

MİMARLIK

MARTNİSAN

**SOVYET
DEVİRİMİ'NDE
BİR SANAT
VE TASARIM
DENEYİMİ:**

**VKHUTEMAS
100 YAŞINDA**

**ANMA:
BARAN İDİL**

**JAMES
SIMON
GALERIE,
BERLİN**

**SÖYLEŞİ:
CEVDET EREK**

INOUT

**ODUNPAZARI
MODERN
MÜZE:
KUMA VE
IKEGUCHI**



GE

Küratör
Sait Ali Köknar

Sergi
02.06 - 30.06.2020
Londra/RIBA

Genç Mimarlar Seçkisi + Sergisi,
Londra Mimarlık Festivali
kapsamında RIBA'da
(Royal Institute of British
Architects) sergilenecek.

M

S

S

Alper Derinboğaz, Bihter Çelik,
Birge Yıldırım Okta, Burak Pekoğlu,
Buşra Al, Cihan Sevindik,
Emre Şavural, Evren Başbuğ,
Fatih Yavuz, Ferhat Hacıalibeyoğlu,
Ilgın Avcı, Melike Altınışik,
Oral Göktaş, Ramazan Avcı,
Sevince Bayrak, Zuhâl Kol

THE CIRCLE

Kumbaracı Yokuşu
Tercüman Çıkmazi
No 16/1, Beyoğlu
İstanbul

@thecircle.o
@thecirclespace
www.thecircle-o.com

Şehre sıcak dokunuş

Farklı dokular, Terazzo desenleri, geleneksel beton rengini kıran sıcak ve soğuk renk kombinasyonları ile CementMix, Unicera'da.



İçindekiler

339

Mart-Nisan 2020



Odunpazarı Modern Müze 34.



Anma:
Baran
İdil
38.

6 Öngörünüm

**Mimarlık Bağlamında Pompidou ile
Mitterrand'ın Trump ve Benzerlerinden
Ne Farkı Var?**

8 Haber / Ürün

14 Haber / Sanat

16 Haber / Mimarlık

18 Gündem / Tasarım

**“Cars”: Modern Dünyayı
Hızlandırmak**

22 Gündem / Tasarım

**“Herbert Bayer:
Bauhaus Master”**

26 Gündem / Mimarlık

**“Building a new New World”:
Rus Mimarlığında Amerikanizm**

30 Gündem / Tasarım

**“bauhaus imaginista:
Uzaklarda. İstanbul”**

34 Ağacın İzinde

**Kengo Kuma ve Yuki Ikeguchi ile
Odunpazarı Modern Müze Üzerine**

Mimari tasarımı Kengo Kuma and Associates'e (KKAA) ait olan OMM - Odunpazarı Modern Müze, 2019 Eylül ayında Eskişehir'de ziyarete açıldı. Müzenin hikayesini, KKAA ortakları Kengo Kuma ve Yuki Ikeguchi anlatıyor.

38 Anma

**Baran İdil'in Ardından
(1934 -2019)**

Mimar ve kent plancısı Baran İdil'i yitirdik. Bir grup dostu bu ilginç ve yaşam sevinciyle dolu insanı kısa metinlerle anıyorlar.

44 Opus Caementicium

James-Simon-Galerie: Sadelikle Süslenmiş

Bu sayıdan başlayarak, Çimento Endüstrisi İşverenleri Sendikası'nın (ÇEİS) katkılarıyla günümüzde betonun nitelikli kullanımını örnekleyen projeleri ele alacağımız “Opus Caementicium” başlıklı yeni bir bölüme yer veriyoruz. Bu dizinin ilk yazısında David Chipperfield'in tasarladığı James-Simon-Galerie'yi Saitali Köknar değerlendiriyor.

ARREDAMENTO
MİMARLIK

YAYIN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Banu BİNAT
Yayın Koordinatörü
Uğur TANYELİ
İletişim Koordinatörü
Neslihan ŞİK

Editör
Sibel SENYÜCEL
Yardımcı Editör
K. Bilge ERDEM
Neslihan İMAMOĞLU
Grafik Uygulama
Gül DÖNMEZ

İletişim ve Reklam
Müşteri İlişkileri Yönetmeni
Teoman COŞKUN

Müşteri Temsilcisi
Ayşegül TUĞTEPE

ISSN 2536-4952
Sayı 339 Mart-Nisan 2020
Fiyatı 24 TL
Ulusal Süreli Yayın
İki Aylık Mimarlık ve Tasarım Kültürü Dergisi

teoman@binatdanismanlik.com
Tel: 0212 259 90 79



Tema: Vkhutemas 56.



James-Simon-Galerie 44.

Söyleşi:
Cevdet
Erek
50.



INOUTarchitettura
104.

50 Söyleşi

Cevdet Erek'le "Bergama Stereo"nun Üç Durağı

Cevdet Erek, "Bergama Stereo"yu önce Almanya'nın Bochum kentinde, ardından da Berlin'de kamuya sundu. Bergama Sunağı'ndan yola çıkarak onunla mimari ve işitsel bir diyalog kuran bu yerleştirmenin bir başka sunumu 27 Şubat-9 Ağustos 2020 tarihleri arasında "Bergama Stereotip" adıyla Arter'de gerçekleşiyor. Tolga Tüzün bu işi mimarlık ve müzik arakesitinde Erek'le konuştu.

56 Tema

Proleter Devrimin Gölgesinde Bir Sovyet Deneyimi: Vkhutemas

Tema, Moskova'nın Ekim Devrimi sonrası hararetiyle 1920'de kurulan ve 1930'larda, Stalin'le birlikte ideolojik kabul gören Sosyalist Gerçekçilik süresince sonlanan kısa ömrü boyunca, Bauhaus'a eşdeğer ve onunla aynı doğrultuda "Modern Mimarlık ve Şehircilik"

adına önemli bir mirası üreten Vkhutemas'ın tarihsel izdüşümlerini günümüz dağarcığı ile bir kez daha tartışmaya açıyor. Güven Arif Sargın'ın konuk editörlüğünü üstlendiği ilk bölümde; emek-sermaye çelişmesine odaklanan 20. yüzyıl avangart hareketleri ve ilintili özgürleştirici programları sorgulayan makaleler yer alıyor. Tema kapsamında ayrıca; Vkhutemas'ta çalışmış öğretim üyelerinin yaklaşım ve çabalarının kuramsal temellerini örnekleyen tarihsel metinler sunuluyor; 20. yüzyılda sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında önemli devrimsel rol oynamış bir grup yüksek okul ile dönemin Sovyet tasarım ve mimarlık yayınlarından bir seçki de tanıtılıyor.

104 Mimarlık

INOUTarchitettura Ferrara, İtalya

Mario Benedetto Assisi ve Valentina Milani tarafından Ferrara'da kurulan INOUTarchitettura, peyzaj ve mimarlık

odağında üretim yapan çokdisiplinli bir stüdyo. 2007'de başlayan ortaklıklarını 2012'den bu yana INOUTarchitettura çatısı altında sürdürüyorlar.

109 Düşünce

TOKİ İznik Sosyal Konutları ve Uğur Tanyeli'nin Yorumları Üzerine Kısa Notlar

Ahmet Yılmaz'ın, geçen sayımızdaki TEMA dosyasının metinlerinden biri olan "Güncel Mimarlıkta Bunalım: Türkiye'de ve Dünyada"yı tartışan ve eleştiren yazısı, tasarımcılarının İznik Sosyal Konutları projesini ortaya koyarken dayandıkları görüş ve amaçlarını açıklıyor.

112 Yayın

Soviet Design: From Constructivism to Modernism. 1920-1980; Dikey Dünya: Uydulardan Sığınaklara; Sanat İlkelerine Göre Kent İnşa Etmek.

Yayın Kurulu

Prof.Dr. Ali Cengizkan (TED Üniversitesi)

Prof.Dr. Arzu Erdem (Kadir Has Üniversitesi)

Prof.Dr. Arda İncooğlu (MEF Üniversitesi)

Prof.Dr. Ayşen Savaş (ODTÜ)

Prof.Dr. Ayşe Şentürer (İTÜ)

Prof.Dr. Uğur Tanyeli (İstanbul Şehir Üniversitesi)

Prof.Dr. Ahmet Tercan (MSGSÜ)

Dergi Konsept Tasarımı

Emre ÇIKINOĞLU, BEK Tasarım

Kapak Tasarımı

Bülent ERKMEN

Kapak Prodüksiyon

BEK Tasarım

Kapak Fotoğrafı

Emre ERKMEN

Kapak Uygulama

Bariş AKKURT, BEK Tasarım

Baskı: 12.matbaa

Nato Caddesi 14/1 Seyrantepe

Kağıthane / İSTANBUL

Tel: 0212 281 25 80

Sertifika No: 33094

Yönetim: Binat İletişim & Danışmanlık

Barbaros Bulvarı, Dörtüzlü Çeşme Sokak,

Güneş Apartmanı, No:2 D:7 Kat:6 34353

Beşiktaş / İSTANBUL

Telefon: +90 212 259 90 79

E-posta: info@binatdanismanlik.com

Abonelik ve Dağıtım

Sinem YILMAZ

abone@binatdanismanlik.com

Tel: 0212 259 90 79

www.arredamentomimarlik.com

www.binatdanismanlik.com

Arredamento Mimarlık Dergisi'nde yayımlanan yazılardan alıntı yapmak kaynak belirtmek koşuluyla serbesttir. Yazılardaki düşünceler yazarlarına ait olup Arredamento Mimarlık Dergisi'ni başlatamaz. Reklamlar reklam verenin sorumluluğundadır. Arredamento Mimarlık Dergisi reklamlarda verilen bilgilerden dolayı sorumlu tutulamaz.



BİNAT İLETİŞİM
& DANIŞMANLIK

Mimarlık Bağlamında Pompidou ile Mitterrand'ın Trump ve Benzerlerinden Ne Farkı Var?



1 Hitler'in "Grand Projekt"si; Berlin'in yeniden inşası için maket, 1939 (Wikimedia Commons/CC BY-SA 3.0 DE).
2-3 Mitterrand'ın "Grand Projekt"leri: üstte, Ulusal Kitaplık, Paris; mimarlar: Dominique Perrault Architecture (Fotoğraf: Rui Ornelas); altta, Arap Dünyası Enstitüsü, Paris; mimarlar: Ateliers Jean Nouvel (Fotoğraf: Sheila Thomson).

Uğur Tanyeli ■ İlk ikisi o kadar farklılar ki, ötekilerle bir benzerlikleri olduğu bile söylenemez. Evet, onlar da büyük boyutlu mimari girişimler yapmaya kalktılar. Bir biçimde mimarlık alanına müdahale ettiler. 1970’lerde Fransa cumhurbaşkanı Pompidou sonradan kendi adıyla anılacak Centre Pompidou’nun yapımına önyak oldu. Ortaya 20. yüzyılın en önemli çağdaş kültür kurumlarından birini barındıran, neredeyse dönemin alamet-i farikası olacak bir yapı çıktı. Piano ve Rogers’ın tasarladığı bina daha tamamlanmadan mimarlık tarihinin başyapıtlarından biri sayılıyordu. 1981-1998 arasındaysa, bu kez bir başka cumhurbaşkanı, François Mitterrand Paris’te kısaca “Grand Projets” (Büyük Projeler) diye bilinecek dev bir kültür kurumları inşaat programı başlattı. O sayede Louvre Piramidi, Musée d’Orsay, Parc de la Villette, Arap Dünyası Enstitüsü, Bastille Operası, Ulusal Kitaplık ve Grande Arche de La Défense gibi yine önemli mimarlık ürünleri varlık kazanacaktı. Hepsi Pompidou Merkezi kadar çarpıcı olmasa da, kısa bir 20. yüzyıl mimarlığı tarihi kitabında bile yer tutacak denli önemli işler olarak seçkinleştiler. Belli ki, siyasal iktidarını mimari anlamda şapka çıkarılacak kalitede işler yaparak kullanabilen yöneticiler var.

Hitler de 1933-1945 arasında büyük boyutlu mimari girişimlerle Berlin’i “Welthauptstadt Germania” (Dünya Başkenti Germania) haline getirmeye çalışmıştı. Onun da kendi Büyük Projeleri vardı. Bugün o devasa inşai etkinliğin adını mimarlık tarihçileri dışında hatırlayan yok. Tarihselci megalomanik mimarlık önerileri olarak “tarihin çöplüğüne atıldılar”. Savaşta yıkılmayıp ayakta duranları kabız bir tarihselciliğin ve totalitarizmin kanıtı olarak “ibret-i alem” için korunuyorlar. Stalin de Hitler’den aşağı kalmamıştı. Moskova’yı 1930’larda çocuksu zevk ürünü süslü metro istasyonlarıyla, 1940’ların ikinci yarısı ve erken 1950’lerdeyse yedi adet düğün pastası kılıklı gökdelenle donattı.

Tam da muktedirlerin inşai kaprisleri artık unutuldu derken, şimdilerde yeni muktedirlerin doludizgin mimarlık önerileriyle karşı karşıyayız. Son noktayı Trump koydu. ABD’deki federal hizmet binalarını beğenmediğini ilan etti. Klasik mimarlığın örnek alınmasını

buyurdu. Kendi evlerinin oymalı, yaldızlı, sütunlu, alınlıklı “fıldırısı” estetiğini kamu yapılarında da görmek istiyordu. Macaristan’da Orban’ın da bu konuda söyleyecek sözü var. Çin’de kamu yönetim binaları bir süredir Trump’ın önerdiğine benzer Avrupa ve Çin neoklasik tasarımlarıyla inşa ediliyor. Türkiye de dahil dünya yeni iktidar mimarlıklarıyla dolu. Hepsi de tasarım açısından tartışılmayı bile gerektirmeyecek kadar acıklı işler. Gelecekte olsa olsa bir dönemin siyasal ve kültürel tıkanmalarını örneklemek için hatırlanacaklar.

Sorulması gereken soru şu: Neden Pompidou ve Mitterrand döneminin kamu yapım projeleri mimari anlamda başarı öyküleri oluşturuyor da, Trump ve eski-yeni benzerlerinin önerdikleri ve gerçekleştirdikleri olsa olsa şaka-yapı olarak niteleniyor? Yanıt besbelli: Pompidou ve Mitterrand mimarlıktan anlamazlardı; ötekiler anlıyorlar(!). Siyasal iktidar bazı yer ve zamanlarda kişiye mimarlık bilgisi kazandırmazken, bazı yerlerde nedense, muktedire mimari beceri ve eleştirme/değerlendirme yeteneği veriyor(!). Pompidou ve Mitterrand bu yeteneğe sahip olmadıklarından, mimarlığın sadece tasarlama-projelendirme-inşa etme etkinlikleri toplamından ibaret olmadığını, ama bir kurumsallık, “institutionalization” bütünü olduğunu biliyorlardı. Zavallı cahiller(!) olduklarından, ciddiye alınabilir “Grand Proje”ler yapmak için bu kurumsal yapıya başvuruyorlardı. Kendi iktidarlara ve bilgi birikimleri dahilinde olmayan, yönetemeyecekleri, ayar veremeyecekleri ve vermeme gereken bir pratiği vareden o kurumsal bünyeden hizmet almaya taliptiler. Mimari tasarım hizmetinin yalnızca teknik bir işi yapacak söz dinler bir diplomalıya iş, direktif ve ücret vermek anlamına gelmediğinin farkındaydılar. O işlerin mimarisine karışmak akıllarına bile gelmedi. Seçimler, beklentiler, mimar seçimleri ve iş tanımları o kurumsal bünyenin içinde kolektif olarak yapıldı. Kimseye nasıl bir mimarlık istediğini anlatamayacak kadar cahildi o zavallı Pompidou ve Mitterrand. Onlar Trump ve benzerlerinin müthiş kültürel birikimine, yeteneğine ve yaratıcılığına(!) sahip değillerdi. Ancak, mimarlığın modern dünyada tasarlamak ve inşa etmekle başlayıp biten bir yapı üretim faaliyeti olmadığı gerçeğinden haberdar idiler.

Dahası, ülkeleri ve başkentleriyle sınırlı bir dizi inşaatı finanse etmediklerini, tüm dünyayı ilgilendiren bir dizi girişime kalkıştıklarını biliyorlardı.

Mimarlığın bir tasarım ve yapı üretim işi olmaktan öte, bir kurumsallaşma olması ne demek?

Şu demek: Birincisi, kendi özgül çalışma prosedürleri ve protokolleri vardır ve bunlar ancak kısmen yapı üretim tekniklerine ilişkindir. İkincisi, mimarlığın kendi özgül ideolojik yapıları vardır. Onlar sayesinde düşünülür, kararlar verilir. Onlarla didişilir. Üçüncüsü, mimarlık artık dünya genelinde çalışan bir dizi kamuoyu yaratma pratiğini içerir. Ortaya konan ürünün önemsenmesi için, o pratikler içinde üretilmesi gerekir. Örneğin, kayda değer bir yapıyı ortaya koymak işi, bildik bir işleve içine yerleşeceği bir inşai kılıf hazırlamak değildir. Pompidou Merkezi böyle bir zihniyetle ortaya konduğu için önemlidir. Bir müzeyi, kitaplığı ve sergi alanını içermekten ibaret değildir işlevleri. O müze, kitaplık ve sergi alanları bildik sözlük tanımlarındaki işleri görmek için inşa edilmediler. Koca bir uzman kadro onları “nasıl bir müze, nasıl bir kitaplık, nasıl bir müzik merkezi” gibi sorular sorarak tarif etti. “Bunları zaten biliyoruz” demedi. Cumhurbaşkanı Pompidou ne yaptı? Hiçbir şey. Mimar ve tasarım seçmek için dünya genelinde önemli bir grup uzman bir jüride toplandı; dünya genelinde yüzlerce katılım yapıldı. O başvurular arasında en aykırı, en iddialı proje hangisiyse o seçildi. Pompidou’ya soran oldu mu? Tabii ki hayır. İş başlamadan önce ve bittikten sonra Fransız ve dünya kamuoyu sonucu yıllarca tartıştı. Hitler’in, Stalin’in projelerini kim tartıştı? Hiçkimse. Onlar mimarı kendi ellerindeki kalem, kentleri de yazboz tahtası sanıyorlardı. Tam da o nedenle muktedir idiler, ama mimari anlamda iktidarsızdılar. Pompidou ve Mitterrand ise, tam aksine, muktedir değillerdi zavallılıklar(!). O yüzden onların mimarlık ve bayındırlık fikirlerine kimse gülmedi. Bilmedikleri konuda ahkam kesmiyorlardı da ondan. Kısacası, bilmemek erdemdir. Çünkü kurumsal yapıları varetmek, çalıştırmak ve anlamlı sonuç almak için o bilgi alanlarını bilmeyen ve bilmediğini bilen siyasal otoritelere ihtiyaç vardır.

■ Uğur Tanyeli

Villeroy&Boch

Memento 2.0 koleksiyonunda yer alan tezgah üstü lavabolar ile Villeroy&Boch mat seramiği banyolara taşıyor. Mat beyaz ve siyah renk seçeneklerinin yanısıra beton görünümlü alternatifi de bulunan Memento 2.0 lavabolar, tasarımcı Patrick Frey'in imzasını taşıyor. Klasik seramik renklerinde de sunulan lavabolar, TitanCeram adı verilen özel ve dayanıklı bir malzemeden üretiliyor.



villeroyboch-tr.com

ORKA Banyo

Banyo mobilyaları sektörüne yenilikçi ürünler katan ORKA Banyo, Varna tasarımıyla çok yönlü kullanım kolaylığı sunuyor. Mat lake gövde ve çekmeceleri seramik slim lavabo ile birleştiren tasarım; siyah, antrasit, gri, beyaz, kaşmir, cappuccino gibi renk alternatiflerini barındırıyor. Varna'nın

geniş kulpsuz kapakları, frenli kapak sistemi, ledli dolap içleri kullanıcısına ergonomi sağlıyor. orkabanyo.com



GF Hakan Plastik

PP-RCT ile üretilen standart (düz) ve cam elyaf katmanlı (fazer) borular, GF Hakan Plastik basınçlı boru sistemlerinin en yeni ürün grubunu oluşturuyor. Aynı sıcaklık ve basınç koşullarında, PP-R sistemlere göre daha ince cidar yapısı ile yüksek dayanıklılığa sahip PP-RCT borular, daha geniş iç çap ile daha yüksek akış performansı sunuyor.

Ayrıca ince cidarlı ürünlerin kullanılması, toplam mekanik tesisat ağırlığının daha hafif olmasına da katkıda bulunuyor. hakan.com.tr



Tuna Ofis

Open-Up, Tuna Ofis'in ürün gamına eklenen yeni masa modeli. Kişiyeye ayarlanabilen Open-Up, sahip olduğu özel mekanizma ile ister ayakta ister oturarak çalışmaya imkan tanıyor. Tekli, ikili, dörtlü, altılı

oturma sağlayabilen yapısı ile tüm ofislere kolayca entegre olabilen Open Up masaların yükseklikleri özel tasarım ayak yapısı ve pratik kontrol paneli sayesinde kolayca ayarlanabiliyor. tunaofis.com

GROHE

Zedra SmartControl mutfak bataryası, GROHE'nin Zedra ürün yelpazesinin indirgenmiş tasarımını taşıyor. Bataryaların sürdürülebilir ve sezgisel SmartControl teknolojisi, su akış hızının tek bir buton yardımıyla hassasiyetle ayarlanmasına imkan veriyor. Aynı zamanda ellerin serbest olmadığı durumda bilek veya dirsek ile kolaylıkla çalıştırılabilir. İstenen yoğunluk, sadece basmalı buton çevrilerle önceden ayarlanabiliyor.



grohe.com.tr

Panasonic

Thea IQ KNX Multi Fonksiyonel Anahtar ile Panasonic; aydınlatma, perde-panjur ve iklimlendirme kontrolünü tek bir noktadan yapıyor. Dahili zemin probu girişi ile ayrı bir ürüne ihtiyaç bırakmadan zemin sıcaklığını istenen değerde sabitleyen MultiS, klima ve fan coil sistemlerini kontrol edebilen dahili nem sensörüne

de sahip. Ürün, pencere kontağının bağlandığı harici girişi sayesinde cam açıldığında iklimlendirmeyi durdurarak enerji tasarrufu sağlıyor. lstr.panasonic.com



Beyond

Zamanın ötesinde olmak ve engelleri yıkmak istiyorsanız, banyonuz da asla sıradan olmamalı. O da sizin gibi zamanın ötesinde olmalı, tıpkı Beyond gibi... Son teknolojilerle üretilen ve yenilikleriyle kentsel bir tasarım sunan koleksiyon ile yeni bir meydan okumaya hazır mısınız?

Roca

Roca şimdi Türkiye'de!

www.roca.com.tr

info@tr.roca.com

Artema

90 derece açıyla çalışan BluEco kartuşları ile Artema, konutlarda %60'a varan doğalgaz ve elektrik tasarrufu sağlıyor.

BlueEco kartuşlu armatürlerin kumanda kolu orta pozisyondayken, yalnızca soğuk su akıyor. Kullanıcı istediği zaman, kolu sola çevirerek sıcak sudan yararlanabiliyor. Böylece



kombinin gereksiz yere çalışıp enerji harcaması engelleniyor. BluEco kartuşları, Q-Line, Minimax S ve Axe S serilerindeki lavabo ve bataryalarda kullanılabilir. artema.com.tr

Seramiksan

Yeni serileri ile ürün gamını genişletmeyi sürdüren Seramiksan'ın Dolce Vita mermeri esinli Siena serisi ile Onix mermeri esinli Himalaya serisinde yer alan porselen

karolar 60x120 cm ebadında üretiliyor. Seriler, büyük ebat avantajı sayesinde daha az derz kullanımı ile mekanlarda bütünlük hissi oluşturuyor. seramiksan.com.tr



Kastamonu Entegre

Melaminli kapı paneli markası Doorlam, yaşam alanlarına dekoratif çözümler getiriyor. Kastamonu Entegre tarafından zengin renk ve model çeşitliliği ile üretilen Doorlam, 4 mm'lik MDF üzerine dekoratif kağıt kaplı panellerden oluşuyor. Preslendikten hemen sonra kullanılabilen panellerin uygulaması

sırasında cilalama, boyama gibi işlemlere gerek duyulmuyor. Paneller, 14 model seçeneğiyle farklı zevklere hitap ediyor. kastamonuentegre.com.tr



Silverline

Dokunmatik yüzey üzerine yerleştirilen kontrol paneli, güçlü performansı, tek camlı ve eğimli formu ile öne çıkan Soho, Silverline'in dekoratif davlumbaz grubuna eklenen yeni ürünü. A sınıfı enerji seviyesine sahip ürün, gün

ışığı led aydınlatması ile pişirme alanı için gerekli doğal aydınlatmayı sağlıyor. Siyah, beyaz, gri ve vizon renklerde üretilen Soho, 60 ve 80 cm ölçü seçenekleriyle sunuluyor. silverline.com

TEPTA Aydınlatma

Temsilciliği TEPTA Aydınlatma tarafından yürütülen Simes'in ürün ailesi Zip Comfort, LED ışık kaynağının geri planda konumlanması sayesinde parlamayı önemli ölçüde azaltan bir sistemle gömme armatür görünümünü yeniliyor. Dairesel ve kare form seçenekleri bulunan gömme armatürlerin, paslanmaz çelik ve siyah alüminyum alternatifleri mevcut. Simes,



Zip Comfort ailesi ürünlerini 4000K, 3000K, 2700K olmak üzere toplam 3 farklı renk sıcaklığı ile sunuyor. tepta.com

Bürotime

Yeni işlevlere uyumlu depolama sistemleri oluşturmak amacıyla Bürotime Tasarım Ekibi tarafından tasarlanan Holm modüler depolama ailesi açık ofislerde depolama, ayrıştırma ve özelleştirmeye imkan tanıyor. Yeckpare taç sistemine eklenip çıkarılabilen dolap

kapakları, çekmece ve raf gibi bağımsız elemanlardan oluşan modüler yapısı sayesinde çeşitlilik ve esneklik sağlayan; özgün kulp, taç ve ayak detayları ile öne çıkan ürün çeşitli boyut, malzeme ve renk seçenekleri ile sunuluyor. burotime.com/tr



ersa



Fuji Yükseklik Ayarlı Masa
Designed by Ersas R&D+Design Team

ersamobilya.com

Fipronet

Akıllı şehir mobilyaları üretimi yapan Fipronet Elektronik İmalat A.Ş. güneş enerjili aydınlatma sistemleri ile estetik ve teknolojik dış mekan aydınlatma çözümleri sunuyor. Şebeke bağlantısı gerektirmeyen güneş enerjili aydınlatma sistemleri mevcut peyzajı bozmadan, uygun ışıklandırma seçenekleri ile istenilen bölgeyi aydınlatıyor. Her türlü akıllı şehir otomasyonuna uygun



olan sistem, IoT uyumlu elektronik yapısı ile kablosuz haberleşmeye olanak veriyor. fipronet.com

Canon

Görüntüleme teknolojileri markası Canon, imageRUNNER ADVANCE DX serisi yazıcıları ile ofis dışında bile ofis belgelerine hızlıca ulaşılmasına, belgelerin arşivlenmesine yardımcı oluyor. Aynı zamanda, bu model belge iş akışlarında sağladığı kolaylıkla verimliliği artırarak zaman tasarrufu



sağlıyor. Bulut platformlarına esnek entegrasyonu ile dijital dönüşümünü tamamlamayı hedefleyen firmaların tüm ihtiyaçlarını karşılıyor. canon.com.tr

Nissan

Yeni QASHQAI N-TEC modeli ile Nissan Intelligent Mobility teknolojisinin yenilikleri daha geniş bir kitleye ulaşıyor. Tamamen siyah 19 inçlik jant seti, karartılmış ışıklandırma grubu, koyu renk ön panjur ve parlak siyah ayna yuvaları ile öne çıkan üründe aracın

otoyolda ilerleyişini izleyen gelişmiş ProPILOT sistemi ve Akıllı Park Yardımı özelliklerinin yanısıra Apple CarPlay ve Android Auto gibi NissanConnect özellikleri de bulunuyor. nissan.com.tr



OSRAM

Aydınlatma teknolojilerinde öncü şirketlerden OSRAM bitkilerin güçlü ve sağlıklı büyümeleri için ihtiyacı olan aydınlatmayı OT FIT 380 D NFC HC LED sürücü ile sağlıyor. Serasına güçlü aydınlatma sistemi kurmak ya da bahçe aydınlatmasını

yenilemek isteyenler için gereken tüm kriterleri karşılamayı amaçlayan OT FIT 380 D NFC HC, özel olarak üretilmiş LED sürücüsü ile endüstriyel tesislerdeki sorunlara da çözüm sunuyor. osram.com.tr



Ford

Bisikletlilerin trafikte diğer sürücülerle daha güvenli bir şekilde iletişim kurabilmesi için Ford, "yolu paylaş" yaklaşımı doğrultusunda "emoji ceket"i geliştirdi. Henüz satışa sunulmayan ceket, arka kısmında bulunan, sürücüler tarafından çok rahat bir şekilde görülebilen, bisiklet gidonuna



monte, uzaktan kumandalı ve kablosuz erişime sahip LED ekran paneli aracılığıyla, bisikletlilerin ellerini gidondan kaldırmadan hareketlerini, gidecekleri yönü ve tehlikeli durumları bildirmesini sağlıyor. blog.ford.com.tr

Fujifilm

Hem profesyonellere hem de amatör fotoğrafçılara fotoğraf ve video çekimlerinde yüksek görüntü kalitesi sunan X100V, Fujifilm'in X100 kompakt dijital fotoğraf makineleri serisinin en yeni ürünü. Serinin beşinci jenerasyonu olan X100V, gelişmiş hibrit vizör, daha iyi çözünürlük ve daha düşük distorsiyon sağlayan 23 mm F2 lens, iklime karşı

dayanıklılık ve açılabilen bir arka LCD dahil bir dizi yenilikle donatıldı. fujifilm.eu/tr





SUPREME

Davumbaz ve ocağı tek bir yüzeyde birleştiren tasarımıyla pişirme ve havalandırma fonksiyonunu şık bir şekilde kullanıcı deneyimine sunan Supreme, modern mutfaklarda yerini almaya hazır.

SILVERLINE

Basma Alsharif: Orada Her Kimse

SALT'tan Farah Aksoy tarafından programlanan ve SALT Galata'nın üç katına yayılan "Orada Her Kimse" isimli sergi görsel sanatçı Basma Alsharif'in film, video ve enstalasyonlardan oluşan işlerine yer veriyor. Alsharif'in yazdığı, aynı adlı kısa romana dayanan "A Philistine" (2019) enstalasyonu, Nietzsche'nin "ebedi dönüş" fikrini irdeleyen 2017 yapımı "Ouroboros"

film, sanatçının dışarıdan bir göz ya da içeriden bir şahit olarak Gazze şeridi üzerinde hak beyan ettiği "Deep Sleep" (2014) ve "Home Movies Gaza" (2013) videoları, Alsharif'in bir zamanlar California'daki evinin oturma odasını SALT Galata'ya taşıdığı "Trompe l'Oeil" (2016) işi sergi kapsamında 26 Nisan'a kadar görülebilir. saltonline.org



Basma Alsharif'in "A Philistine", 2019, enstalasyonundan bir fotoğraf (Sanatçı ve Paris'teki Galerie Imane Farès'in izniyle).



Marina Abramović, "Confession", 2010
(©Marina Abramović, Marina Abramović Arşivi).

Marina Abramović: "Akış/Flux"

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi (SSM) ve Akbank Sanat; Marina Abramović'in ve kurucusu olduğu Marina Abramović Enstitüsü'nün (MAI) Türkiye'deki ilk sergisine evsahipliği yapıyor. Akbank'ın desteğiyle gerçekleşen "Akış / Flux" adlı sergi, Türkiye'de performans sanatının tarihini ziyaretçi için ulaşılır ve anlaşılır kılmayı amaçlıyor. SSM galerilerine yayılan

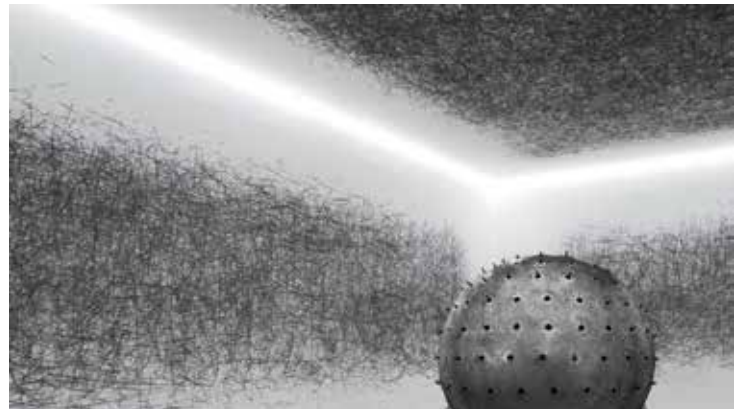
sergi Marina Abramović'in retrospektifine, Türkiye'den ve yurtdışından gelen 16 sanatçının performanslarına ve Marina Abramović Metodu'na ayrılan üç bölümden oluşuyor. Akbank Sanat'ta ise sergiyle bağlantılı olarak bir dizi belgesel gösterimi yer alıyor. Sergi her iki mekanda 26 Nisan 2020 tarihine kadar ziyaret edilebilir. sakipsabancimuzesi.org akbanksanat.com

"ADA":

Etkileşimli Kinetik Heykel

OMM - Odunpazarı Modern Müze, Karina Smigla-Bobinski'nin "ADA" isimli interaktif sergisine yer açıyor. İsmi dünyanın ilk bilgisayar programcılarının biri olarak tanınan Ada Lovelace'tan alan "performans makinesi" ADA, dansçı Li Kehua'nın eşliğinde ziyaretçilerin aktif katılımıyla hayat buluyor. Etkileşimli kinetik heykel ADA, helyumla dolu, odada serbestçe gezinen,

duvarlarda, tavanda ve zeminde izler bırakan kömür çubukların batırılmış olduğu şeffaf, zar gibi bir küreden oluşuyor. Sergi alanının beyaz duvarları, bu küreye bağlı siyah kömürlerin oluşturduğu çizimler ve işaretlerle dolmaya başladıkça karmaşık bir yapı ortaya çıkarıyor. ADA, 12 Nisan 2020'ye kadar Eskişehir'de, OMM'da deneyimlenebilecek. omm.art/tr



Karina Smigla-Bobinski, "ADA", GARAGE Çağdaş Sanatlar Merkezi Moskova, Rusya (Fotoğraf: Karina Smigla-Bobinski).

Bir Rüyanın İnşası: Arnavutluk Sanatında Toplumsal Gerçekçilik

Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi 26 Mart'ta "Bir Rüyanın İnşası: Arnavutluk Sanatında Toplumsal Gerçekçilik" sergisini ziyarete açıyor. Sosyalizmin kuruluş ilkelerini işçi kitleleri arasında yaymayı amaçlayan, siyasal yönelimli bir tavrın hakim olduğu diktatörlük dönemi görsel sanatlarından bir seçki sunan sergide yer alan eserler dönemin gündelik hayatı,

işçi sınıfı, lider portreleri, rejim temsilcileri ve gelecek kuşaklara duyulan umut gibi çeşitli konuları ele alıyor, aynı zamanda uzun süre dünyanın geri kalanından yalıtılan Arnavutluk halkının kültürel kimliğini daha yakından tanıma fırsatı sağlıyor. Küratörlüğünü Artan Shabani'nin üstlendiği sergi 28 Haziran 2020 tarihine kadar ziyaret edilebilir. peramuzesi.org.tr



Safo Marko Zef Shoshi; "Arnavutluk İşçi Partisi'nin 30 Yılı", 1971.



EV
G
L
O
S
S

P268
BRUSH
GOLD

P266
KOYU
INOX

P267
BRONZ
INOX

Fark yaratan detaylar

Özgün dekor seçenekleri, etkileyici tarzı ve çarpıcı güzelliği ile
“Evogloss Inox Serisi” size ilham verecek.



www.keas.com.tr [f](#) KastamonuEntegre.A.S [t](#) KeasKurumsal

EVOGLOSS
PVC/PET KAPLI PANEL

Şevki Pekin Hayatını Kaybetti

Mimar Şevki Pekin 4 Şubat 2020 tarihinde yaşamını yitirdi. 1946 yılında İstanbul'da doğan Pekin, orta öğrenimine Galatasaray Lisesi'nde başladı, ABD'de devam etti ve İstanbul'da Robert Koleji'nde tamamladı. Mimarlık eğitimini Viyana Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi ve Viyana Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Okulu'nda tamamladı. 1974 yılında Türkiye'ye dönüş yapan

Pekin, bir süre Aydın Boysan'la çalıştıktan sonra aynı yıl kendi ofisini kurarak mesleki çalışmalarını sürdürdü. Bursa Uludağ Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde atölye yürütücüsü ve jüri üyesi olarak mimarlık eğitimine katkı sağlayan Pekin'in yapıları ve projeleri pek çok ulusal ve uluslararası mimarlık yayınında basıldı.



DOCOMOMO Türkiye'de Modern İç Mekanlar Sempozyumu

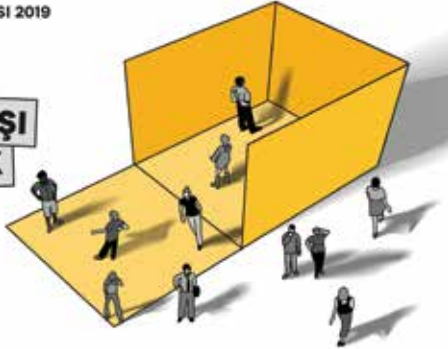
DOCOMOMO Türkiye Ulusal Çalışma Grubu ve DOCOMOMO Türkiye İç Mekan Komitesi "Türkiye'de Modern İç Mekanlar" teması altında 8-9 Haziran 2020 tarihlerinde bir sempozyum düzenleyecek. Katılmak isteyen araştırmacılardan; Türkiye'de modern iç mekanları konut, kamusal mekanlar, plastik sanatlar, sinema, edebiyat, tarihyazımı, araştırma yöntemleri odağında inceleyen çalışmalarının 350 kelimeyi aşmayan özetlerini, 150 kelimelik kısa özgeçmişleri ile birlikte 15 Nisan 2020



tarihine kadar *docomomo.icmekan2020@ozyegin.edu.tr* adresine iletmeleri bekleniyor.

YTONG MİMARİ FİKİR YARIŞMASI 2019

PLAN B:
AKINTIYA KARŞI
BİR MİMARLIK
OKULU



Ytong Mimari Fikir Yarışması Sonuçlandı

Türk Ytong tarafından 20. kez düzenlenen ve bu yıl "Plan B: Akıntıya Karşı Bir Mimarlık Okulu" temasıyla mimarlık eğitimine odaklanarak, eğitim ortamına eleştirel bir mesafe ile yeniden bakmayı ve sınırlarını tartışmayı öneren Ytong Mimari Fikir Yarışması'nın kazanımları belli oldu. Katılımcılardan alternatif bir mimarlık eğitimi ve onun mekansal altyapısına dair önerilerin beklendiği yarışmaya

başvuran 209 fikir projesi Semra Uygur, Melike Altınışık, Celal Abdi Güzer, Ömer Selçuk Baz ve Nevzat Sayın'dan oluşan jüri tarafından değerlendirildi. Değerlendirmeler sonucu 3 projenin eşdeğer ödüle değer görüldüğü yarışmada kazanan proje sahipleri, jüri üyeleri ile birlikte Almanya'nın Dessau şehrinde Bauhaus binalarını ve Bauhaus Müzesi'ni ziyaret edecek. ytongakademi.com

Santiago Calatrava: "Napoli'nin Işığında"

Napoli'de bulunan Capodimonte Müzesi, İspanyol mimar, heykeltıraş, inşaat mühendisi ve ressam Santiago Calatrava'nın "Santiago Calatrava - Nellalucedo Napoli" (Santiago Calatrava - Napoli'nin Işığında) adlı sergisine evsahipliği yapıyor. Küratörlüğünü Sylvain Bellenger ve Robertina Calatrava'nın yaptığı sergi,

sanatçının 40 yıllık kariyeri boyunca ürettiği heykel, çizim ve modeller dahil olmak üzere 400 işe yer veriyor. TEPTA Aydınlatma tarafından 29 yıldır temsilciliği yürütülen iGuzzini'nin aydınlatma sponsorluğunu üstlendiği sergi, 10 Mayıs 2020 tarihine kadar ziyaret edilebilir. tepta.com



NERI



Brenta'yi incelemek için
kodu okutunuz.

TEPTA

AYDINLATMA

“Cars: Accelerating the Modern World”

Arabalar: Modern Dünyayı Hızlandırmak



1



2

3



1 Patricia Piccinini, Transport Accident Commission'ın işbirliğinde hazırlanan güncel proje “Graham”: Trafik kazalarıyla evrimleşen insan bedeni, Avustralya, 2016 (©Transport Accident Commission).

2 Tatra 77 için Fransa'dan bir reklam çalışması, 1934.

3 Edward A. Wilson, GM LaSalle için yapılan reklam serisinden bir ilan, yak. 1927 (©General Motors Company, LLC'nin izniyle).

Victoria & Albert Müzesi, evsahipliği yaptığı yeni sergi “Cars: Accelerating the Modern World” ile 20. yüzyılda tüm dünyayı etkisi almış bir tasarım nesnesi olarak otomobile odaklanıyor. Üretilmiş ilk otomobilden 1950’lerin konsept arabalarına uzanan geniş kapsamlı bir seçkiye yer veren sergi, kırsaldan kente; arabanın, hızla kurduğumuz ilişkiye etkisini, arabaların üretim ve tüketim sürecindeki değişimi ve kentsel peyzajda yarattığı dönüşümü inceliyor.

Üç bölümde kurgulanan, 15 araba ve 250 objeye yer veren serginin ilk bölümü 20. yüzyılın konsept araba tasarımlarını, dergi illüstrasyonlarını ve filmleri biraraya getiriyor; popüler kültürden, bilimkurgudan ve romanlardan referanslarla daha hızlı bir dünya tahayyülünde arabanın merkezileşmiş rolünü konu ediyor. Arabaları, tüketim eğilimlerini geliştiren ve imalat şirketlerini küresel güç merkezi haline getiren nesnelere ele alan ikinci bölüm, 1925 yılından bir “Ford Model-T” ile diğer üretim alanlarına yayılarak günümüzün ileri teknoloji fabrikalarına evrilen montaj hattının izini sürüyor. Sergide, arabanın fayda sağlayan araçlardan arzu nesnelere dönüşümü, General Motors’un 1920’lerden itibaren her yıl geliştirilen modellerini sunduğu “Art and Colour Studio”ları ile örnekleniyor. Serginin son bölümü ise, petrolün mucizevi bir kaynak olarak görüldüğü yılları, petrol zengini coğrafyaları, 1970’ler petrol krizinin ardından tetiklenen yeni çevresel hareketi kapsamına alarak arabanın çevre, ulus ve kentler üzerindeki etkisini araştırıyor.

Sergi, 19 Nisan 2020 tarihine kadar gösterimde kalacak. ■

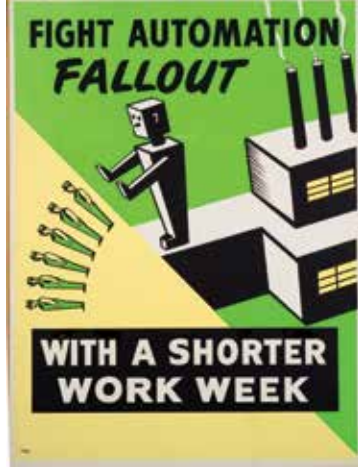
DÜNYANIN EN PRESTİJLİ TASARIM ÖDÜLLERİ E.C.A.'YA!

Geliştirdiğimiz teknoloji ve yeniliklerle güveninize, tasarımlarımızla Avrupa'nın en büyük ödüllere layık olmak gururların en büyüğü.





