte, duyduğuma göre Kuzey Kore, kenti sözde "küresel standartlar"la çağdaş bir ortama dönüştürmek konusuna önem veriyor. Bu



1



2

1 Kim Il-sung Meydanı'nda koşan bir kız (Fotoğraf: Chris Marker, Koreans, Untitled #16, 1957. Peter Blum Gallery'nin izniyle).

2 Kim Il-sung Meydanı, Pyongyang, 2010 (Fotoğraf: Philipp Meuser; © Philipp Meuser).

benim gibi bir mimar için hayra alamet midir, gerçekten bilemiyorum.

PT: Bir mimar olarak siz ve ofisiniz özellikle Seul'de hayata geçen büyük ve gösterişli projelere karşı nasıl bir eleştirel tavır içindesiniz?

MC: Çoğunlukla gösterişli olması gerekmeyen yapılar inşa ediyoruz diyelim; genel görünüme uyum sağlayan yapılar. Ancak gösterişli bir yapı yapmayı gerektiren bir durumda ise dikkat çekme potansiyelini açığa çıkarmaya gayret ederiz. Four Courtyard ya da Skipped Matrix Building benzeri örneklerde de görülebileceği gibi üretimimizde bu anlamda oldukça tutarlıyız. Kenti bir film gibi düşünürsek, odaklanılmış ana karakterler daima vardır; bunun yanında performansları ile büyüleyen yan karakterler de.

PT: Küratöryel üretiminizden biraz bahsedebilir misiniz? Özellikle de görme fırsatı bulduğum 2011 yılındaki Gwangju Tasarım Bienali'nden; harika bir sergiydi. Günümüz mimarlık üretiminin eleştirel bir aracı olarak çağdaş küratöryel pratiği nasıl değerlendirirsiniz?

MC: Profesyonel anlamda küratör olduğum söylenemez, Venedik Bienali henüz ikinci deneyimim. Ancak "Crow's Eye View" (Karga Bakışı) sergisinin benim için anlamı çok büyük; çünkü Kuzey Kore pavyonunun bir anlamda yeni bir gerçeklik ortaya koyacak bir aktör olmasını özellikle amaçladık. Özünde gelişen ortaklık ve hatta yoldaşlıklar, sınırları muğlaklaştırma potansiyelini taşıyan insanları biraraya getirişi açısından da özeldi benim için. O nedenle ödül töreninde ekibin tamamını sahneye çıkarmak durumundaydım. Kolektif bir çaba ile gerçekleşen bir sergi, aynı zamanda sayısız müzakereyi de beraberinde gerektiriyordu. Gwangju Bienali'nde ise, "named design" (adı



3



4



5

3 Ji Dong-seok, May Day Stadium'un inşaatı, 1988 (Nick Bonner Collection'in izniyle).

4 Jun Min Cho, Apgujeoeng yakınında çiftlik, Seul, 1978 (© Jun Min Cho).

5 Young June Lee, Seoul Geumcheon-gu, 2010 (©Young June Lee).

konmuş tasarım) sergisinin küratörlüğünü Anthony Fontenote ile birlikte yaptık, orada adı konmuş ya da konmamış olmak üzere iki kategori sözkonusuydu. Bunu, zorunlu bir ayrım olarak görmek yerine daha ziyade esnetebileceğimiz bir kılavuz olarak değerlendirdik. "Anonim" tasarımları "tanınmış/marka/şöhretli" kabul edilebilecek tasarımlardan ayrıştırmak amacıyla oluşturduğumuz şema, noktaların toplanmak yerine ortalığa saçıldığı daha karmaşık bir diyagrama dönüştü. Küratörlerimizden biri olan Prof. Hyungmin Pai, mimarlık alanında yalnızca sergi formatıyla aktarılabilecek ve/veya uygulanabilecek kimi konular olduğunu söylemişti. "Crow's Eye View" kitap formatında yayınlanmayabilirdi, ancak Venedik Uluslararası Bienali'nin seçici tutumu böyle cesur bir kararın alınmasında etkili oldu.

PT: Pavyonda gösterilen Yehre Suh ve Dongsei Kim'in işleri sınırları kaldırıyor, özellikle de sınır ve denetim konusundaki bölgesel müzakereleri; sizce bu güncel sınır politikaları öğeleri günümüzün mimari esasları arasında sayılabilir mi?

MC: Sınır temasının ilginç bir konu olduğunu düşünüyorum. Yehre Suh ve Dongsei Kim'in işlerinde ya da benzer şekilde "Border" başlıklı bölümdeki diğer işlerde de görülebileceği gibi, yalnızca harita üzerinde bir çizgiden ibaret olmak yerine karmaşık ilişki biçimleri yaratan uzamsal bir bölgeyi tanımlıyor. Kuvvetli bir askeri denetim altında bulunmanın ötesinde, DMZ'de [Kore Yarımadası'nda Askerden Arındırılmış Bölge] de sınır ihlalinin bariz örneklerine rastlanır. Denetim ve güvenlik konularının günümüz mimarlığının esasları arasında olduğunu söyleyemem, ancak bunu Lacan'ın karşı-eylem (counter-actions) savıyla açıklamak da mümkün. MOTOElastico araştırması kentin "ödünç alınması" ile açıklanan, yasal ve yasal olmayanın sınırlarında gezinen, mikro-ölçekli kentsel aktiviteler gibi pek çok tipolojiyi açığa çıkardı.

■ *Minsuk Cho, 2014 Venedik Mimarlık Bienali en iyi ulusal katılım ödülü Altın Aslan'ı aldı. Cho, Yonsei Üniversitesi'nden mezun oldu ve master derecesini Columbia Üniversitesi'nden aldı. 2000 yılında en iyi genç mimarlık Architectural League New York ödülünü alan Cho bir süre OMA'da çalıştı. Birçok uluslararası proje gerçekleştiren Cho, Şanghay World Expo 2010 yılında en iyi mimari tasarım gümüş madalyasını da aldı.*