4



5



6



7



8



9



10



11

4 A.C. Gilbert Co., "Airflow Masa Fanı", 1937 (Fotoğraf: Dallas Museum of Art'ın izniyle).
 5 "Fight Automation Fallout with Fewer Hours of Work and No Loss of Pay" posteri (©Walter P. Reuther Library, Archives of Labour and Urban Affairs, Wayne State University).
 6 "General Motors Firebird I (XP-21)", 1953 (©General Motors Company, LLC).
 7 Miss Fox, "Cloche Hat", 1928-29 (©Victoria and Albert Museum, Londra).
 8 "Pop.Up Next" (©Italdesign).
 9 Benz patentli otomobil, model no. 3, 1888 (Fotoğraf: Daimler'in izniyle).
 10 René Jules Lalique, Victoire maskotu, yak. 1925 (©Victoria and Albert Museum, Londra).
 11 Hispano-Suiza HB6 Modeli "Skiff Torpedo", 1922 (Fotoğraf: Michael Furman, ©The Mullin Automotive Museum).



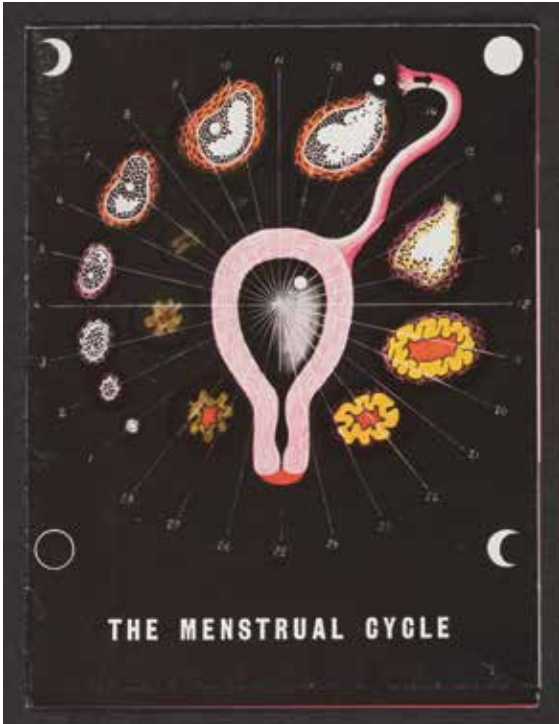
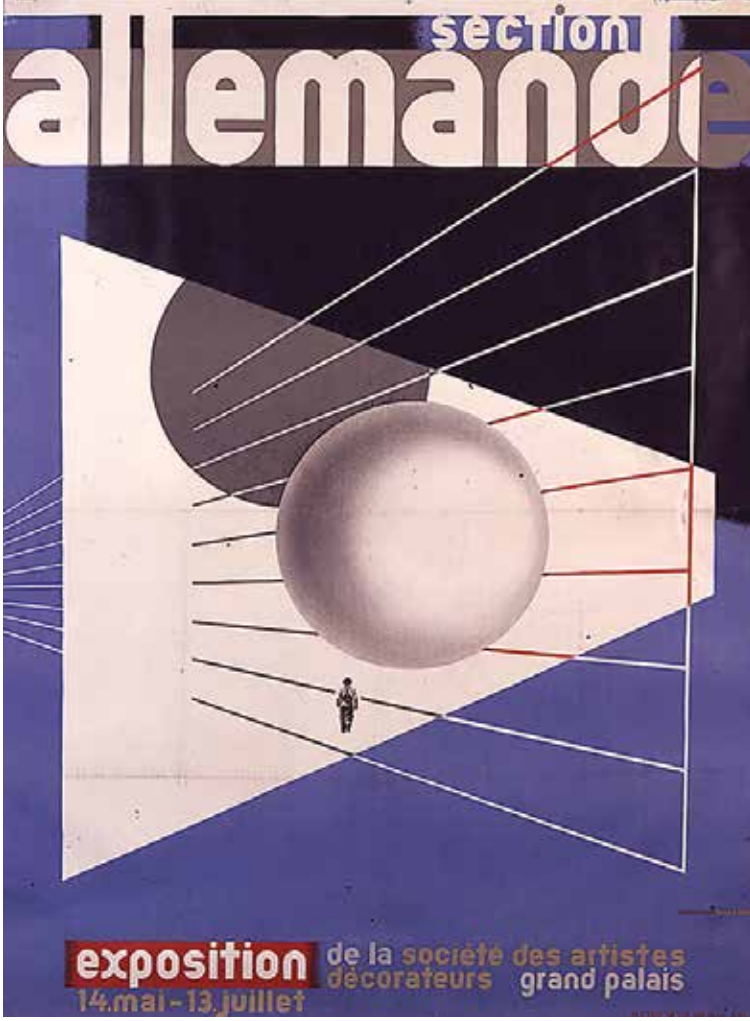
Rising yaşam alanınızı zenginleştirir



Rising pergola sistemleri
sizi yazın sıcaktan, kışın soğuktan korur,
size de **dört mevsim** açıkHAVANIN tadını
çıkarmak kalır.

“Herbert Bayer: Bauhaus Master”

Bauhaus Ustası Bayer



1 Herbert Bayer, “Section Allemande”, Société des Artistes Décorateurs sergisi, Grand Palais, 1930 (©Merrill C. Berman Koleksiyonu).
2 Herbert Bayer, Bauhaus sergisi kartpostalı, Weimar, 1923 (©Merrill C. Berman Koleksiyonu).
3 Herbert Bayer, “Menstrual Döngü” (The Menstrual Cycle) broşürü, 1939 (©Cooper Hewitt Koleksiyonu, Smithsonian Design Museum).

Cooper Hewitt’in evsahipliğinde gerçekleşen “Herbert Bayer: Bauhaus Master” başlıklı sergi, 20. yüzyılın önemli grafik tasarımcılarından Bayer’ın işlerine yer veriyor.

Avusturya’da doğan, Almanya’da ve ABD’de yaşayan Bayer (1900-1985) Bauhaus’taki yılları boyunca modern yaşamla uyumlu yeni bir grafik tasarım dilinin oluşturulmasına katkı yaptı. Döneminin en etkili grafik tasarımcılarından biri olan Bayer, Bauhaus’un kuramsal yaklaşımını ticari işlerine taşıdı. 1920’lerin Yeni Tipografi akımına katkıyla infografik ve reklam çalışmaları için hipergerçek illüstrasyon stilini oluşturdu. 1938’de ABD’ye göç ettikten sonra Aspen Institute gibi birçok kuruma Bauhaus kimliğinin aktarılmasında rol oynadı. Bayer’ın Bauhaus öğrencisi ve öğretmeni olarak yaptığı çalışmaların yanısıra ABD’deki illüstrasyon kariyerinden de örnekler sunan sergi, tasarımcının üslupsal değişimlerini ve grafik tasarım alanına kuramsal katkılarını görselleştirirken afiş, infografik ve reklam çalışmaları gibi ticari işlerini de öne çıkarıyor.

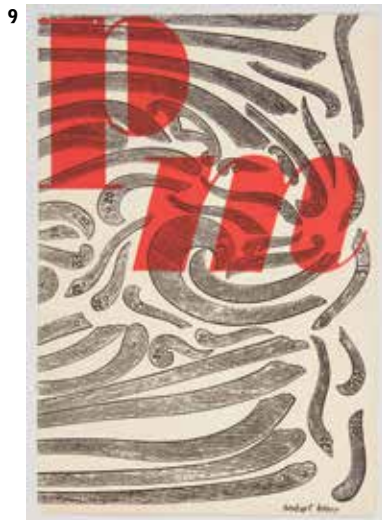
Cooper Hewitt küratörlerinden Ellen Lupton tarafından organize edilen sergi, 5 Nisan 2020 tarihine kadar görülebilir. ■

 DURAVIT



CAPE COD

Philippe Starck Tasarımı. www.duravit.com.tr



4 Herbert Bayer, Weimar'da ilk Bauhaus sergisi kartpostal tasarımı, 1923 (©Merrill C. Berman Koleksiyonu).

5 Herbert Bayer, "Maharetli El" (The Skillful Hand), 1953; işveren: Bianchini-Férier, Inc., (©Cooper Hewitt Koleksiyonu, Smithsonian Design Museum).

6 Herbert Bayer, "Noreen Super Color Rinse", yak. 1953 (©Cooper Hewitt Koleksiyonu, Smithsonian Design Museum).

7 Herbert Bayer, *Das Wunder des Lebens*, kitapçık sayfa 1, 1935 (©Cooper Hewitt Koleksiyonu, Smithsonian Design Museum).

8 Herbert Bayer, "Divisumma", 1953; işveren: Ing. C. Olivetti & C s.p.A (©Cooper Hewitt Koleksiyonu, Smithsonian Design Museum).

9 Herbert Bayer, *PM* dergisi kapağı, cilt 6, sayı 2, Aralık 1939 (©Cooper Hewitt Koleksiyonu, Smithsonian Design Museum).



ORKA

banyoda mükemmeli arayanlar için

L I F E

2 0 2 0

Tasarım trendlerini belirleyeceğimiz
2020 ürünleri ile birlikte Unicera'dayız.

6.HALL D06 10-14 Mart 2020

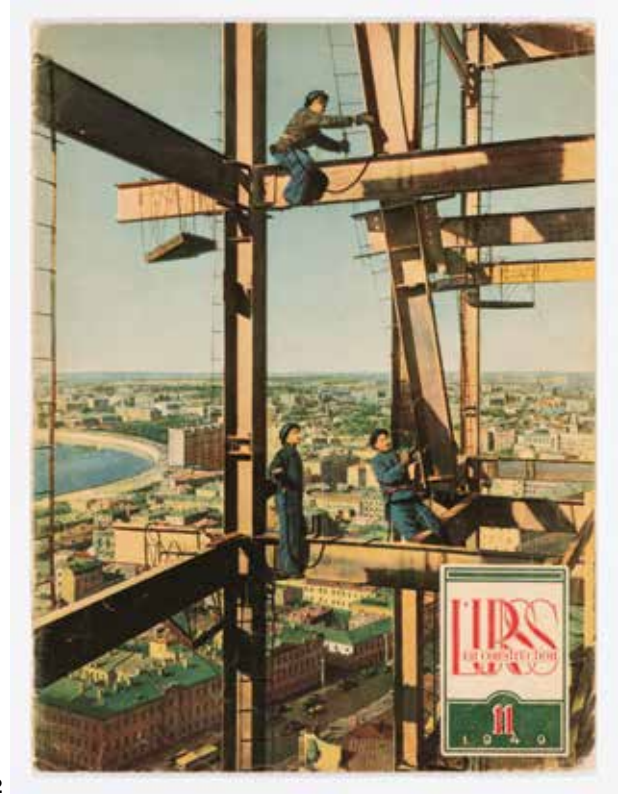
#BanyomOrka

 OrkaBanyo

“Building a new New World: Amerikanizm in Russian Architecture” Rus Mimarlığında Amerikanizm



1



2



3

1 Boris M. Iofan, Sovyetler Sarayı, Moskova, 1934
(©Boris Iofan; Tchoban Foundation Koleksiyonu).

2 Mikhaïl A. Minkous ve Vladimir G. Gelfreikh,
USSR in Construction dergisi kapağında bir şantiye
görüntüsü, Kasım, 1949.

3 Daniil Fridman ve Gleb Gluşçenko, “Building of
Industry”, Sverdlovsk, Sovyetler Birliği (günümüzde
Ekaterinburg, Rusya), 1931-31 (Canadian Centre
for Architecture; ©Daniil Fridman ve Gleb
Gluşçenko’nun terekesi).

Kanada Mimarlık Merkezi’nin (CCA) Montreal’de ziyaret edilmiş “Building a new New World: Amerikanizm in Russian Architecture” başlıklı sergi, ABD’deki mimari uygulamaların Rusya üzerindeki etkilerini Amerikan Bağımsızlık Bildirisi’nin ilanı (1776) ile Sovyetler Birliği’nin dağılması (1991) arasındaki döneme odaklanarak inceliyor.

Bir dizi kamusal program ve bir kitap eşliğinde hazırlanan sergi, Amerikanizm’in 20. yüzyıl boyunca Rusya’nın siyasi rejimi üzerindeki rolünü araştıran uzun soluklu bir çalışmanın ürünü. Bugüne kadar yapılmış araştırmaların pek azının Rus mimarlığında “Amerikanizm” in kapsamlı bir analizini içerdiğine ve pek çoğunun Stalin dönemi sonunda inşa edilmiş yüksek katlı yapılarla sınırlı kaldığına dikkat çeken sergi konuya geniş bir ölçekte yaklaşabilmek adına kapsamına tasarım, sanat, edebiyat, sinema ve teknoloji alanlarını da dahil ediyor.

İzleyiciye fotoğraf, kitap, harita, çizim, dergi, maket, kartpostal ve filmlerden alıntılarını içeren geniş bir seçki sunan sergide, mimarlık bu nesnelere ve görüntülere arasında birleştirici bir unsur haline geliyor. Rus araştırmacılar, siyasi liderler ve mimarlar tarafından yapılmış inceleme gezileri; teknik raporlar, şiir ve romanları içeren Birleşik Devletler’e adanmış çok sayıda Rus yayını ile Amerikan kaynaklarından esinli yapı ve form tasarımları da sergide görülebilecek.

Küratörlüğünü Jean-Louis Cohen’in üstlendiği sergi, 5 Nisan 2020 tarihine kadar izlenebilir. ■



ORADA

HER KİMSE

BASMA AŞHARIF

SALT Galata
11 Şubat – 26 Nisan

SALT
kurucu Garanti BBVA
saltonline.org



Giriş ücretsiz



4



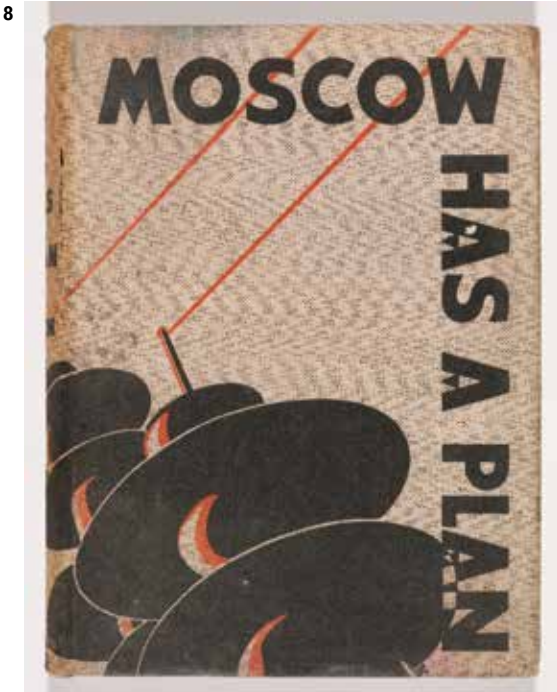
5



6



7



8



9

4 El Lissitzki, Nikitski Meydanı'nda "Wolkenbügel", fotomontaj, 1925.
 5 Mutfak Tartışması, Nikita Kruşçev ve Richard Nixon Amerikan Ulusal Sergisi'nde, Moskova, 1959 (©National U.S. Archives izniyle).
 6 Ivan Leonidov, St. Basil ile "The City of the Sun", perspektif çizim, 1943-59 (©Ivan Leonidov'un terekesi).
 7 Arkadi Mordvinov ve Vyacheslav K. Oltarzhevski, "Hotel Ukraina", perspektif çizim, Moskova, 1948-54 (©Arkadi Mordvinov, Vyacheslav K. Oltarzhevsky / Tchoban Foundaion).
 8 Mikhail Illin, *Moscow Has a Plan: A Soviet Primer*, çev.: G.S. Counts ve N.P. Lodge, görseller: William Kermode, J. Cape, Londra, 1931 (Canadian Centre for Architecture; ©William Kermode'nin terekesi).
 9 Roman Cieslewicz, "İki Süpermen" (The Two Superman), *Opus international* dergisi kapağı, sayı 4, Aralık, 1967 (©Roman Cieslewicz / Socan'ın terekesi, 2019).

bauhaus

imaginista

UZAKLARDA!

İSTANBUL

28 Ocak – 3 Nisan

SALT
kurucu Garanti BBVA
saltonline.org

SALT Beyoğlu

Giriş ücretsiz



bauhaus
kooperation
berlin
dessau
weimar



“bauhaus imaginista: Uzaklarda. İstanbul”



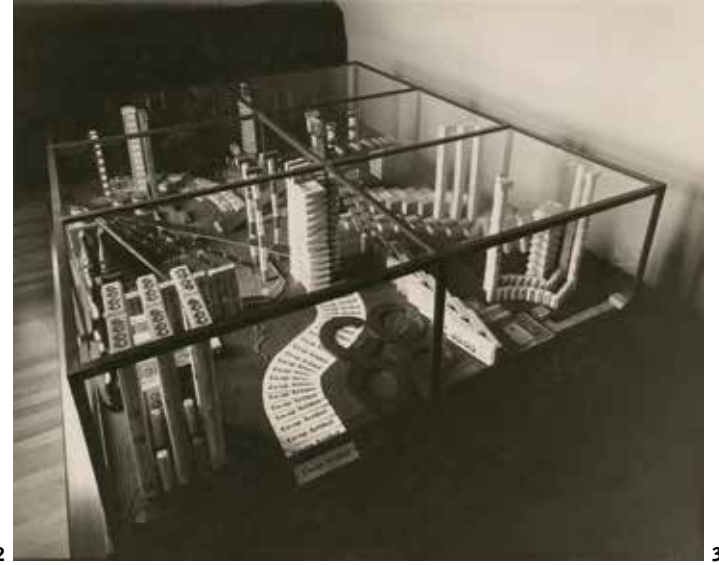
1-3 Hannes Meyer, “Co-op Theatre” (Kooperatif Tiyatrosu), sahne tasarımı ve fotoğrafları, 1924: Meyer’in Co-op [Kooperatif] serisinden bu üç baskı, İsviçre Kooperatif Birliği için ürettiği ve 1924’te Gent’te düzenlenen Uluslararası Kooperatif ve Sosyal Refah Fuarı’nda sunduğu didaktik Kooperatif piyesiyle vitrinlerini ve tiyatro performansını yansıtır (gta Archiv / ETH Zürich, Hannes Meyer’in izniyle; ©Hannes Meyer’in varisleri).

4 Bauhaus öğrencilerinin 4. CIAM Mimarlık Kongresi’nde sunduğu Dessau şehir incelemeleri, 1933: Çeşitli krizler nedeniyle 1933’te Marsilya’dan Atina’ya yol alan bir gemide gerçekleştirilen dördüncü kongrede bütünlüklü şehir analizleri, Ludwig Hilberseimer’in Bauhaus’taki yapı bölümünden öğrencilerin Dessau araştırmasını da içeren karşılaştırmalı bir anlayışla yapıldı (gta Archiv / ETH Zürich, CIAM’ın izniyle. Fotoğraf: Mustafa Hazneci, SALT).

5 Marcel Breuer, *ein bauhaus-film. fünf jahre lang* (bir bauhaus filmi. beş yıl), 1926: “bauhaus” dergisinin ilk sayısında yayımlanan bu film şeridi, Breuer’in sandalye tasarımını Bauhaus’ta beş yılı aşkın bir sürede nasıl geliştirdiğini betimler (Bauhaus-Archiv Berlin’in izniyle).

Bauhaus’un kuruluşundan bir yüzyıl sonra gerçekleştirilen *bauhaus imaginista*, yeni bir tasarım eğitimi ve üretiminin önünü açan fikirleri Almanya’dan bütün dünyaya yayılan okula güncel bir yorumlama getiriyor. Dört bölümlü bir serginin yanısıra bir dizi yayın, panel ve sempozyumdan oluşan uluslararası araştırma projesi, SALT Beyoğlu’nda “Moving Away” (Uzaklarda) bölümüyle sunuluyor. Bauhaus anlayışının farklı siyasi ve kültürel bağlamlarda geçirdiği değişimlere odaklanan bu bölüme, *bauhaus imaginista* incelemelerinin derlendiği “Toplu Araştırmalar” ile “Türkiye Tasarım Eğitiminden Örnekler” bölümleri eşlik ediyor.

bauhaus imaginista’nın sergi bölümleri, Bauhaus’la ilişkili dört üretime dayanıyor: “Corresponding With” (Karşılıklı Yazışmalar) 1919’da yayımlanan *Bauhaus Manifesto*’yu, “Learning From” (Alınan Dersler) Paul Klee’nin 1927 tarihli bir çizimini, “Moving Away” (Uzaklarda) Marcel Breuer’in 1926’da yaptığı bir kolajı ve “Still Undead” (Hala Yaşayan Ölü) Kurt Schwertdfefer’in 1922 tarihli *Reflektorische Farblichtspiele* (Renk-Işık Oyunu Yansıması) adlı işini çıkış noktası alıyor. Bauhaus tasarım anlayışının dünyada kabul görmesini ayrıntılandıran bu dört bölümün içeriği, sanatçı, araştırmacı ve kültür kurumlarının

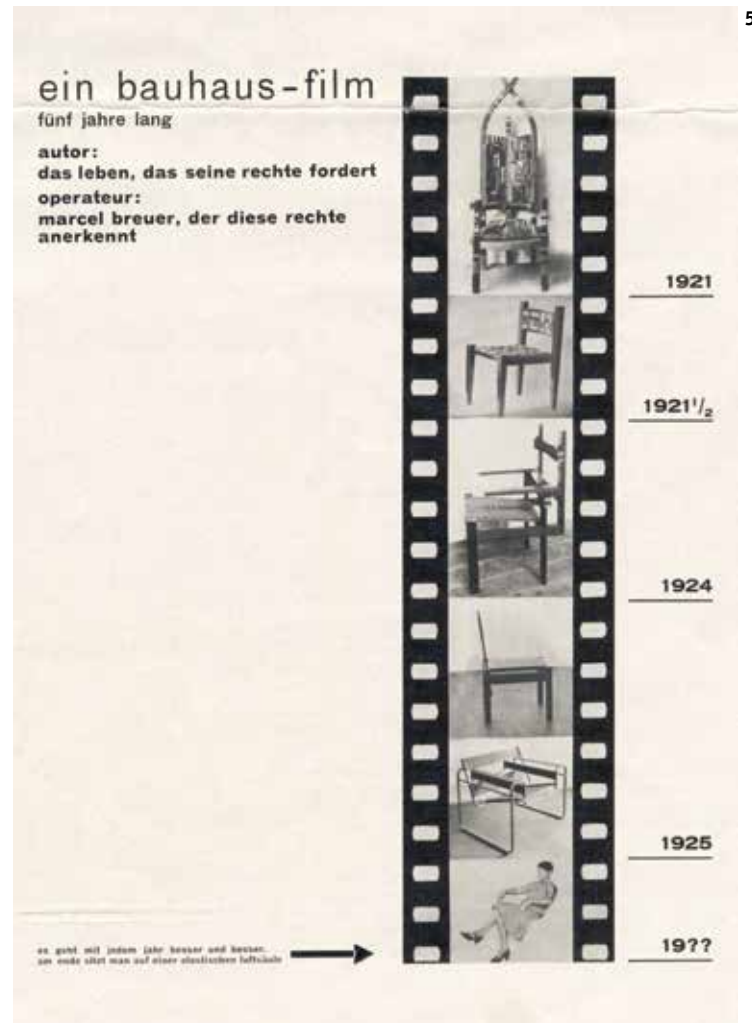


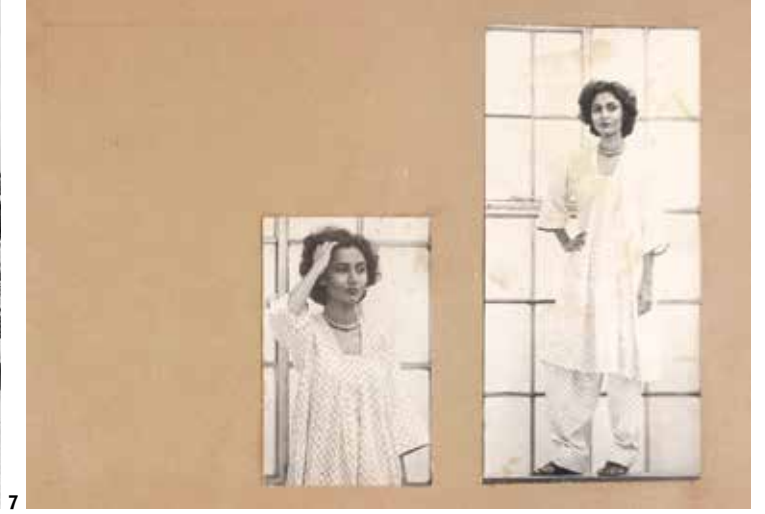
katkılarıyla Hangzhou, Kyoto, Tokyo, São Paulo, Lagos, Yeni Delhi, Rabat, New York, Moskova, Berlin, Nottingham ve Bern’de düzenlenen sergiler, konferanslar ve atölye çalışmaları temelinde üç yılı aşkın bir sürede hazırlandı.

“Uzaklarda”, Bauhaus tasarım tartışmalarının 20. yüzyılın ilk yarısında ne gibi sosyopolitik ve jeopolitik koşullar altında biçimlendiğine; sözkonusu fikirlerin değişik coğrafyalarda nasıl dönüştürülüp yorumlandığına bakıyor. Sovyetler Birliği, Hindistan, Çin, Tayvan, Kuzey Kore ve Nijerya’ya yerleşen Bauhausçuların üretimlerine yer veren bölüm, tasarımcıların gerek fikirleri gerekse çalışma biçimlerini sürekli uyarlamak zorunda kalmış olduğuna dikkati çekiyor.

“Uzaklarda” ile diğer üç bölüm üzerine küratöryel incelemeleri, yazılı ve görsel arşiv belgelerini içeren “Toplu Araştırmalar” enstalasyonu, *bauhaus imaginista* projesinin geneline dair katmanlı bir okumaya olanak tanıyor. Sanatçı Luca Frei tarafından hem bir heykel hem de bir sergi mekanı olarak kurgulanan enstalasyonun merkezinde, *bauhaus imaginista* yayınına erişim sağlayan bir bilgisayar istasyonu konumlanıyor.

“Uzaklarda”nın İstanbul sunumunda ayrıca, Türkiye’deki temel tasarım ve temel sanat eğitimlerinde öncü yaklaşımlar ve eğilimler de irdeleniyor. Sergi boyunca, SALT Beyoğlu’nun ikinci katındaki “Türkiye Tasarım Eğitiminden Örnekler” mekanında, İstanbul Teknik Üniversitesi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi), Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde (bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) işlenmiş bir grup ders, herkesin katılımına açık atölyeler eşliğinde değerlendirmeye açılıyor.

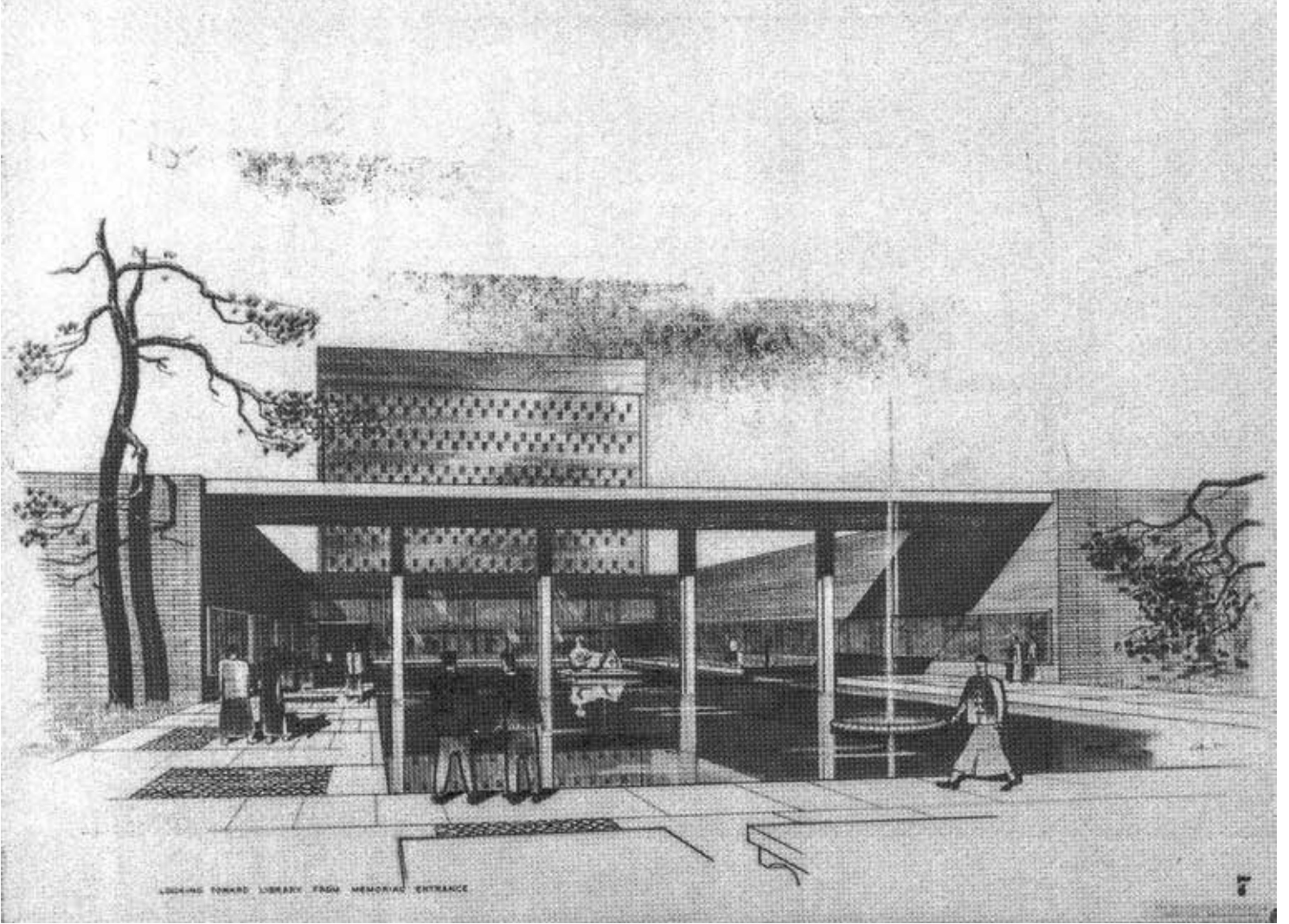




6

7

8



bauhaus imaginista, Bauhaus'un kuruluşunun 100. yıl dönümüne özel olarak Marion von Osten ve Grant Watson'ın küratörlüğünde hazırlandı. 2018-2019'daki sergi ve programlar, Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar, Goethe-Institut ve Haus der Kulturen der Welt ortaklığında; araştırmacılar, sanatçılar ve küratörlerin yanısıra sanat ve tasarım kurumlarının işbirliğinde düzenlendi. Federal Almanya Parlamentosu Kültür ve Medya Komisyonu'nun katkısıyla gerçekleştirilen *bauhaus imaginista*'nın Berlin sergisi Federal Almanya Kültür Vakfı'nın, Almanya dışında yürütülen projeleri Federal Yabancı Ofisi'nin desteğiyle yapıldı.

Sergi, 28 Ocak 2020-3 Nisan 2020 tarihleri arasında SALT Beyoğlu'nda ziyarete açık olacak. ■

6 Arieh Sharon ve Eldar Sharon, Ife Üniversitesi (bugün Obafemi Awolowo Üniversitesi), Osun, Nijerya, 1960'lar: Britanya'nın kolonyal eğitim politikasına karşı 1960'ta kurulan Ife, bağımsızlık sonrasında ülkenin mimarlık fakültesi bulunan ilk üniversitesi (Arieh Sharon Dijital Arşivi, Yael Aloni Koleksiyonu'nun izniyle).

7 David Abraham'ın baskılı Khadi kumaşıyla tasarladığı mezuniyet projesi, Hindistan, 1980 (SALT Beyoğlu'ndaki "bauhaus imaginista: Uzaklarda. İstanbul" sergisi kapsamında; Ahmedabad'daki Ulusal Tasarım Enstitüsü'nün izniyle).

8 Gropius'un 1945'te kurduğu The Architects Collaborative'in Hua Tung Üniversitesi için çizdiği mimari planlar, 1948: Üniversitenin Şanghay yakınlarındaki kampüs projesine Norman Fletcher denetmen, Ieoh Ming Pei yardımcı mimar olarak katılır. Komünist yetkililerin üniversiteden sorumlu Hristiyan misyoner grupları 1949'da görevden alması sonucu kampüs inşası hiçbir zaman gerçekleşmez (SALT Beyoğlu'ndaki "bauhaus imaginista: Uzaklarda. İstanbul" sergisi kapsamında).



Yapı Malzemeleri LABORATUVARI

Güvenilir Sonuçlar
Güvenli Yapılar



TÜRKİYE HAZIR BETON BİRLİĞİ YAPI MALZEMELERİ LABORATUVARI

Yıldız Teknik Üniversitesi Davutpaşa Kampüsü Teknoloji Geliştirme Bölgesi (TeknoPark) B2 Blok No: 101
Esenler - İSTANBUL / TÜRKİYE

Tel: 0 212 483 73 68-69

Faks: 0 212 483 73 70

Web: www.thbb.org

E-posta: laboratuvar@thbb.org - kalibrasyon@thbb.org



TS EN ISO/IEC 17025
AB-0767-T



TS EN ISO/IEC 17025
AB-0131-K

Kengo Kuma ve Yuki Ikeguchi ile Odunpazarı Modern Müze Üzerine

Mimari tasarımı Kengo Kuma and Associates'e (KKA) ait olan OMM - Odunpazarı Modern Müze, 2019 Eylül ayında Eskişehir'de ziyarete açıldı. Müzenin hikayesini, KKA ortakları Kengo Kuma ve Yuki Ikeguchi anlatıyor.



1 Kengo Kuma ve Yuki Ikeguchi [Fotoğraf: Kengo Kuma and Associates (KKA)].
2-3 OMM - Odunpazarı Modern Müze, 2019 [Fotoğraf: ©NAARO; Kengo Kuma and Associates'in (KKA) izniyle].

Dünya çapında birçok projeniz olmakla birlikte çalışmalarınızı çoğunlukla Japonya'da sürdürüyorsunuz. Türkiye'de ise ilk defa bir projeniz uygulandı. Bu proje size nasıl ulaştı, teklif ve kabul etme sürecinizi anlatır mısınız?

Yuki Ikeguchi: Müzenin kurucusu Erol Tabanca, Japonya'ya geldi ve ofisimizi ziyaret etti. Japonya'daki projelerimizi gördükten sonra müzenin tasarımını bizim üstlenmemizi istedi. Kendisinin tutkusundan, ülkesine adanmışlığından ve Türkiye'nin sanat ve kültür sahnesini güçlendirme vizyonundan etkilendik.

Projelerinizde sıklıkla ahşap kullanıyorsunuz. Ahşabın hem strüktürel hem de strüktür dışı kullanımları bağlamında günümüzde yapı üretim teknolojileri alanına sağladığı imkanlara ilişkin ne dersiniz?

Kengo Kuma: Sürdürülebilir ve ekolojik yapılara yönelik yükselen bir eğilim var, özellikle de ahşap kullanımına. Doğal malzemeler kullanmak her zaman ilgimizi çekmiştir; fakat bir yapıdaki doğal malzeme potansiyelini tam anlamıyla ortaya çıkarabilmek için öncelikle endüstrinin ve halkın desteğine, ilgisine ihtiyaç duyarız.

YI: Ahşabın bir yapı elemanı olarak kullanılması gerek mühendislik tasarımı gerekse inşa ve bakım süreçlerinde birçok zorluğu beraberinde getiriyor. Ahşap geleneksel anlamda Japonya, Türkiye ve tüm dünyada, binalarda yaygın bir şekilde kullanılıyordu. İnşa ve bakım sürecindeki zorluklar nedeniyle zaman içinde daha az tercih edilir oldu. Günümüzde ise mimarlar, mühendisler ve yapı sektörü; hem ekolojik açıdan hem de mekansal konfor bakımından yüksek potansiyele sahip nitelikli bir malzeme olması nedeniyle ahşaba geri döndüler.

İstenilen yapısal kararlılıkta ve dayanımda elde edebildiğimiz ve strüktürel anlamda da bütünüyle kontrollü bir şekilde tasarlayabildiğimiz çok çeşitli ahşap türlerinin üretimine imkan veren günümüz endüstrisi sayesinde yeni fırsatlar doğdu. Bu aynı zamanda yangın ve deprem yönetmeliklerinin de ahşap uygulamaları lehine dönüşmesini sağladı. Ahşapla tasarlamak ve inşa etmek tasarım pratiğimizde daha hissedilebilir, sıcak mekanlar elde etmemize olanak tanıyor. Üzerinde çalıştığımız her projede yeni teknik ve uygulamalar denememizin yolunu açan güncel eğilim de bizi heyecanlandırıyor.

Odunpazarı Modern Müze projesi için işveren tarafından tanımlanan tasarım kriterleri nelerdi ve tasarımda işveren taleplerinden bağımsız olarak sizin gözettiğiniz konular neler oldu?

KK: Esnimiz daima üzerine yapı inşa ettiğimiz yerin kültür ve sanatının, konumlandığı bölgenin kendine özgü karakteri olmuştur. Genç mimarlık öğrencilerini de seyahat etmeleri ve dünyayı keşfetmeleri için cesaretlendiriyorum. Farklı kültürlerin çeşitliliğine maruz kalmaları ve bundan ilham almaları önemli. Öte yandan müşterinin bize esin verecek bir vizyona sahip olmasının da bir o kadar önemli olduğunu düşünüyorum.

YI: Önceliğimiz; beklenmedik, farklı mekan karakterleri oluşturmak ve daha



da önemlisi, ziyaretçiler için benzersiz bir deneyim sunan bir dizi mekan yaratmaktı. Ölçek, oran ve sirkülasyonu kurgulamak için müzenin biraraya getirdiği yerleştirmeler ve muazzam sanat koleksiyonu ile çokça vakit geçirdik. Müze direktörü ve açılış sergisinin küratörüyle işbirliği yapmamızın özellikle sergi mekanında arzulanan etkiyi yaratmamızda büyük katkısı olduğunu düşünüyorum.

Projenin uygulama aşamasında ne gibi zorluklarla karşılaştınız?

YI: Uygulamanın en zorlayıcı yanı hızlıydı. Aslında inşaatın ne kadar hızlı işlediğini görmek inanılmazdı ama bir yandan da süreç öyle hızlı işliyordu ki sık sık detayları yakalamakta zorlanıyorduk. Bir diğer zorluk ise ahşapla çalışmaktı. Ahşap bazen performansını kestirmenin zor olduğu doğal bir malzeme. İstenen kaliteye ulaşmak için yerel üretici ile birlikte bir dizi model ve test yaptık. İmalat tekniklerini öğrenmek için Japonya'nın Nara şehrine teknik bir gezi düzenledik. Sonuçta bunun olumlu bir katkısının olduğunu düşünüyorum.

Yapının çevresiyle ve kentle kurduğu ilişki hakkında ne dersiniz? "Anti-object" yaklaşımınız bağlamında bu yapıyı nasıl değerlendirirsiniz?

YI: OMM binasının mimari formu yakın çevresi gözetilerek üretildi. Çevresindeki geleneksel ahşap konutların ölçeğindeki kütleleri kentsel ölçeği karşılayacak şekilde istifledik. Bu kütlelerin yerleşimi



de Osmanlı evlerinin cumbalarını referans alıyor. Mimari tasarım yaklaşımımız, çevrenin dikkatlice gözlemlenmesi ve bağlamla kurulacak ilişkiden yola çıkıyor. Böylece mimarlık yalnızca yalıtılmış bir "obje" olmak yerine bağlamına yerleşerek daha organik bir şekilde üretiliyor.

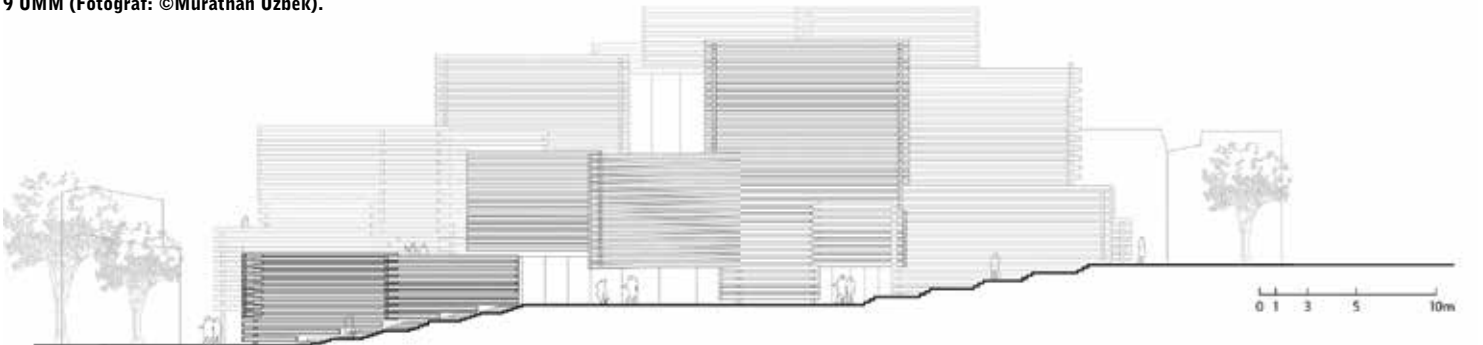
Yapıya dair bugüne kadar Türkiye'den ve dünyadan nasıl tepkiler aldınız?

YI: Hem yerel hem de küresel ölçekte oldukça olumlu tepkiler alıyoruz. Bir

mahalle sakininden müzeyi ne kadar beğendiğine dair çok hoş bir mektup aldım, bu tasarım için bize teşekkür ediyor. Bu tür yorumları duymak bizim için en büyük ödül. ■



4-6 OMM - Odunpazarı Modern Müze, 2019 [Fotoğraf: ©NAARO; Kengo Kuma and Associates'in (KKA) izniyle].
7 OMM sergi mekanında sanatçı Tanabe Chikuunsai IV'in yerleştrmesi [Fotoğraf: ©NAARO; Kengo Kuma and Associates'in (KKA) izniyle].
8 OMM iç mekan detayı [Fotoğraf: ©Batuhan Keskiner; Kengo Kuma and Associates'in (KKA) izniyle].
9 OMM (Fotoğraf: ©Murathan Özbek).





8



9

Baran İdil'in Ardından

(1934-2019)

Mimar ve kent plancısı Baran İdil'i yitirdik. Bir grup dostu bu ilginç ve yaşam sevinciyle dolu insanı kısa metinlerle anıyorlar.



1

Murat Artu:

Baran Abime:
Hayat onu taşırken, güneşten, gölgeden, kuşlardan, bitkilerden, rüzgardan, denizden, raki ve balıktan kopardı. Film seyrederken, filmde çok şehri ve detayları izlerdi.

Proje yaparken binayı değil hayatı sorgulardı.

Müzik dinlerken sesi değil müziği duyardı. Ayla'ya bakarken Ayla'ya bakardı.

■ *Murat Artu, Mimar.*

Kübra Cihangir Çamur:

Uzaktan ve tanımadan, ulaşılmaz, sert görünür sevgili hocam Baran İdil. Ancak tanıdığımızda vazgeçemeyeceğiniz bir varlığa dönüşür, sürekli değer üretir ve size de katar bu değeri. Yaşama bakış açınız da birbirini tuttuysa, mekana pozitif-eleştirel bakabiliyorsanız, mekana için kaygı duyuyorsanız, artık aileden birisinizdir.

Kendisiyle teşrik'i mesaimiz 2000'li yılların başında, Gazi Üniversitesi'nde Şehir ve Bölge Planlama Projesi dersinde başladı. İlk proje yöneticisi olduğum dersimde, o'nun yarı-zamanlı öğretim görevlisi olmasıyla başlayan tanışıklığımız,

kendisini bizden ayıran ama Bodrum'a kazandıran sağlık sorununa kadar yıllarca devam etmiştir. Öğrencilerle ve benimle ilişkisi her zaman sevgi-saygı temelinde ve babacan olmuştur. Tek bir kırılma dahi yaşamadığımız, denge içinde yürüttüğümüz proje kritikleri ve atölye süreçlerinde, sanırım deneyimiyle, benim ve öğrencilerin heyecanını/tecrübesizliklerimizi de çok iyi yönetmiştir.

Baran İdil hayata eleştirel bakar. Olması gerekene yönlendirmek için illaki bir görevinin olması da gerekmez. Yaşama/mesleğine duyduğu sorumluluğunun dışavurumudur çoğu çalışması/önerisi. Mesleğine, meslektaşlarına, öğrencilerine vakit ayırmaktan hiç vazgeçmediğini, 2019'un Mart ayında düzenlediğimiz Bodrum Çevre Düzeni Planı sergimize, sağlık koşullarını zorlamasına rağmen katılmasıyla bir kez daha göstermiştir. Sergi açılışında yaptığı konuşma ile öğrencilere, Bodrumlulara planlamanın/kapsamlı ve bütüncül yaklaşımın önemine yaptığı vurgu ile mekana-yaşam kalitesi arasındaki ilişkiye yönelik önemli mesajlar vermiş, parçacı yaklaşımları eleştirmiş, yöneticilere önerilerde bulunmuştur.

Bu, Türkiye için sürekli kritik eden, daha iyisi olması gerektiğini düşünen ve aslında bunun için yaşayan, bu yaklaşımdan hiçbir koşulda feragat etmeyen bir bakıştır. Baran İdil yaşamıma olumlu dokunan, mekana ve planlamaya bakışımın biçimlenmesinde önemli etkisi olan insanlardandır. Son zamanlarında Bodrum için ürettiği düşüncelerini yayına dönüştürdüğümüz süreçteki heyecanı, konuşmalarımız güzel bir anı olarak kalacak. İyi ki yapmışız. Kendisiyle bir yarışma süreci deneyimini de paylaşabilmiş olmayı çok isterdim ama zaman elvermedi. Baran İdil'i çok özleyeceğiz, ışıklar içinde uyusun, gözü arkada kalmasın, biz onun kaygılarını taşımaya, düşünmeye ve üretmeye devam edeceğiz.

■ *Kübra Cihangir Çamur, Kent Plancısı.*

Cahit Duru:

Aşağıda anlatacağım öykü, Baran ağabeyin inandığı şeyleri para ile değiştirmeyeceğine

1 Baran İdil (Fotoğraf: TH & İDİL Mimarlık'ın izniyle).
2 TH & İDİL Mimarlık ortakları; Hasan Özbay, Baran İdil ve Tamer Başbuğ, 1999 (Fotoğraf: Gül Zerecan / TH & İDİL Mimarlık'ın izniyle).

ve doğru bildiğinden her ne pahasına olursa olsun ödün vermeyeceğine dair bir anı...

Baran ağabeyi 1965 sonu Attila Polat'ın ofisinde yarı zamanlı çalıştığım yıllarda tanıdım. Yedek subaydı ve sınıf arkadaşı Attila Polat'a, Gölbaşı Polis Okulu yarışmasına katılımlım diyerek bir eskizle gelmişti. 1972 başlarına kadar Baran ağabey Attila Polat'la ortaklık yaparken 6 yılı aşkın süre birlikte çalıştık. Attila Polat İzmir'e taşınınca, Güvenlik Caddesi'nde evinin karşı dairesinde ofis açmaya karar verdi ve benimle birlikte okul arkadaşım Selman Ergüden'i çağırıp hadi gelin birlikte çalışalım dedi. Tabii biz çok sevdiğimiz Baran ağabeyin teklifine hemen tamam dedik. Kısa sürede İller Bankası'ndan 3 adet imar planı (Tuzla, Yakacık ve Rize'de bir dağ köyü) ile Ziraat Bankası'ndan 2 adet şube ve lojman projesi aldık. O zaman öyle iş avansı falan da yok, etap etap hakediş var. Projelere başladık. Tuzla için avan proje tamamlandı ve Tuzla Belediyesi'ne verildi.

Bu arada ciddi para sıkıntımız var ama borç harç idare ediyoruz. Ayla (eşi) karnımızı doyuruyor... Parasız da olsak çok mutlu bir çalışma ortamımız var. Bir gün Baran ağabeye bir haber geldi: At yarışları için bir tüyo... "1. koşuda falan ata, 2. koşuda filan ata oynayın, ne kadar paranız varsa yatırın, kesin kazandıracak" diye. Hiçbirimiz hipodroma gitmemiş ama para lazım ya, cebimizden toplam 70-80 lira çıktı, hadi oynayalım deyip gittik. 1. koşuda başka at kazanınca kızıp kuponları yırttık, döndük. Sonra öğrendik ki aslında kazanmışız çünkü eküri (aynı şahıs atları) diye bir şey varmış. Neyse kuponlar yırtıldığı için yapacak bir şey kalmadı. Bir an önce ilk etap projeleri bitirip para almaya çalışıyoruz ve meteliğe kurşun atıyoruz. O ara bir gün kapı çaldı, ben açtım, kelli felli iki adam ellerinde bir çanta ile geldiler, "Baran Bey'le görüşecektik" dediler. Baran ağabeyin odasında bir süre konuştular, sonra adamlar gitti. Tuzla'dan geliyorlarmış. Tuzla projesi ihale bedeli 33.000 TL idi. Adamlar konut bölgeleri ile sanayi bölgelerinde değişiklik istemişler ve çantadan 150.000 TL çıkarmışlar. Baran ağabey de bunları "kibarca" yollamış. Sonunda bizim proje 3 kez belediye meclisinden reddedildi. İller Bankası sözleşmeyi feshetti. Başka birileri tabii atladı aldı ve işi bitirdiler.

Bu kadar paraya sıkışık olduğumuz dönemde ve proje bedelinin neredeyse 5 katı bir paraya, doğru bildiği projeden taviz vermedi. Işıklar içinde uyusun.



Birlikte çalıştığımız yaklaşık 7,5 yılda sadece mesleki açıdan değil, insanlık, iyi aile ilişkileri açısından da çok şey öğrendim kendisinden. Ne güzel bir manevi miras bıraktı ailesine, ne kadar gurur duysalar azdır. ■ *Cabit Duru, Mimar.*

Kenan Güvenç:

Hayat iki yatakta akar: Biri kendi içimizdeki boşluğu dolduran, diğeri bizi sarıp sarmalayan her şey olarak... Kendi içimizdeki akış sanki bir yere doğru bilerek gider gibidir. Diğer akış sarmalların çekimine kapılmış şahsi hareketimizden öte bir şey değildir. Bir gözlemci olarak bulunduğumuz anlarda içimizdeki akış duraksamıştır. Sarmalların içimizdeki akışı doldurma anlari ise başka insanların "dışı" haline gelme anlarına denk düşer. Ağzımızdan çıkan sözler, bir şey karşısındaki tavrımız, onu yaparak ondan kurtulma hallerimiz, yaşanmış olanı süzme biçimlerimiz iki mecranın birbiri ile ilişkisinin nasıl seyrettiğinin görüntülerini verir.

Kamil insan hayatın her iki akışının da farkında olup her ikisini de aynı anda yaşadığını hisseden insandır. Böylece salt dışarının parçası haline gelerek ne kendisiz ne de salt kendi içine dönüp katılışır kalır. Kamil insan hayat hareketinin iki akışın yarattığı bir türbülans olduğunun da farkındadır... Bir toz bulutu fırtınası... Bu kaosun içinde varlık olarak belirmek zordur; yeğinleşmiş bir gölge, onların seçilmişlerini birbirine bağlayan bir bellek... Aktüel zamanın gözlemcisi, biriken zamanın tortusu... Bir kuşağın homojenliğini kırabilme gücüne bir "kalabalığı" çoğaltmadan sahip olabilmek... Belki "gökkuşağı" nı hatırlamak bu halin bir örnekleyicisi olabilir. Her gökkuşağı aynı renklerin gövdesi, aynı renk diziliminin temsilcisi olsa bile her birini ayrı bir heyecanla farkına varmamız her gökkuşağın benzersiz kılar. Her gökkuşağının aslında

beyaz ışık olduğunun örtük bilinci bize, beyaz ışık yağmur damlalarınca parçalandığında kendisini birçok renge böleceğine hazır olmamıza işaretlidir.

Bütün bu hissiyatı, Baran İdil için yazmaya oturduğumda kendisinin ortamlarda bulunuşunu, ağır kıvam sesini, meseleler karşısındaki insani kıpırdanışlarını, yaptığı işleri sağdığı ruh ve düşünce iklimini, kadehine uzanmadan önce bir an için duraksama anstantanesi indinde zihnime uzandığımda hissettim. Bu hissiyat sadece Baran İdil'in yarattığı, yaratabileceği bir hissiyat idi: Hayat bir "bulunma sanatıdır". Hayatın içinde varlığımızın yapıtaşlarını salt bizde olanlardan kurabilme sanatıdır. Kendisine saygı ve özlem ile... ■ *Kenan Güvenç, Mimar.*

Celal Abdi Güzer:

Baran İdil'i yitirdik. Mimarlık ortamında kolay dolmayacak bir boşluk daha oluştu. Birkaç ay önce kendisini Bodrum'daki evinde ziyaret etmiş, hasta yatağında mimarlık, kent ve hiç bitmeyen projeleri üzerine sohbet etmiş, yapacakları ve yapılması gerekenler listesi üzerinden gitmiştik. Baran İdil, giderek daha yoğun ve belirgin biçimde hissettiğimiz "uzmanlaşma" çağında artık birbirinden ayırık olarak ve farklı önceliklerle varolmasını kanıksadığımız mimarlığın alt alanları ve konuları arasındaki kesişme noktasını temsil eden, bu anlamda konulara adeta bir rönesans insanı gibi yaklaşan, az sayıdaki isimlerden biri idi.

Baran İdil öncelikle uygulama alanında ölçeklerarası bir duruşu ve farklı uzmanlık birikimlerinin bütünü temsil ediyordu. Planlamadan detaya, plancılıktan mimarlığa ve sanata tasarımı süreklilik ve bütün içinde algılayan modern görüşün hem inançlı bir takipçisi hem de temsilcisi oldu. Nitekim çalışmalarına baktığımızda şehir planlarından koruma planlarına, yerleşke



3 Baran İdil Mimarlık ve Planlama Ofisi (1967-1987); çalışanlar: Ayşe Işık (Ezer), Kazım Pehlivanoglu, Hüray Sarı (Fotoğraf: TH&İDİL Mimarlık'ın izniyle).
4 Yarışma hazırlığında maket yapımı (Fotoğraf: TH & İDİL Mimarlık'ın izniyle).

ölçekli tasarımlardan tek yapı tasarımlarına, özel olarak geliştirilmiş detaylardan sanat ve mimarlık arasındaki uygulamalara, farklı ölçek ve uzmanlık alanlarına referans veren çalışmaları birarada gerçekleştirdi. Herbirinde açılan yarışmalarda öne çıktı, öncü ve özgün örnekler sundu. Bu ölçeklerin hemen hepsinin kendi içindeki ortamların aranan ismi oldu.

İdil çalışma yaşamı boyunca kuşaklar arasında da bir kesişme noktasını temsil etti. TH-İdil Planlama ve Mimarlık Atölyesi Baran İdil'in bir anlamda öğrencisi de olan Hasan Özbay ve Tamer Başbuğ ile birlikte kurdukları ortak üretim ortamını temsil ediyordu. Daha sonra Aslı Özbay'ın koruma alanındaki katkıları ile daha da çeşitlenen bu üretim ortamı sadece yaş bazında değil anlayış bazında da bir yandan deneyim ve geleneği öte yandan yeniliklere açık araştırma çabalarını barındıran bir ortamdı.

Baran İdil farklı meslek örgütlerinin de kesişme noktasında yer aldı. Ankara Şube başkanlığını yaptığı Mimarlar Odası'nın yanısıra Türk Serbest Mimarlar Derneği, Mimarlar Derneği 1927 gibi örgütlenmelerin çok farklı etkinliklerde başvurduğu isim oldu. Bu örgütlerin tümünün çalışma ve etkinliklerine farklı boyutlarda katkı verdi, aralarında köprü oluşturdu.

Baran İdil mimarlık ve tasarım alanında oldum olası ayrı alanlar gibi algılanan

uygulama ortamı ve eğitim ortamı arasında da geçirgenliği ve sürekliliği temsil eden bir rolü üstlendi, özgün bir birikim oluşturdu. Bu anlamda sadece yarı zamanlı ders vermek ya da jüriye katılmakla sınırlı olmayan, atölyesini de bir anlamda eğitim ortamı gibi işlevselleştiren, projelerde araştırma yönünü öne çıkaran bir yaklaşım sergiledi. Yazmaktan, bilgi ve birikimini paylaşmaktan hiç vazgeçmedi. Özetle mimarlık ortamında hepimizin bastığı farklı alanlar arasında bir köprü, süreklilik sağlayan bağlayıcı bir unsur, bilge bir kişiydi. Boşluğunu doldurmak kolay olmayacak. ■ Celal Abdi Güzer, Mimar.

Ayşe Işık Ezer:

Baran İdil birçok yönüyle anlatılabilir: Mesleki katkıları, hocalığı, entelektüel kişiliği, sanata duyarlılığı... Hayatına girdiği temas ettiği birçok kişi için farklı sıfatlar yüklenebilir, farklı yönleriyle anlatılabilir. Ben, onunla 21 yaşında tanışan, yeni mezun bir şehir plancısının duygularını paylaşmak istiyorum.

Hayata atılırken, bazı kişilerin geleceğimizi şekillendirmesinde nasıl bir rol oynayacağımı kestiremezsiniz, ancak zaman geçtikçe anlarsınız. Baran İdil Ofisi ile başlayan daha sonra TH-İdil Mimarlık'ta devam eden meslek yaşamımdaki ilk yıllarımda edindiklerimin, sonradan 30 yılımı verdiğim doğa koruma çalışmalarına olan katkılarımı birçok kez farkettim.

1983 yılında Ankara'ya geldikten 2 ay sonra çalışmaya başladım "Farabi Sokak 40 numara"daki Baran İdil Ofisi'nde.

Yüksek lisans yaparken bir yandan da yarı zamanlı çalışıyordum. Mesleğimin

başlangıcında henüz emeklerken, bu buluşmanın neye karşılık geldiğini, ne kadar şanslı olduğumu bilmiyordum. Bilmiyordum aslında ustamı bulduğumu.

Bu süreçte, öyle kolay kolay erişilemeyen, farklı ölçeklerde ve kapsamda yapılan planları, yarışmayı deneyimleme fırsatı bulduğumu zaman geçtikçe anladım... Ayvalık, Küçükköy, Tokat, Elazığ planları ilk aklıma gelenler.

İlk anda farketmezsiniz bazı kişilerin yaşamınızı ne kadar derinden etkileyeceğini, mesleki geleceğinizin şekillenmesinde, bakış açınızın, ilkelerinizin, yaklaşımlarınızın biçimlendirmesindeki etkisini. Yıllar geçtikçe, mesleki yaklaşımınızda, inancınızda, ilkelerinizdeki ısrarınız nedeniyle yaşadığınız mesleki sıkıntılarda, anlık bir duygunun sizi gerilere götürmesini ilk anda anlamlandıramazsınız. Ama zaman geçtikçe farkedersiniz ve bir gülümseme yayılır, minnet duyguları ile müteşekkir olursunuz. Yüreğinize bir ferahlık yayılır... Doğru yerdeyim dersiniz.

Mekânı düzenleyen bir meslek alanındaysanız, yani yaşamı tarif ediyorsanız, sadece mesleki bilgi, ilke ya da hukuk değildir tutduğunuz/dayandığınız. Doğaya, kültüre, insana, kısacası yaşama bakıştır, saygıdır aslında farklı kılan.

Sevgili Baran İdil, planlamanın her aşamasında ya da yarışmalara hazırlanırken süreçlerde, bazen kendi kendine, bazen de masanın etrafına topladığında ya da arazide, toplantılarda;

- "Yaşamı anlamadan, imar hukukuna hakim olmadan, yapıyı bilmeden plan yapılamaz" derken,

- Ayvalık Toplu Konut Projesi'nin yüksekliğine karşı çıkarken, kıyıda çektiği fotoğraflar üzerine silüet çalışması yaparak İller Bankası Danışma Denetleme toplantısında sunarken,

- Ormandan geçirilmesinde ısrar edilen karayolu için, yetkili kuruma karşı çıkarken, "Ağaçları siz mi ektiniz de kesilmesine karar veriyorsunuz" diye sorarken,

- Cunda'da balık yerken "Rakı içmesini bilmiyorsan kıyı planı yapamazsın, yapasan da yaptığın mekanda yaşatamazsın" derken,

- "Herhangi bir mekanda ilk anda bir sıkıntı hissediyorsanız sorun var demektir, bir şeyler eksiktir... denge, form, oranlar, açılar... Felsefesini içinizde yaşamıyorsanız, yaşamı hayal etmiyorsunuz

mekanı yaratamazsınız...” derken, aslında sadece mesleki değil yaşama dair dersler verdiğini yaşadıkça anlarsınız.

Yeterli gelmeyecektir ne söylesem, bir cümleyle anlatmaya çalışırsam; kaleminin ucundan oya gibi eskizlere dökülürken çizgileri, bir yandan da sabırla aktarırdı yarattığı mekanlardaki yaşamın felsefesini...

Sevgili Baran İdil... Onu hep ustam olarak hatırlayacağım, ışıklar üzerine olsun.

■ *Ayşe Işıık Ezer, Kent Plancısı.*

Mehmet Nazım Özer:

Baran İdil hocamız, 1992 yılının Eylül ayında kentsel tasarımın duayeni olarak Gazi Üniversitesi 4. sınıf şehircilik atölyesi dersimize geldiğinde, tüm öğrenciler olarak çok heyecanlanmıştık. Bu heyecan yıllar içerisinde hiç azalmadan devam etti, öğrenci-hoca ilişkimiz zaman geçtikçe usta-çırak ilişkisine evrildi ve hiç bitmedi.

Baran hocam, ilk derste otoriter ve sert bakışları ile kentsel tasarım üzerine sorular yönelttiğinde bu konuda ne kadar bilgisiz olduğumuzu anlamıştık ama hocamız kentsel tasarım konusunda formatlanmış bir bilgi yerine bizlerin kendimizi rahatlıkla ifade edebileceğimiz özgür bir ders ortamı kurgulamıştı. Atölyede hocamızın ilk sorusu; “Kentsel tasarım nedir? Kent planlamasının içinde tasarım var mıdır?” idi. Planlama kavramının içinde tasarımı önemli görmekteydi. Baran hocam kentsel tasarımın, kültür ve yaşam arasındaki mücadelenin temel aracı olduğu vurgusunu yapardı. Bu mücadelenin de okumak, araştırmak ve fikir üretmek ile olabileceğini söylerdi. Bu fikirlerin ise eskiz ile hayat bulabileceğini belirtirdi.

Atölyeye ilişkin aklımda kalan bir başka önemli husus ise, kenti bilmeden, yerin kültürünü tanımadan tasarımın yapılamayacağı vurgusuydu. Kentsel tasarımın sadece çizim olmadığı, bir kültür sorunu da olduğu, sorunun çözümü için tasarımın ne kadar önemli olduğunu hocamızın ısrarla vurgulaması idi. Sevgili hocamız, kentsel tasarımı; doğayı, tarihi ve kültürü koruyan ve yaşatan bir yaklaşım ile ele alan bir mücadele alanı olarak görmemizi sağlamıştır. Bunlar gibi pek çok değerli bilgiyi içeren ders notlarımı halen saklarım ve bu eşsiz bilgilerden yararlanmaya halen devam etmekteyim.

Aslında o yıllarda kentsel tasarım kavramının yeni yeni önem kazanmaya başladığı düşünüldüğünde Baran hocamız bizim için çok büyük bir şanstı. Kent



planlamadan tasarıma, mimarlıktan uygulamaya, meslek örgütlülüğünden meslek etiğine uzanan bir deneyim yelpazesi ile çok keyifli, öğretici ve bilgi dolu bir atölye deneyimi yaşamıştık.

Baran Hoca atölyedeki uygulamalarda öğrencilerin her türlü düşüncesi, kendi içinde tutarlı olma ve gerekçelerini açıklama şartıyla kabul ederdi. Tasarımı; eskiz, felsefe ve kültür ilişkisi içerisinde masa üstünde kollarını sıvayıp bize çizerek gösterir, bizleri farklı bir düşünsel dünyaya götürürdü. Ders mekanı bazen Mimarlar Odası'nın toplantı salonu, bazen kendi çalışma ofisi, bazen yarışma sergi alanı, bazen de üniversitedeki atölyemizdi. Derste sigarası ve çayı eksik olmazdı.

Atölye sürecinde hocamızın yarışmalardaki veya *Wettbewerb Aktüel* dergisi gibi kaynaklardaki yarışma projelerini ve projelerimiz için çizdiği eskizleri saklayarak taklit etmeye, tasarım dili ve kimliği için geliştirdiği politika ve stratejilerinin felsefesini anlamaya çalışırdım. Baran Hocam, TH-İdil Mimarlık ofisinde kısa süreli birkaç proje çalışmasında ve yarışmalarda yer alma onurunu da bana yaşattı.

Hocamla beraber Kentleşme Şurası'nda “Kentsel Miras, Mekan Kalitesi ve Kentsel Tasarım Komisyonu”nda birliktedik. Şura'da kültürle ve mimarlıkla ilgili temel tespitlerin yapılması ve sorunsalla nasıl savaşılabacağına dair esasların yazılacağı bir manifesto metin ortaya konularak, insanların heyecanlandırılması, örgütlendirilmesi ve temel yol haritasının çıkarılması gerektiğini düşünmüştü. Ve Şura'nın “yeni bir heyecan yaratmak için, normal kurumlar içinde oluşturulamayan bir şeyi, bir başka toplantının içinden

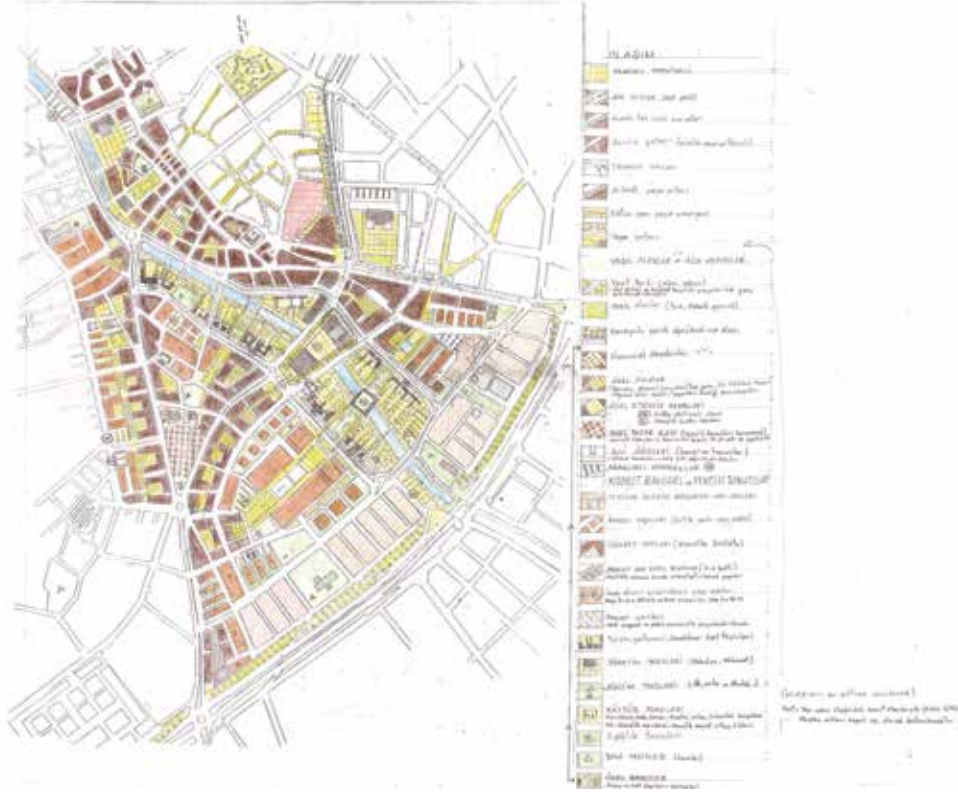
çıkarmak için” yapılması gerektiğini söylemişti. Şura gibi etkinliklerle sorunların açık ve yalın ifadelerle toplumun tartışmasına açılmasının önemini şimdi daha iyi anlıyorum.

Editörlüğünü yapmış olduğum *Planlama* dergisinin 2010/3-4 sayısındaki “Planlama ve Kentsel Tasarım Yarışmaları” başlıklı makalesinde; yarışmalarda yaşanan sorunları dünyadaki anlayışı da dikkate alarak açıklayan Baran Hoca, günümüzde Türkiye'de yarışma kurumunun, yetersiz güçlerden bir ölçüde korunabilmiş bir alan olduğunu; bu alanı zenginleştirebilmemiz ve rasyonelleştirmek için güçlerimizin reorganizasyonuna ve yeni bir diyalog anlayışına ihtiyacımız olduğunu belirtmiştir.

Samimi, içten, babacan öğütleri/ tavırları ve cesur fikirleri olan, farklı yaklaşımları denemekten korkmayan gözlemci tarzıyla beni çok etkileyen Baran Hocam, geriye baktığımda mesleğime dokunduğu kadar, genel olarak hayatımı da etkilemiştir. Kentsel tasarıma ilgimi ve heyecanımı artırmış, kendisinin tabiri ile “konkurlara” yani kentsel tasarım yarışmalarına ilgi duymamda çok etkili olmuş ve örnek aile yaşantısı ile idolum haline gelmiştir. Hocamdan öğrendiğim usta-çırak ilişkisini ve heyecanımı kendim de yarı zamanlı bir eğitmen olarak öğrencilerime yaşatmayı amaç edindim. Ustam hala sizden öğrenecek çok şeyimiz var. ■ *Mehmet Nazım Özer, Kent Plancısı.*

Lale Özgenel:

Ankara'da mimarlık meslek örgütleriyle ilgiliyseniz ve serbest meslek pratiğinin bir parçasıysanız Sayın Baran İdil'i tanımamak mümkün değil sanıyorum.



5

Bu anma yazısı hakkında düşünürken, Baran İdil ile ilk kez nerede ve nasıl tanıştığımızdan ya da birlikte neler yaptığımızdan çok kendisinin meslek ortamlarındaki rolü ve katkıları aklıma geliyor. Kentsel ölçekten mimarlık ölçeğine uzanan planlama, tasarım ve uygulama deneyimleriyle, farklı ölçekleri birarada düşünen bir kuşağın önde gelen temsilcilerinden olarak ürettikleriyle her zaman bir araştırma ve sorgulama zemini yarattı Baran İdil. Özellikle yarışmacı kimliği ile bilinen Sayın İdil, bu anlamda görüşlerini ve eleştirilerini de çoğu zaman yarışmalar üzerinden paylaştı, özellikle kentsel ölçekli yarışmalar hakkında yaptığı değerlendirmelerle öğretici oldu.

Mimarlar Derneği 1927’de kendisi ile birlikte olduğum ve üretimlerini izleme fırsatı bulduğum iki etkinlik, 2008 yılında (2-31 Mayıs 2008) dernek mekanında açılan “TH&İDİL Mimarlık 25. Yıl Sergisi” ve 2011 yılında (22 Şubat 2011) Çağdaş Sanatlar Merkezi’nde Dernek tarafından düzenlenen “Zonguldak Lavuar Koruma Alanı ve Çevresi Proje Yarışması Sergi Açılışı ve Paneli” idi. Özellikle panelde yaptığı konuşma, çok kısaca altını çizmeye çalıştığım meslek duayenliğinin bir yansımasına sahne oldu:

“Her şeyden önce kentsel tasarım yarışmalarından ve genel olarak yarışma kurumundan beklentilerimin ne olduğu üzerine birkaç söz söylemeliyim. Yarışma kurumunu örnek aldığımız Batı dünyası yarışmalarına çoğunlukla işlevsel ya da sanatsal atılımlar beklediği bir tür

araştırma alanı, tasarımcıların araştırma alanı gibi bakar. Batı’da bu kuruma şekil veren tasarımcı ya da aydınlar yarışma kurumunun bilimsel ve sanatsal özgürlüğüne ve kuşkusuz kalitesine ciddi önem verirler. Örneğin, yarışmayı çıkaran kurum jüride yer almaz, şartnamesini hazırlar ama hiçbir zaman yer almaz... Her şeyden önemlisi de jüri kalitesi çok ciddiye alınır, ancak bütün bunların dışında belki de en somut gösterge yarışma sayıdır. 1990’lı yıllarda mimarlar odasının yapmış olduğu bir araştırmada Almanya’da, yani Türkiye nüfusuna yakın Almanya’da yılda 350-400 yarışma yapılırken, bu sayı Türkiye’de 11,5 idi, yani bizim 30-35 kat fazlamız. 1990’lı yıllardan sonra hani globalizmin sanat ve kültür alanına olan popülist saldırısı ve etkilerinden korunmak için yarışma kurumu daha da fazla önem kazandı, daha güvenilir bir kurum olarak görülmeye ve organize edilmeye çalışıldı...”¹

Yazdığı pek çok eleştiri, görüş ve değerlendirme arasından iki tane alıntı ile Baran İdil’in derin mesleki birikimini ve eleştirel duruşunu, kendi sözleri ile paylaşmak istiyorum:

“Mimarlık alanında, daha çok dekonstrüktivistlerin yarışma projelerindeki gösterimlerine egemen olan soyut tavır, kentsel tasarım türü yarışma projelerine çok çabuk sıçradı. Özellikle ‘fikir yarışması’ adını taşıyan yarışmaların tümüne egemen oldu. Sadece imajı vurgulamayı öne alan bu yaklaşımda, bilgisayar ciddi destekler

5 Baran İdil, Söke Belediyesi Kentsel Yenileme Fikir Proje Yarışması için eskiz (1.Ödül), 2015 (TH & İDİL Mimarlık’ın izniyle).

sağladı. Proje (cephe, plan, kesit) ile ilgili olmayan perspektifler, sunumun ağırlığını oluşturmaya başladı. Yeni bir ‘bilgisayarla makyaj sanatı’ tüm proje yarışmalarına egemen oldu. Perspektif tekniği, üçüncü boyuttaki algılamaya eksikimizi ya da ihtiyacımızı karşılamak için değil, tasarımın üçüncü boyuttaki zaaflarını örten bir araç olarak kullanılır oldu.”²

“Gerek konusu, gerek içerdiği ilişkilerin türü ve yoğunluğu, gerek coğrafi konum özellikleri gerekse baştan özel olarak tariflenmiş şartlar vb. nedenlerle çok değişik şekillerde karşımıza çıkması doğal olan kentsel tasarımın, bugün üniversitelerimizde öğretilen formatlara hapsedilmesini doğru bulmadığımı söylemeliyim. Bu durumun mimarlığın bir kültür alanı olmak yerine, bina yapma becerisi gibi algılanmaktan kaynaklandığını söyleyebilirim. Tasarım kavramına ‘süreç; vb’ anlamlar yükleyerek, mekan tasarım kültürünün mimarlık olduğunu unutmak anlamlı olmaz.”³

Bu alıntılarda söylediklerinin hemen hepsinin, günümüz meslek ortamında halen geçerli olması ise onun ne kadar usta tespitler yapan bir meslek adamı olduğunu gösteriyor. “Baran Abimi” özlemlerini anıyorum.

■ Lale Özgenel, Mimar.

Notlar:

- 1 Zonguldak Lavuar Koruma Alanı ve Çevresi Proje Yarışması Paneli, 22 Şubat 2011, Bant çözümleri, Mimarlar Derneği 1927 Arşivi.
- 2 “İstanbul Kadıköy / Haydarpaşa ve İzmir Halkapınar Yarışmalarının Düşündürdükleri: Bu Tasarımı Soyutlamalı mı da Sunmalı, Soyutlamadan mı Sunmalı?”, *Mimarlık*, 2002: 36, s. 35-38
- 3 “Planlama ve Kentsel Tasarım Yarışmaları”, *Planlama TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını*, 2010:50, s. 55-60.

Kazım Pehlivanoglu:

Baran ağabey, biz ADMMA mimarlık bölümünde okurken (1974-1979) Şehircilik hocalarımızdandı. 1983 yılında bürosunda çalışmaya başladım. 1987 yılında büro kapanıp TH-İdil Mimarlık Şehircilik kuruluncaya kadar, onunla imar planları ve yarışmalar üzerine çok sayıda iş yaptık. Desteklediği serbest büroculuk döneminde de ara ara birlikte işler yaptık.

Okulda hoca-öğrenci, işte usta-çırak yaşam boyu ağabey-kardeş olarak yıllar geçti gitti... Baran ağabey artık anılarımızda ve onu anmak için yazmak ve geriye dönük bende bıraktığı izleri aktarmak gerekirse,

Baran İdil'i "aşkları" ve bize "aşladıkları" ile özetlemek isterim söyleyeceklerimi:

Mesleğine, işine aşıktı... Küçük büyük her konuyu doğru bir şekilde yapmaya çalışırdı. Küçük bir meydandan koca bir kent planına kadar...

Bir işi yapmakla, "doğru" bir iş yapabilmenin arasındaki farkı aşıladı. Çalışanlarıyla ve kurumlardaki iş ilişkilerinde önce insan olarak ilişki kurmayı öğretti.

Bir işi yaparken her platformda sonuna kadar mesleğini ve yaptıklarını savunmayı, mücadele etmeyi ve pes etmemeyi aşıladı. Arkadaşlarına, dostlarına aşıktı...

Okul arkadaşları, iş arkadaşları ve tüm dostlarının her derdini dert edinir, sorunlarına maddi-manevi çözüm bulmaya çalışırdı.

45 yıllık okul arkadaşlarımızla buluşma alışkanlığımızı ve dostlarımızın derdine derman olabilme kaygılarını aşıladı.

Eşine ve ailesine aşıktı...

Eşe nasıl aşık kalınır, nasıl baba olunur, aile için neler yapılır ve nasıl seviliri aşıladı. Yaşamaya aşıktı... Denize, tüm doğaya, yemeye içmeye, gezmeye eğlenmeye, müziğe, kısaca yaşama aşıktı.

Arzuladığı gibi bir yaşam sürdü. "Tek kibritlikler" dendi... Bir kibrit ile bir paket sigarayı keyifle içebilirdi.

Rakı-balık ve Ayla-Baran ayrılmazlardı... Bizlere bu hayatı nasıl "keyif alarak" yaşamak gerektiğini aşıladı.

Sevgili Baran ağabey, gösterdiğin yolda yürüdük, yürüyeceğiz. Tüm öğretilerin için çok teşekkürler. Yaşadığım sürece seni hiç unutmayacağım. Bayrak bizde, sen huzurla uyu. ■ *Kazım Pehlivanoglu, Mimar, Kent Plancısı.*

Hüseyin Tanrıöver:

Sevgili Aslı ile konuştuktan sonra düşündüm... Kaç yıldır tanışıyorduk Baran abi ile? Elli yılı geçmiş olmalı. Yakın arkadaşlarımdan birkaçı onun bürosunda çalışıyorlardı. Daha sonra İller Bankası ekibi ile briç seansları... Herhalde böyle gelişti ahbablığımız. Dört beş yıl kadar önce yetenekli bir caz sanatçısı olan torunu ile karşılaşınca "Senin dedenle briç oynarken baban masanın altında emekliyordu" dediğimde kızın yüzünü görmeliydiniz...

Sonra Mimarlar Odası pratiğindeki çalışma ve buluşmalarımız başladı. Yetmişli yılların karanlık dönemlerinde çekinmeden Ankara Şube başkanlığını omuzlaması, mesleki komite ve ortamlardaki ciddi katkı ve çabaları, hep kıvançla hatırladığım olaylardır. Bu pratiğin içinde her zaman aynı saflarda

olmadık. Ama dönüp baktığımda kendisine olan sevgi ve saygımı kaybettiğimi hiç hatırlamıyorum. Daha sonraları benim meslek pratiğinden bir ölçüde uzaklaşmam sonucu daha az karşılaşır olduk. Ancak onun plancılık ve mimarlık ortamındaki uğraş ve başarılarını hep izlemiştir.

Nihayet ben kendimi emekli edip Gümüşlük köyüne yerleştiğimde daha sık görüşür olduk. Kulüpte briç oynamak, arada sırada akşam sofraları, eski günlerin ve arkadaşların anıları... Hepsini özlemle beklediğim olaylardı. Bu sohbetlerde bazen Mimarlar Odası seçimlerindeki "ayrı listelerde" olmanın gerektirdiği karşılıklı "taş atmalar" vs. de olurdu ama bu durumların hep gülümseme ve kahkahalarla son bulduğunu hatırlıyorum.

Tabii esas beni şaşırtan, sevindiren, biraz da kıskandıran, Baran İdil'in hiç emekli olmaması durumu idi. Hastalığının ilerlemesi onu yıldırılmamıştı. Raporlarını, eleştirilerini, eksik etmiyor katılabildiği bütün etkinliklerde bulunuyor, kısacası "sözü varsa söylemeye devam" ediyordu.

Ne diyebilirim... Hoşçakal sevgili dostum ve abim... ■ *Hüseyin Tanrıöver, Kent Plancısı.*

M. Murat Uluğ:

Baran İdil ismi bende insani değerler kategorisinde tanımlayamayacağım çokluğa sahip bir kişiliği temsil ediyor. Bu nedenle de özel bir tanımlamayı gerektiriyor. Ancak benim dünyamda benim tanımlayabileceğim, yakıştırabileceğim bir sıfat bulamıyorum. Ankara'daki anma toplantısında İlhan Tekeli "dobra"yı kullanmıştı. Bu çok sağlam tanımlamadan sonra ben ancak sadece "Baran İdil gibi"den başkasını kullanamam.

Mimarlar Odası Ankara Şube başkanlığı döneminde Baran Bey ile ilişkimizin hem boyutu değişti hem de yoğunluğu arttı. Bundan önce Aslı ve Hasan Özbay ile kurulu dostluğumuz üzerinden seyreden bir ilişki bu dönemle birlikte ayrı bir ilişkiye ve dostluğa yol açtı.

Oda tarihinde ender rastlanabilecek bir durumu (ki daha önce de gerçekleşti mi ve de sonradan tekrarlandı mı bilmiyorum) ancak Baran İdil ismi gerçekleştirebilirdi ki öyle oldu. En azından benim için; ancak birçok insanın da böyle düşündüğünü biliyorum. İki farklı grubun ortaklığı; ama gerçekten çok ayrı düşünen iki ayrı grup. Burada Baran Bey'in temsil ettiği grubun (ki ben de bu grubun içinde yer aldım)

tam da Baran Bey'in tavır ve düşüncelerine paralelliği tartışmalı olsa da aslında benim bu ortamda bulunma nedenim de bu tartışmalı durumun kendisine ait güvenim oldu. Baran Bey'in böyle bir konumu, kendi bulunduğu zaman dilimi göz önüne alındığında, kabul etmesinin gerekçesi de buydu. Bu kabul "erdemli olmak nedir" in de yanıtı olsa gerek...

Baran Bey ile ilişkimizi yoğunlaştıran şey hiç de beklendiği gibi (aynı tarafta olduğumuzdan!) olası uyumlu diyalog değil; tam tersi çoğu kez sert tartışmalar oldu. Yönetim kurulu toplantılarına ait bu sert tartışmalar aynı zamanda Baran Bey'in bir yönetici sorumluluğunu asla yitirmeden kızgınlığının dozunun yüksekliğinin de göstergesi oldu. Şimdiye kadar karşılaştığım en düzeyli, en kaliteli kızgınlıklardan biri, belki de yeganesi olduğunu söyleyebilirim. Zaman içerisinde bu kızgınlıklar beni korkutmaya başlamıştı, ancak geri çekilmeyen mazoistçe sayılabilecek bir duyguyla bu kızgınlığı artıracak argümanlar bulmaya çalışıyordum. Buluyordum da... Çünkü benim için bu korku, aynı zamanda arkaplan dozu artırılmış bir düşünce alışverişine dönüşmüştü. Hele hele neredeyse her seferinde bu toplantılar sonrasında Mülkiyeliler'de süren rakı kadehlerinin tokuşturulduğu kısım...

Tüm bunlara rağmen Baran Bey'in kişiliğinin bir yansıması olarak bana kırılmadığını düşündüm hep. Zaman içerisinde de onun sevgisini ve dostluğunu kazandığımı hissettim. Böylesi bir kişiliğin sevgi ve dostluğu mevcut yaşantım içerisinde en gurur verici kazanımlarımdan biri oldu.

■ *M. Murat Uluğ, Mimar.*

James-Simon-Galerie: Sadeliikle Süslenmiş

Bu sayıdan başlayarak, imento Endüstrisi İşverenleri Sendikası'nın (ÇEİS) katkılarıyla günümüzde betonun nitelikli kullanımını örnekleyen projeleri ele alacağımız "Opus Caementicium" başlıklı yeni bir bölüme yer veriyoruz. Son on yıllarda dünyanın müzecilik bağlamında en hareketli ve ilginç yeri hiç kuşkusuz Berlin. Alman başkenti, neredeyse her yıl yeni bir müzenin açıldığı, yeni müze yapılarının inşa edildiği, eski müzelerin yeniden düzenlendiği bir kent. Bunlardan en sonucusu olan David Chipperfield'in tasarladığı James-Simon-Galerie'yi, bu dizinin ilk yazısında Saitali Köknar değerlendiriyor.

Fotoğraf: Simon Menges



Saitali Köknar ■ Yaklaşık 200 yıldır tasarlanmakta olan Berlin'in "müze adası"na geçtiğimiz yaz yeni bir komşu geldi. David Chipperfield Architects'in tasarladığı James-Simon-Galerie, 1800'lerin en önemli mimarlarından Schinkel'in 1830'da açılan müzesi ile tasarlanmaya başlayan komşuluğa bütün sadeliği ile uyum sağlamış gözüküyor.

21. yüzyılda Schinkel'e nasıl komşu olunur? Müze adasının gelişiminden sorumlu yöneticiler bu karmaşık soru karşısında oldukça zorlanmış olmalılar ki Galerie'nin tasarımı 1994'teki yarışmadan bu yana yaklaşık 25 sene süren inişli çıkışlı bir süreçle elde edilmiş. Bir aşamada Gehry ve Chipperfield'in nerileri arasında kararsız kalınmış ve

nihayetinde Chipperfield'in gösterdiği yoldan ilerlenmiş. Gehry'nin tahminen biricik, benzersiz, bireyselci, komşuluğa kontrast önerisine karşılık, zamansız, ortak bir idealde buluşmayı arzulayan, mimarlık tarihindeki adıyla Alman Neoklasizmi'yle uyumlu, süse değil tektonik ilişkilere yönelen bir seçim¹. Süs ve Tektonik: Meşhur "Süsleme ve Cürüm" (*Ornament et Crime*, 1913) makalesinin yazarı Loos'un geç 19. yüzyılda üslup savaşlarını yok sayarak mimarlık tarihini Schinkel'den başlayarak yeniden yazmaya çalışması ya da Schinkel'in takipçilerinden Karl Bötticher'in eski Yunan mimarlığını parça-bütün ilişkileri üzerinden incelediği Tektonik (*Die Tektonik der Hellenen*, 1852) kitabı... Galeri sanki günümüzde de önemini yitirmemiş süsleme-tektonik kavramlarını Schinkel'in mirası etrafında şekillendirerek müze adasında bu kadim tartışmaya yeni bir sahne açıyor. O halde Chipperfield'in azaltmacı modern, eleştirel konvansiyonalist² yaklaşımının şifrelerini Schinkel'in klasik Yunan mimarlığından damıttığı şekiller üzerinden değil de şekillere sebep veren ilişkiler üzerinden ilerleyen yönteminde bulabilir miyiz? Anıtsal merdivenler üzerinde yükselen tapınakvari kitleleri saran kolonadlar arasında şekillenen, kamuya açık bir iç-dış ilişkisi.

Yapıya bakalım. Beyaz betondan mamul çıplak bir beden. Her Chipperfield okumasına eşlik etmesi gereken sistem detaylarına baktığımızda kolonların prekast beton elemanlardan, yüzeylerin ise yarı prekast panellerden oluştuğunu görüyoruz. Fabrika ortamında yüksek presiyon ile üretilmiş bu hazır elemanların sahaya getirilip büyük bir titizlikle yerinde birleştirilmesi ile elde edilmiş bir görüntü. Yerinde dökülmüş gri renkteki betonu sadece iç mekanlarda görüyoruz. Yapı narin kolonlarla çevrilmiş keskin hatlarıyla, sadeliğin mantıksal sonucuna götürülmüş son derece karmaşık ve detaylarında inovasyon gerektiren bir üretim süreci ile elde edilmiş. Eğitimsiz göze görünmeyen bir karmaşıklığa sahip. 8 m yüksekliğinde 28x28 cm kesitinde mühendisliği zorlayan taşıyıcı kolonlar, ancak 21. yüzyıl teknolojisi ile mümkün. Ya da kolonadları çevreleyen zeminde kullanılmış prekast levhaları da içeren beyaz betonu aynı renkte üretebilmek ancak laboratuvar titizliğinde mümkün. 8 m yüksekliği metal değil cam desteklerle, olabilecek en az doğrama ile kapatabilmek yine aynı inovatif çözümlere işaret ediyor. Ofisin paylaştığı malzeme kararları raporundaki malzeme listesi ise gurme bir şef lokantasının menüsünden alınmış



Fotoğraf: Ute Zscharnt / David Chipperfield Architects



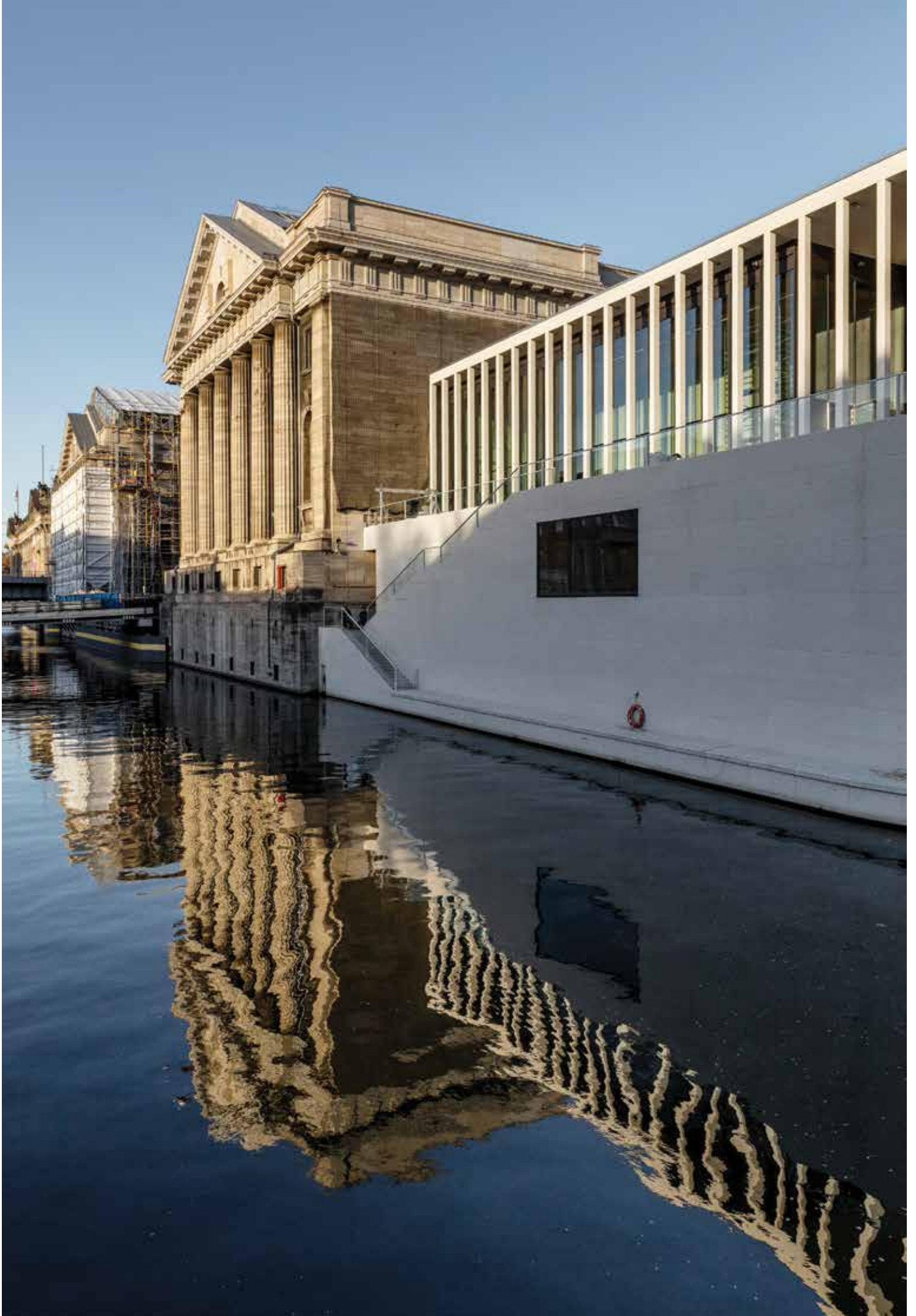
Fotoğraf: Ute Zscharnt / David Chipperfield Architects

gibi: Saksonya beyaz mermer çakıldan agrega, parlak Craillsheim küfekisinden mamul yerinde dökülmüş pürüzsüz beton duvarlar, füme meşeden parkeler, Avrupa cevizinden duvar kaplamaları, bronz, bakır örgü, Yunanistan'ın kuzeyindeki Thassos adasından çok parlak şeritli mermer... Şeklen göze sade görünen yapının detaylara gömülü karmaşık ilişki ağlarıyla örüldüğünü görüyoruz. Buraya kadar tasarımcının inşaat ve malzeme kararlarının hiç de o kadar kendiliğinden bir sadelikle açıklanamayacağını gösterebildiğimi umuyorum.

Bu tavır kelimelerle nasıl tarif edilir? Kolonadlar, anıtsal yükselen merdivenler gibi eski Yunan'dan öğrenilmiş temel arketipleri kullanarak mümkün olabilecek en azla insana dair sembolik değerler içeren mimari mekanın yeniden üretimi.

Komşularına salt ilişkiel düzende benzeme hali. Göze çarpan şekilden yıkanmış, ilişkiselliğin çıplak bedeni. Sadeliğin arttırılmış şiddeti... Bu seviyede bir sadeliğe erişmek için verili teknolojiyi zorlayan inovatif ama görünmeyen çözümler, siyasi-ideolojik bir tavra işaret ediyor. Bolluk içinde oruç tutan bir Budist gibi. Belli ki bilinçle seçilmiş bu tutum bize bir şeyler söyleyen sembolik bir katmana dönüşüyor, maddesel olmayan, yapının cidarına ikinci bir katman olarak eklenemeyecek bedensiz bir ilişkiye. Oranları ve kurgusuyla, tektonik-sembolik ilişkisellik ağı içerisinde örülü, ismini sadelikte zenginlik koyabileceğimiz bedensiz bir katmana... Makyajla, elbiseyle elde edilemeyecek, tavır ve endamla kendini gösteren bir soyluluk sözkonusu. Özellikle zenginliğe işaret etmeyen kodlamasıyla gezegenin dört bir tarafından

Fotoğraf: Ute Zscharnt / David Chipperfield Architects





Fotoğraf: Célia Uhalde



Fotoğraf: Célia Uhalde

çok farklı kültürel zenginlik işaretlerine alışmış bireylerin benimseyebileceği, daha erişilebilir, sahiplenilebilir bir evrensel soyluluk diyeceğim, ama bıçak sırtı bir konuda ilerlediğimin farkındayım. Çünkü evrensellik arayışları kolaylıkla totaliter bir tavra devrilebilir. Burada ise yapı, geri çekilerek içinde yaşayanlar ve hazır giyimle kuşanmış kullanıcılar tarafından hayatla bezenecek bir boşluk üretmeyi başarmış gibi. Öte taraftan Galeri hayal edilebilir gelecek boyunca insanlığın en kıymetli varlıklarının sergilendiği, Yunan

tapınaklarından devşirilmiş anıtsal ve zamansız olduğu düşünülen formları tekrar ederek, deneyimleyeni tarih karşısında küçülterek eşitleyen müze benzeri bir yapı olduğunu da yadsımıyor.

Chipperfield'in mimarisi sanki imzasız anonim bir mimari, ancak yine de kolonların narinlikleri ve boşlukların oranlarında bir imza saklı. Chipperfield'in tasarımlarını bütün bu azalmışlığa rağmen çağdaşlarından ayırdedebilmek mümkün. Yaman bir çelişki. İşte burada yazının

başlığındaki saçmalık üreten oksimoron ilişki anlam kazanıyor. Sadelik ve süs birbirlerini tanımları gereği zorunlu olarak dışlarlar. Süsleme eklemeci, sadeleştirme eksiltmeci bir süreçtir. Ama garip bir şekilde birbirlerini yeniden üretirler. Sadelik süsü, süs sadeliği tanımlar. Dolaşıktırlar. Eğer süsün de oluş şiddetleri varsa sanki süs tektonikten kozmetiğe doğru uzanan bir yelpaze içinde varolur. Benim bu yazı kapsamındaki süsten kastım tektonik olana yakın olan tavır. Elbette 20. yüzyıl mimarlık yazınında tartışmalarla dolup taşmış süs kavramını mimarinin zorunlu bir katmanı olarak görmenin açtığı polemikten kaçıp kurtulmak için süs yerine bezeme, tezyin gibi kavramları yardıma çağırarak mümkün. Ama zıt kavramların ürettiği bağdaştırılamaz boşluğu en çıplak haliyle tartışmaya devam etmemizde yarar var. ■ *Saitali Köknar, Dr. Öğr.Üyesi; Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi.*

Notlar:

- 1 Bu seçimdeki tavır müze adasına komşu Humboldt Forum'un yeniden inşa kararlarında da kendini gösteriyor.
- 2 Metni kurarken Mimarlık disiplinindeki ilk doktora programının kurucularından Stanford Anderson'un özellikle şu makalesinden yararlandım: Stanford Anderson, "The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies", *Assemblage*, no. 15, Ağustos 1991, s. 62-87.

Fotoğraf: Simon Menges



Fotoğraf: Ute Zscharnt / David Chipperfield Architects



Fotoğraf: Simon Menges



Konum: **Berlin, Almanya**
 Yapım Tarihi: **2019**
 Proje Alanı: **10.900 m²**
 İşveren: **Staatliche Museen zu Berlin için Stiftung Preußischer Kulturbesitz adına Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung**
 Proje Yönetimi: **Miriam Plünnecke**
 Proje Denetimi: **Ernst & Young Real Estate GmbH**
 Mimarlar: **David Chipperfield Architects**
 Proje Sorumlusu: **David Chipperfield, Martin Reichert, Alexander Schwarz**
 Proje Ekibi: **Urs Vogt (teknik tasarım, şantiye denetimi); Mathias Adler, Alexander Bellmann, Thomas Benk, Martin Benner, Alexander Corvinus, Maryla Duleba, Matthias Fiegl, Anke Fritsch, Dirk Gschwind, Anne Hengst, Paul Hillerkus, Isabel Karig, Linda von Karstedt, Ludwig Kauffmann, Mikhail Kornev, Astrid Kühn, Thomas Kupke, Sebastian von Oppen, Torsten Richter, Elke Saleina, Thomas Schöpf, Eberhard Veit, Anja Wiedemann (tasarım ekibi); Dalia Liksaite, Jonas Marx, Antonia Schlegel, Ute Zscharnt (görselleştirme).**
 İnşaat Mühendisliği: **IGB Ingenieurgruppe Bauen**
 Peyzaj: **Levin Monsigny Landschaftsarchitekten**
 Aydınlatma: **Conceptlicht GmbH (dış mekan)**
 Proje İşbirliği: **Christine Kappei (maliyet analizi); Christoph-Phillip Krinn / Wenzel + Wenzel Freie Architekten (yapı denetimi); INNIUS DÖ GmbH, Inros Lackner AG (teknik servis mühendisliği); Müller-BBM GmbH (yapı fiziyi)**
 Danışmanlar: **Arge Brandschutz NEG (yangın); matı AG (aydınlatma); Duncan McCauley GmbH und Co. KG (kalcı sergi planlama); Polyform – Götzelmann Middel GbR (yönlendirme)**
 Fotoğraflar: **Ute Zscharnt / David Chipperfield Architects; Simon Menges, Célia Uhalde**

Şimdi Dergilik'te!

A R R E D A M E N T O

TASARIM
KÜLTÜRÜ
DERGİSİ

MİMARLIK

OCAKŞUBAT

**MİMARLIKTA
BUHRAN,
BUNALIM,
BUNALTI,
KRİZ**

ZAV
ARCHITECTS

GÖKÇEADA
LİSE KAMPÜSÜ

ÇOKER EVİ

ANKARA'YI
KURMAK:
1923-33

SAINT ROCCO:
KİLİSEDEN
TİYATROYA

PASSİFLORALI
ÇAY
HEDİYELİ

ISSN 2534-4962

01-02

702336 496022

Arredamento Mimarlık'ı Turkcell Dergilik uygulamasıyla
mobil cihazlarınızdan okuyabilirsiniz!

arredamentomimarlik.com

b. Binat İletişim&Danışmanlık yayımcıdır.



Cevdet Erekle

“Bergama Stereo”nun Üç Durağı

Cevdet Erekle, “Bergama Stereo”yu önce Almanya’nın Bochum kentinde, ardından da Berlin’de kamuya sundu. Bergama Sunağı’ndan yola çıkarak onunla mimari ve işitsel bir diyalog kuran bu yerleştirmenin bir başka sunumu 27 Şubat-9 Ağustos 2020 tarihleri arasında “Bergama Stereotip” adıyla Arter’de gerçekleşiyor. Tolga Tüzün bu işi mimarlık ve müzik arakesitinde Erekle’le konuştu.



1-2 Cevdet Erekle ve Tolga Tüzün, Şubat 2020 (Fotoğraf: Neslihan Şık).

Tolga Tüzün ■ “Bergama Stereo”, Cevdet Erekle’in Almanya’nın Bochum şehrindeki Turbinenhalle’de Ruhrtriennale kapsamında ilk kez 2019 yılında sergilediği, ardından Berlin’deki Hamburger Bahnhof Müzesi’nin tarihi binasında gösterilen yapıtı. Bergama Sunağı’ndan yola çıkan ve onunla mimari ve işitsel bir diyalog kuran bu yerleştirmenin bir başka açılımı, 27 Şubat’tan itibaren “Bergama Stereotip” adıyla Arter’de gösterilmeye başladı. Arter’deki yerleştirmenin hazırlıklarının sürdüğü günlerde Erekle’le bu üç duraklı yapıtını mimarlık ve müzik arakesitinde ele aldık.

Tolga Tüzün: Şuradan başlamak istiyorum: Serginin kitapçığında Colin Lang’ın “Downbeat” başlıklı yazısı var. Kitapçıkta yer aldığı için de bir şekilde senin tarafından onaylanmış, beğenilmiş bir metin olduğunu varsayıyoruz. Şunu yazmış, çok ilgimi çekti: Erekle, diyor; altarin orijinal anlamını seste katılaştırdı (*solidify*) ve herhangi bir anlatıya ya da temsile başvurmadan bunu yaptı. O katılaştırmak lafını çok da tesadüfi kullanmıyor. Çünkü zaten o paragrafın başında da “stereo” kelimesinin orijinal

Yunanca’da “solid” yani “katı” anlamına geldiğinden bahsediyor.

Cevdet Erekle: Evet, hem eski hem de gündelik Yunanca’da öyle diye biliyorum. Katı, sıvı, gaz dediğimiz maddenin halleri var ya oradaki “katı” anlamında...

TT: Benim sözlüklerden baktığım kadarıyla o sadece bildiğimiz “katı” anlamına gelmiyor; aynı zamanda üçboyutlu katı bir objeye de işaret ediyor. Haliyle bu objeye bakıp sonra “Bergama Stereo” diye bir işi kurgularken -bir şekilde Colin Lang’e de itiraz etmediğini düşündüğüm zaman- “temsiliyet veya anlatıya kaçmadan” yola çıktığın ve kendini bir şekilde hizaladığın yerler üzerine biraz konuşmak istiyorum. Orada o solidifikasyonu 34 tane hoparlörle sağladın ve bunun bir şekilde katı maddenin, oradaki frizlerin katmanlarına da göndermeleri var. Eğer bir temsiliyet ilişkisi yoksa sen o sesleri nasıl bir strüktür üzerine kurdun, nasıl başladın?

CE: Lang’ın kitapçıkta yer alan metni her şeyden önce bir yorum. Ekiyle yayın hazırlığına katkımız oldu ama orada da en fazla verilen bilgilere dair bir çelişki olup olmadığı gibi konulara baktık. Dolayısıyla o sadece bir yorum ve bütünüyle katılıyor olmam gerekiyor.

Şimdi Bergama’nın tarihine dair hiçbir şey bilmediğimizi varsayalım, burada insan ve hayvan figürleri ya da hayvansı insan figürleri ile üzerinde görsel bir anlatı olan bir eser var. O sırada bu şehre ilk kez gelmiş birisi de olsan bütün o yapının çevresinde dolaşırsan insana benzeyen figürleri görürsün yani bir temsille karşılaşırsın. Dolayısıyla burada bir temsil var: Olimpos tanrılarıyla yeraltı devleri Gigantların savaşı. Ama savaş da sıradan bir savaş değil; ölçek olarak da çok büyük bir savaş, ortalık yıkılıyor gerçekten.

TT: Tabii, Athena'nın kafasına Sicilya Adası atılıyor mesela...

CE: Her düşündüğümde şaşırıyorum, çok ilginç! Sonuçta resim de doğrudan o savaşı anlatıyor. Ben bu işe başlarken öncelikle o görsel anlatıyı ortadan kaldırdım. Ama bu, işin görselliğini iptal etmek anlamına gelmiyor. Mesela figüratif resim yerine yazıyla da anlatı yapılabilir. Buna da alıştık, geleneksel mimaride var bu. Bu ülkede de iyi örnekleri var. Ben böyle bir doğrudan anlatının yerine başka görsellikler koyuyorum. Ama altını çize çize söylüyorum asla görselliği iptal etmiyorum. Ses yerleştirilmesi diyenler oluyor, uyarıyorum. Bu işin mimari bir programı var aynı zamanda. Hem ziyaretçiyi yönlendiren, konumlandıran hem de bir yandan özgür bırakan. Mimari yapı dediğin bir radyo programı değil ki, gözünü kapatıp dinleyesin. Tam tersi, aslında ciddi bir görsel tarafı var bu işin: Hoparlörlerin modül olarak kullanılması, hoparlörlerin kendi görsellikleri, o yapının uzaktan yarattığı izlenim vs. Mekana girdiğinde önce sırtından görüyorsun bu yapıyı. Kapkara bir cephe çıkıyor karşına.

Benim burada kullandığım seslerin çoğu ritim çalgılarına ait: Ana ritimleri yürüten seslerin hepsi, asma davul kayıtlarımdan alınan çok kısa *sample*'ler. Kulağımızın aşına olduğu sesler bunlar ama asma davulu bilmeyen biri de onu herhangi bir geleneksel davula benzetebilir. Hemen hemen sadece davullardan oluşan seslerin içinden geçerek merdivenlerden çıkıyorsunuz, sonra zilin içinden geçerek en üst noktaya vardığınızda ise o bütün işin çevreden yansımaları kalıyor sadece, orada hiçbir şeyi direkt duymuyorsunuz.

Başta doğrudan Peter Weiss'in, *Direnmenin Estetiği* kitabından pasajlar alıp kullanmayı düşündüm. Ama sonra sunağın anlatısını ve yorumlamasını yapan bir edebiyat eserinden alınmış sözlerin orada pek de yeri yokmuş gibi geldi. Ve bana ritmin söylediği ama anlaşılmayan, *brütal vokal*'e yakın birtakım sesler kullandım: İnsanın genelde hayvan sesini taklit ettiği ya da fiziksellik dışı bir canlıyı hayal ettiği; death metal ve türevlerinde kullanılan ve bizim gibilerin de diplomasız eğitiminde büyük yeri olan böyle bir vokal tipi var. Bunu, hem estetik bulduğum bir araç olduğu için hem de ilişki kurduğumuz tarihteki zamanla ilişkili olduğunu düşündüğüm için tercih ettim. Bir not daha: İlginç bir şekilde erken Hıristiyan kaynakları orijinal altarı "şeytanın tahtı" olarak anlatıyor.



TT: Peki bu, renk seçimini de etkiledi mi?

CE: Evet, belki tek etken değilse de bir katmanı bu oldu. En baştan beri kara bir altar yapma niyetim vardı aslında. Ama asıl büyük etken herhalde Bochum'daki madencilik müzesi oldu.

Ama tekrar söyleyeyim; sunakta görsellikte temsil edilen bir savaşı, burada işitsel dilde anlatan bir ses peyzajı (*soundscape*), yaratmaya çalışmadım. Bunun yerine çok gündelik ve çok aşına olduğumuz müzikal elemanlar ve onların oluşturduğu ritmik örüntüler (*pattern*) kullandım. Ve bu seslerin kimi üst iki sıradaki yönlentmeli (*directional*) hoparlörlerden kimi mid frekansları veren hoparlörlerin derinliklerinden geliyor. Bir de çok uzakta dijital bir synthesizer ile yaptığımız nefesli çalgıyı andıran bir ses var. Sonra bütün bu mücadeleyi yaratan bu müzikal elemanların bütün bu mekanda yarattıkları çeşitli kombinasyonlar: Ön tarafta bir ses var, sağa sola gittikçe değişiyor, sen yürüdükçe yankısı sana ulaşıyor vs. Kimi hızlı, kimi aksak... Mesela hoparlörden birinde Preşova'dan Varna'ya, Bergama'dan Bandırma'ya aşına olduğumuz sesler ve ritimler. Ama demek istediğim şu ki; bunların hiçbirinde burada bu mücadele anlatılmıyor; Zeus burada şöyle yaptı gibi bir temsiliyet yok.

TT: Anlatıya hiç girmiyorsun yani...

CE: Hayır, burada benim derdim o değil. Tabii sonuçta tarihle ilgili bir şey yapıyorsan kendi seçtiğin birtakım konuları sana önemli gelen şeyleri ilişkilendiriyorsun ama benim burada

yapmaya çalıştığım kesinlikle Zeus'un sesini taklit etmek o savaşın seslerini canlandırmak değil. Yine de referanslar var tabii. Pink Floyd'un Pompeii'si mesela. Benim bu işle uğraşmamı sağlayan önemli şeylerden biri Pompeii konseri.

Öyle saatlere, günlere yayılan bir kompozisyon yerine mümkün mertebe minimum ses malzemesi ve minimum süreli örüntüler kullanıldı. Sabit ve çok kısa süreli ses kaynakları seyircinin hareketiyle değişik şekillerde biraraya geliyor. Perde dışında hiçbir akustik iyileştirme yapmadan, o galeriyi, o müze mekanını olduğu gibi kullandık.

Bir yandan da geometrisi, modülerliği, ışığıyla burada siyah kocaman bir kütle var. Şimdi aklıma Le Corbusier'nin La Tourette'ini getiriyor. Şunu demek istiyorum: Resimsel bir anlatı yok, fakat mimarinin bir parçası olan görsellik var. Aldığım geri dönüşlerde birçok kişi en az sesi kadar görselliğinden de bahsediyor.

TT: Aslında sormak istediğim bir konuya girdin. Mimari kökenden gelmediğim için kendime göre tanımlayacağım; benim için mekan, herhangi bir yerde, o yeri oluşturan bütün unsurlarla girdiğin bir ilişkiler ağı demek: Gerek sesiyle, gerek malzemesiyle, akustik ya da görsel anlamda sana verdiği cevapla ve o cevapların sende yansıttığı bütün arka ilişkilerle vs. Senin ilişki kurmak istediğin zamanın o mekan üzerindeki belirleyici etkisini de bir faktör olarak bunun altına koyabiliriz. Yani mekan son derece dinamik ve aslında insan denen ögenin etrafında şekillenen bir ilişkiler ağı. Bu haliyle ben o mekanın



3

3 Cevdet Ereğ, "Bergama Stereo", Hamburger Bahnhof, Berlin, 2019 (Fotoğraf: Mathias Völzke).

içerisinde olmadan mekan diye bir şey yok benim için. Ama yer var ve yer benim için çok somut, çok topolojik, çok coğrafi bir şey ve şu anda da o coğrafi ilişkiler beni bu "Bergama Stereo" işi etrafında çok ilgilendiriyor. Çünkü Bergama'da olan, belli bir coğrafi bağlılığı olan, bir yere aitliği olan bir şey o sunak. Yerinden sökülüp alınıyor ve başka bir yere monte ediliyor.

CE: Ve de bir ekleme: Dış mekandan alınıp iç mekana konuyor.

TT: Tabii, dış mekan olarak kullanılan bir şey, iç mekana getiriliyor. Yani yersizleştirme diyebileceğimiz bir şey bu. Birinci aşamada Bergama'dan Berlin'e gidiyor; hatta bir müzeye yerleştiriyorlar sonra o müzeye sığmadığına karar veriyorlar, tekrar taşıyor vs.

CE: Evet altarın serüveninde bayağı bir şamata var.

TT: O şamatadan sonra, her şey dindikten sonra, orası bir müze olarak işleme ve o yer ziyaret edenler için bir müze mekanı haline gelmeye başladıktan sonra sen çıkıyorsun ortaya ve müzede olan bir

şeyi, altarı, hiç görmeden alıp başka bir yere koyuyorsun. Hatta bunu ilk başta Berlin'e de değil, Bochum'da bir türbin salonuna koyuyorsun. O yerde birtakım ilişkiler kurmasına, mekansallaşmasına izin verdikten sonra, bütün sesler, arkaplanlar ve bütün düşüncelerle beraber onu oradan söküp, bu kez de Berlin'de başka bir yere koyuyorsun. Sonra bu da sana yetmiyor, onu burada Arter'e getiriyorsun. Haliyle sürekli yerin etrafındaki ilişkiler üzerinden yeni mekanlar kurmaya yarayan bir objenin, Altar'ın tarihine bir şekilde eklemlenip, oradan kendi mekansallaştırmalarını yapmaya başlıyorsun. Ama o yere aidiyetin etrafında olan şey, yani orijinal obje, hiçbir zaman gerçek yerinde değil. Yani Bergama'da değil, oradan kopmuş bir şey. Haliyle sen, yersiz olan ama mekansallaştırmış bir objeyi tekrar "yer'lendirip", tekrar mekansallaştırmak üzerinden kuruyorsun bütün bunları. Yersiz bir yer var, yeni bir yere gidiyor. Bir yandan da biraz önce bahsettiğimiz gibi yersiz sesler var; çünkü o yere ait değil.

CE: Tabii hem öyle hem de her yere ait sesler.

TT: Bütün bunlar içinde, bir yerden koparmak, yersizleştirmek meselesi ilgimi çekiyor. Hatta bir adım öteye gidip haddim

olmayarak, Deleuze'e ve yurtsuzlaştırmaya girebilirim: Bütün o kültürel ilişkilerden kurtulup yeni kültürel ilişkiler kurmasına izin verecek bir potansiyele dönüştürmek. Bütün bunlar senin için ne kadar belirleyici oldu? Sen o yeri neden o yere yaptın? Yani altar denilen şey aslında bir kurban yeri ki onun bile tam olarak nasıl kullanıldığına dair şu anda hala tam bir konsensüs sağlanmış değil.

CE: Evet ilk akla gelen, en bilinen haliyle bir kurban yeri.

TT: Kurban yeri ama orada hayvan mı kesiyorlar, insan mı kesiyorlar yoksa meyve mi getiriyorlar vs.

CE: Yoksa hayatlarından bir dönemi ya da bir fikri mi kurban ediyorlar?

TT: O zaman oradan da gidelim ve şunu da sorayım: Sen ne kurban ettin?

CE: İstersen en başından alayım: Bir kere bayram değil seyran değil, Berlin'de biri neden Bergama ile ilgili bir iş yapсын? Bu işi tetikleyici ilk şey; 3-4 sene önce tanışmış ama birlikte çalışmamış olduğum müze direktörünün ve küratörlerin bana Hamburger Bahnhof müzesinde bir proje yapmayı teklif etmeleri oldu. "Çok isterim, üzerine düşünüp çalışayım"

dedim. Hamburger Bahnhof'un Tarihi Hol'üne iş yapacağım, uzun süredir baktığım bir mekan, hani şurada çalmak isterdim dediğin bir konser salonu vardır ya, öyle yerlerden biri. Ben hep mekana özgü işler yapmaya alıştım. İlk kez iki mekana özgü bir şey yapmış oldum. Hamburger Bahnhof'un mekanını belli ama bir de Ruhr Trienali var, orada uygun bir yer bakılacak. Sonuçta bir yer seçtik, Bochum'daki Turbinenhalle. Bu iki mekan, şöyle kabaca bir hacim olarak dikkörtgen planlı oldukları için birbirlerine benziyorlar. Kesinlikle akrabalar ama bağlamları, çevreleri çok farklı.

Gelelim benim Bergama Sunağı üzerine çalışmaya karar vermemeye. Ne yapalım ne edelim, derken; bir gün Zeus Sunağı'nın görüntüsü geldi gözümün önüne. Aslında hiç görmedim ama çocukluğumdan beri biliyorum; "Bizden çaldılar, kaçırdılar" vs. diye söylenir durur. Diğer yandan resmi, yazılı satınalmalar var. Arkaplanını bilemeyiz ama çeşitli anlaşmalar, bir sürü kaynak var.

Sonuçta Zeus Sunağı'nı hatırlamak, aslında bugün hala sıklıkla ziyaret edilen mimari simetriyi hatırlamak. Bahsettiğimiz gibi solid'i içine katmak, stereo fikrini kullanmak. Stereofonik ses dediğimiz şey, insanın duyduğu fiziksel gerçekliğin, solid gerçekliğin bir illüzyonunu yapmak aslında. Bir hoparlörden bir ses geliyor, diğerinden başka ses ama birlikte bir bütün oluşturuyorlar. Buradan da politik spektrumla ilişkilendirebiliriz: Nadiren de olsa bazı dönemlerde beraber hareket eden Sol (L) ve Sağ (R). Bu işin doğasında da var; yanyana gelmesine gerek görülmeyen bir sürü konuyu yanyana getirmeye çalışıyorsun.

Süreç nasıl işliyor: Denemeye değer olduğunu düşündüğün noktada projeyi sunuyorsun. Onlar da ikna olursa, kaba mimari kararları ve ses dünyasının tarifini ile projeyi bir ileri aşamaya getiriyorsun. Ardından müze, o ülkenin fonlarına başvuru. Ahşap yapılardan, hoparlörlerden bahsediyoruz ve dolayısıyla para lazım. Ve şanslıyız ki bu projede sözü geçen ülke Almanya. Bu ölçekte burada yapmayı hayal edemeyebirdik. Son olarak da İstanbul'a getirsek ne güzel olur, dedim ki oralara gidemeyen eşime dostuma gösterme şansı olsun.

TT: Peki, çok fazla konuştuk makro ölçekten. Buradan biraz alçalıp, yaklaşırsak, hoparlörlerden bahsetmek istiyorum. Bir kere çok özel olarak tasarlanmış nesnelere bahsediyorsun.

Dolayısıyla da bunlar, aslında müzeyi ziyaret eden insanın gündelik hayatta karşılaşılabileceği hoparlörlerden biraz farklı.

CE: Ama aynı zamanda Berlin özelinde çok popüler üç dört kulüpte karanlıklar içinde karşılaştığın ve belirli bir çevrenin görür görmez hemen tanıdığı hoparlörler bunlar...

TT: Yine de normal bir müze ziyaretçisi için bu hoparlörler farklı değil mi?

CE: Kesinlikle.

TT: Hoparlör dediğin kutusunun içinde olur ama bunlar değil. Gözümüze bu kadar çıplak görünen bir hoparlör çeşidi megafondur mesela. Yani bir yandan o sesi dışarı veren şeyler dışta duruyor, o sesi genelde içinde tutan kutularsa tamamen bambaşka bir fonksiyonda senin yapını oluşturuyor. Haliyle senin kafanda bu boş kutuların sessel bir karşılığı olsa gerek. Çünkü bu hoparlör kutuları seslerinden arındırılmış olmalarına rağmen aslında sesle ilişkili objeler. Diğerleri ise sanki kutularından, dışsallıklarından arındırılmış gibi. Bir tarafta sadece ses kaynakları var, kabuklarından arınmış; diğer tarafta ise sessiz kabuklar.

CE: Evet alt iki sıranın kimi gerçek hoparlörler, dışarıdan hiçbir şey görmüyorsun, sesi kendi içinde dolaştırarak veriyor; kimisi ise sahte -boş kutular. Üst iki sıradaki hoparlörleri, iskeletsel denenenlerin kutularını da biz yapıyoruz, akustiğine neredeyse hiç katkısı yok, bolca da boş kutu yapıyoruz. Boş kutuları taşıyıcı olarak da kullanıyoruz haliyle.

Mimari restorasyonda tartışılan bir meseledir ya: Bir binada orijinal bir taş eksik, ne yapacağız? Farklı malzemeden bir ek mi yapalım, aynısını taklit etmeye mi çalışalım yoksa boş mu bırakalım? Ben de biraz bundan esinlendim. Madem böyle bir karar verdik, bin tane hoparlör koymamıza gerek yok. Ama hoparlörlerin görüllüğü var, modüler yapısı var; ara eleman olmasını istiyoruz; o zaman bunları tekrar edebiliriz. Dolayısıyla bu yapının dış kabuğunu bir hoparlör duvarı şeklinde tasarladık.

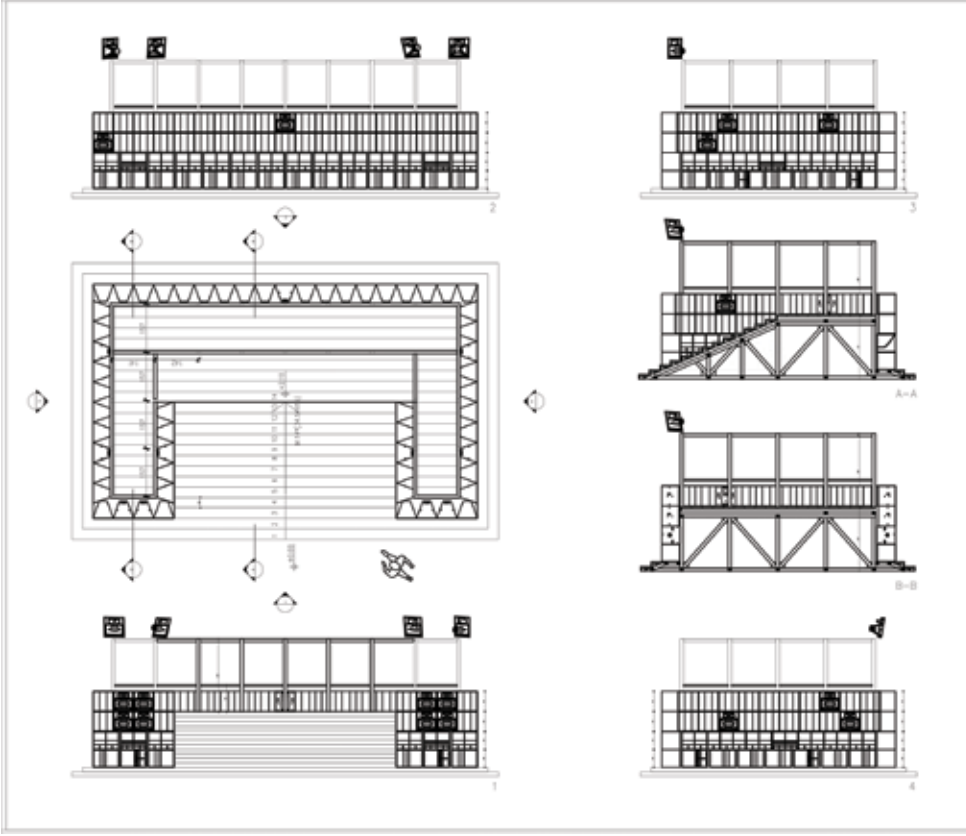
TT: Şimdi sen bu kabuklardan koskoca bir konstrüksiyon yapıyorsun. "Wall of Sound" (Ses Duvarı) dediğin şeyi yapıyorsun. Kimine sahte hoparlör diyorsun ama sence bunların sahte olmalarının sebebi sadece ses

çıkarmamaları mı? Hoparlör dediğimiz yüksek sesle konuşan şeyler ya: İngilizce'de "loudspeaker", Fransızca'da "haut-parleur".

CE: Bizde ne? Hoparlör! Ne oldu, anlamı kaybettik yine. Mesela biz de bu işin adına "Pergamon Stereo" demedik. Bütün o uyarılara rağmen. "Emin misin, yanlış anlaşılır mı?" vs. Buradan da uyarılar geldi; "Bergama biraz lokal değil mi?" diye. Halbuki Pergamon'un Bergama'ya dönüşmesi çok eğlenceli bir dil konusu... Dile dair bir ara not yaptık, hemen geri dönersek senin soruna...

TT: Evet. Senin için sesi taşıyan kabuklardan bir konstrüksiyon yaptın. Bir yandan modüler bir üretimden bahsediyorsun, bir yandan bir tekrar var. Bu tekrarlar (*repetition*) ve senin ses malzemesinde kesintisiz olarak kullandığın döngüler (*loop*) ve konuşmanın başında da bahsettiğimiz bu yerin tarihsel aidiyetiyle ilişkili ritüel ve bunun yanında hoparlörlerle ilişkilendirerek referans verdiğin kulüp kültürü... Şimdi geriye, orijinal altara kadar gittiğimizde görüyoruz ki orası kullanılan bir yer, sosyal ve gündelik hayatta bir işlevi var. Senin işin ise o işlevi konu olarak kullanmamayı tercih eden bir iş ama bir yandan o kullanıma dair metaforları, kavramları kendi bünyesine katıyor. Haliyle aslında altarın gayet gündelik bir amacı varken yerinden sökülüp ritüelistik bir sergi malzemesi olduğunda bir anıta dönüşüyor. Hakkında yazılmış bir yazıda bu iş için bir "ses anıtı" (*sound edifice*) diyor. Sence de öyle mi, bu bir anıt mı yoksa kullanılan bir şey mi? Yani "Bergama Stereo"yu kullanabilir miyiz ya da nasıl kullanabiliriz?

CE: Bir anıt değil belki ama burada bir anıtsallık olduğu aşikar. Kocaman beyaz bir yere siyah simetrik bir yapı koyduğunuz zaman herhalde bundan kaçış yok. Anıtsallıktan bağımsız değil kesinlikle. Ama bir süre sonra oradan sökülebileceğini, ancak birtakım metinlerle niyetlerine dair fikir verebileceğini akıldan tutmak lazım. Yine de o anıtsallıklarla ilişki kurmaya, onlar hakkında konuşmak için bir zemin hazırlamaya çalıştığımıza da şüphe yok. "Bergama Stereo"yu nasıl kullanabiliriz, diyorsun. Görüllüğün, biricikliğün, anıtsallığın sözkonusu olduğu yerlerde genelde dokunmak bile yasaktır mesela. Burada ise her şeyi yapabilirsin; tepesine çıkarsın, üzerinde dolaşırsın, dansedersin, dokunursun, yatarsın, merdivenlerine oturup dinlenirsin vs.



4



5

Düşünüyorum da, sıvıyla girmek yasak herhalde, çünkü bu kütlenin içinde bizim ses teknolojimiz var; amfilerimiz vs. Su girerse oraya geri dönüşü olmayan hasarlar verir. Ayrıca performanslar serisi de düzenleniyor burada. Benim sesler kapatılıyor ve bu yapı başka bir etkinlik için kullanılabilir. Mesela bir konserde sanatçıların yapının karşısında durmayı tercih ettiler ve seyircilerin büyük bölümü merdivenlere oturdu. Kısıtımız bu; üzerinde aynı anda 100'den fazla kişi olmasını statik gerekçelerle engellemek durumundayız. Bunun dışında bu performanslarda nasıl kullanacaklarını kendi tercihlerine bıraktık ama tek bir şey

rica ettim; mümkünse dramatik bir sahne olarak kullanmazsanız sevinirim, dedim. Amacımız o değil çünkü.

TT: Burada, Arter'de de olacak mı canlı performanslar?

CE: Büyük ihtimalle olacak ama yolda karar vereceğiz. Muhtemelen şimdi aklımıza hiç gelmeyen şeyler de olacak. Biri burada şunu yapalım mı diyecek ve yapacağız. Her şey çok net planlanıyor ya bazen. Benim eğilimimse önce yerleştirmeyi kurmak, mekanı görmek, duymak, gelenlerden tepkiler almak ve ona göre yolunu çizmek.

TT: Orijinal sunak bir müzede, Pergamon Müzesi'nde ve o müze de bir yer. 2014'ten beri kapalıydı bu müze. 2023 yılına kadar da kapalı kalacak. Dolayısıyla yerle ilişkisi koparılmış olan orijinaline erişimimiz olmadığını biliyoruz. Onun yerine elimizde "Bergama Stereo"nun önce Bochum'da sonra Berlin'de şimdi Arter'de olmak üzere üç değişik versiyonu var. Haliyle senin için altarla bir şekilde ilişki kurmamızı sağlayan yegane şey şu anda.

CE: Bu iş, iyi kötü o kadar çok kişiye Bergama'yı, altarı vs. hatırlattı ki bu benim çok hoşuma gidiyor. Biz Almanya'dakilere dair bir sürü önkabul içindeyiz ama orada da çoğu kimsenin hiçbir şeyden haberi yok gerçekten. Ne Bergama diye bir şehir olduğunu ne de Zeus Sunağı olduğunu hatırlayan var. Müzenin içine baktığımız zaman turistik sarı bir levhadan ibaret. O sunak tarihten alınmış bir şey, şu anda yaşayan bir bağlamdan alınmış bir şey değil. "Geri alalım" vs. gibi tartışmalarda asla değilim. Ben burada sadece iki santim daha fazla bilgi hatırlatabilmiş olmaktan çeşitli ilişkiler kurdurabilme ihtimalinden haz duyuyorum. Bu işe bakıp "Yahu bu neymiş?" deyip de araştırarak birilerinin çıkma ihtimali beni çok mutlu ediyor.

TT: Tabii, sen bu işin bir şeyle ilişki kurmasını istiyorsun ve ne güzel ki o şey tarihsel bilgisinden bağımsız gelmiyor. Peki öyleyse şimdi sana provokatif bir soru soracağım. Orijinal altarin yanında seninki aşağı yukarı 1:2 ölçekte diyelim. Arter'deki daha da küçük olacak.

CE: Arter'dekinin hayali aynı, kendisi de parçası olduğu için küçük.

TT: Peki sence bu "Bergama Stereo"nun en minimum ölçeği nedir? En küçük hangi boyutta işler?

CE: Lise yıllarımdan bir çift kasetçalar var mesela, Hamburger Bahnhof'da sergi açıldıktan sonra başka bir vesileyle Martin-Gropius-Bau'da onu "Bergama Stereo"nun maketi olarak sergiledim. Şimdilik en küçük hali o. Orijinal altarin hediyeelik eşya versiyonları var mesela; magnet, kartpostal maket vs. Bunların hepsinin ortak özelliği çevreden bağımsız objeler olmasıydı. Başka bir şeye dönüşüyor.

TT: Az önce Arter'deki işten bahsederken "hayali aynı kendisi küçük" dedin, neden?

CE: Arter'de mekanımız daha ufak. Mevcut yapıdan kesilmiş bir parça yer alacak ama işin kendisini getirmiyoruz, Berlin'deki sergi hala açık. Aslında tamamı getirilebilirdi

ama çok sıkıştırdı, anlamsız olurdu. Benim motivasyonum şuydu; Berlin'den İstanbul'a neyi getirebilirim bugün size tarif ettiğim şeyleri daha iyi anlatabilirim. Buraya gelen, hoparlörlerin bir bölümü ile dijital ses dosyaları olacak. Bir de dijital tasarım çizimleri gelecek ki burada yeniden inşa edilebilsin. Kimi kutuları eksiltiyoruz mesela. Dolayısıyla eksiltilmiş mi yoksa yapım aşamasında mı dedirtecek arada kalmış bir görünümü olacak. Hayali aynı demem o. Öncülünü hayal etmeyen için de yeni mekana özgü yeni bir deneyim olacak.

Arter'de adı "Bergama Stereotip" oldu. Stereotip de eski baskı teknolojisinde bir görselliğin katı maddeyle çoğaltılması yöntemi. Oradan başlıyor, psikolojiye, sosyolojiye geliyor: Basmakalıp; belli gruplarla, kişilerle ilgili değişmeyen düşünce ve imgeler. Dolayısıyla eski başlığın bir devamı olarak "stereotip"te karar kıldık.

Bir de rengi değişiyor, siyah değil artık. Düşünün ki ahşap bir yapı İstanbul'a geliyor, burada yeniden üretiyoruz onu. Burada aslında iki konstrüksiyon var: Hoparlör duvarı dedik ya; o duvar, içteki ahşap strüktürü kum torbaları gibi çevreliyor. Berlin'de sadece bizim bildiğimiz, sahte hoparlörlerin olduğu bir bölümden içeri girebiliyorduk. Mixer'lerimiz vs. orada gizliydi. İstanbul'da ise yapıyı kestiğimiz için bütün o taşıyıcı strüktür de dikmeleriyle vs. görünür oluyor. Yani ahşap yapı burada daha fazla ortaya çıkıyor. Bende de çocukluktan gelen, kokusuyla, duygusuyla -öyle konak filan değil ama- ev ölçeğinde ahşap yapıya bir yakınlık var. Anıt, tapınak, sunak, kurban derken bir de eve dönmek var, İstanbul'a. Rengi değiştirelim dedik. Taştan mermerden gelip, sanki Bochum'da madenden, kara sunaktan, gece müziğinden ses sisteminden yola çıkarak kara bir renk yapma fikri orada kalsın, burada da ahşaba gidelim dedik. Toprak rengi, aşı boyası, çeşitli kırmızı tonlarını denedik. Günün sonunda bu tondaki koyu kırmızı renkte karar kıldık.

Peki o iş buraya geldiğinde neyi geride bırakmış olacak dersin, anıtsallığının çoğunu herhalde; çünkü o görsel simetriyle çok ilişkili. Burada o mimari simetri yok. Berlin'de ve İstanbul'da konumlandığı yapılarda camdan bakıp gördüğünüz manzara da bambaşka. Ciddi bir farklılık var o anlamda ve bağlamı tekrarlayamayız demek için de iyi bir fırsat bu.

TT: Aslında buradan oraya parça parça giden bir şeyin, senin kafandaki



tahayüllünün bir parçasını geri getiriyorsun ve bir yandan da bir şey taşıyorsun, dijital olarak taşıyor her şey.

CE: Evet, fiziksel olarak sadece hoparlörler geliyor. Onların durumu biraz özgünlük taşıyor. Çünkü bu işe çok büyük biçimsel ve işitsel katkısı var; yerine başka bir model kullanmak istemedim.

TT: Yani fiziksel anlamda taşıyıp getirebildiğin tek şey sese dair olan şey.

CE: Kesinlikle.

TT: Peki Arter'e taşınırken sesler nasıl bir modifikasyona uğruyor?

CE: Dediğim gibi elimde Berlin'den gelen birtakım ses dosyaları var. Şimdi Bochum'dan Berlin'e gidince aynı sesleri çalmaya başladık, mümkün değil olmadı. Hamburger Bahnhof'daki daha yüksek ve daha büyük bir mekan, Bochum'daki ise daha küçüktü. Bir yerde kullandığım ses miksi, ses düzeyleri diğeri için çok yüksek oldu. O yüzden de oradaki bazı elemanları dönüştürdüm. Arter'de ise zaten 34 hoparlörden 13'e indik ve ben buraya getirmek için sol cepheyi seçtim. Çünkü sol cephede güzel bir hızlı tempo var, önde de daha ağır bir tempo var. Onları getireceğim ve ne olacağına yerinde bakacağım. Yani ses hem İstanbul'a göre hem de mekana göre değişecek. Bence buradaki en zor mix olacak: Dört duvar,

4 "Bergama Stereo" uygulama çizimleri, Hamburger Bahnhof, 2019.

5 Cevdet Erek, Gökhan Deneç ve Saba Arat, "Bergama Stereo" gösterimi sırasında performans, Ruhrtriennale 2019 (Fotoğraf: Michael Godehardt).

6 Cevdet Erek, "Bergama Stereotip", Arter, İstanbul, 2019-2020; Küratör: Selen Ansen (Fotoğraf: flufoto).

duvarlar daha yakın, ekolar, çıplaklıklar vs. Ama şunu söylemeliyim ki bu bir niyet; bir kaza değil.

Dolayısıyla bu konuşmayı yaptığımız bugünlerde seslerin son haline dair tam bir fikrim yok. Cebimde bazı paketler var: Birkaç ses, birkaç ritim, birkaç duygu, iyi olur dediğim şeyler var. Kanal sayısı daha az ama sesler daha akışkan. Ne diyelim, bakalım ve görelim.

■ Tolga Tüzün, Prof.Dr.; İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü Başkanı

Proleter Devrimin Gölgesinde Bir Sovyet Deneyimi: Vkhutemas

1919-1933 yılları arasında işlevini üç ayrı şehirde -Weimer, Dessau, Berlin- sürdürmek zorunda bırakılan ve fakat etkisi günümüze değin farklı coğrafyalarda süregelen *Staatliches Bauhaus*'un Modern Mimarlık tarihyazımındaki yeri hepimizin malumu; Bauhaus'un kuruluşunun 100. yılı gerekçesiyle neredeyse festiv bir niteliğe dönüşen akademik programlar, "yapı okulu"ndan çok daha fazlasını imleyen bu paradigmatic oluşumun arka planında, Modern Mimarlık üretiminin siyasi ideolojisini barındıran entelektüel bir derinlik olduğunu da gözler önüne seriyor. Bütün bunlara karşın, dönemin iktisadi ve içtimai bağlamları göz önüne getirildiğinde Bauhaus'a başat başka oluşumların da Modern Mimarlığın entelektüel karmaşıklığına katkıda bulunduğunu biliyoruz -her ne kadar, Bauhaus kadar tarihyazımında ayrıcalıklı bir yer edinemeseler de.

Bu perspektifle dosyamız, Bauhaus'la dönemdaş ve hatta neredeyse düşünsel anlamda içiçe geçmiş ve fakat ideolojik zeminde keskin bir duruş sergilemesi nedeniyle ayrışan önemli bir mimarlık ortamına ayrıldı: 1917 sonrası kurumsallaşarak Proleter Devrimi kutsayan; salt semiyolojik vasıtalarla değil, sosyalist toplumsallığı ve onu kapitalist üretim rejimi ile bütünleşik kodlar ve koşullardan ayrıştırmayı hedefleyen, "sanat, mimarlık ve şehircilik okulu" Vkhutemas'ın farklı veçheleriyle tahlilini amaçlıyoruz. Moskova'nın Ekim Devrimi sonrası hararetiyle 1920'de kurulan

ve 1930'larda, Stalin'le birlikte ideolojik kabul gören Sosyalist Gerçekçilik süresince sonlanan kısa ömrü boyunca, Bauhaus'a eşdeğer ve onunla aynı doğrultuda "Modern Mimarlık ve Şehircilik" adına önemli bir mirası üreten Vkhutemas'ın tarihsel izdüşümlerini günümüz dağarcığı ile bir kez daha tartışmaya açan; dolayısıyla, emek-sermaye çelişkisi üzerine odaklanan 20. yüzyıl *avangart* hareketleri ve ilintili özgürleştirici programları sorgulayan makaleler, Bauhaus'la birlikte eşzamanlı okumaların önemine özellikle dikkat çekiyor.

■ Konuk Editör: *Güven Arif Sargin, Prof.Dr., ODTÜ Mimarlık Fakültesi.*

Not: Bu Tema'da geçen Rusça sözcüklerin yazımında, Anglosakson ülkelerinde yaygın biçimde geçerli olan transkripsiyon sistemi kullanılmamış ve Türkçe okunuşları dikkate alan bir yazım yeğlenmiştir. Örneğin, Anglosakson yazımındaki *kh* kullanılmaya devam edilmiş ancak *ch* "ç", *sh* "ş", *zh* "j", *shch* "şç" olarak yazılmıştır. Vurgu tanımlayıcı apostrofa ise hiç yer verilmemiştir.

Bauhaus ve Vkhutemas: İki Okul, Çokça Hayal

Görkem Demirok ■ İnsanlığın, modernite deneyimine kültürel ve düşünsel reaksiyonu olarak modernizmin¹ ve tarihsel avangardın mimarlık ve tasarım alanındaki ilk etkili kurumsal eğitim organizasyonları sayılabilecek Bauhaus ve Vkhutemas 1. Dünya Savaşı sonrası Avrupası'nın özgün politik bağlamında doğdular. Geliştirdikleri pedagojik yenilikler, gerçekleştirdikleri maddi ve düşünsel üretim ve kendi aralarındaki yoğun etkileşim dikkate alındığında, her ikisinin de 20. yüzyılın mimarlık ve tasarım kültürünü kısa ömürlerini aşacak düzeyde etkiledikleri görülür. Bu iki okulda yeşeren eğitim metotlarının, bir kısmı deney düzeyinde kalmasına rağmen, modern mimarlık, tasarım ve sanat eğitiminin programatik ve disiplinlerarası karakterinin ilk örneklerini sunmaları Bauhaus ve Vkhutemas'a bu anlamda bir arketipal özellik atfedebilmeye imkan sağlıyor.

İki okul da kısa ömürlerini savaşın neden olduğu yıkım ve dehşetin restorasyon çabaları, ekonomik krizler, işçi sınıfı hareketleri, sosyalist devrimler ve yükselen faşizme eşlik eden çalkantılı bir modernleşme deneyimi içinde sürdürdüler. Bu metin, böyle bir tarihsel arkaplanla ilişki içinde, öncelikle daha az bilinen Vkhutemas'a odaklanarak, iki okulun özellikle mimarlık ve tasarım eğitiminde öncülük ettikleri dönüşümü ortaya koymayı ve bu dönüşümün düşünsel kaynaklarını anlamayı deniyor. Bunun yanında, metin iki okulun ideolojik konfigürasyonlarını modernleşme süreçleri ve modernizm ekseninde ele alarak avangart tasavvurlarla ilişkilerini irdeliyor ve iki okulun kendi aralarındaki etkileşimin politik boyutunu kavramaya çalışıyor.

Vkhutemas² 1920'de, Sovyetler Birliği'nde devrimi takip eden aylarda yapılan eğitim reformuyla birlikte Özgür Devlet Sanat Atölyeleri'ne dönüştürülmüş olan Stroganof Sanat Okulu ve Moskova Resim Heykel ve Mimarlık Okulu'nun birleştirilmesiyle kuruldu. Lenin'in imzasını taşıyan kuruluş karar metninde "Modern endüstri için yüksek kalifikasyona sahip sanatçı-



1 Vkhutemas'ta bir öğrenci sergisi, yak. 1927 (Moskova Mimarlık Enstitüsü / MARKhI)

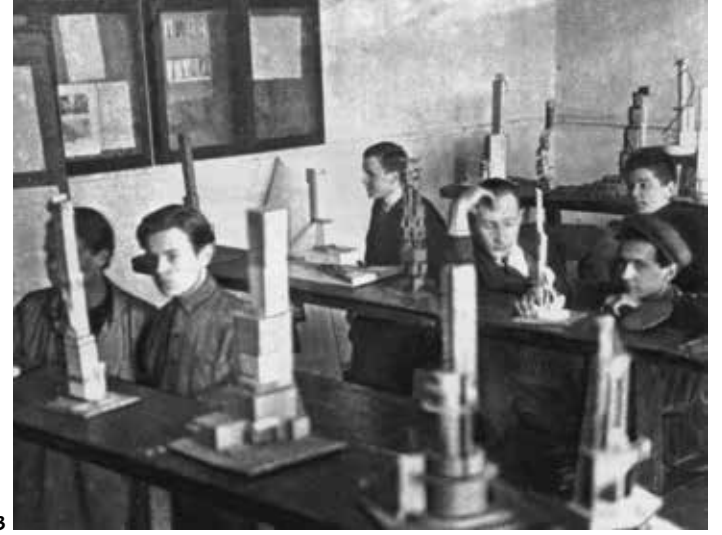
uygulayıcıların yetişmesi için kurulmuş, ileri sanat eğitimi ve teknik eğitimde uzmanlaşmış bir eğitim kurumu" olarak tanımlanmıştı³. Mimarlık, resim ve heykelin yanında ahşap işçiliği, metal işçiliği, seramik, grafik ve tekstil bölümlerini barındıran okul, öğrenci alımlarında herhangi bir ön eğitim şartı aramıyordu. İki bine varan kayıtlı öğrenci sayısı ile "kitlesel ölçekte sistematik tasarım eğitimi" veren ilk kurumdu⁴. Bauhaus'ta olduğu gibi Vkhutemas'ta da eğitim her öğrencinin katıldığı bir temel eğitimle başlıyor, öğrenciler daha sonra uzmanlık alanlarında dağılıyordu. Böylece disiplinlerarası etkileşimin azamileşmesi ve modern üretim tekniklerinin ihtiyaç duyduğu entegrasyonun sağlanması hedeflenmişti. Kuruluş karar metninde yer alan "sanatçı-uygulayıcı" vurgusundan da okulun avangart bileşenlerinden bu yönde bir beklentiye sahip olunduğu anlaşılıyor.

Vkhutemas öncelikle Rus avangardı için teorilerini test edip gerçekleştirebilecekleri bir alandı. Farklı avangart oluşumlar okulun yaşam süresi boyunca birbirleriyle rekabet halinde okulun genel pedagojik doğrultusunu belirleyeceklerdi. Rus avangardının, bir eğitim kurumu olarak Vkhutemas'ın sınırlarını aşan düzeydeki etkisi ve barındırdığı muazzam düşünsel çeşitlilik bir yana bırakıldığında, okulun mimarlık, sanat ve tasarıma yaptığı başat katkılar birkaç başlık altında ele alınabilir: Disiplinlerarası bariyerleri yıkan, sanat, mimarlık ve zanaat aktivitelerinin modern üretim tekniklerinin ihtiyaç duyabileceği şekilde içiçe geçtiği bir pedagojik organizasyon; kitlesel düzeydeki öğrenci sayısı ve

herhangi bir ön eğitim şartı aranmadan verilen eğitim ve son olarak mimarlığın ve sanatın objektif kurallarını keşfetmeyi ve eğitim metotlarını bu doğrultuda standartlaştırmayı odak noktasına alan yaklaşım. Zamanına göre benzersiz kitleselliği dışında Vkhutemas'ın bu nitelikleri Bauhaus'la da benzer. İki okul arasındaki yoğun etkileşim bu okulların aynı doğrultudaki eğitim ideolojileri üzerinde etkili olmuştur.

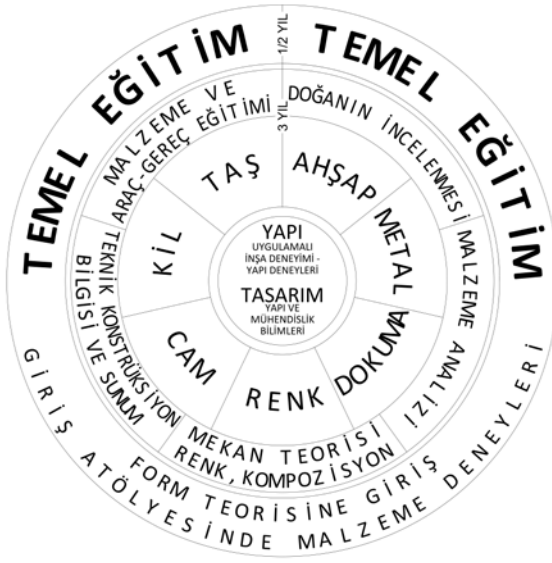
Vkhutemas'ın kitlesel karakteri ve ülkedeki politik atmosferin sağladığı komünalist ruh canlı bir tartışma kültürü ve kolektivite yaratmıştı. Öğrencilerin muhalefeti okulun eğitim müfredatlarının belirlenmesinde doğrudan rol oynayabiliyor⁵, avangart fikirler öğrenci hareketlerine yaslanarak geliyordu. Bunun yanında çeşitli bağımsız sanat organizasyonları ve profesyonel meslek örgütleri Vkhutemas içinde kendilerini doğrudan ifade edebiliyordu. Birçok örgüt de zaten okul içinde olgunlaşan eğilimlerin bir sonucu olarak kurulmuşlardı. Hem bu örgütlerin yayınları hem de okulun kendi periyodik yayını *Arkhitektura VkhUTEMAS* aracılığıyla, Vkhutemas'ı ve hatta ülke sınırlarını aşacak etkiye sahip hareketler yeşerebiliyordu⁶. Sovyet medyasında da öğrenci projeleri zaman zaman yer alıyordu.

Vkhutemas'ın ilk yıllarında 1923'e kadar 3 ayrı grup aşamalı olarak ortaya çıkmıştı: Müfredat komisyonunun başkanı olan Joltovski ve Şusev'in

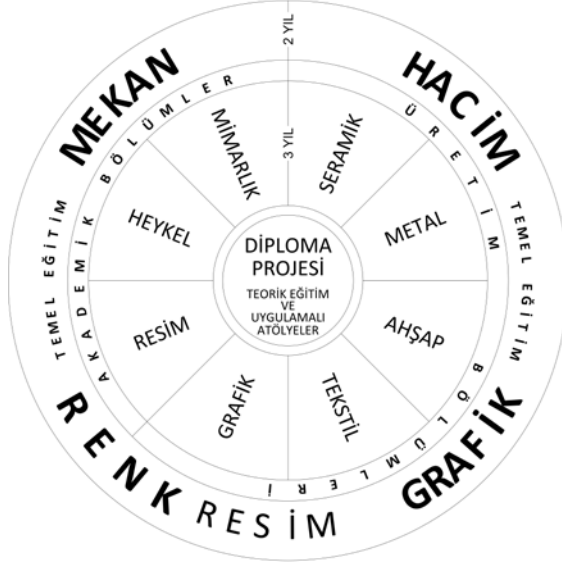


2

4



5



2 Vkhutemas'ta "renk" dersinden bir öğrenci sergisi, 1920'ler (Moskova Mimarlık Enstitüsü / MARKhI).

3 Vkhutemas'ta "mekan" dersi, yak. 1924 (Moskova Mimarlık Enstitüsü / MARKhI).

4 Walter Gropius'un Bauhaus eğitim programı için çizdiği diyagram, 1922 (Bokov, 2018. Yazar tarafından Türkçe'ye çevrildi ve yeniden çizildi).

5 1923 yılında Vkhutemas'taki eğitim programını anlatan diyagram (Bokov, 2018. Yazar tarafından Türkçe'ye çevrildi ve yeniden çizildi).

6 László Moholy-Nagy, "Işık-Mekan Modülasyonu", 1930 (Moholy-Nagy, *The New Vision*, Faber & Faber Ltd., 1934).

başını çektiği akademik klasisist grup ve bu eğilime karşı kısa süre içinde kendi eğitim müfredatlarını oluşturarak bağımsızlığını ilan edecek olan Ladovski, Krinski ve Dokuçayev'in Tüm Sol Kanat Atölyeleri ile Golosov ve Melnikov'un bağımsız Deneysel Mimarlık Atölyesi. Ladovski Vkhutemas'taki Rasyonalist kampın öncülüğünü yapıyor ve "psikanalitik yöntem" adını verdiği yöntemle "mimarlığın bir bilim olarak teorisini" oluşturmaya çalışıyordu⁷. Mekanın tasarım sürecine dair nesnel ilkeler belirlemek için mimarlığı başka disiplinlerle bağlantılı bir şekilde ele alıyordu. Bu çalışmalar için 1927'de Vkhutemas'ta bir "psiko-teknik laboratuvar" kuracaktı. Golosov'un atölyesinde ise, mekanı mimarlığın temel bileşeni olarak görüp, hacmi mekana tabi kılan Ladovski'den farklı olarak mimari form üretiminde hacimsel elemanlara öncelik veriliyordu⁸.

Vkhutemas'taki eğitim sistemi, "tasarım pedagojisinin rasyonelleştirilmesi ve profesyonel mesleki uygulamanın standardizasyonunu amaçlayan,

bilim ve sanat arasında bir köprü olarak kavranmış objektif metoda" dayanıyordu⁹. Bütün üretim süreçlerinin ve toplumsal yaşamın bilimsel esaslara dayalı örgütlenmesi sosyalist modernleşme sürecinin bir gereği olarak kavranmıştı. Sanat ve mimarlık da bu süreçte ancak kendi objektif evrensel kurallarını üreterek ve bu anlamda kendini "bilimselleştirerek" yer alabilir ve ona katkıda bulunabilirdi. Burada Ladovski'nin Rasyonalist atölyesinin etkisinin yanında Rodçenko'nun bireysel yaratıcılıktan arındırılmış bir sanatsal üretim arayışını özellikle vurgulamak gerekir. Rodçenko böyle bir arayış içinde "sanat sorunlarını renk ve biçime dair deneyler yoluyla analiz etmenin" yollarını arıyor, malzeme yüzeylerinin davranışları üzerine çalışmalar yapıyordu¹⁰. Diğer yandan Moholy-Nagy de Bauhaus'ta resmin bireysellikten arındırılmış nesnel standartlarını aramaktaydı. "Nötr geometrik formların yer aldığı yeni bir vizyonun standartlarını kurmaya çabalıyordu¹¹." Moholy-Nagy, Frampton'ın "konstrüktivist elementarizm" dediği bu yaklaşımı da

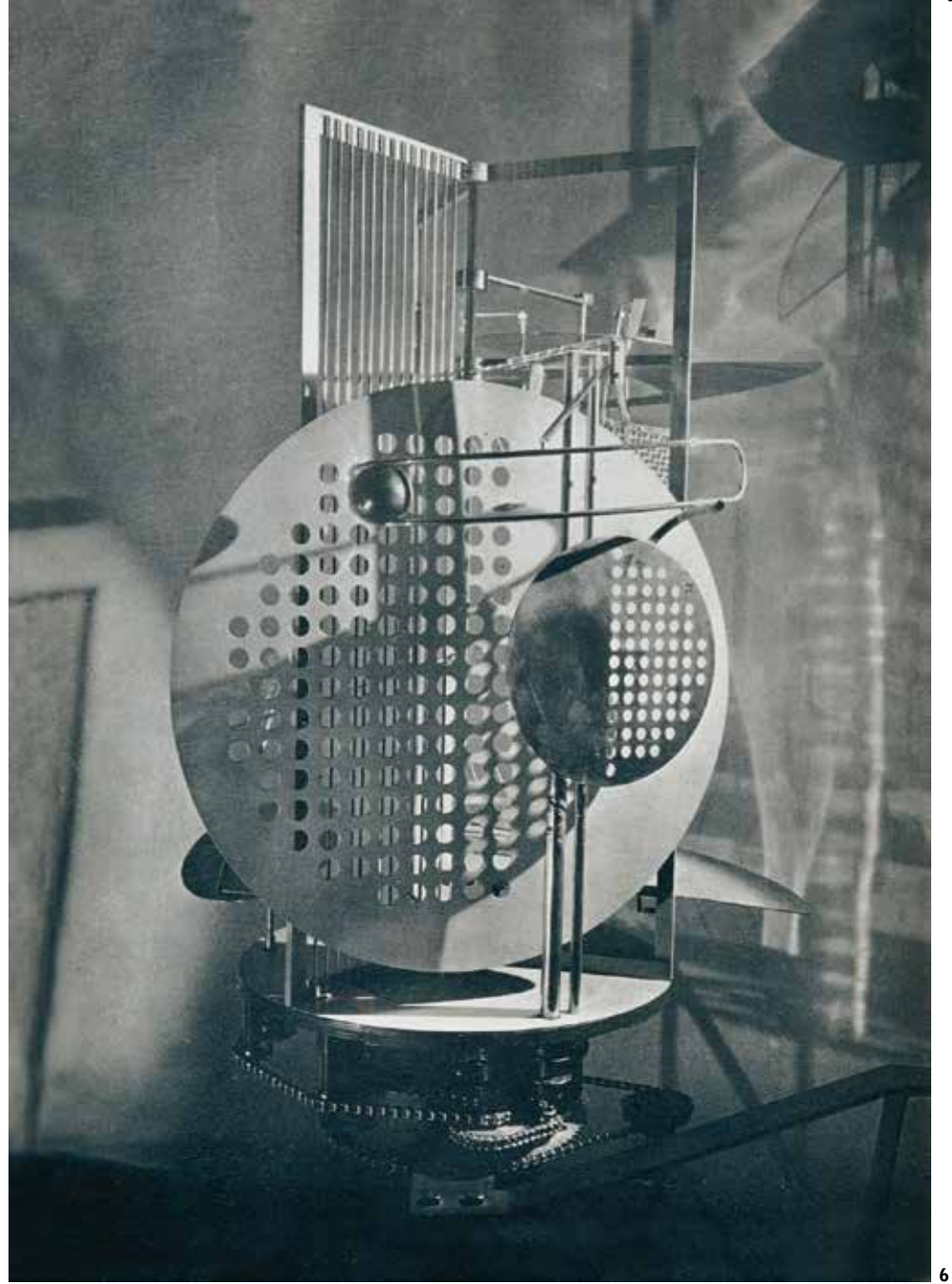
çoğunlukla Vkhutemas'tan almıştı¹². Ladovski'nin Rasyonalist doktrininin başat unsuru olan psikanalitik yöntemi ise "objektif metodun bir versiyonu olarak standartlaştırılmış öğretime ve mimari formlara dair psiko-teknik deneylere dayanıyordu¹³." Mimari konstrüktivist kampta sayılan Moisei Ginzburg ise Vkhutemas'ta modern psikolojinin öncülerinden Wilhelm Wundt'un fikirlerinden etkilenmiş ve "doğru tasarlanmış binaların izleyici üzerinde sağlıklı ve kentli bir etki bırakacağını, basit geometrik formların algılanmasının daha kolay olduğunu kanıtlamaya çalışıyordu¹⁴."

Hem Vkhutemas hem Bauhaus'ta bireysel yaratım süreçlerine odaklanan fikirler ile kolektivite ve objektif kurallarla bireysellikten arındırılmış tasarım metotlarına dair arayışların gerilimi zaman zaman kendini hissettirmiştir. Bunlar arasında egemen olan ikinci eğilim, Bauhaus'un ilk yıllarında yer alan otorite karşıtı mistisist eğilimler taşıyan içe dönük bireysel yaratıcılık odaklı yaklaşımı savunan İsviçreli ressam

ve eğitimci Johannes Itten'ı tasfiye etmişti¹⁵. Bauhaus'ta Kandinski'nin varlığı da Itten'na karşı cepheleşmeyi güçlendirmişti. Ancak Kandinski'nin Bauhaus'ta uyguladığı müfredatın üretim süreçlerinden kopuk ve fazla bireysel bulunduğu için daha önce Vkhutemas'ta uygulanmadığını da not etmek gerekir¹⁶.

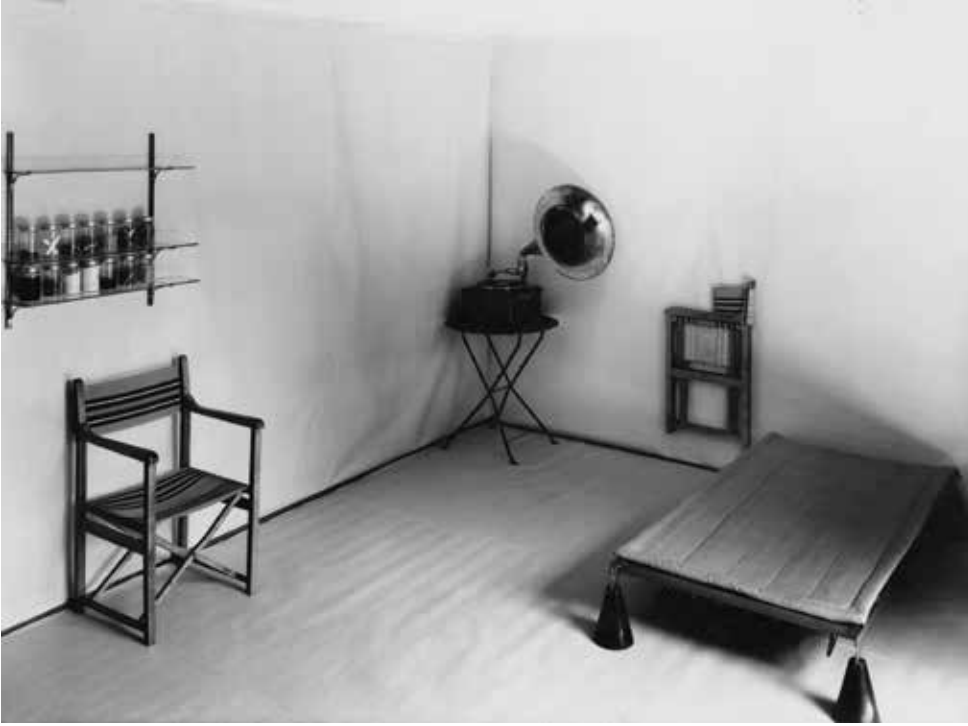
Vkhutemas'ta Rasyonalizm ve Konstrüktivizm'in rekabet içindeki iki ana eğilim olarak öne çıkışı, 1923-1924 eğitim yılından itibaren klasisizm karşıtı bir öğrenci hareketinin güçlenmesiyle başlayan bir süreç içinde gerçekleşti. Bir süre sonra bu hareket Konstrüktivizm'i ve üretim sanatını savunan bir çehreye bürünmüştü ve "soyut formal sorunlara odaklanan çalışmaların yerine gerçek eylemselliğe dönük uğraşların merkeze alınmasını" talep edecekti¹⁷. Bu trendin sonucu olarak 1924-1925 eğitim yılında Aleksandr Vesnin'in konstrüktivist atölyesi açıldı. Golosov da aşamalı olarak Konstrüktivizm'i benimseyecekti. Karşılıklı polemikleri nedeniyle her ne kadar rakip olarak görünseler de Rasyonalizm ve Konstrüktivizm, en azından mimarlık alanında, birbirini karşılıklı olarak besleyen iki hareket olarak kavranmalıdır. Mimarlığı bir toplumu dönüştürme vasıtası olarak kavrayan mimari Konstrüktivizm'in bu kavrayış etrafında şekillenen mimari program ve işlev tartışmalarına özellikle Ladovski'nin rasyonalist doktrininin katkısı olmadığını söylemek zorlama olacaktır. Aynı şekilde işlevsellikten bağımsız biçimsel sadelik arayışındaki Maleviç Süprematizmi de içinde buldukları söylemsel karşıtlığa rağmen Konstrüktivizm'in beslendiği bir kaynak olmuştur. Mimarlık dışında daha önceden zirve noktasını görmüş olan Konstrüktivizm'in mimarlık alanındaki teorizasyonunda ve bu teorilerin özellikle 1920'lerin sonundan itibaren inşa edilmiş bir grup yapı ile bir miktar ete kemiğe bürünebilmesinde Vkhutemas'taki bu hareketlerin önemli bir etkisi olduğu öne sürülebilecektir.

Mimarlığın toplumsal dönüşümde rol oynayan ve hatta bu dönüşümü biçimlendiren bir ajan olarak kavranması mimari Konstrüktivizm'in temel çıkış noktalarından biriydi. Bu doğrultuda teorize edilen "sosyal yoğunlaştırıcı" (*social condenser*) kavramı konstrüktivist mimarların yaklaşımlarında merkezi bir öneme sahipti. Onlara göre, ortaya çıkmakta olan yeni toplumun bireyleri "sosyal yoğunlaştırıcıların" mekansal olarak



örgütlediği bir kolektif yaşama sahip olmalıydılar. Bu doğrultuda Ginzburg, A. Vesnin, Golosov ve Leonidov'un başını çektiği Vkhutemas'taki konstrüktivist mimarlar mimari program üzerine kafa yorup kamusal mutfak ve yemekhaneler, bireyselliğin asgari düzeyde gerçekleşebileceği konut organizasyonları ve işçi kulüpleri tasarladılar. Bu programatik yaklaşımla paralel olarak mekanda çok-işlevlilik, mobilite ve dönüştürülebilirliğe dair hafif strüktürlere odaklanan araştırmalar yaptılar. Bu araştırmalar bir süre sonra konstrüktivistlerin içinde örgütlendiği OSA'nın içinden çıkan kentsizleşmecilerin de yararlanacağı bir kaynağa dönüşecekti. 1928'de Bauhaus direktörü olan Hannes Meyer de Bauhaus'ta benzer bir dönüşüm gerçekleştiriyordu. Diğer *Bauhaus* öncülerinin hepsinden

daha fazla komünist kimliğiyle bilinen Meyer mimarın ve tasarımcının toplumsal sorumluluklarını öne çıkartan bir tasarım programını Bauhaus'a egemen kılacaktı. Bu dönemde basit, taşınabilir, ucuz kontrplak mobilyalara odaklanılıyor, toplumsal kaygıları estetik kaygıların önüne koyan bir yaklaşımın eşliğinde Bauhaus'ta daha önce hiç olmadığı kadar çok tasarım üretiliyordu. Endüstriyel organizasyon ve psikoloji gibi dersler müfredata eklenmiş, mimarlık alanında da "plan düzeninde ekonomik optimizasyon ile ışık, güneş ışığı, ısı kaybı/kazanımı ve akustiğin hesaplanma yöntemlerine" önem veren bir eğitim organizasyonu oluşmuştu¹⁸. Vkhutemas'ta ve Bauhaus'ta aynı tarihlere gerçekleşen bu dönüşümlerin ayrı ayrı kimi özgünlüklere sahip olsalar da paralellik taşıdıkları söylenebilir.



7

8



7 Hannes Meyer, "Ko-operatif Oda", 1926 (Architectoni. ca, 2013).

8 Hannes Meyer, Hans Wittwer ve Bauhaus öğrencileri, "Genel Alman Sendikalar Konfederasyonu Sendika Okulu Konutları", Bernau, Almanya, 2016 (Wikimedia Commons / CC BY-SA 4.0).

Vkhutemas ve Bauhaus'un sahip olduğu niteliksel ortaklıklar iki kurumun yaşam süreleri boyunca etkileşim ve hatta ittifak halinde olmalarına da bağlanmalıdır. Vkhutemas kurucularından Naum Gabo, El Lissitzki ve Kandinski Bauhaus'ta ve genel olarak Batı Avrupa'da bu etkileşimin taşıyıcılarıydı. Maleviç de 1927'de çok itibar gördüğü Bauhaus'u ziyaret edecekti¹⁹. Ali Artun'a göre Bauhaus'un Rus avangardı ile ittifakının ana karakteri "estetik olmaktan çok siyasaldı"²⁰. Bu ittifakın kökeninin öncelikle estetik mi yoksa siyasal mı olduğu tartışmalı olmakla birlikte her iki hareketin siyasal ifadelerini önemli bir süre boyunca komünizm fikrinde

buldukları söylenebilir. Bauhaus hareketi için bu ifadenin izleri Walter Gropius'un Nisan 1919'da kaleme aldığı *Bauhaus Kuruluş Manifestosu*'nda şu cümlelerle yer alıyordu:

Öyleyse, zanaatçılar ile sanatçılar arasında kibirli bir duvar dikmeye niyetli gaspçı sınıfsal ayrımlar olmaksızın yeni bir zanaatçılar birliği kuralım! Yaklaşan yeni bir inancın kristalleşen simgesi olan, her şeyin -mimari, plastik ve resmin- biçiminin içinde bütünleşeceği, milyonlarca zanaatçının ellerinden bir gün göğe yükselecek olan geleceğin yeni yapısını hep beraber arzulayalım, tasavvur edelim, yaratalım²¹.

Kendi aralarındaki ilişkinin niteliğini bir kenara bırakacak olursak Bolşevik Devrimi öncesindeki işçi sınıfı hareketleriyle tarihsel avangart ve estetik modernizm arasında bir işbirliği ne Rusya'da ne de Batı Avrupa'da sözkonusuydu. Hatta işçi sınıfının devrimci öncüleri kişisel beğeni sınırlarında bile onu benimsemedikleri gibi teorik olarak da estetik modernizme mesafeliydiler. Rus avangardının öncülerinin de çok azı doğrudan devrime katılmıştı. Yine de devrimden önce tarihsel avangart ile işçi sınıfı hareketleri arasında burjuva değer sisteminden dışlanmışlıkları ve bu değer sistemi tarafından düşmanlaştırılmışlıklarından kaynaklanan varoluşsal bir ilişkiden söz edilebilir²². Ancak 1917'de Rusya'da devrimin gerçekleşmesiyle ortaya çıkan enerji Rus avangardını ülkede gerçekleşmekte olan radikal dönüşüme benzersiz bir motivasyonla katkıda bulunma iradesi kazandırmış, aynı zamanda da Batı Avrupa'daki modernist ve avangart çevreleri de politik olarak etkilemişti. Komünizm ile Tarihsel Avangart (ve Modern Hareket) en azından bir süreliğine bir ittifak içinde yer almayı sürdürmesine rağmen bu ittifakın içinde barındırdığı gerilimler 20. yüzyıl mimari ve sanatsal kültürünün politliğini soğuk savaş dönemine de uzanacak şekilde etkileyecekti. Bu nedenle, tarihsel olarak iki okulun mirasını öncelikle komünizmle ittifaklarına vurguyla değil 20. yüzyılın başdöndürücü modernleşme deneyimlerine avangart fikirler etrafında verilen reaksiyonu temsil eden bir fenomen olarak kavramak daha doğru olacaktır. Vkhutemas ve Bauhaus modernleşme süreciyle karmaşıklaşmakta olan toplumsal ilişkilerin talep ettiği, yeni bir kentsel-mimari mekansallaşma ve ona eşlik edecek çok katmanlı bir materyal kültürü yaratmanın yollarını aradılar.

Bu arayış pek tabii avangart tahayyüllerden yoğun olarak beslenmişti. Özellikle avangart bir tasavvur olan bütün sanat dallarını içeren bir total sanat eseri olarak tanımlanabilecek *Gesamtkunstwerk*'in izleri Vkhutemas ve Bauhaus'un farklı disiplinler arasındaki duvarları yıkmayı amaçlayan programlarında takip edilebilir. Hatta daha en başta *Bauhaus Kuruluş Manifestosu*'nda Bauhaus'un çoklu eğitim organizasyonunun temellendirildiği satırlarda *Gesamtkunstwerk* etkisi mevcuttur²³:

Tüm yaratıcı etkinliğin nihai hedefi yapıdır! Yapıyı süslemek bir zamanlar güzel sanatların en soylu ödevi, güzel sanatlar büyük yapı sanatının ayrılmaz bir bileşeni idi. Bugün bunlar kendi kendine yeten bir tuhafıktalar ve ancak tekrar bütün işçilerin birbiriyle bilinçli bir işbirliğine girmesi ve beraberce çalışmasıyla kurtarılabilirler. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar yapının çok uzuvlu biçimini bütünü ve parçaları içinde yeniden tanımayı ve kavramayı öğrenmelidirler ki yapıtlarını, salon sanatıyla kaybetmiş oldukları mimari tınıla yeniden doldurabilsinler²⁴.

Yine Tatlin'in "karşı-rölyefleri", Maleviç'in "arkitektonları" ve El-Lissizki'nin "prounları"nda *Gesamtkunstwerk*'in etkileri gözlemlenir. Bir avangart gaye olarak sanatın gündelik hayata doğru Hegelyan anlamda tasfiyesi²⁵ de özellikle konstrüktivist teori aracılığıyla Bauhaus ve Vkhutemas'ın beslediği bir kaynak olmuştur. Sanatın özerk konumundan kurtarılıp günlük hayatla bütünleşmesi, güzel sanatların yerine uygulamalı sanatların öne çıkararak sanatın üretim süreçlerine entegrasyonunu savunan fikirlerin de kaynaklarından biridir. Aynı şekilde, 1920'lerin sonlarına doğru Vkhutemas'ta mimari konstrüktivistlerin mimari program üzerine yaptıkları çalışmalar ve "sosyal yoğunlaştırıcı" kavramsallaştırmaları da bu avangart gayeden etkilenmiştir. Not etmek gerekir ki tarihsel avangardın, hem sanatın gündelik hayata doğru tasfiyesi hem de *Gesamtkunstwerk* tasavvurları açısından mimarlık, gündelik hayatın mekansallığını kurması ve diğer sanatlarla etkileşim olanakları düşünüldüğünde stratejik bir öneme sahiptir.

İki kurumun da buldukları ülkelerdeki sınırlı inşa faaliyeti nedeniyle -Bauhaus bu açıdan daha şanslı olmakla birlikte-

mimarlık alanındaki ürünleri de diğer disiplinlere kıyasla sınırlı kaldı. Buna rağmen Bauhaus ve Vkhutemas'ın mimarlığa kendi zamanlarını aşan etkileri yadsınamayacaktır. 1930'da Vkhutemas'ın akademik kadrosu ve öğrencileri başka okullara kaydırıldı ve okul lağvedildi. Bu tasfiyede daha sonra 1932'de Sosyalist Gerçekçilik'i resmi sanat üslubu ilan edecek olan Sovyet hükümetinin kültürel politika alanında monolitik bir yola girmesi kadar avangart ve modernist sanatçı ve mimarların Sovyet sosyalizmini kurma motivasyonu hareket eden kitleler ile kesin bir etkileşime girmeyi -sahip oldukları kurumsal araçlara rağmen- başaramaması da etkili oldu. Bauhaus ise önce 1932 yılında Dessau'da faaliyeti gösterdiği sırada Nazilerin "kültürel bolşevik" ithamı eşliğindeki baskıları sonucunda kapatılacak²⁶, Mies van der Rohe tarafından Berlin'e taşındıktan kısa süre sonra 1933'te aynı baskıların sonucunda kendini feshedecekti. Bauhaus'un ve Vkhutemas'ın ortak birikimi Bauhaus kapatıldıktan sonra dünyanın dört bir yanına dağılan mensupları sayesinde farklı coğrafyalara yayılarak 20. yüzyıl sanatsal ve mimari kültürünü derinden etkileyecek, sanat ve mimarlık eğitimini dönüştürecek.

■ **Görkem Demirok, Y. Mimar.**

Notlar:

- 1 M. Berman, *All That is Solid Melts Into Air*, Penguin Books, New York, 1988, s. 16.
- 2 Rusça: Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri. 1923'ten sonra Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Enstitüsü, Rusça "Vkhutein" adını alacaktır. İsim değişikliğine rağmen metnin tamamında kurum Vkhutemas olarak anılmıştır.
- 3 Anna Bokov, "Rationalizing intuition: Vkhutemas and the Pedagogy of Space 1920-1930", *Defining The Architectural Space - Rationalistic or Intuitive Way To Architecture, Cracow University of Technology, 2018*, s. 16.
- 4 Bokov, a.e., s. 17.
- 5 Selim O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920's and 1930's*, Thames and Hudson, Londra, 1987, s. 70-73.
- 6 *Inkhuk, OSA, ASNOVA* ve *Unovis* bunlardan bazılarıydı. Konstrüktivizm ve Süprematizm Vkhutemas'taki öncülerinin aracılığıyla Batı Avrupa'da da popülerleşecekti. Özellikle OSA'nın yayını SA'nın çok etkili olduğu not edilmelidir.
- 7 Bokov, a.e., s. 23.
- 8 Khan-Magomedov, a.e., s. 71-72.
- 9 Bokov, a.e., s. 19.
- 10 Bahar Beşlioğlu, "The Transmission of Accumulated Immaterial Senses in Architectural Education", *Journal of the Faculty of Architecture*, METU Press, Ankara, vol. 31, no. 1, s. 159.
- 11 Beşlioğlu, a.e., s. 159.
- 12 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, Londra, 2007, s. 126.
- 13 Bokov, a.e., s. 21.
- 14 Richard Stites, *Devrimci Hayaller, Rus Devriminde Deneysel Yaşam ve Ütopiyacı Vizyon*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 323.
- 15 Frampton, a.e., s. 125.
- 16 Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 105-107.
- 17 Khan-Magomedov, a.e., s. 72.
- 18 Frampton, a.e., s. 129.
- 19 Ali Artun, *Sanatın İktidarı, 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 178.
- 20 Artun, a.e., s. 179.
- 21 Walter Gropius, "Bauhaus Kuruluş Manifestosu", çev.: Kemal Lichternest, *E-skop*: [https://www.e-skop.com/skopbulten/bauhaus-kurulus%CC%A7-manifestosu/3946] Erişim: 8 Kasım 2019.
- 22 Eric Hobsbawm, *How to Change the World: Reflections on Marx and Marxism*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 2011, s. 246.
- 23 Frampton, a.e., s. 123.
- 24 Gropius, a.e.
- 25 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- 26 Bauhaus'un kapatılması için yapılan oylamada sosyal demokratların çekimser kaldığını sadece komünistlerin kapatmaya karşı oy kullandığını not etmek isterim. Bkz: Magdalena Droste, *Bauhaus-Archiv, Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln ve Londra, 2002, s. 200.

Moskova'dan Bakmak: Batılı Aydınların Gözünden Modernin Moskova Seyahati [ya da Bauhaus'un Sonu, Avangardın Yönü]

Ali H. Alptekin ■ Sovyet avangardına modern mimarlık tarihyazımı özel bir önem verir. Modern mimarlığı anlatan neredeyse tüm mimarlık tarihi çalışmalarında genç Sovyetler Birliği'ndeki avangart deneyime ve özellikle de bu avangart kümülatifin bir parçası olan Konstrüktivizm'e ait bir bölüm bulmak mümkündür. Sovyet avangardının günümüzdeki popülerliğine rağmen, aslında 1960'lara gelene kadar birkaç istisna ya da örneğin Le Corbusier'nin birdenbire neden Rusya'ya gidip iş yaptığını anlatan birkaç dipnot dışında mimarlık tarihyazımında Modern'in Sovyet uğrağı genellikle gözardı edilmiştir. Catherine Cooke bu durumu "tarihsel bir eksiklik" olarak tanımlar ve bu boşluğun 60'larla birlikte kapanmaya başladığını belirtir¹. Sovyet avangardına ilişkin birçok çalışmanın yayımlanmaya başlaması 60'ların sonuyla birlikte yükselen sol ve muhalif dalga ile eşzamanlıdır ve bu yayımların birçoğunun adında "devrim" in bulunması bu yüzden şaşırtıcı değildir. Anatole Kopp'un "Kent ve Devrim"i (*Ville et Révolution*) 1967'de, Manfredo Tafuri'nin birçok Rus ismi andığı "Mimarlık Teorileri ve Tarihi" (*Teorie e storia dell'architettura*) 1968'de yayınlanır. *Architectural Design* dergisinin özel sayısı "Building in the USSR" Britanyalı sanat tarihçi Camilla Gray'in organize ettiği Londra'daki "Art in Revolution" sergisi ile eşzamanlı olarak 1970'de yayımlanır. Aslında Camilla Gray henüz daha 1962 yılında Rus sanatına ilişkin yaptığı arşiv ve dergi araştırmaları ile kişisel belgeleri biraraya getirdiği çalışmasını "The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922" ismiyle hem kitap olarak yayımlamış hem de sergilemiştir. Bu çalışma Rus sanatının avangart dönemine yönelecek büyük ilginin başlangıcını haber verir².

Paris barikatlarında sanat ve hayatın yeniden bulunduğunu iddia eden sitüasyonistlerle *Gündelik Hayatın Eleştirisi* üzerinden buluşan Lefebvre'in Komünist Parti'den ayrıldığı dönemdir aslında bu dönem³. İkinci Savaş'ın sonrasında Sovyet sosyalizmine olan sempatinin tersine dönmeye başladığı, parti dışı hareketlerin Avrupa aydınında sempati yarattığı entelektüel iklimde, bir taraftan Batı'daki "tüketim" ve "gösteri" toplumu eleştirilir diğer taraftan Sovyet ülkesinde tecrübe edilenle mesafe açılır. Avrupa komünizmi o zamana kadar Sovyet avangardının politik özelliklerinden ziyade estetik yargılarla tartışıldığını iddia eder ve sanatın dönüştürücü potansiyelini yeniden gündeme getirir. Éva Forgács bu ilgiyi, "Yeni Sol'un Doğu Avrupa sanatını keşfi" ekseninde tartışır⁴. Denebilir ki Sovyet avangardının politik ve estetik potansiyeli Batı aydınının Sovyet sosyalizminden boşanmasında reel Sovyet sosyalizmin karşısına sunacağı bir argümana dönüşür.

Savaş sonrası Sovyet mimarlığında avangardın çağrışımları olduğu dillendirilir ancak Cooke'un tartıştığı, mimarlık tarihyazımındaki "tarihsel boşluk" bu sefer Sosyalist Gerçekçilik'e kayacaktır. Avangardın Batı'da yeniden keşfini izleyen yıllarda mimari ve sanat tarihyazımında Rus avangardı alkışlanırken Sovyetler'de ardısıra gelişen mimarlık pratikleri ve Sosyalist Gerçekçilik küçümsenecek hatta mahkum edilecektir. Genel kanı, güçlü bir şekilde Stalin dönemi ile birlikte kodlanan Sosyalist Gerçekçilik'in 1930'larda avangardı altettiği şeklindedir. Bu yüzden Sovyetler Birliği'nin bu çok tartışmalı dönemi için alan çalışmaları açısından büyük bir boşluğun hala bulunduğu iddia edilebilir.

Avangardın keşfi, bir taraftan Batı Avrupa solunun Marksizm'e ve Sovyetler Birliği'ne dair tutumunu gözden geçirerek yoluna "Yeni Sol" olarak devam edeceği dönemin politik ilgisiyle örtüşürken, diğer taraftan Avrupa'nın ve ABD'nin ticari galerilerinin maddi ilgileriyle de örtüşmüştür. Rus avangardı ilkin hem sergilerde hem de kitaplarda "egzotik öteki" olarak belirir. Ancak sonrasında yeni kültürel ortamın tesisinde Sovyet Devrimi'nin ve çıktılarının hakkı iade edilir ve avangarda dönük bu ilgi hem geleceğe hem de devrime dönük umudu sembolize etmeye başlar. Bu bağlamda Forgács '68'in "Bu daha başlangıç..." sloganını hatırlatır ki Türkçesi sokaktaki başka bir hayatın ve dayanışmanın estetiğinin yakın zamandaki tecrübesidir⁵.

Türkçe'deki "düş kırıklığı" sözcüğünü Rusça'da "разочарование" (*razoçarovanie*) sözcüğü karşılar. Bu sözcük "büyü" sözcüğünden türeyerek "büyülemek" sözcüğüne dönüşmüştür, ancak büyüünü kaybettiği yerde düş kırıklığı başlar. Batı aydınının Sovyetler'de tecrübe edilen sosyalizme olan mesafesi örneğin hem konusu itibarıyla hem de başlığına yerleştiği şekliyle Simone de Beauvoir'nın *Moskova'da Yanlış Anlama*'sına yansır. Bu uzun öykünün kahramanları olan Fransız entelektüel çifti Moskova'da yaşlanmayla birlikte duygusal ve politik hayal kırıklıkları beklemektedir⁶. Aslında Simone de Beauvoir'nın bu öyküsüne kendisinin ve Jean-Paul Sartre'ın 60'lar boyunca Sovyet Yazarlar Sendikası'nın davetlisi olarak Sovyetler Birliği'ne gerçekleştirdikleri birçok ziyaret ilham vermiştir. 1962'den 1966'ya Sartre'la birlikte her yıl gideceği Rusya, Beauvoir'nın "hayal dünyasını doldurmaktadır"⁷.

David Caute sosyalist ülkelerden etkilenen ve bu ülkelerde esin kaynağı bulan Batılı entelektüelleri "yol arkadaşı" (*fellow-traveler*) olarak betimler. Bu kavram aynı zamanda "üyesi olmadığı ya da etkinliklerine düzenli katılmadığı halde bir grubun (örneğin Komünist Parti'nin) ilkelerini ve programını benimseyen ve destekleyen kimse" ya da geniş anlamıyla "başkasının durumuna duygudaşlık kuran" ifadesiyle açıklanır⁸. "Gönüllü" de denebilir. Sadece Sovyetler Birliği'nin değil, sosyalizmin dostları ve gönüllüleri ki ütopyanın büyüü ile gerçeğin düş kırıklığı arasındaki gerilimin tanıkları olmuşlardır. Sosyalist ülkelere dönük bu "yol arkadaşlığı" bir tarafıyla Aydınlanma'nın tarihsel mirasını ve "ilerleme" düşüncesini paylaşmaktan kaynaklanırken diğer tarafıyla duygudaşlık kurulan ile sadece coğrafi anlamda değil duygusal ve entelektüel anlamda da belli bir mesafede bulunmayı barındırır⁹.

Sovyet avangardının çağdaşı modern hareketlerden farkı avangardın sadece yeni ve ileri bir toplumsal hayatın kuruluşunu yansıtmaması değil o yeni dünyanın eşit ve özgür temeller üzerinde yükselmesi iddiasında olmasıdır. Bu bağlamda Sovyet avangardının ayırdedici temel özellik hayali kurulan ideal geleceği sanat ve mimarlık ile gerçek kılma cüretidir. Devrimci dönem ütopyacı düşünce ile gerçekçiliğin gerilimini taşır.

Ekim Devrimi'nin yarattığı yeni kültürel ortamda kendini gerçekleştirme olanağı bulan avangart akımlar, esas itibarıyla Devrim'i yaratan fikirler dünyasında

1 Yurii Shass,
Vasili Kobleev,
“Lenin ve
Elektrifikasyon”,
afiş, Leningrad,
1925 (Kontakt-
Kultura, Moskova).
2 Aleksandr
A. Deineka,
“Kendimiz uzman
olmalıyız...”,
1931 (Aleksandr
A. Deineka Arşivi:
deineka.ru).



filizlenmeye başlamıştır. Devrim öncesinde Rus sol resim geleneği Kandinski, Tatlin ve Maleviç’le kurulmaya başlamıştır. Dekoratif sanatlarda yeni strüktürel yöntemler ve yeni malzemelerle yeni estetik olanaklar tecrübe edilmiş, bu durum yeni bir stilin oluşmasına temel görevi görmüştür¹⁰. Tatlin’in rölyef çalışmaları için hazırladığı 1915 tarihli broşür “Kübizm ve Fütürizm’den Süprematizm’e: Yeni Resimsel Gerçekçilik” ismini taşır¹¹. Devrim öncesinde partili sanatçıların girişimiyle oluşan “Proleter Kültür/Proletkult” bilimin ve sanatın işçi sınıfı perspektifli yeni bir içerikle birlikteliğini önemserken, aynı dönemde özellikle resimde “fütürist” çağdaşlarını aşma iddiasındaki avangart sanatçılar “yeni bir gerçekçiliği” kuramsallaştırmaya çalışmaktadır. Öncülerinin “Süprematizm” olarak adlandırdığı bu avangart akım Devrim sonrasında gelişecek olan “rasyonalist” ve “konstrüktivist” avangart akımların da öncülü niteliğinde olacaktır. Devrim öncesi Rusya’da mimarlık ve sanat dünyasında rasyonalist bir düşünce yükselmeye başlar. Hem St. Petersburg hem de Moskova’daki mimarlık eğitim kurumları 19. yüzyıl ortası itibarıyla mimarlık teorilerinin de üretildiği merkezlerdir. Yeni teknolojilerin keşfi ve yeni toplumsal görev ve durumlara dönük ilgi olarak özetlenebilecek bu rasyonalist bakış, iki boyuta bölünür: Yapı bilimine dayanan “Teknolojik Rasyonalizm” ve “biçim” bilimine dayanan “Estetik

Rasyonalizm.” Esas itibarıyla bu ikilik yine devrim sonrasının iki önemli grubu olan rasyonalistler ve konstrüktivistlerde yeniden ortaya çıkacaktır¹².

Ekim Devrimi’nin ütopyacı karakteri sadece Bolşevik öncülerine ortaya çıkardığı bir özellik değildir, ütopyacılığın Rus tarihinde çok boyutlu kökleri vardır. Stites, ütopyacılığın Rus Devrimi’nin duygusal gücü açısından önemine işaret eder ve Devrim’in tinsel, ussal karakteri ile ifade biçimi, Rus imparatorluk tarihinde radikal aydınların, halkın ve devletin farklı ütopyacı geleneklerinin çakışma ve çatışmalarından aldığını vurgular¹³. Bu ütopyacı gelenekler edebiyatta, politik düşüncede, dinsel kurgu ve yaşayışta, devrimci idealizmde, kişisel deneylerde, mistik vizyonlarda sıradışı bir zenginlik ve çeşitlilikle ifade bulmuştur¹⁴. Yeni, bir hayata olan özlem, “yaşam tarzı”nı Rusça’da tek bir kelime ile ifade eder hale getirir: “byt.” Hem devrim öncesi hem de devrimci dönemde varolana dönük eleştiri ve “yeni bir hayatın” kurgusu merkezi bir gündemdir.

Rus Devrimi açısından eşsiz olan şey, eşitlikçi başka bir yaşam için toplumcu tahayyül ile ütopyacı hayalciliğin 20. yüzyılın teknolojik ve bilimsel devrimi ile içiçe geçmiş ilk devrim olmasıdır¹⁵. Lenin’in ünlü “Komünizm Sovyet iktidarı ve tüm ülkenin elektrifikasyonudur¹⁶” sözünü yeniden hatırlamak gerekir.

Sanayileşme ve ülke ekonomisinin bilimsel planlama ve modern büyük ölçekli planlar vasıtasıyla dönüşümü sosyalizmin maddi temelini oluşturan toplumsal devrim için katalizör görevi görecektir¹⁷. Bu aynı zamanda, “sağlamlık, uygunluk, hijyen ve ekonomi vasıtasıyla binaların çağdaş yaşamın gereksinimlerini karşılayacak, yerel iklim koşullarına cevap verecek yeni bir hayatın aranışı” ile sıkı sıkıya bağlıdır. Bu düşünce devrim sonrası mimarlık iklimine devredecektir¹⁸ (Resim 1, 2).

Devrim sonrası Rusya -ya da dünyanın ilk işçi sınıfı ülkesi olan genç Sovyetler Birliği- hem temsil ettiği hem de bizzat yeniden örgütlediği ve deneyimlediği “başka bir hayat” ve “başka bir sanat” ile dönemin Batılı aydınları için bir çekim ve cazibe merkezine dönüşür. David-Fox iki büyük savaş arası dönemde Sovyetler Birliği’ne gerçekleşen yabancı ziyaretini 20. yüzyıl politik ve entelektüel tarihinin en dikkat çekici olgularından biri olarak niteler. Sovyetler Birliği’ni, 1920 ve 30’larda çoğunluğunu Sovyet deneyimini gözlemlemek ve bunları yazıya dökmek ya da belgelemek amacındaki Avrupalı ve Amerikalı yazar, meslek insanı, bilim insanı, sanatçı ve entelektüelin oluşturduğu yüz binden fazla yabancı ziyaret etmiştir¹⁹.

Bu ziyaretçilerin büyük kısmı, Sovyetler Birliği’nin sunduğu kültürel imkanların çekiciliğinden etkilenmiş ve bu genç



3 Vera Adamovna Gitseviç,
"Kantinlerin toplu inşaatını
geliştireceğiz!", afiş,
Leningrad, 1932 (Kontakt-
Kultura, Moskova).
4 Aleksandr A. Deineka,
"Yeni Atölyelerin Yapımı",
1926 (Tretyakov Galerisi
Koleksiyonu, Moskova).

Batılı mimarlar, yazarlar ve eleştirmenlerin ülkedeki varlığı aynı zamanda tüm tartışmalı süreçlere de tanıklık anlamına gelir. Sovyet avangardı, çok taraflı, çok aktörlü, tartışma ve karşıtlıkları kendi içinde barındıran deneyimler kümülatifidir. Devrim sonrası mimarlık eğitim kurumlarının özgür stüdyolarından doğan farklı avangart mimari akımlar, meslek hayatının şekillenmesinde farklı mimari grupların ve odakların ya da kolektiflerin oluşmasını doğurur. Resim ve dekoratif sanatlar devrim öncesi ütopyacıken, mimarlık devrim sonrasında ütopyacı karakter kazanacaktır ve bu durum sosyalizmin kuruluşu süreçlerinde temel sürütme kaynağı olacaktır.

Nikolay Ladovski'nin öncülüğünü yaptığı rasyonalistler 1923'te ASNOVA'yı (Yeni Mimarlar Derneği) kurarken, Vesnin kardeşler ile Ginzburg'un öncülüğündeki konstrüktivistler 1925'te OSA'yı (Çağdaş Mimarlar Birliği) kurarlar. Khan-Magomedov her iki grubun aynı tüneli karşı yönlere kazdığını iddia etse de²⁴ OSA ve ASNOVA büyük bir rekabet içerisindeylerdir. Aynı dönemde Sovyet mimarları arasında klasik biçim yanlılarının da olduğunu ve onlarla da bir diğer taraftan başka tartışmaların devam ettiğini hatırlatmak gerekir. 1927 yılına gelindiğinde ASNOVA üyeleri, OSA'yı ideoloji yetersizliği ve Batıcılıkla suçlarlar, onlara göre Konstrüktivizm çağdaş Batı mimarlığının ve kapitalizmin bir yansımasıdır. Diğer taraftan OSA üyeleri ise ASNOVA üyelerinin yeni toplumsal içeriktense yeni estetik biçimlerin yaratılmasına yaslandıklarını belirterek günün toplumsal ve politik gerçekliklerinden gittikçe uzaklaştıklarını belirtirler²⁵. 1929'da ise tüm bu tartışmalara ek olarak bir başka grup ortaya çıkar: VOPRA (Tüm-Birlik Proleter Mimarlar Derneği). VOPRA üyelerinin çoğunluğu eğitimlerini Vkhutemas'ta avangardist eğitimcilerden alan, daha genç kuşak komünist mimarlardır. Bu grup diğer her iki grubu da "burjuva sanatı" nı ve "ütopya" yı teşvik etmekle eleştirecektir. Onlara göre OSA teknolojinin kullanımını abartmış ve sanatı reddetmiş durumdadır, oysa mimarlık biçimde ve içerikte proleter olmalı ve toplumsal, ekonomik, duygusal, ideolojik ve yapısal öğelerin sentezinden oluşmalıdır²⁶.

1929 yılında OSA, bir mimarlar federasyonu kurulmasını önerir. 1930 yılı Mayıs'ında Tüm-Birlik Mimari-Bilim Derneği bir şemsiye meslek örgütü olarak kurulur. VOPRA dışındaki tüm diğer gruplar bunun Moskova şubesinin farklı

devrimci ülkenin yalnızlaştırılmasının karşısında ona destek olmuşlardır. Bu desteğinin kökeninde Fransız Devrimi'nin ilkelerinin yattığı iddia edilebilir: *Eşitlik, özgürlük ve kardeşlik*. Avrupa'da kaybedilmiş Alman Devrimi'nden sonra umutsuz bir biçimde faşizmin yükselişine ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Büyük Bunalım sonrası yaygın yoksulluğa ve işsizliğe tanık olunurken; "Sovyet avangardı sinemada Aizenştayn'ı, tiyatrodan Meyehold'u, edebiyatta Mayakovski'yi dünyaya armağan etmiş, Walter Gropius'un ve Bauhaus'un şehircilik ve tasarım ilkeleri Sovyetler'de gerçeklik kazanmaya başlamıştır²⁰." Bir başka açıdansa Sovyet diplomasisi, ülkenin yalıtılmışlığını kırmak amacıyla, Batılı aydınlarla güçlü ilişki ve işbirliği kurmanın yollarını aramıştır. Dönemin ünlü birçok mimarı Sovyetler Birliği için mimari tasarım yapmak ya da mimarlık yarışmalarına katılmak üzere davet edilir. Bu yeni politik, kültürel ve sanatsal merkez aynı zamanda birçok Batılı mimar açısından iş pratiği olanağı anlamına da gelir. Devrim sonrası ülke yeniden kurulurken mimarlık yarışmaları, fiziksel çevrenin yeni bir bağlamda oluşturulmasında katılımcı ve dinamik araçlar olmuştur. Yarışmalar farklı kuşaklardan ve farklı ideolojik-siyasi duyarlılıktaki Sovyet mimarlarının yanısıra

birçok Batılı mimarı ülkeye çekmiş ve birbiriyle yarışma hatta çekişme içerisinde olan bir mimarlık ortamı yaratmıştır.

Sovyetler'de tasarım yapan ilk Batılı meslek insanları Erich Mendelsohn ve Le Corbusier'dir ve Rus şehirlerine yaptıkları ziyaretleri yayımlamışlardır. Ayrıca Walter Gropius, Hannes Meyer, Bruno Taut, Erns May, André Lurçat da Sovyetler Birliği'nde tasarım, inşa ve planlama süreçlerine katılmış önemli isimlerdir. August Perret'nin ismi mimari yarışmalarda sıklıkla yer almış, Frank Lloyd Wright meslek örgütünün kuruluş toplantısına onur konuğu olarak katılmıştır²¹.

Bunlara ek olarak Walter Benjamin'in Moskova tanıklığı başka bir anlamı daha ifade eder: Benjamin Moskova'ya bakıp Berlin'i görür²². Moskova'daki dönüşümün, Moskova'da deneyimlenenin Avrupa'da olmayışı diyalektik bir bakış kazandırır. Benjamin "Berlin, Moskova'dan gelmiş biri için ölü bir şehir. Sokaktaki insanlar umutsuz bir biçimde yalıtılmış gibiler; tek tek her insan diğerlerinden alabildiğine uzak ve koca sokağın ortasında yapayalnız²³" der ve Rusya'da kazanılan yeni bakış açısının, Avrupa'yı Rusya'da olan bitenin bilinciyle gözlemlemeyi ve yargılamayı öğrettiğini belirtir.

kolları olacaktırlar. Khan-Magomedov bu durumu VOPRA üyelerinin tartışmayı sanat alanından çıkartıp farklı gruplar arası husumete vordırması olarak değerdendirir²⁷.

Mimarlık yarışmaları farklı mimarlık çevreleri arasındaki tartışma ve rekabeti daha gözle görölür kılar. Avangart açısından bir dönüm noktası 1931-33 yıllarındaki “Palace of Soviets” (Sovyetler Sarayı) yarışması olur. Bu yarışma için dönemin ünlü mimarları davet edilir. Le Corbusier, Hannes Meyer, Walter Gropius, Erich Mendelsohn, August Perret de yarışma katılımcıları arasındadır. Le Corbusier’nin tasarımının birinci olması beklenirken şaşırtıcı bir şekilde yarışmayı ismi o zamana kadar pek duyulmamış bir Sovyet mimarı olan Boris Iofan’ın tasarımı kazanır. Tasarım “modern mimarlığın temel ilkeleriyle çelişir”²⁸ durumdadır. Yarışma dört etapta yapılmıştır ve VOPRA tasarımları ilk iki etapta sonra tarihsel referanslı eklektik biçimler içerir şekilde değışmeye başlamıştır²⁹. Yarışmanın sonuçlanmasıyla eşzamanlı olarak CIAM dördüncü kongresi için hazırlık toplantıları yapılmaktadır. Bir sonraki kongre Moskova’da toplanacaktır, ancak yarışma süreci ve sonucuna tepki olarak Modern Mimarlık için Moskova’nın doğru bir yer olmayacağı görüşü ağırlık kazanır ve kongre Atina’da toplanır. Sigfried Giedion CIAM sekreteri olarak Stalin’e bir mektup göndererek “sosyalist klasisizm üzerine şaşkınlıklarımı” belirtecektir³⁰.

Eleştiri konusu olacak bir başka durum ise 1932’de ülke yönetiminin tüm mimari grupları birleştirerek bir Mimarlık Meslek Örgütü kurma kararı olur. Sovyet Mimarlar Birliği’nin (SSA) kuruluşu çoğu yerde avangardın tasfiyesi olarak değerdendirilir³¹. Yeni kurulun meslek örgütü daha önceki farklı eğilim ve görüşlerdeki farklı grup, okul ve inisiyatifi biraraya getirecektir ve mevcut tartışmalar, örneğin birliğin programının yazılması konusunda olduğu gibi, yeni bir boyut kazanacaktır³².

Boris Groys bu çekişmeli durumun özeti “Sosyalist Gerçekçilik’in avangart bir temel üzerinden yükselmesi” olarak okur³³. Hem Groys hem de Cooke Sosyalist Gerçekçilik’i *Gesamtkunstwerk* kavramına atıfla değerdendirirler çünkü Sosyalist Gerçekçilik “önceki kültürlerin tüm tasarım mirasının eleştirel bir şekilde asimile edilmesi, tüm sanatların biraradalığı” taraftarıdır. Bu miras yeni toplumun yükselceği temel olacaktır³⁴.



Cooke’a göre, durum avangardın deneysel ve yaratıcı enerjisi Sosyalist Gerçekçilik tarafından yıkılması değil, bu aşamalı dönüşüm, deneysellik ve yaratıcılık ruhunun, estetik hedeflerin değışmesiyle başka sorunlara yönlendirilecek olmasıdır³⁵.

Lefebvre eleştirel bir biçimde “sosyalizm kendi mekanını yaratabildi mi?” sorusunu sorar ve bir devrimin kendi potansiyelini tam olarak gerçekleştirebilmesi için yeni bir mekan yaratması gerektiğini belirtir. Toplumsal dönüşümlerin gerçek anlamda devrimci karakterde olabilmesi için gündelik hayatı, dili ve mekanı etkileme yeteneğini yaratıcı bir şekilde ortaya çıkarması gerektiğini savunur³⁶. Bu yüzden “sosyalist mekanın” özellikleri, dinamikleri, aktörleri, kullanıcıları, sınırları, müşterekleri ve çelişkilerini tartışmak için gündelik hayatın kendini yeniden ürettiği kamusal ve ev içi hayat, kentlilik, kırsallık ve kentleşme ile endüstrileşme gibi kavramlar önem kazanır.

“Gündelik hayat” kavramı seküler ve demokratik bir kavramdır çünkü artık kutsal ya da büyüü olanla ilişkili değildir. Her yaşam sıradanın ögesini

barındırdığından, sıradanın müşterek gerçekliğini hatırlatır³⁷. Felski’ye göre gündelik hayat üç temel özellik taşıır: Zaman, mekan ve alışkanlık; gündeliğin zamanı tekrarla ilgili, mekansallığı evle ve deneyimlenmesi alışkanlıkla ilgilidir³⁸.

Son yıllarda özellikle eski Sovyetler Birliği üyesi ülkeler kökenli, genç kuşaktan pek çok araştırmacının Sovyetler Birliği’nde gündelik hayat ve mekan üzerine çalışmaları yayımlanıyor. Bu güncel çalışmaların büyük çoğunluğu İkinci Savaş sonrası döneme odaklanarak bu dönemi “olgun sosyalizm,” “ileri sosyalizm,” “gelişmiş sosyalizm” ya da “geç sosyalizm” sınıflarıyla tanımlıyor³⁹. Gündelik hayat ve mekanlarını ev hayatı ve konut, mahremiyet ile serbest zaman ve tüketim gibi kavramlar üzerinden değerdendiren bu yeni dönem çalışmalarını burada hatırlatmanın iki nedeni var: Öncelikle, hala avangart sonrası ile İkinci Savaş sonrası dönem arasında yani “Sosyalist Gerçekçilik” konusunda tarih araştırmaları açısından bir boşluk olduğu iddia edilebilir; ikinci olarak ise gündelik hayatın Sovyet Rusyası’nda sadece konut ve ev hayatı üzerinden değerdendirilmesine itiraz edilebilir. Özellikle devrimci dönemin merkezi olan Moskova odaklı bir çalışmada kamusal, müşterekler,

kentlilik, endüstrileşme gibi bir dönüşüm ve ilerlemeye dönük iradi bir çabayla yanyana olan kavramlar akılda tutulmalıdır.

Bu bağlamda, Walter Benjamin'in Moskova izlenimlerini bir kez daha hatırlamak gerekir. Henüz daha 20'lerin sonlarında Benjamin, Sovyet insanının kendini iç mekandan özgürleştirdiğini, sokakta, fabrikada, iş yerinde, işçi kulübünde yeni bir hayatı örgütlediğini belirtir⁴⁰. Benjamin'e göre iç mekandaki tamamlanmışlık küçük-burjuva görünüşün temel bir özelliğidir: Duvarların resimlerle, koltukların yastıklarla, yastıkların örtülerle, konsolların biblolarla kaplanması gibi. Benjamin hem Moskova'daki konut yetersizliğine hem de iç mekandaki eşya azlığına tanıklık eder ama dışarıda gelişen yeni hayatın bunu önemsizleştirdiğini belirtir (Resim 3, 4).

Benjamin, kırsallık Moskova sokaklarında saklambaç oynuyor der⁴¹. Moskova hızlı bir şekilde büyümeye başlamıştır ve Rus kırsalından köylüler Moskova'daki proleter hayata hızla dahil olurlar. Kalkınma planları ve sanayileşme hamlesi hem kenti hem de kentlileri ve kır kökenlileri dönüştürmektedir. Moskova bir dönüşümden geçmektedir ve bu dönüşümde "Moskova'da göz, kulaktan daha meşguldür"⁴². Moskova'nın dönüşümünün farkı sosyalizme doğru olmasından kaynaklanır ve Benjamin, "her hayat, her gün, her düşünce laboratuvar masasındadır"⁴³ der. Moskova'nın daha önce deneyimlenmemiş bir deneydir. Moskova'da dönüşen kültür işçi sınıfına kamusal alanda kendini gösterme cesareti getirmiştir. Moskova müzelerindeki çocukların ve işçilerin rahat tavrı ve özgüveni Benjamin'in hayranlığını kazanır⁴⁴.

Cooke'un Sosyalist Gerçekçi mimarlık için yaptığı erken bir postmodernizm benzetmesi bu durumla ilgilidir⁴⁵. "Yüksek sanat" ile "halka hitap eden sanatın" biraradalığı, kültürel mirası ve tüm sanatları kapsama fikri eklektik formlar üretir. Ancak Sosyalist Gerçekçilik'e biçimsel ya da estetik yargılar dışında bakıldığında ortaya çıkan daha önce tecrübe edilmemiş bir gerçekliktir. Hala ilgiyi üzerine çeken Moskova metrosunun her bir farklı istasyonu, heykelleri, rölyefleri, aydınlatmaları, resimleri, şehre çıkışları ile Sosyalist Gerçekçilik'in yaşayan örneklerindedir. Ama diğer metrolardan farkını belki de en iyi Brecht'in "Moskova'lı İşçilerin 27 Nisan 1935'te Büyükle Metroya Sahip Oluşları" şiiri anlatır:

"ve dünyada başka hiçbir demiryolu yapımında bu kadar çok işçi çalışmamıştı. Ve dünyada başka hiçbir demiryolunun bu kadar çok sahibi olmamıştı. Çünkü bu yapı harikası, bunca kentte bunca zamandır kendinden önceki hiçbir yapının görmediği şeyi gördü: Yapının işçileriydi yapının sahipleri.

Emeğin tüm meyvelerinin emek dökenlere düştüğü nerede görülmüştü? Bir yapıdan, onu yapanların kovulmadıkları nerede görülmüştü? Onları vagonlarımıza giderken gördüğümüzde, kendi eserleri olan vagonlarda, hemen anımsadık: Klasik yazarların bir vakitler hop oturup hop kalkarak önceden gördükleri o büyük tablo buydu."
■ Ali H. Alptekin, Y. Mimar; ODTÜ Mimarlık Tarihi Programı.

Notlar:

- 1 Catherine Cooke, *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*, Academy Editions, Londra, 1995, s. 146.
- 2 Jessica Jenkins, "Building the Revolution: Soviet Art and Architecture, 1915-1935", *Design Issues*, 28, 4, 2012, s. 86-92.
- 3 Kristin Ross, Henri Lefebvre, "Sitüasyonistler Üzerine", çev.: Uraz Aydın: [https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistler-uzerine/4308].
- 4 Éva Forgács, "How the New Left Invented East European Art," *Centropa* 3, 2, 2003, s. 93-104.
- 5 Éva Forgács, a.g.e., s. 70.
- 6 Simone de Beauvoir, *Moskova'da Yanlış Anlama*, çev.: Aysel Bora, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018.
- 7 Lacques Deguy ve Sylvie le Bon de Beauvoir, *Simone de Beauvoir: Özgürlüğü Yazmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 67.
- 8 Bkz. : [https://www.merriam-webster.com/dictionary/fellow%20traveler].
- 9 David Cauter, *The Fellow Travellers: Intellectual Friends of Communism*, Yale University Press, New Haven ve Londra, s. 3-4.
- 10 Selim O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, Thames and Hudson, Londra, 1983, s. 61.
- 11 Cooke, a.g.e., s. 16.
- 12 A.e., s. 7-8.
- 13 Richard Stites, *Devrimci Hayaller: Rus Devriminde Deneysel Yaşam ve Ütopacı Vizyon*, Sel Yayıncılık, Ankara, s. 7-9.
- 14 Stites, s. 25.
- 15 Stites, s. 8.
- 16 V. I. Lenin, *Collected Works*, vol. 31, Progress Publishers, Moskova, 1964, s. 419.
- 17 Anthony Heywood, *Modernising Lenin's Russia: Economic Reconstruction, Foreign Trade, and the Railways*, Cambridge University Press, New York, 1999, s. 1-2.
- 18 Cooke, a.g.e., s. 8.
- 19 Michael David-Fox, *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2012, s. 1.
- 20 Ludmila Stern, *Western Intellectuals and the Soviet*

Union, 1920-40: From Red Square to the Left Bank, Routledge, Londra ve New York, 2007, s. 3.

- 21 Jean-Louis Cohen, "Uneasy Crossings: The Architecture of the Russian Avant-Garde Between East and West", *Building the Revolution, Soviet Art and Architecture 1915-1935*, Royal Academy of Arts, Londra, 2011, s. 17-21.
- 22 Orhan Koçak, "Sunuş", *Moskova Günlüğü*, Walter Benjamin, çev. Cemal Ener, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 11.
- 23 Walter Benjamin, *Moskova Günlüğü*, çev.: Cemal Ener, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 136.
- 24 Khan-Magomedov, s. 106.
- 25 Hugh D. Hudson, Jr., *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937*, Princeton University Press, Princeton, 1994, s. 76-77.
- 26 V. Khazanova, "Soviet Architectural Associations 1917-1932", *Building in the USSR 1917-1932*, ed.: Shvidkovshky, O. A., Praeger Publishers, New York ve Washington, 1971, s. 23-24.
- 27 Khan-Magomedov, s. 260.
- 28 Anatole Kopp, "Foreign Architects in the Soviet Union During the First Two Five-Year Plans", *Reshaping Russian Architecture: Western Technology, Utopian Dreams*, ed.: Brumfield, William C., Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1990: [https://thecharnelhouse.org/2013/07/30/foreign-architects-in-the-soviet-union-during-the-first-two-five-year-plans]
- 29 Khan-Magomedov, s. 457.
- 30 Oksana Bulgakova, "Spatial Figures in Soviet Cinema of the 1930s", *The Landscape of Stalinism: the Art and Ideology of Soviet Space*, ed.: Dobrenko, Evgeny, Eric Naiman, University of Washington Press, Seattle ve Londra, 2003, s. 64.
- 31 Ali Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 158.
- 32 Khan-Magomedov, s. 260.
- 33 Boris Groys, *Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Verso, Londra, 2011.
- 34 Catherine Cooke, "Beauty as a Route to 'the Radiant Future': Responses of Soviet Architecture", *Journal of Design History*, 10, 2, Stalin and the Thaw, 1997, s. 138.
- 35 A.e., s. 141.
- 36 Henry Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford ve Cambridge, 1991, s. 54.
- 37 Rita Felski, "The Invention of Everyday Life", *New Formations*, 1999-2000, s. 16.
- 38 Felski, a.g.e., s. 18.
- 39 Bkz: Anna Alekseyeva, *Everyday Soviet Utopias: Planning, Design and the Aesthetics of Developed Socialism*, Routledge, New York, 2019; Daria Bocharnikova, "Inventing Socialist Modern: A History of the Architectural Profession in the USSR, 1954-1971", Doktora Tezi, European University Institute, Floransa, 2014; Tom Cubbin, "Critical Soviet Design: Senezh Studio and the Utopian Imagination in Late Socialism," Doktora Tezi, University of Sheffield, 2016; Yulia Karpova, "Designer Socialism: The Aesthetic Turn in Soviet Russia After Stalin", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Central European University, Budapest, 2015; Masha Panteleyeva, "Re-Forming the Socialist City: Form and Image in the Work of the Soviet Experimental Group NER, 1960-1970", Doktora Tezi, Princeton University, Princeton, 2018; Juliane Fürst, *Stalin's Last Generation: Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism*, Oxford University Press, New York, 2010.
- 40 Benjamin, a.g.e., s. 46
- 41 A.e., s. 90.
- 42 Esther Leslie, *Walter Benjamin*, Reaktion Books, Londra, 2007, s. 80
- 43 Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1989, s. 19.
- 44 Benjamin, a.g.e., s. 13.
- 45 Cooke, *Russian Avant-Garde*, s. 25.

Vkhutemas ve Sovyetler Birliği'nde "Cesaret Dönemi" Şehirciliği: Ekim Devrimi Sonrasında Şehirler ve Sosyalist Kent

Emre Sevim ■ Catherine Cooke, "Rus Avangardı'nın Mimari Çizimleri" isimli çalışmasının henüz en başında mimarlık disiplini açısından Ekim Devrimi'nin hemen ertesinde oluşan atmosferi anlatırken şu cümleleri kurar: "1917 Rus Devrimi'nin toplumsal ayaklanmaları neticesinde aristokrat aileler Petrograd'tan kaçarlarken ve milyon tüccarların hanedanlıkları Moskova'da bir gecede yok olurken mimarlık mesleği, müşterilerinin çoğunu kaybetti". Aynı çalışmanın devamında Cooke, devrim sonrası inşaat faaliyetlerinin beton, cam başta olmak üzere birçok sınıai ürünün eksikliğinde; eşek gücüyle ve Leonardo Da Vinci'den kalma ahşap makinelerle yürütüldüğünü belirtmektedir (Cooke, 1990). Aslında burada ortaya konan tablonun anlatmaya çalıştığı şey çok açıktır; Devrim'den sonraki ortam, ne

toplumsal olarak ne de iktisadi olarak modern mimariyi uygulamaya uygun değildi. Aynı önermenin kentleşme açısından da ortaya konması gayet mümkündür. Batı kentleri, özellikle Sanayi Devrimi sonrasında yoğunlaşan üretim gelişmelerinin ve sınıfsal ilişkilerin/ çatışmaların içerisinden süzülerek modernleşme tartışması içerisine girmişlerdi. Ekim Devrim'i sonrasında Sovyet iktidarının elindeki kentler ise bu süreçleri yaşamamışlardı. Dönemin Rusya'sında Moskova ve Petrograd 2 milyon civarlarındaki nüfuslarıyla fiziksel ve sosyal olarak nispeten modern kentsel özellikleri barındıran iki merkezdi ve ülke geneli kentli nüfusun %20'si bu iki merkezde yaşıyordu. Bu iki şehirden sonra Kiev ve Odesa 500 bin civarında nüfuslarıyla öne çıkan yerleşimlerdi, fakat bu kentler bile modern sanayiye ve altyapıya sahip değillerdi (Cooke, 1990; Parkins, 1949). Ülke genelinde sadece yirmi bir yerleşimin nüfusu 100 bini geçiyordu (Andrusz, 1990). Kentlerde yaşayan nüfus, toplam nüfusun %20'si kadar bile değildi (Osborn ve Reiner, 1962; Bater, 1980). Yani hem nüfus dağılımı olarak hem yapıli çevre olarak hem üretim ilişkileri açısından hem de toplumsal ilişkiler açısından Rusya bir kır toplumu idi ve modern kentleşmeyi gerçekleştirecek mekanizmalardan epey uzaktı. Bütün bu problem ağının içerisinde ise sorun sadece kentleşme değil ayrıca sosyalist kentleşmeyi. Zira diğer bütün ilişkiler bir şekilde kopyalanarak mekansallaştırılabilirdi fakat dünya üzerinde sosyalist kentin nasıl mekansallaşacağına dair herhangi bir tartışma o zamana kadar yapılmamıştı.

Yoldaşlar!

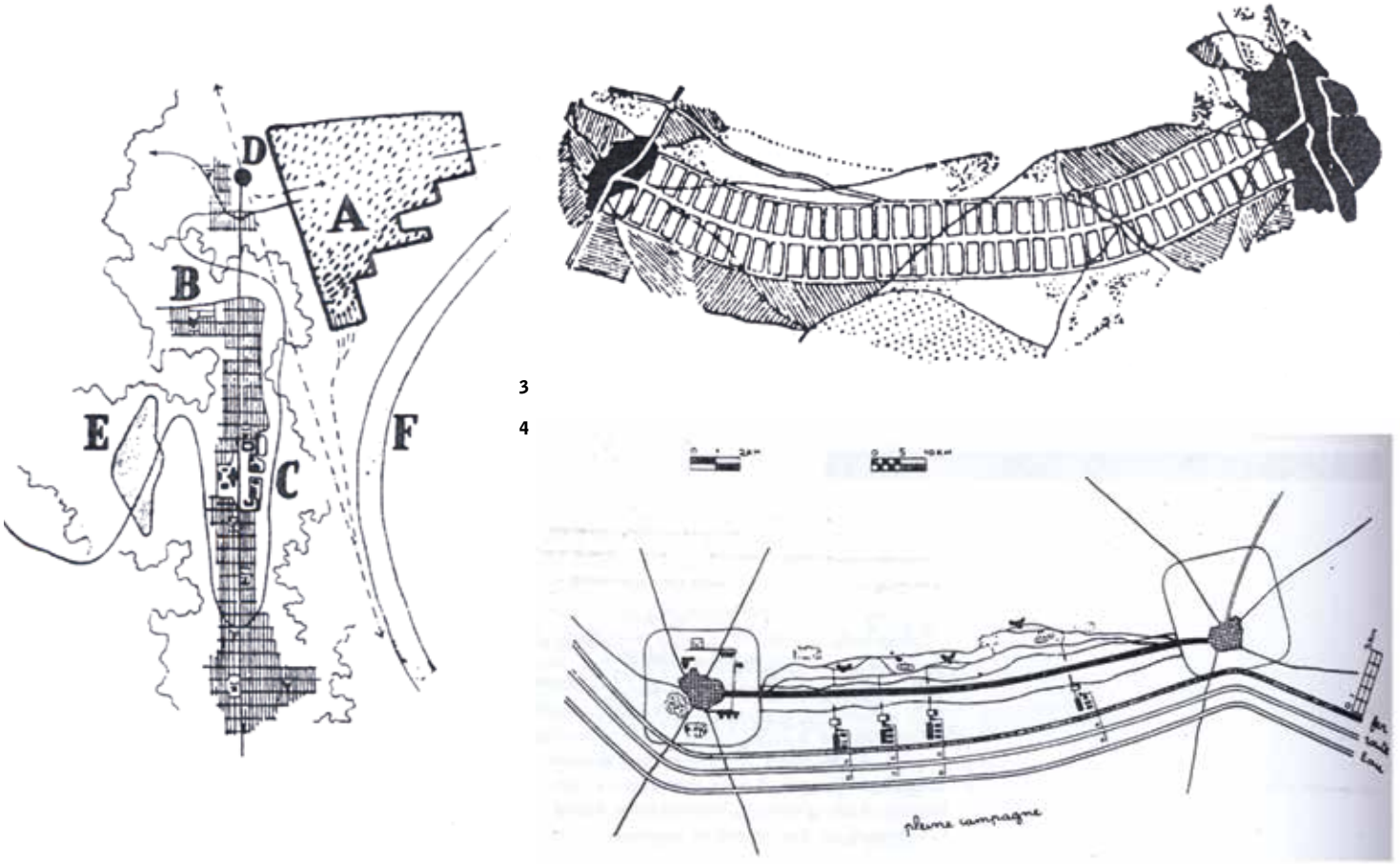
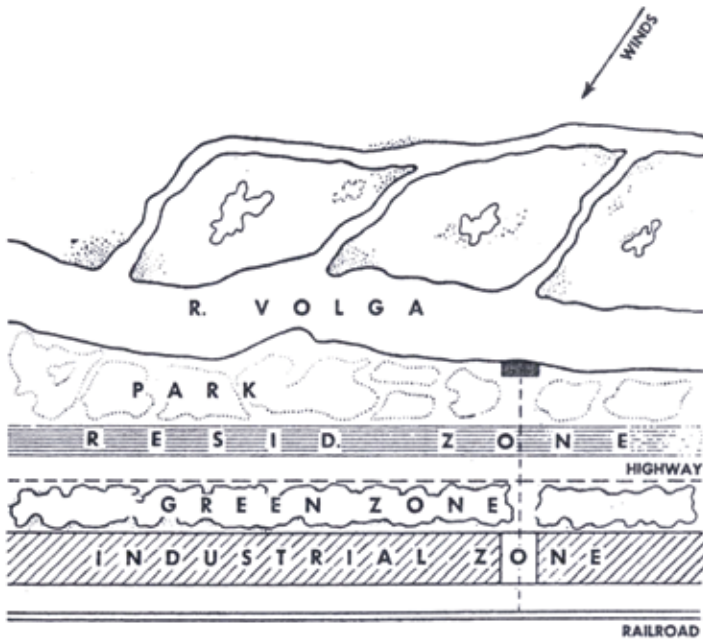
Savaşın ve devrimin ateşi hem ruhlarımızı hem de şehirlerimizi harap etti. Dünyanın ihtişamlı sarayları bugünün yanmış iskeletleridir. Yıkık şehirler yeni inşaatçılar bekliyor.

Rusya'nın mirasını kabul edenlere, yarın tüm dünyanın efendileri olacaklara (Inanıyorum!) şu soruyu soruyorum: Dünyanın yangınlarını hangi fantastik yapılarla örteceksiniz? (Mayakovski'den aktaran Wolfe, 2012).

Mayakovski daha devrimin ilk aylarında (15 Mart 1918) *Gazeta Futuristov*'da yayımladığı "İşçilere Açık Mektup" adlı yazısıyla bu tartışmanın sorusunu sormuştu. Bu sorunun yanıtı Sovyetler Birliği'nin varlığını devam ettirdiği sürece bütün dünyada tartışıldı. Tartışma kimi zaman hararetlendi, kimi zaman cılızlaştı; kimi zaman yeni fikirlerin hücumuna uğradı, kimi zaman muhafazakarlaştı fakat hep devam etti. Zira sorunun tam olarak cevabı yoktu. Zira sosyalist kent; sosyalist ideolojinin kendisini, yaratmak istediği yaşam biçimini yama araçlarından biridir. Yani, sosyalist kent yapısal bir olgu olmasının ötesinde siyasal bir olgudur ve bu siyasal olgu toplumu devrimlere sürekli dönüştürme amacı güden bir ideolojinin araçlarından biri olarak deneysel bir projedir. Toplumun tavırlarına, gelişen ilişkilere göre siyasal hattını yeniden kurgulamalı ve devrimci görevini devam ettirmelidir. İşte bu temel, sosyalist kente dair sorunun cevaplanabilmesi için sürekli bir tartışmanın olması gerektiği sonucuna bizi ulaştırıyor.



1 Ulusal Kent Yerleşimi Planı: Plan ile yeni inşa edilecek kentlerle yerleşim alanlarının Trans Sibirya Demiryolu hattı üzerinde ve Kuzey Asya'ya yayılması hedeflendi. Kentlerin demiryolu ve karayolu ağları ile birbirlerine bağlanması öngörüldü (V. Belovsov vd., *Printsipy formirovaniia gruppovykh sistem naseleennykh mest*, Stroizdat, 1978).

2
5

2-5 Sırasıyla; Tony Garnier'nin sanayi kenti, Arturo Soria y Mata'nın lineer kenti, Le Corbusier'nin lineer sanayi kenti, Milyutin'in lineer kenti (Collins, "Linear Planning Throughout the World", *Ekistics*, 9/54, 1960).
6-7 Ivan Leonidov'un lineer kenti, 1930 (socks-studio.com / CC BY-SA 3.0).

Yani bu dönem aralığının sınırları net değildir. Fakat dönemin mimarlık ve şehircilik tartışmaları açısından önemi nettir. Frampton bu dönemi; "kahramanlık ve cesaret dönemi" olarak tanımlamıştır, Le Corbusier dönemin Moskova'sını "fikir fabrikası"na benzetmiştir (Frampton, 1968; Le Corbusier, 1991).

Döneme ilişkin bir diğer net olmama durumu da şehircilik tartışmalarının yürütüldüğü kurumlara ilişkindir. Dönemin Moskova'sında sosyalist şehirciliğe ilişkin en ciddi ayrışmanın (Bu ciddi ayrışmanın dışında bu dönemde sosyalist şehirciliğe ilişkin çok fazla sayıda yenilikçi fikir ortaya atılmıştır) "urbanist" ve "disurbanist" plancılar arasında olduğu ve en yoğun tartışmaların bu ayrışma etrafında yapıldığı aşikardır (Kopp, 1970; Parkins, 1949). Fakat tartışmanın tarafı olan kişilere bakıldığında bu kişilerin yoğunlaştıkları bir kurumdan söz edilebilmesi mümkün değildir. Dönemin Moskova'sında sosyalist şehirciliğe ilişkin tartışmalar, okul olarak Vkhutemas ve Bauman Moskova Devlet Teknik Üniversitesi'nde; mesleki örgütlenme olarak da ASNOVA (Yeni Mimarlar Derneği) ve OSA (Çağdaş Mimarlar Birliği) gibi örgütlerde yoğunlaşmaktaydı (Thomas, 1978; Colton, 1995) Fakat bu kurumların

Erken dönem sosyalist kent tartışmalarında Vkhutemas'ın yeri

Şüphesiz ki sözünü ettiğimiz tartışmaların en yoğun ve yenilikçi olarak gerçekleştiği dönem devrimle birlikte başlayarak 1930'ların başına kadar devam eden dönemdir. Kimi çalışmalarda bu dönem için 1917-1935, 1923-1934, 1923-1932, 1921-1933 gibi tarih aralıklarının belirlendiğini görmekteyiz. Bunun sebebi, bu çalışmaların, çeşitli kurumsallıkların gelişimlerini (kuruluş, kapanış), yasal

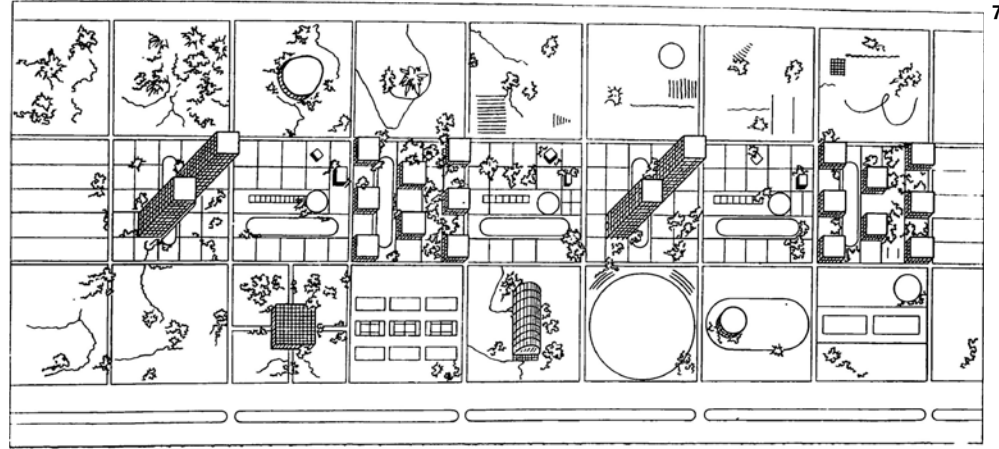
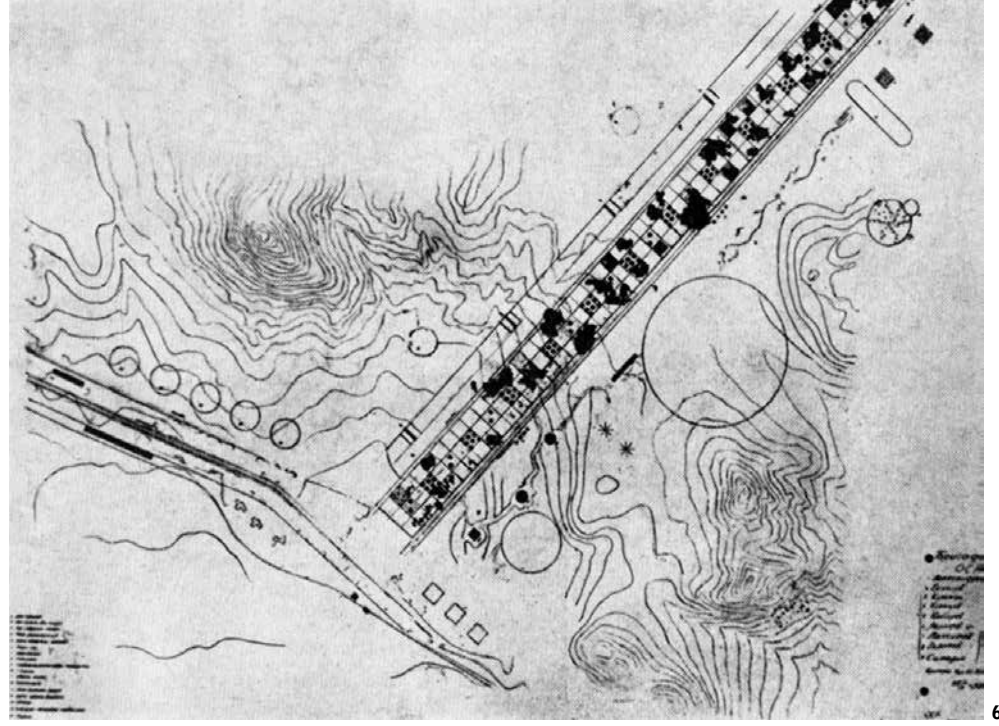
değişimleri baz alarak kendilerine tarih aralıkları çıkarmalarıdır. Örneğin; böyle bir çalışmada dönemi Vkhutemas'ın faaliyetlerini sürdürdüğü 1920-1930 yılları olarak ele almak mümkündür. Fakat bu dönemi şehircilik açısından irdelerken bu kadar net tarih aralıkları belirlememiz pek mümkün değil; zira, bahsettiğimiz dönem içerisinde belirgin kırılmalar olmuşsa da tartışmalar, bu kırılmalar doğrultusunda net bir şekilde ortaya çıkmamış veya sonlanmamıştır.

sosyalist şehirleşmeye dair belli mutlak fikirleri savunduklarını söylememiz mümkün değildir. En ciddi ayrışma olarak tanımlanan “urbanist-disurbanist” tartışmasının tarafı olan şahıslar bile bu kurumlarda yanyana gelmektedirler. Örneğin; Ladovski, Vkhutemas’da stüdyo yürütücüsüydü, ASNOVA üyesiydi -1928’de ayrılarak ARU’yu (Mimarlar ve Şehirciler Birliği) kurdu- ve tartışmanın “urbanist” tarafındaydı. Moisei Ginzburg da Vkhutemas’da stüdyo yürütücüsüydü, OSA üyesiydi ve tartışmanın “disurbanist” tarafındaydı (Bokov, 2018; Kopp, 1970) Buradan yola çıkarak; dönemin sosyalist şehirleşmeye sunduğu katkıyı ortaya koymaya çalışırken kurumların katkılarından ziyade genel olarak tartışmaların hangi konularda yoğunlaştığını açıklama çabasının daha doğru bir tutum olacağı kanaatindeyiz. Vkhutemas’ın da bu tartışmaların yapıldığı önemli alanlardan biri olduğunu belirtelim.

Şehirciliğe ilişkin ilk hamleler

Yukarıda da değindiğimiz gibi Sovyetler Birliği kurulduğunda şehirleşme konusundaki en temel fikrinsel problem, sosyalist kentleşmenin nasıl gerçekleştirileceğine dair o zamana kadar herhangi bir tartışmanın yapılmamış olmasıydı. 1917-1921 yılları arasında süren İç Savaş’ın bu tartışmanın yapılmasına dair uygun ortam sunmadığı aşikardır. Bu yıllar arasında şehirciliğe dair gerçekleşen en önemli hamle, nüfusu 10 binden fazla olan yerleşimlerde belediyelere emekçilerin konut sorununun çözülmesi için belli büyüklüklerin üstünde olan konutlarda mülkiyete el koyarak düzenleme yetkisinin verilmesidir. Bu şekilde Moskova ve Petrograd’ta toplam konut stokunun %75’i devletleştirildi. Bu yetki kullanımıyla ilk konut komünleri ortaya çıktı. Kent çeperlerinde yaşayan emekçiler bu yeni komünler aracılığıyla kentlerin merkezi alanlarına yerleşmiş oldular (Andrusz, 1990; Willimott, 2017).

1921 yılında GOSPLAN’ın kurulmasıyla birlikte planlama alanında çok ciddi bir kurumsallaşma gerçekleşti. Sovyetler Birliği önce “Yeni Ekonomik Politika” sonrasında “5 Yıllık Kalkınma Planları” ile en küçük üretim tesislere kadar verilerin elde edildiği, emekçilerin de planlama süreçlerinde söz sahibi olduğu, plan ortaya çıktıktan sonra sürekli revizyonlarla ve kontrollerle işleyen küçük çarkların ahenkle işlediği dev bir planlama mekanizması kurdu (French,



1995; Bater, 1980). Bu mekanizma çok geçmeden kapitalist dünyada da hayranlık uyandırdı. Zira Sovyetler Birliği dünyanın en hızlı büyüyen ekonomisiydi, 1929 Büyük Buhranı’nı Batı ülkelerine nazaran daha az zararla atlattığını başarmıştı. 1920-1940 yılları arasında Sovyetler Birliği ekonomisi %260 civarında bir büyüme sergilemişti. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası kapitalist iktisada haiz birçok ülke bu planlama mekanizmasını kendilerine adapte etmeye çalıştılar (Gregory ve Sailors, 2003). Planlama mekanizması sosyal ve mekansal planlama olarak iki ana başlık altında ele alındı ve kent planlama önemli odaklardan biri oldu (Parkins 1949; Zile, 1963).

Sosyalist kentin çözmeyi hedeflediği iki ana çelişki

Bu güçlü yönetsel dayanağın yanında hala sosyalist kentin nasıl olacağına dair teorik bir netlik oluşmamıştı. Dönemin tartışmalarını şekillendiren iki ana eksen oldu. Öncelikle; Marx ve Engels yazınlarından kentleşmeye dair sonuçlar

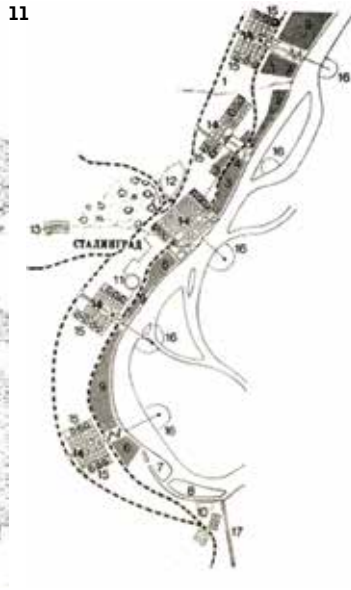
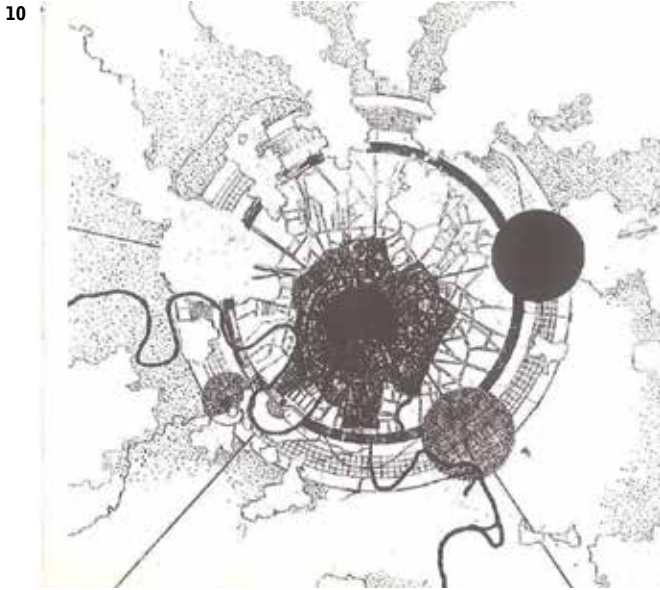
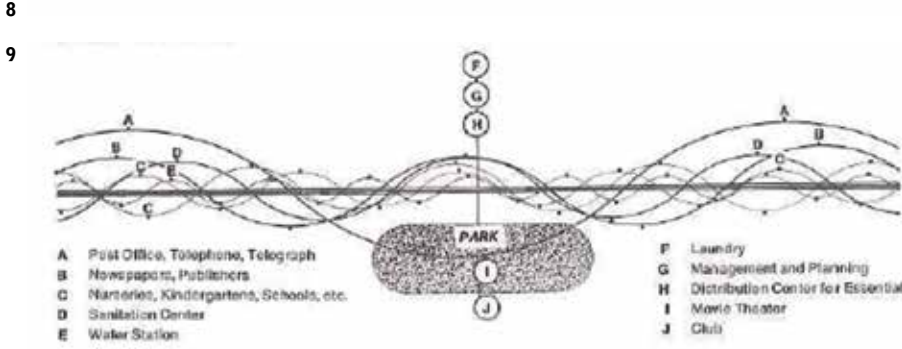
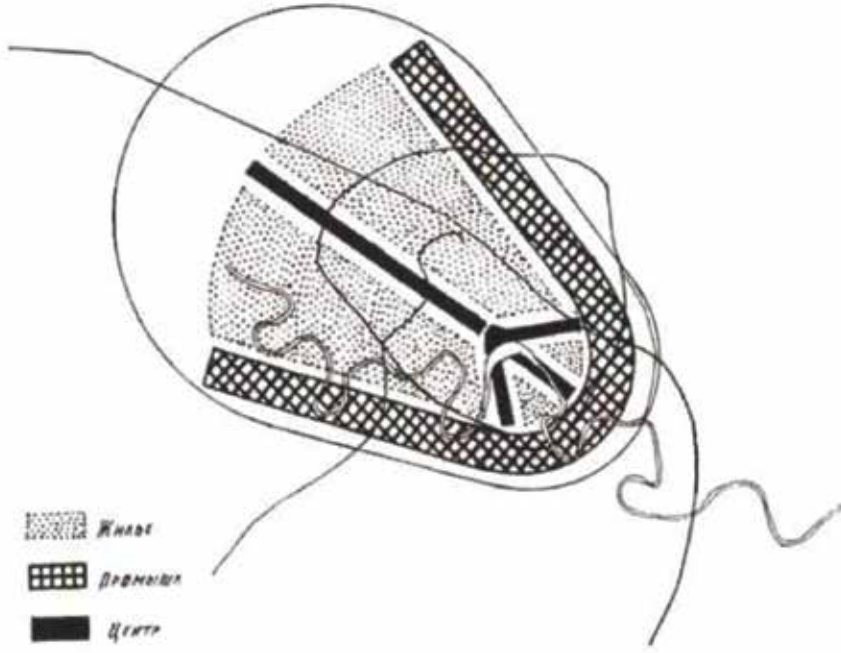
çıkarılmaya çalışıldı ve erken dönem Marksist yazının kapitalist kentleşmeye ilişkin ortaya koyduğu iki çelişki üzerine yoğunlaşıldı: Büyük kent-küçük kent ve kent-kır.

Büyük kentlerde esas olarak emekçi halk oturmaktadır; (...) bu işçilerin kendilerine ait mal ve mülkleri yoktur; geçimleri tamamen ücretlerindedir; yani genelde elden ağza gider (Engels, 1997).

Büyük kent, kapitalist birikimin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır ve kapitalizmin kendini devam ettirebilmesi için elzem bir rol üstlenmektedir. Engels’in 1845’te yayımladığı *İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu* başlıklı kitap, kapitalist kentleşmenin çelişkilerine dair tespitler yapması açısından öncü bir eserdir. Engels’in kapitalist kentleşmeye dair ortaya koyduğu temel tespitler -sermaye için gerekli olan kentsel alt yapının yapımının emekçi sınıfların omuzlarını yüklenmesi, artan nüfusun emekçiler arasında rekabet doğurarak

6

7



8 Nikolai Ladovski'nin "Dinamik Kenti", 1929 (Şçusev Mimarlık Müzesi, Moskova).

9 Ginsburg'un yeşil şehri (Kopp, 1970).

10 Şirov'un Moskova önerisi (Kopp, 1970).

11 Milyutin'in Stalingrad planı (*Bol'shaia Sovetskaia Entsiklopediia*, cilt 13, 1930).

12-13 Georgi Krutikov'un uçan şehri, 1928 (Şçusev Mimarlık Müzesi, Moskova).

işgücü ücretlerini düşürmesi ve toprak rantını yükseltmesi- bugün hala bütün güncelliğiyle karşımızda durmaktadır (Engels, 1997. Resim 1).

Bedensel ve zihinsel emek arasındaki önemli bölünme kent ile kırsal ayrılmasıdır. Kent ile kır arasında barbarlıktan uygarlığa, kabilelerden devlete, yerellikten ulusa geçişle birlikte başlayan karşıtlık, uygarlık tarihi boyunca devam ederek günümüze kadar gelmiştir (Marx ve Engels, 2017).

Kent ve kır arasındaki çelişki ise sınıflı toplumlar varolduğundan beri varolan bir çelişkiydi. Aslında iki olgunun oluşumu da üretim araçlarının ve işin bölünmesi sonucudur. Kent hakim sınıfın; sermayesinin yoğunlaştığı, üretim araçlarının işlediği, ihtiyaçlarının karşılandığı bir mekansallaşmadır. Kır ise izoledir, organize değildir. Ve kent ve kır arasındaki işbölümü bireye dayatılan belirli faaliyete tabi olunmasının en keskin ifadesidir (Marx ve Engels, 2017).

Kapitalist kentin yarattığı yıkıcılık ve kırsal gelişmeye kapalı muhafazakar yapısı eleştirildi. Sosyalist kentin hem kentin hem de kırsal olumlu özelliklerini barındıran bir yerleşim olması tahayyül ediliyordu. Sosyalist kent insanın tabiat ile arasındaki bağı yeniden kuracaktı, fakat diğer taraftan da kentin insanlığın hizmetine sunduğu toplumsal hayatı (eğitim, sağlık, sosyalleşme alanları vs.) sağlıklı bir şekilde tesis etmeyi hedefliyordu. Bu noktada sosyalist kente yönelik en önemli tartışmalardan biri kentin optimum nüfusuna yönelik oldu. Kent tabiatın kopmayacak kadar küçük, insanlığın geldiği noktada hizmetleri aksatmadan sunacak, insanlığın gelişimine katkı sunacak kadar büyük olmalıydı. Ayrıca yeni kurulan kentler de sosyalist ideolojinin coğrafyaya yayılmasında önemli birer araç olacaktı.

Yukarıda sözünü ettiğimiz bu dönemin en ciddi tartışma konularından olan "urbanist", "disurbanist" ayrışması aslında bu iki çelişkinin çözümüne yönelik farklı fikirlerden doğuyordu. "Urbanist"ler yeni sosyalist kentler inşa ederek coğrafyaya yayılmayı savunurlarken, "disurbanist"ler İngiliz bahçeşehirçiliği tarzı bir anlayışla daha seyrek yerleşimlerle coğrafyaya yayılmayı savunuyorlardı (Kopp, 1970).

Kent ütopyalarından sosyalist kente

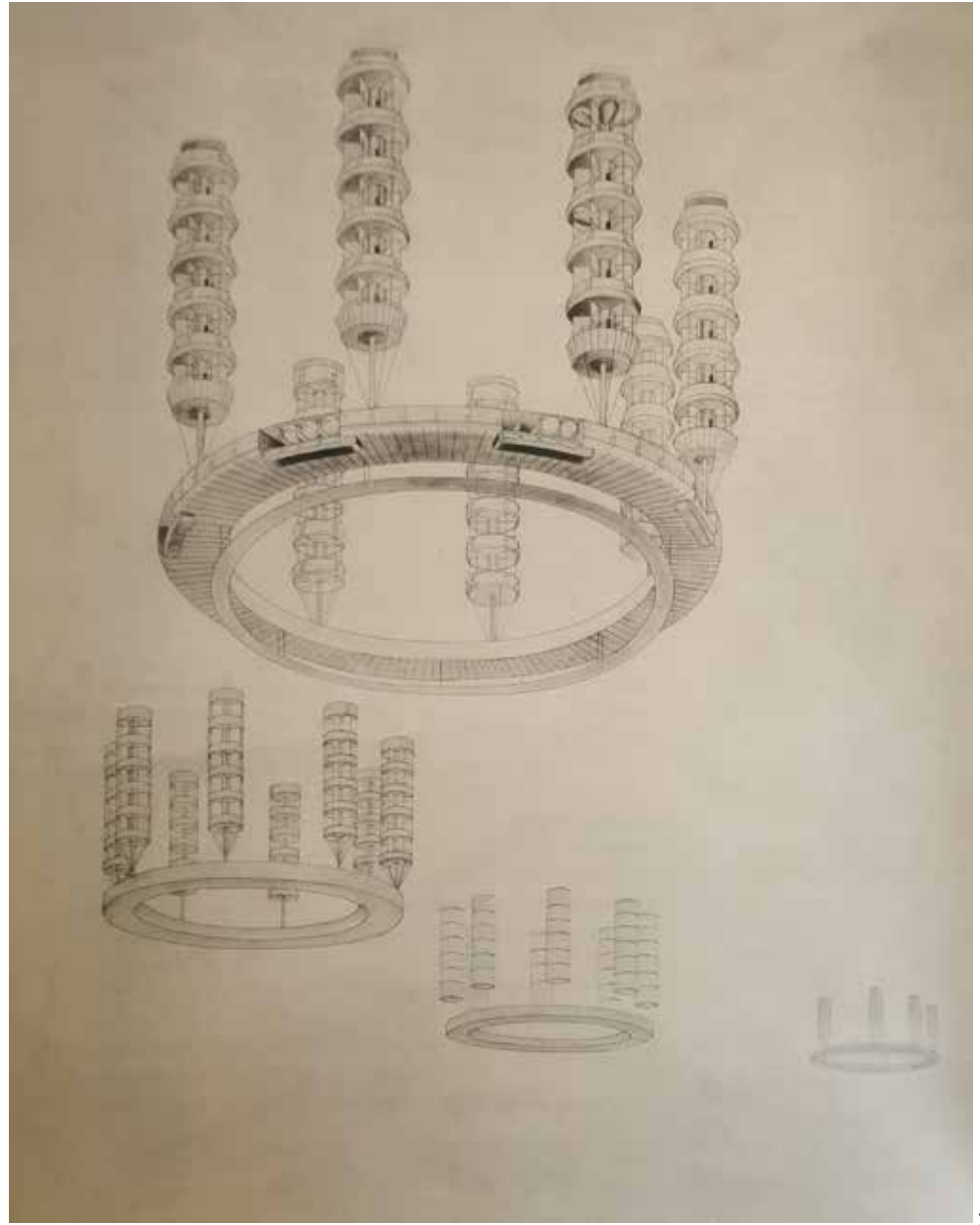
Bu iki ana çelişkiyi aşma üzerine yapılan tartışmalar bizi ikinci ve daha fazla

yenilikçi fikir üretilmesini sağlayan eksene götürmektedir: Batı'nın ütopyaları yeniden tartışmaya açıldı (Kopp, 1970). Zira Batı'nın ütopyaları zaten kapitalist kentin yarattığı sorunları çözmek üzere ortaya atılmışlardı bu yönüyle sosyalist kentleşme için yol gösterici olabilirdi. Bu ütopyaların Sovyetler Birliği'ne taşınarak dönüştürülmesinde Le Corbusier, Hans Meyer, Ernst May, Walter Gropius, Bruno ve Max Taut, Mart Stam, André Lurçat gibi Batılı mimarların buraya giderek işler yapmaları ve Vkhutemas-Bauhaus işbirliği önemli oldu (Kopp, 1970; Bokov, 2018; Parkins, 1949).

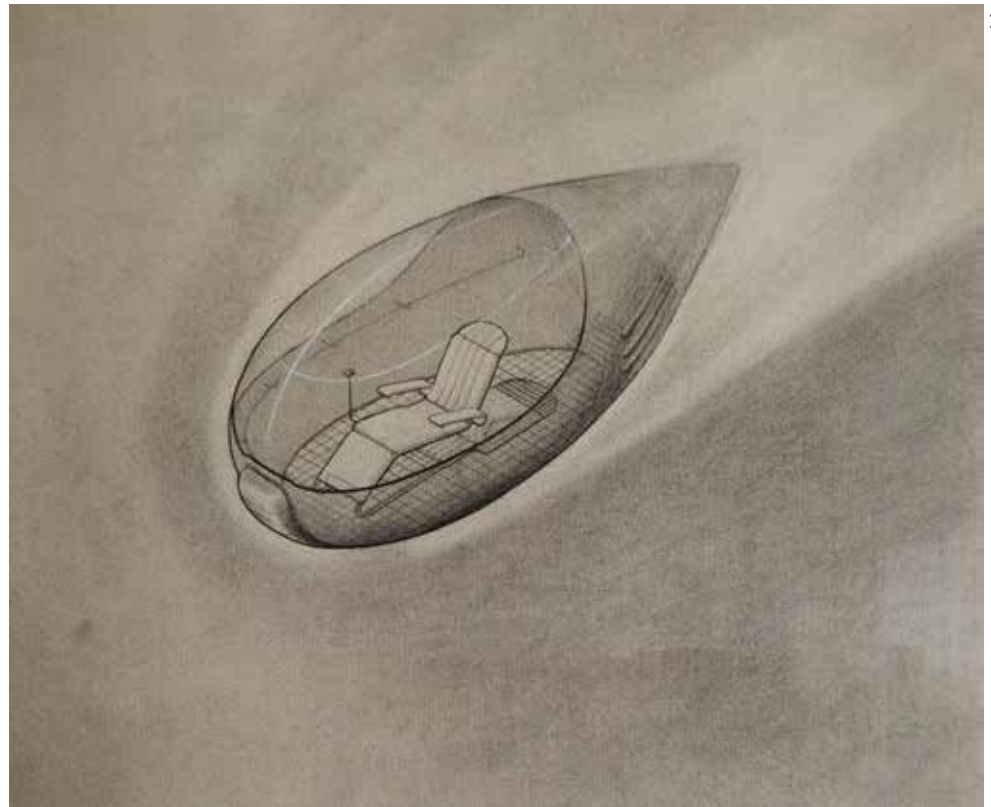
Öncelikle, bu dönemde ortaya atılan kent modellerinin çok az sayıda uygulama şansı bulduğunu belirtmemiz gerekir. Bu dönemde tartışılan kent modellerini üç ana başlıkta ele alabiliriz: Lineer kent, uydu kent ve dağınık kent (Parkins, 1949). Fakat, yine de bu kent modellerini birbirlerinden bağımsız düşünmemiz pek mümkün değildir. Zira bu modelleri harmanlayan fikirler de olmuştur.

Lineer kent üzerine gerçekleştirilen tartışmalar, Batı'nın ütopyalarının nasıl taşındığı açısından öğreticidir. Zira bu dönemde sözkonusu tartışmalardan süzülerek uygulanma şansı bulmuş iki lineer kent örneğinden bahsedebiliriz; Magnitogorsk ve Stalingrad. Ayrıca bu iki kenti planlayan Milyutin'in (Kendisi Vkhutemas bünyesinde değildir) "Sosyalist Kentleri İnşa Etme Sorunu" isimli bir eseri vardır ve bu eserde kendi kent modelinin gelişimini detaylı bir şekilde açıklamaktadır. Milyutin kendi lineer kentinin, esin kaynaklarının Tony Garnier'in sanayi kenti, Arturo Soria Y Mata'nın lineer kenti ve Le Corbusier'nin lineer sanayi kenti olduğunu belirtmektedir (Milyutin, 1974. Resim 2-5).

Milyutin'in kazandığı Magnitogorsk Şehir Planı Yarışması'na Vkhutemas'da Ginsburg'un öğrencisi olmuş Ivan Leonidov da bir lineer kent önerisiyle katılmıştır. Leonidov'un öneri şemasında konut kümeleri -bunlar az katlı ve kule tipi konut yerleşimleri olarak önerilmişlerdir- bir şerit üzerinde sıralanmışlardır. Her konut kümesi, konut blokları ve sosyal alanlar olarak (kreş, işçi kulüpleri) olarak iki ana kullanımdan oluşmaktadır. Şerit yerleşimin bir tarafında demiryolu ve karayolu diğer tarafında ise yeşil bant uzanmaktadır. Şehrin sanayi alanı ise yine bir şerit şeklinde tahayyül edilmiştir. Bu iki şerit birbirleriyle dik olarak çakışmaktadır (Kopp, 1970; Frampton, 1968. Resim 6-7).



12



13

Ladovski Moskova'nın yeniden inşası konusunda sanayi, konut, servisler, konut ve sanayi şeklinde katmanlarda ayırdığı lineer şeritlerle Moskova'nın saçaklanmasını önermiştir (French ve Hamilton, 1979. Resim 8).

Ginsburg da Moskova'nın yeniden inşası konusunda "Yeşil Şehir" adını verdiği bir öneri geliştirmiştir. Ginsburg'un öneri şeması da temelde bir ana karayolu etrafında paralel tali yollarla birbirlerine bağlanarak kıra yayılmış konut ve hizmet alanları önermektedir (Kopp, 1970). Örneğin, Ginsburg'un bu önerisi lineer kent ile dağınık kenti harmanlayan bir öneridir (Resim 9).

Dağınık kent önerilerindeki ana dayanak Ebenezer Howard'ın bahçeşehir modeli olmuştur. Tabii ki Ebenezer Howard'ın önerisi kendi içinde uydu kentler de barındırdığından bu modelin Sovyetler Birliği'ndeki yansımaları da yine bahçe şehir ve uydu şehir modellerini harmanlayan örneklerle ortaya çıkmıştır.

Okhitoviç'in (Kendisi Vkhutemas bünyesinde değildir) birbirlerine karayoluyla bağlı olarak üçgen oluşturan sanayi alanları ve bu alanları birbirlerine bağlayan karayolları üzerine yerleştirilmiş süper komün bloklarından oluşan dağınık kent önerisi ise farklı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Üçgen içinde tarım alanlarını yerleştiren Okhitoviç kentin bir ormanla çevrelenmesini öngörmüş ve modeli için "Kent içinde yeşil değil, yeşil içerisinde kent" sloganını kullanmıştır (French, 1995).

Şirov (Kendisi Vkhutemas bünyesinde değildir) Moskova önerisinde kentin bir park, eğitim alanları ve üretim alanlarını içeren üç şeritli bir çember ile çevrelenmesini öngörmüş ve bununla birlikte Moskova'yla ilişkilenecek uydu kentler kurgulamıştır (Kopp, 1970. Resim 10).

Ernst May'in eleştirileri sonucu şekillenen Milyutin'in Stalingrad planı bahsedilen üç kent modelinden de izler taşıması açısından özgün bir örnektir. Milyutin'in ilk şeması aslında Magnitogorsk şemasını ortaya koyan temel fikirleri içermektedir. Fakat Ernst May'in eleştirileri doğrultusunda, yeni plan şemasında Milyutin kenti farklı sanayi alanlarıyla birlikte işleyen ve birbirlerine bağlı beş uydu kent olarak şekillendirmiştir (Frampton, 1968; French ve Hamilton, 1979. Resim 11).

Bütün bu modellerin yanında dönemin ütopyalara hatta fantezilere ne kadar açık olduğunu anlaşılmaması açısından şu örnek

sanırım yeterli olacaktır: Georgi Krutikov Vkhutemas'dan mezuniyet derecesini "Uçan Şehir" isimli bir proje ile almıştır (Magomedov, 2015. Resim 12-13)

Bir dönemin sonu ve mirası

1930'ların ortalarına gelindiğinde fikir fabrikasının çarkları daha yavaş dönmeye başlamıştı. 1928'de ikiye ayrılan ASNOVA 1932'de tamamen dağıldı. OSA ise Devlet Mimarlık Birliği içerisine katıldı. Vkhutemas 1930'da Bauman Moskova Devlet Teknik Üniversitesi bünyesine dahil edildi. Ütopya yaklaşım lar kapitalist batıdan ithal edildikleri gerekçesiyle eleştirildiler. Kaganoviç, Merkez Komitede kurduğu; "Sosyalist kentin nasıl inşa edileceği tartışması saçmadır. Bizim şehirlerimiz bizim Ekim Devrimi'yle burjuvaziyi yok etmemiz ve üretim araçlarını ortaklaştırmamızdan beri sosyalistlerdir" cümlesiyle adeta bir dönemin sonuna geldiğini duyuruyordu (French, 1995).

Fakat bu dönemde yapılan tartışmalardan çıkan prensipler 1935 Moskova Planı'nın da temelini oluşturmuş oldu. Bu planın Sovyet şehirciliği açısından öncü bir rol oynamasından ötürü bu prensipler sonraki dönemleri de net olarak etkiledi. 1935 Moskova Planı'nda belirtilen temel prensipler; sınırlı şehir büyüklüğü, konutta devlet kontrolü, yeni konut alanlarında planlı gelişme, ortak tüketimin mekansal eşitlikle örgütlenmesi, işe gidış geliş sürelerinin sınırlandırılması, katı kent içi bölgeleme, gerçekçi ulaşım şeması, yeşil alan artırılması, kent merkezinin sosyalizmini sembolize etmesi ve kent planlamanın ulusal planlamanın içkin bir parçası olması şeklinde sıralanabilir (French, 1995).

Bu dönemde yapılan kent tartışmaları, uygulama alanında kendilerine yer bulamaması da sosyalist kentin ana ilkelerinin belirlenmesinde de faydalı oldular. Bütün tartışmalardan ve öne sürülen ilkelerden süzebileceğimiz sosyalist kentin üç ana ilkesi olduğudur: Sosyalist kent; mekansal eşitliği sağlamalıdır, üretim odaklı olmalıdır ve toplumsal örgütlenmenin araçlarını yaratmalıdır.

■ Emre Sevim, *Y. Şehir Plancısı, Stuttgart Üniversitesi Mimarlık Tarihi Enstitüsü.*

Kaynaklar:

- C. Cooke, *Architectural Drawings of the Russian Avant-Garde*, Museum of Modern Art, H.N. Abrams, New York, 1990.
- M.F. Parkins, *The Development of City Planning in Soviet Russia*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Massachusetts Institute of Technology, 1949.
- G. Andrusz, *Housing and Urban Development in the*

USSR (Palgrave Macmillan, Macmillan Publishers Limited), 1984.

R.J. Osborn & T.A. Reiner, "Soviet City Planning: Current Issues and Future Perspectives", *Journal of the American Institute of Planners*, 28(4), 1962, s. 239-250.

J. Bater, *The Soviet City: Ideal and Reality*, E. Arnold, Londra, 1980.

R. Wolfe, *The Graveyard of Utopia: Soviet Urbanism and the Fate of the International Avant-garde*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Chicago, 2012.

K. Frampton, "Notes on Soviet Urbanism, 1917-32", *Urban Structures*, Wiley Interscience, New York, 1968.

Le Corbusier, *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning: with an American Prologue, a Brazilian Corollary Followed by the Temperature of Paris and the Atmosphere of Moscow*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1991.

M.J. Thomas, "City Planning in Soviet Russia (1917-1932)", *Geoforum*, 9 (4-5), 1978, s. 269-277.

T. Colton, *Moscow: Governing the Socialist Metropolis*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995.

A. Bokov, "Rationalizing Intuition: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930", *Rationalistic or Intuitive Way to Architecture* (vol. 2), Cracow University of Technology, Cracow, 2018, s. 15-29.

A. Koop, *Town and Revolution*, George Braziller, New York, 1970, s. 164-186.

A. Willimott, *Living the Revolution: Urban Communes & Soviet Socialism, 1917-1932*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2017.

R. French, *Plans, Pragmatism and People: the Legacy of Soviet Planning for Today's Cities*, UCL Press University of Pittsburgh Press, Londra ve Pittsburgh, 1995.

P.R. Gregory, J. Sailors, "The Soviet Union During the Great Depression: The Autarky Model", *The World Economy and National Economies in the Interwar Slump*, ed.: T. Balderston, Palgrave Macmillan, Londra, 2003.

Z.L. Zile, "Programs and Problems of City Planning in the Soviet Union", *Washington University Law Quarterly*, 19, 1963.

F. Engels, *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*, Sol Yayınlar, Ankara, 2010, s. 66-117.

K. Marx, F. Engels, *Alman İdeolojisi*, Kor Kitap, İstanbul, 2018, s. 56.

N. Milyutin, *Sotsgorod; the Problem of Building Socialist Cities*, M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1974.

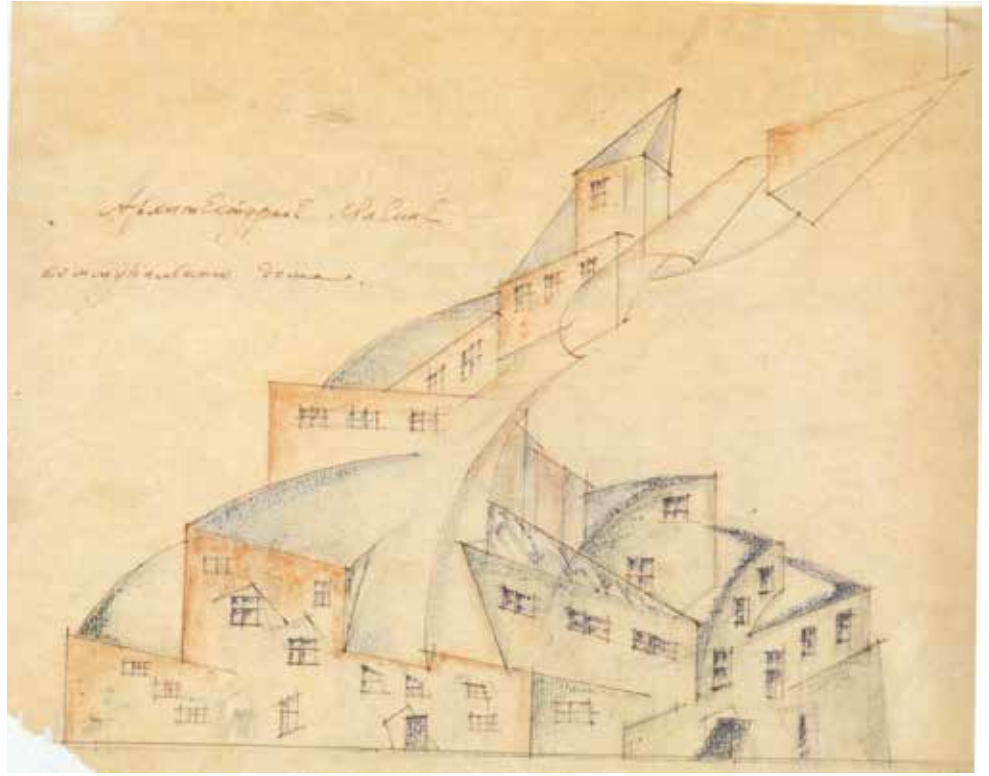
R. French, I. Hamilton, *The Socialist city: Spatial Structure and Urban Policy*, Wiley, Chichester, New York, 1979.

S. Magomedov, C. Lodder, *Georgii Krutikov: the Flying City and Beyond*, Tenov Books, Barselona, 2015.

Rasyonel Formdan Endüstrileşen Konuta: Rasyonalist ve Konstrüktivist Yaklaşımlar Başlarken Konut Özgürleştirir mi?

Sıla Karataş Başoğlu ■ Şerif Gören-Zeki Ökten filmi 1979 yapımı *Almanya Acı Vatan*'ı işçi filmlerine meraklı kimseler iyi bilir. Film, Türkiye'den Almanya'ya işçi göçünü ve göçmen sorununu anlatan önemli bir yapımdan öte, konutun modern gündelik yaşamdaki konumunu artan şiddetle rahatsız ederek gösterir. Filmde tekrarlayan sekanslarla aynı evi paylaşan kadın işçilerin barınma ve çalışma eylemlerine bağlı hızlı ve mekanik gündelik yaşam rutinini izleriz. *İstisnasız her iş günü çalar saatle uyanma - hazırlanma - fabrikaya gitmek için metroya koşuşturma - öğle molası haricinde fabrikada montaj hattının başında aynı işlemi durmaksızın tekrarlamak - metroyla eve gelip yorgunluktan yığılma* düzeninde tekrarlanan bu döngü, modern toplumun endüstriyel üretim rejiminin, yani Fordizm'in gündelik hayat ve insan üzerindeki otomasyon ve yabancılaştırma etkinliğini en yalın haliyle anlatır. Filmin sonunda işçi kadın yabancılaşmayı kırar; daima daha fazla verimlilik için yürüyen montaj hattının vücudu, akli ve benliği üzerindeki kontrolüne dayanamayıp makinelerin ortasında aklını yitirir.

İşçi kadınlar Avrupa'nın bağrında, ışıltılı büyük kent Berlin'de yaşamaktadır; daha çok para ve daha nitelikli bir hayat için göçmüşlerdir. Ancak parkları, nehri ve eğlence mekanlarıyla koca kentteki gündelik hayat deneyimleri çoğunlukla fabrikada ve evde geçirdikleri, mekanik düzenini kıramadıkları zamandan ibarettir. Endüstriyel üretim adanmış emek-zaman haricinde, daha çok endüstriyel verimlilik için işçinin kendini yeniden üretmesine adanmış "boş" zaman, yani bireysel ve kolektif ihtiyaçların giderilmesi için harcanan mesai-sonrası ya da haftasonu zamanı. Aslında, yaşamı sürdürmeye ilişkin zorunlu eylemler haricinde, bugün en



1 Nikolay Ladovski, "Komünal Konut", 1920 (Wikimedia Commons).

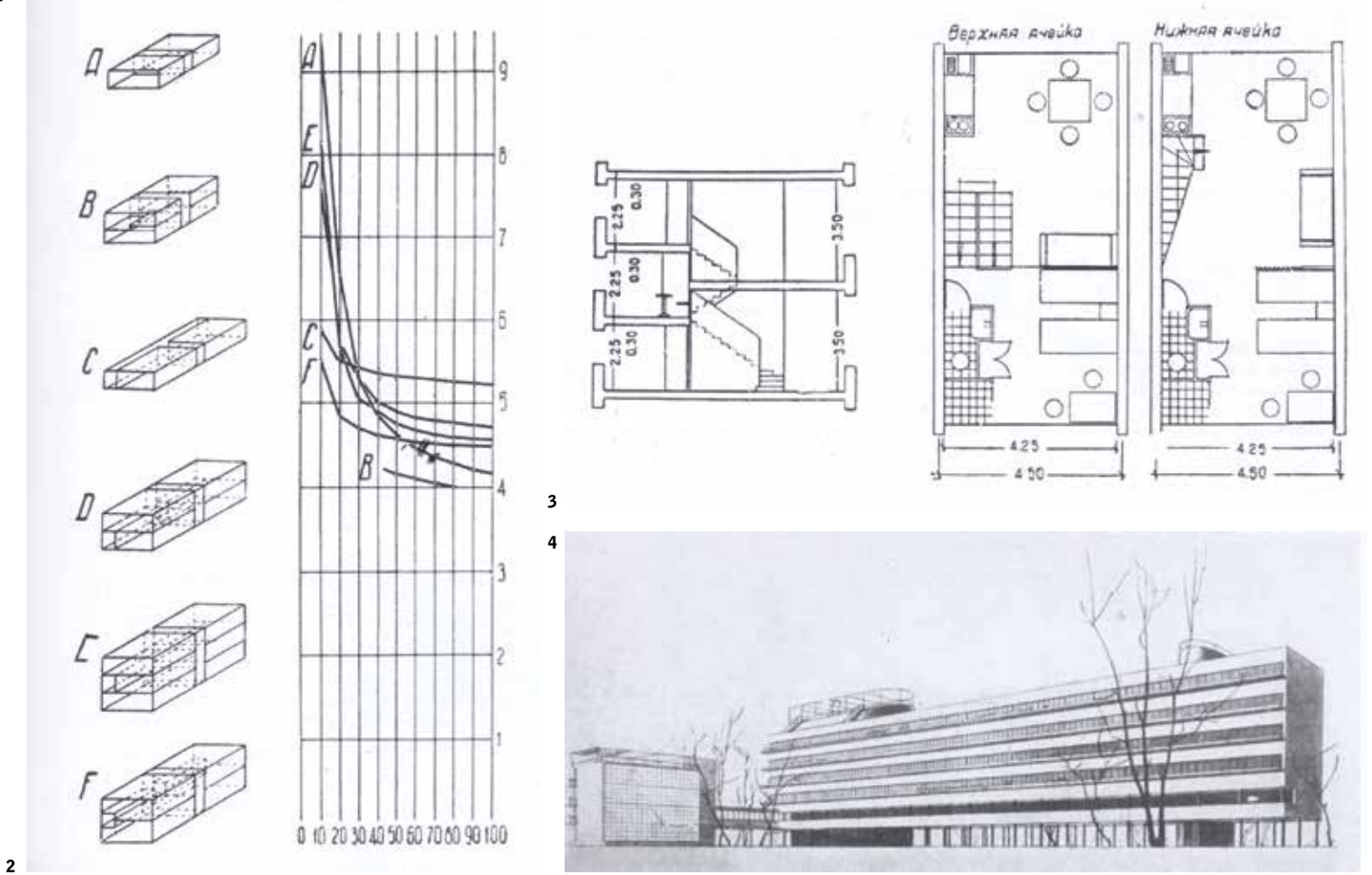
yalın ve şiddetli haliyle yaşadığımız gibi, alışverişe harcanan tüketim zamanı.

Modern konut, Fordizm'de ve halen Post-Fordizm'de, işçinin her yeni gün üretime artan verimle katılabilmesi için gereken kendini yeniden üretme etkinliği için harcadığı "boş zaman"ın en yaşamsal mekanıdır. Bir mimari tip olarak konut değil, ama konut sorunu modern ve kentli bir olgudur. 19. yüzyılın Charles Fourier ve Robert Owen gibi ütopyacı-sosyalistlerinin kır-kent çelişmesini çözmek üzere tasavvur ettikleri, kırsalda endüstriyel üretime dayanan ve kendine yeterli işçi yerleşkeleri ya da paternalist fabrika-kentlerdeki (*company town*) işçi konutları haricinde, Türkçe'de andığımız biçimiyle toplu konut ya da sosyal konut modern kente özgüdür. Endüstrileşmeye bağlı kır-kent çelişkesinden ve işçi göçünden doğan konut sorunu ve toplu konut yapılı ve yerleşkeleri, sadece modern kapitalist toplumun ve kent planlamasının değil, endüstriyel üretimden güç alan modern sosyalist toplumun ve sosyalist planlamanın da sorunu olmuştur.

Bazı araştırmacılar tarafından işaret edilmiş ve başkalarınca hala fazla materyalist bir tez olarak görünmekle beraber, modern planlama ve mimarlık pratiğinin modern gündelik yaşamın rasyonel ya da işlevsel örgütlenmesi üzerine arayış ve denemelerin kümülatif birikimi olduğunu söyleyebiliriz. 19. yüzyılda hızlı endüstrileşme ve kentleşme olgusunun doğumundan bugüne sağlık ve hijyen başta olmak üzere modern kent ve konut

söylemine ilişkin kavramlar, kentsel mekanda üretime dayalı yaşamsal etkinliği mümkün kılmak temelinde gelişmiştir. Buradan yola çıkarak, gündelik yaşamın kurucu ve yeniden üretici mekansal aracı olarak konutun, özellikle toplu konutun modern mimarlık kuramı ve pratiğinin örüntüsünü belirleyen öncü mimari sorunsal olduğunu iddia edebiliriz. Öyle ki; rasyonalizasyon, standardizasyon, prefabrikasyon, modüler tasarım gibi aslında seri üretime ait modern mimarlık kavramları, konut dışındaki ve tarih boyunca süregelen diğer mimari tiplerden ziyade, modern konutun tasarımı ve inşası için arayışlar sonucu mimarlık literatürüne girmiştir. Bu arayış, 1920'lerin kurumsal mimarlık pratiğinde karşılık bulmuş; CIAM mimarlarınca uluslararası modern mimarlık buluşmalarında ve Avrupa'da Bauhaus ile Sovyetler Birliği'nde Vkhutemas gibi tasarım okullarında örgütlenen mimarlık kuramı ve pratiğiyle şekillenmiştir. Modern konut mimarlığı ise, kapitalizmde ve sosyalizmde, modern üretim rejimi ve gündelik yaşam ilişkisinden beslenmiştir.

Bu ilişkinin ölçeğini, katmanlarını ve biçimlerini anlamak için modern kapitalist üretim rejimi, yani Taylorizm ve Fordizm ile modern mimarlık pratiğinin kurduğu bağa bakmak gerekir. Taylorizm, 1900'lerin başında Amerika Birleşik Devletleri'nde Frederick Winslow Taylor tarafından geliştirilen ve endüstriyel



2

2 Konut tiplerinin ekonomik verimliliği için diyagram, Stroykom RSFSR, 1928-29 (Ginzburg, Zhilischche, Gostroi-izdat, 1934).

3 Standart konut birimi (Tip F), Stroykom RSFSR, 1928-29 (Ginzburg, 1934).

4 Narkomfin'e model olan "geçiş tipi" komünal konut bloğu eskizi, Stroykom RSFSR, 1928-29 (Ginzburg, 1934).

üretimde zamana dayalı verim artırmaya ilişkin bir metot olmakla beraber, Fordizm ile beraber Avrupa'da ve Sovyetler Birliği'nde modern mimarlığın kurucu kavramlarını ve etkinliğini yönlendirmiştir. Taylor'ın kuramını otomotiv endüstrisine uygulayarak endüstriyel montaj hattını geliştiren Henry Ford'un çalışma, barınma ve tüketme eylemleri arasındaki ilişkiye bağlı örgütlediği 8 saatlik iş günü kurgusundan doğan kitle toplumu modern planlama ve mimarlık pratiğinin hedef kitlesini oluşturmuş; yerleşkesi, bloğu ve yaşam birimi ile konut üretimi ise mimarlık pratiğinin en yaygın etkinlik alanı olmuştur.

Peki böyle bir materyalist okuma, kapitalizmde etkinlik göstermiş modern mimarlığın toplumu özgürleştirici söylem ve pratiğini hiçe mi sayar? Özellikle 1920'ler Weimar Cumhuriyeti'nin Berlin'inde ve Frankfurt'unda ya da Kızıl

Viyana'da kitlesel ölçekte gerçekleştirilen işçi konutu üretiminde olduğu gibi, okul ve kurumlarıyla Avrupa'daki modern mimarlık pratiği devrimci bir etkinlik değil midir? Endüstri ve teknolojinin sağladığı hızlı ve düşük maliyetli üretim ile kentte üreten toplumun acil barınma ihtiyacına nitelikli yanıt vermek ve gündelik yaşam kalitesini artırmak üzere örgütlenmiş modern mimarlık pratiği, dönemin üretim rejiminden beslenmiş olsa dahi, mimarlık kuramı ve pratiğinin seyrini değiştirdiği ve yeni toplumun yaşam biçimini tanımladığı ölçüde devrimci bir deneyimdir.

Ancak Sovyetler Birliği'nin modern mimarlık pratiğinin belgelenmesine yıllarını vermiş Magomedov'a göre, 1920'lerin modern mimarlık kuramı ve pratiği üzerine Avrupa ülkelerine yoğunlaşan mimarlık tarihyazımı, Sovyetler Birliği'nin modern mimarlığın inşasındaki rolünün küçümsenmesine yol açtı. Modern kapitalizmin temeli endüstrileşme, Sovyetler Birliği'nde komünist toplumun inşası için bir *conditio sine qua non* idi. Beş yıllık planlarla örgütlenen yoğun endüstrileşme etkinliği ve Taylorist bilimsel yönetim metoduna dayanan üretim rejimi, endüstriyel üretim ve barınma mekanlarına dayanan yeni gündelik hayatın kuruluşu için mimari inşa tekniklerinde rasyonelleşme ve

standartlaşmayı, rasyonel form ve strüktür arayışını ve modüler tasarım anlayışını beraberinde getirdi. Seri konut üretimi ve yeni konut tiplerinin geliştirilmesi kent merkezlerinde ya da yeni kentlerde işçi kitlesini barındırma probleminin yanında, yeni toplumun kurucu ögesi olan işçilerden yeni insanın yaratılması için öngörülen acil ihtiyaçlardan biriydi. Sovyet komünal konutu (*dom-kommuna*), modern kent planlaması ve mimarlığın paradigması olan işlevsellik arayışının ürünü olarak üretken ve ortak mülkiyete dayalı kolektif bir yaşamın kurucu unsurlarından biri oldu. Komünist toplumun fabrikadan komünal konuta uzanan ve emek-zamanın minimizasyonu denkleminde dayanan yeni üretim rejimindeki gündelik hayat deneyiminde, konut biriminin rasyonelleştirilmesi ile bireysel domestik emeğin minimuma indirilmesi ve kolektif emeğin artırılması hedefleniyordu. Devrimin ilk yıllarında rasyonalist ve konstrüktivist sanat ve mimarlık etkinliğiyle oluşturulan ve konutu modern bireyi kapitalist üretim ilişkileri ve mülkiyete dayalı domestik bağlardan özgürleştirmenin mekanı olarak yeniden tanımlayan bu birikim, modern mimarlık söylemi ve pratiğinde etkin oldu ve devrimden heyecan duyan Avrupalı modernist mimarların etkinliğinden beslendi.

Devrim ve form: Sanat için mi, toplum için mi?

Sovyetler Birliği'nde yeni kentlerden fabrikalara, işçi kulüplerinden komünal konutlara uzanan avangart mimarlık deneyimi, komünist toplumun inşası için yeni sanat formları üzerine gerçekleştirilen kolektif arayıştan bağımsız ele alınamaz. Devrimin ilk yıllarında mimarlık adına yeni bir imge yaratma (*obraz*), yani bir araç olarak formun ideolojik anlam ile yeni sanatsal ve mimari dili kurma çabası sanat ve teknolojinin entegrasyonu arayışına temellendi. Resmin, heykelin ve mimarinin sentezi bu yeni sanat dilinin inşası adına farklı tarafların tartışmalarının odağını oluşturuyordu. Rasyonalist ve konstruktivist mimarlığın öncülerini çıkaran bu arayış program ve manifestolarla birbirini ilga eden ve doğuran kurumlar bünyesinde örgütlenmiştir. Eğitim ve Sağlık için Halk Komiserlikleri bünyesinde kurulan ilk mimarlık bürolarının ardından, sanat ve mimarlık eğitiminin devrimleştirilmesi için avangart sanatçı ve mimarlarca devrim öncesinin eğitim kurumları içinde dönüşüm başlatılır. İşçi sınıfının çalışma, barınma ve boş zaman etkinliklerinden oluşan gündelik yaşamının güzel sanatlar ve tasarım aracılığıyla dönüştürülmesinin ve devrimleştirilmesinin öncüsü olan Vkhutemas, Birinci Devlet Serbest Sanat Stüdyoları ve İkinci Devlet Serbest Sanat Stüdyoları (SGKhM) öğrencilerinin, sanatsal formda klasisizmin reddi için örgütlenmesi sonucu ortaya çıkar. 1920'de kurulan ve 1927'ye dek Vkhutemas (Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri) adıyla, 1927-1930 yılları arasında Vkhutein (Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Enstitüsü) adıyla etkinlik gösteren kurum, Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan rasyonalist ve konstruktivist deneyimi örgütlemiştir. Moskova Mimarlık Örgütü'nün (MAO) ardılı olan, El Lissitzki ve Ladovski gibi rasyonalist sanatçı ve mimarların örgütlediği ASNOVA (Yeni Mimarlar Derneği) ile Aleksandr Rodçenko ve Moisei Ginzburg gibi konstruktivist sanatçı ve mimarların örgütü OSA (Çağdaş Mimarlar Birliği), Vkhutemas bünyesinde iki yaklaşımın eğitim programlarını uygulamıştır.

Öte yandan, 1920-24 yılları arasında aktif olan Inkhuk (Moskova Sanat ve Kültür Enstitüsü) solcu sanatçı ve tasarımcıları biraraya getiren ve Sovyet avangart sanatında ve mimarisinde öncü kuramsal akımların geliştirildiği, mimaride Rasyonalizm ile Konstruktivizm tartışmalarının başladığı ve Vkhutemas'ın kurulmasında etkili olan kurumdur.

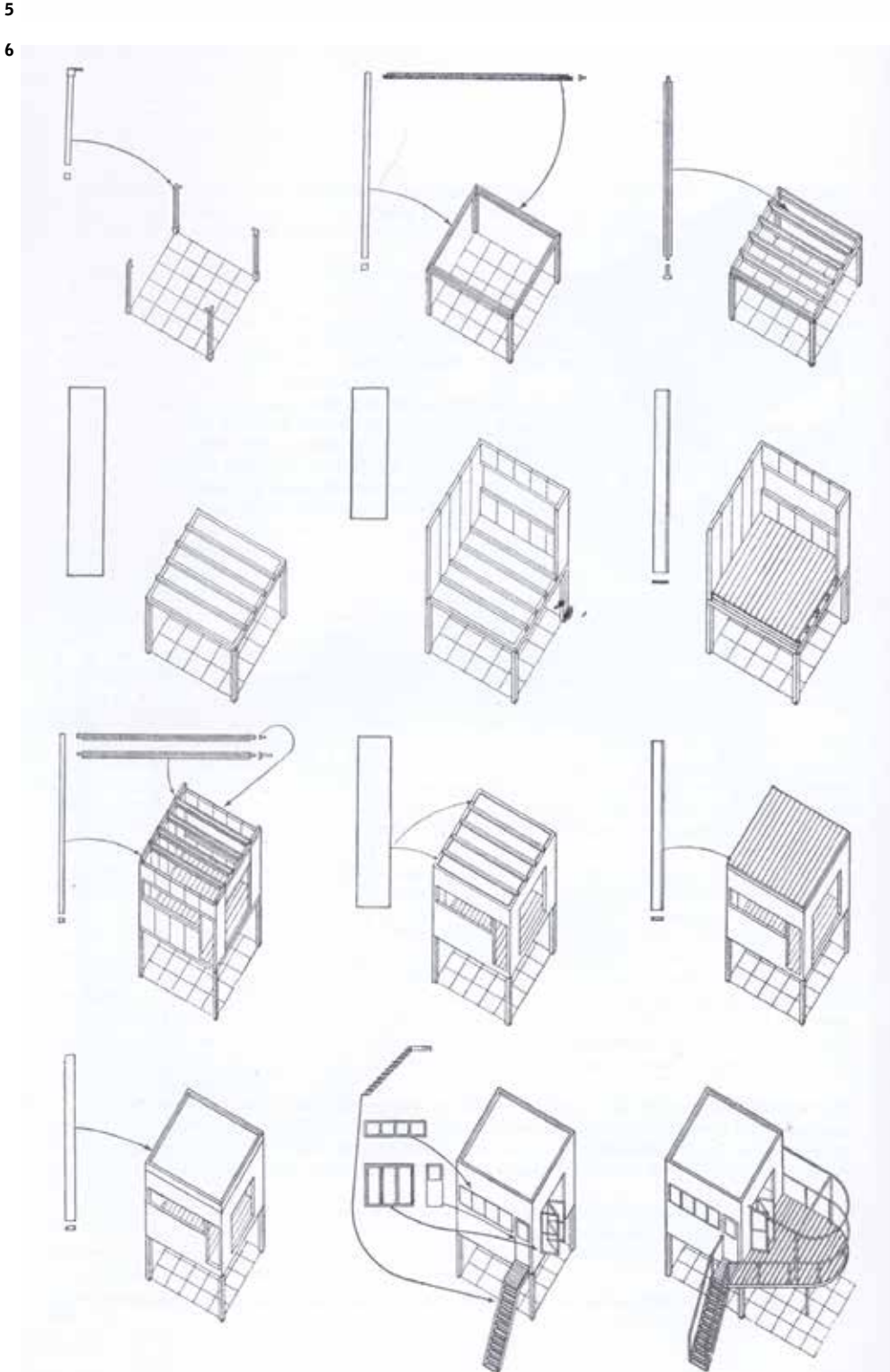
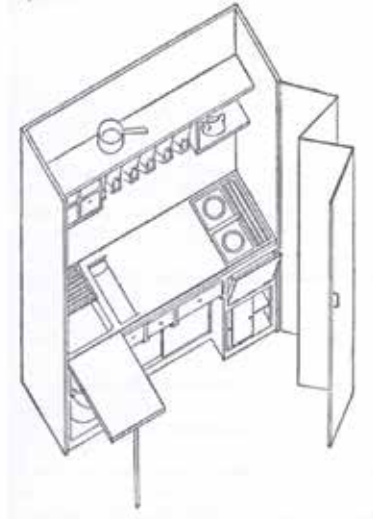
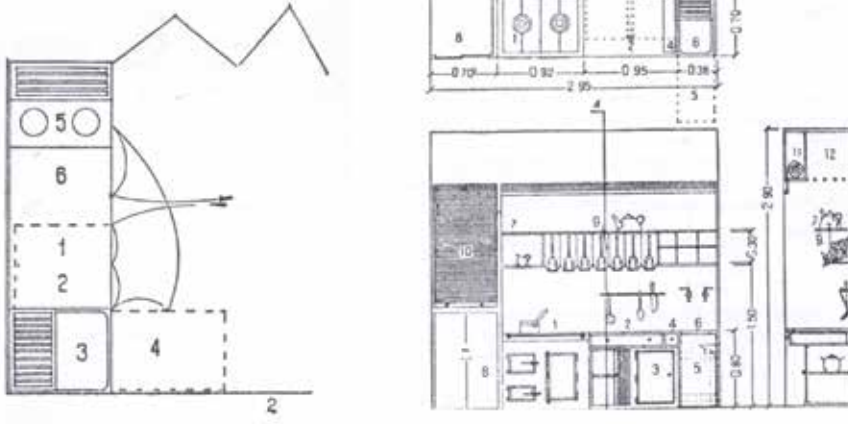
1920'lerin başat iki akımı Rasyonalizm ve Konstruktivizm, Kandinski'nin Anıtsal Sanat, Rodçenko'nun Nesnel Sanat, Osip Brik'in Üretim Sanatı gibi kavramlarının taraftarları olan sanatçılar ve mimarlar arasındaki tartışmalar ile Magomedov'un deyişle "doktriner bir merkez" olan Inkhuk'ta şekillenir. Kandinski sentetik yeni sanatın geleceğini zaman odaklı dans, müzik ve şiir gibi sanatlarla ilişkilendirme ve bunların dinamik entegrasyonunda ararken, Rodçenko ve ekibi mimarlık ve heykel gibi mekan odaklı sanatlarla etkileşimin yeni nesnel sanatı yaratacağını savunur. Kurum bünyesinde özellikle Üretim Sanatı yaklaşımı, yeni sanat formlarının ancak yeni toplumun acil ihtiyaçlarını karşıladığı ölçüde devrimci olabileceğini savunur. Bu grup sanatın işlevselliği üzerinde durur ve işçi sınıfının endüstriyel üretimle bağını kuracak gündelik yaşam araç-gereçlerinin tasarımı ve üretimi üzerine yoğunlaşır. 1921'de Kandinski'nin ayrılmasıyla Rodçenko Inkhuk'un başına geçer ve kurumda Nesnel Sanat taraftarları egemen olur. Fakat Nesnel Analiz Çalışma Grubu'nda gene 1921'de kompozisyon ve inşayla ilişkili kavramlar ve bunları ayıran temeller üzerine ortaya çıkan bir tartışma rasyonalist mimarlar ve konstruktivist ressamın form üretimi üzerine gelecek yönelimlerini belirler. Sonunda Ladovski'nin öncülüğünde rasyonalist mimarlar ve Rodçenko'nun öncülüğünde Aleksey Gan ve Varvara Stepanova gibi konstruktivist ressamlar kurumda iki ayrı çalışma grubu oluştururlar. Aleksandr Vesnin Inkhuk üyesi olmakla beraber bu ayrışma sırasında iki tarafa da yanaşmaz. Bu ayrışmanın ardından ASNOVA üyesi Ladovski mimari Rasyonalizm'in lideri, OSA üyesi Vesnin ise Ginzburg ile beraber mimari Konstruktivizm'in lideri olacaktır.

Rasyonalistler ve konstruktivistler arasındaki en temel ayrım kompozisyon ve inşa, başka bir deyişle mekan ve strüktür üzerine temellenir. Ladovski ve taraftarları yeni sanat formunun ancak psikolojik algıya dayalı mekan kompozisyonu ile oluşturulacağını savunurken, konstruktivistleri formu iki boyutlu görselliğiyle ele almakla ve böylece formun mekan, işlev ve malzemeye ilişkin mimari karakterini gözardı etmekle suçlarlar. Sloganları "yaşam formlarının üretimi" olan konstruktivistler içinse rasyonalist form soyuttur ve toplumun ihtiyaçlarına yanıt üretme potansiyelinden uzaktır; ancak strüktürün olanakları yeni toplumu inşa edecek potansiyele sahiptir. Öte yandan, iki grup da yeni toplumun inşası için sanatsal formun

endüstriyel form ile entegrasyonundan yanadır; Vkhutemas'taki eğitim programlarında ayrışmalar da sanat ve mimarlık üretiminde endüstriyel aklın araçsallığını toplumu özgürleştirici bir unsur olarak görürler. Bu görünüşte zıt iki yaklaşımın konut ölçeğinde sosyalist yeni toplumun ve gündelik hayatın inşasında ortaklaştığı zemini ve modern mimarlıktaki öncü deneyimlerini anlamak adına Rasyonalizm'in lideri Ladovski ve Konstruktivizm'in temsilcilerinden Ginzburg'un Vkhutemas'ta kuramsal olarak test ettikleri iki yaklaşımı okumak önemlidir.

Teknoloji ve işlev: Mekan mı önemli, strüktür mü?

Vkhutemas'taki eğitimci kadrosu ve programı mimarlık, endüstriyel tasarım ve güzel sanatların entegrasyonundan oluşur; mimarlıkta Zoltovski'nin Müfredat Komisyonu Stüdyosu, Golosov ve Melnikov'un Deneysel Mimarlık Stüdyosu ve Ladovski'nin başında olduğu Obmas (Birleşik Solcu Stüdyosu) olmak üzere üç ayrı kürsü vardır. Öte yandan okulda mimari, zanaat ve sanatın üretim adına beraber örgütlenmesi için yeni bir eğitim programı oluşturulması gündemdedir. 1921 Nisan'ında Obmas Rasyonalizm'in ya da Ladovski'nin ifadesiyle "ratio-mimarlık"ın ve mekansal algı psikolojisinin esaslarını ortaya koyan bir program ilan eder. Böylece Ladovski'nin öncüsü olduğu psikoanalitik tasarım ve üretim metodu, mekan disiplini adı altında Vkhutemas müfredatına getirilir. Bu yaklaşıma göre, formu oluşturan öğeler sırasıyla mekan-birim-inşa'dır ve mekan strüktürden önce gelir. Mekan, öncelikle bireyin psikolojik ve fizyolojik algısıyla tanımlanır; mekan tanımı için gereken nesnel kritere ise form üzerine bilimsel araştırma yoluyla ulaşılabilir. Bu araştırma yöntemi şöyle işler: Stüdyoda önce soyut bir kompozisyon geliştirilir; sonra bu kompozisyonel probleme dayalı gerçek bir nesne üretimi üzerine çalışılır. Her seferinde basit bir kompozisyondan karmaşık bir tasarım problemine doğru bir izlek takip edilir. 1927'de Vkhutemas Vkhutein'e dönüşürken, Ladovski'nin Vkhutemas'ta psikoanalitik tasarım metodunu uyguladığı Temel Tasarım Stüdyosu, Psiko-teknik Araştırma Laboratuvarı adını alır. Psiko-teknik metod, Ladovski'nin ifadesiyle, "rasyonel estetiğe dayalı mimari prensiplerin bilimsel karşılığıdır". Böylece Ladovski mimari tasarımı bilimsel bir metoda dayandırmış; mimari form ve kütle ilişkisini rasyonelleştirmiştir. Bu tasarım yöntemi, Magomedov'a göre mimaride problem çözme yetisini geliştirmiştir.



5 Rasyonelleştirilmiş mutfak çalışmasına dayanan standart dolap-mutfak önerisi, Stroykom RSFSR, 1928-29 (Ginzburg, 1934).
6 Magnitogorsk işçileri için tek-odalı konut biriminin montajı, Gosplan RSFSR, 1929 (Ginzburg, 1934).

Konut kuramında olduğu kadar üretimde de etkin rol alan Ginzburg'un aksine, Ladovski eğitimci ve kuramcıdır. Diğer rasyonalistlerin konut ölçeğindeki mimari pratiğinin yanında, kendisinin ne konut üretiminde ne de mimari pratikte kaydadeğer bir etkinliği yoktur; fakat Sovyet komünal konutu fikrine öncülük etmiştir. İlki 1919'daki "Komünal Konut" olmak üzere 1919-21 aralığında konut üzerine birtakım eskizler üretir. Ladovski hakkında en çok referans verilen bu kağıt mimarlığı, bir komünal konut yapısı ya da yerleşkesinin mimari ifadesi olmaktan ziyade konut mimarlığında form ve mekan ilişkisini anlatır. Ladovski'nin ürettiği bu eskizler, mekanın kullanıcıyı yönlendirecek biçimde dinamik ve akışkan örgütlenmesi fikrine yaslanır (Resim 1). Zira Ladovski'ye göre "bireyin en yüksek teknolojik gereksinimi" mekanda yönünü bulabilmesidir; bu ise ancak rasyonel formun birey tarafından algılanan perspektif ve gerçek perspektif arasındaki ilişkiyi doğru geometrik kompozisyon ile kurabilmesi ile sağlanır. Yani yapının işlevi, bireyin doğru perspektifle kurgulanmış mekanda yönünü bulabilmesi ile tanımlanır; bu kurgu ise ancak formun rasyonalizasyonu ile sağlanır.

Rasyonalistlere göre işlevi form ve mekan organizasyonu yaratır. Ladovski yapının sadece işlevi yansıtmaması gerektiğini, aynı zamanda bir imge yaratması gerektiğini savunur. Rasyonalistler için bu geometrik imge, yani formlardan oluşan kütle, malzemenin ve strüktürel biçimlenmeden bağımsız olarak, soyut karakteri ile izleyeni (ya da kullanıcıyı) etkilemelidir. Yeni mimarlık, süslemesiz basit kütlelerden

oluşmalı, her bir kütle için geometrik karakteristiğini tamamlayacak bir yöntem geliştirilmelidir; teknoloji ya da endüstri kütlelerin mimari araçlarla bir araya getirilmesini sağlayacak bu yöntem öncülük eder. Ladovski'ye göre modern teknoloji, ürettiği yeni malzemelerin ve strüktürel yöntemlerin görsel form estetiği yaratmasından ziyade hacim oluşturmaya ve mekansal örgütlenmeye katkısı ölçüsünde mimari bir potansiyele sahiptir. Ladovski'nin ifadesiyle "inşaatın temel prensibi minimum malzeme ile maksimum yapıya ulaşmaktır; bu ise mimarlığa bir şey katamaz". Öte yandan ratio-mimarlık teknik rasyonalite ve mimari rasyonalitenin entegrasyonundan oluşur; teknik rasyonalite işgücü ve malzeme ekonomisi prensibine dayanırken, mimari rasyonalite strüktürün mekansal ve işlevsel karakterine ilişkin algı ekonomisine dayanır. Aslında bu denklem, sosyalist konut kuramı, tasarımı ve inşasında rasyonalistler ve konstrüktivistler arasında endüstri ve mimarlık ilişkisinde kurulan ortak zemine işaret eder. Teknik rasyonalite ve mimari rasyonalitenin entegrasyonu modern mimarlığın olduğu kadar Sovyet yeni mimarlığının da beslediği standardizasyonla sağlanır. Standardizasyon, endüstriyel form ve kütle için modern inşaat tekniklerini hızlandırır; diğer bir deyişle yeni insan kitlelerinin barınacağı komünal konutun mimari işlevi form ve kütle için modern inşaat teknikleriyle seri üretimine dayanır.

Standardizasyon ve tip: Konut makine midir?

Modern mimarlık kuramına değinirken anmadan geçemediğimiz Le Corbusier'nin "Konut içinde yaşanacak bir makinedir" düsturu, form ve işlev arasındaki ilişkiyi göstermekten ziyade, modern konut ve endüstrileşme arasındaki ilişkiyi gösterir. Zira Le Corbusier konut ile uçak arasında bir analogi kurar ve bir problem olarak uçağın çözümünün ancak standartlar yoluyla sağlandığını, konutun ise bir problem olarak tanımlanmaktan uzak olduğunu ve konut üretimi için standartların oluşturulmadığını söyler. Makine ekonomidir ve barınma problemine verilecek yanıt ancak ekonomi ile sağlanabilir. Uçak üretiminden mimarlık adına çıkarılacak ders ise, konut üretiminde standardizasyondur. Endüstriyel üretime dayanan Sovyetler Birliği'nde rasyonalizasyon ile standardizasyon merkezi planlama ile programlanır. 1921'de kurulan Devlet Planlama Komitesi ya da Gosplan, kuruluşun çözülüşüne dek beş yıllık ekonomik planları hazırlar. Ülke çapında

endüstrileşmeyi programlayan ve Ekim 1928'de uygulamaya konulan Birinci Beş Yıllık Plan'ı takiben Sovyetler Birliği Ekonomi Kurumu'nun (RSFSR) Yapı Komitesi bünyesinde Ginzburg liderliğinde bir grup mimar konut inşaatının rasyonelleştirilmesi için model geliştirir ve standart konut tipleri üzerine çalışır.

Ginzburg, Sovyetler Birliği'nde konut sorununu devletin ürettiği yanıtlar açısından üç döneme ayırır. 1928-1929'da konut "saf bir ekonomik sorun" olarak ele alınır ve Ginzburg'un başında bulunduğu Stroykom RSFSR (Konut Standardizasyonu Departmanı) tarafından büyük konut blokları için plan şemalarının ve strüktürel çözümlerin standardizasyonu, seri üretilmiş prefabrike yapı elemanları ve endüstriyel üretimin sağladığı olanaklarla yeni malzeme ve renk kullanımları üzerinde durulur. Bu dönemde konut sorunu inşaat maliyetlerinin azaltılması ve sosyalist mülkiyetin tanımlayacağı yeni sosyalist konut tiplerinin oluşturulması önemsenir. Konstrüktivizm işlevsel bir inşaat yöntemi olarak ele alınır ve farklı konut tipolojileri inşaatın matematiksel rasyonalizasyonu ve strüktürel yöntemlerin ekonomik verimliliği üzerine temellendirilir (Resim 2,3). Bu departman Moskova, Sverdlovsk ve Saratov kentlerinde inşa edilecek "geçiş konutu" tipinde altı komünal konut projesi üretir (Resim 4). Bu tip çalışması, daha sonra Kiev, Kharkov, Bakü, Smolensk ve başka Sovyet kentlerinde de tekrarlanacaktır. Ardından 1929-1930 döneminde Gosplan RSFSR (Sosyalist Konut Departmanı) bünyesinde konut sorunu, hızlı endüstrileşme ve sosyalist kentlerin inşasına paralel olarak "daha teorik ve problem-odaklı" olarak ele alınır ve şematik çözümler üzerinde durulur. Bu dönem, Magnitogorsk ve Zeleny Gorod gibi endüstriyel üretime dayanan sosyalist kentlerin tasarlandığı dönemdir; konut tipolojileri sosyalist kent önerilerine paralel geliştirilir (Resim 6). 1931-1932 döneminde ise Giprogor RSFSR (Devlet Kent Planlama Enstitüsü) bünyesinde konut sorununa "pratik bir yaklaşım" benimsenir ve yeni yerleşkelerin inşasına yönelik endüstriyel çözümler ve konutun sosyal niteliği üzerinde durulur. Bu dönem yeni sosyalist kentlerin inşa edildiği dönemdir; inşaat tekniklerinin standardizasyonu ve hafif yapı malzemelerinin prefabrikasyonu, mahalle örüntülerinin ve yemekhane, çamaşırhane, kreş ya da işçi kulüpleri gibi kamusal hizmet donatılarının işlevsel çözümlüyle paralel olarak geliştirilir. Komünal konut yerine sosyalist konut tanımı sosyalist kent kavramına paralel olarak bu dönemde anılmaya başlanır.

Ginzburg'a göre, inşaatın endüstrileşmesini sağlamış olan kapitalizmin kendi iç çelişkileri sebebiyle endüstrileşen inşaat sürecinde ustalaşmak ve bu etkinliği mimarlık pratiğine içkin kılmak mümkün değildir; ancak sosyalist inşaat süreci sosyalizme içkin diğer ilericiler inşaat süreçleriyle paralel olarak mimarlığı yapıların endüstriyel üretim sürecinde usta ve etkin kılar. Ginzburg ve konstrüktivistler için makine ya da endüstri, mekânın işlevsel organizasyonuna ilişkin bir araçtır. Makine ile fabrika arasında iki aşamalı bir analogi kuran Ginzburg, endüstriyel üretimde iş akışının örgütlenmesi ile konutta yaşam akışının örgütlenmesini birbirinden ayırdetmez. Konstrüktivistlerin "işlevsel yaratıcılık yöntemi" olarak adlandırdıkları bu doktrin, yeni toplumun acil ihtiyaçları için, yani çalışma ve barınma ihtiyacının seri biçimde karşılanması için strüktürel yöntemlerin rasyonalizasyonunu ve inşaatın standardizasyonunu temel alır.

Inşaat yöntemlerinin rasyonalizasyonu ve konut tiplerinin standardizasyonu, yeni toplum için her bireyin standartlaştırılmış mimari elemanlardan oluşan tanımlı miktarda hacimde sağlıklı bir gündelik hayata erişimini bilimsel normlara dayandırır. Mekânın malzeme ve renk karakterini oluşturan düzlemler olarak bilimselleştirilmiş bu mimari elemanlar, taban alanından yüksekliğe, pencere açıklıklarından mutfak başta olmak üzere mobilya boyutları ve yerleşimine değin sağlıklı bir yaşam için bir bireye gereken minimum mekansal standartları sağlamayı hedefler (Resim 5). Kapitalist endüstriyel üretimin kirli ve kalabalık kentlerindeki sağlıksız konutlara karşı modern mimarlığın güneş (ışık), hava, mekân ve yeşillik maksimizasyonuna dayanan hijyenik konut söylemi, komünal konut adına sosyalist konut kuramında da kurucu bir işleve sahiptir. Ginzburg'a göre, Avrupalı modern mimarların endüstrinin olanakları ve minimum barınma birimi (*existenzminimum*) ile yarattıkları yeni konut kültürü, sosyalist konut kültürü için bir miras oluştursa da yeni insanı özgürleştirmek ve onu "fabrikada verimli, gündelik hayatta keyifli" kılmak için konutun ne biçimde ve hangi sınırlarda onun çeşitli ihtiyaçlarına hizmet edeceği problemi sosyalistlerin görevidir.

Sonuç olarak, modern mimarlığın makineleşmeyi araçsallaştırdığı gibi, Sovyet rasyonalist ve konstrüktivist mimarlık kuramı ve pratiği de sosyalist kitle toplumuna dayanan yeni hayatın konut sorununu Taylorist endüstriyel

verimliliğe dayalı matematiksel hesaplarla konut üretimini makineleştirerek aşmayı öngörmüştür. Öyleyse başta sorulan soru aynıdır: Sosyalist konut üretiminin, modern kapitalizmin endüstriyel üretim rejiminin sağladığı teknolojik olanaklarla kurduğu yaşamsal ilişki, komünal konutun toplumu özgürleştirmek adına oluşturduğu birikimi değersizleştirir mi? Yanıtı tarih göstermektedir: Modern kapitalizmin teknolojik birikimi ve gelişen seri inşaat teknikleri konut krizini çözememektedir. Kapitalizmin krizleri ile derinleşen ve pazarlama politikasıyla aşılamayan konut krizi, konutun *mortgage* kredileriyle insanı zincirleyen bireysel bir mülk değil, kolektif mülkiyet ile özgürleştirecek bir yaşam hakkı olduğuna işaret etmektedir.

■ *Sıla Karataş Başoğlu, Y. Mimar, İsviçre Federal Teknik Üniversitesi - EPFL Mimarlık ve Kent Enstitüsü.*

Notlar:

- 1 Selim Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, Thames and Hudson, Londra, 1987, s. 9.
- 2 A.e., s. 15.
- 3 Komünal konut fikri Çarlık Rusya'sında şekillenmiştir. Bkz.: Joseph Bradley'den aktaran Stephen Kotkin, *Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization*, Berkeley, University of California Press, Los Angeles ve Londra, 1997, s. 158. Kırdan kente göçle beraber ortaya çıkan konut sorunu ve kiralık konut bloklarına olan talebin artışı ile kent merkezlerinde arazi değerinin yükselmesi, giderek daha az işçinin kiralık konut bloklarındaki oda kiralalarını karşılayabilmesine sebep olur. 19. yüzyıl Rus romanlarında, özellikle Dostoyevski'nin *Ezilmiş ve Aşağılanmışlar*'ında çarpıcı biçimde tasvir edilen ve birden fazla ailenin ya da bekar işçinin birarada yaşadığı kiralık odaların sefaleti Rus proletaryasının ve lümpen proletaryasının barınma sorununu gösterir. Konut sorununa Ekim Devrimi'yle beraber getirilen mimari çözüm, 1920'ler modern mimarlığının Avrupa deneyiminde de karşılık bulduğu üzere, komünal konut blokları olur.
- 4 Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, s. 13.
- 5 A.e., s. 71.
- 6 A.e., s. 69.
- 7 A.e., s. 70.
- 8 A.e., s. 106. Maria Tsantsanaoglou, "The Synthesis of Art and Architecture in the Russian Avant-Garde", *Building the Revolution: Soviet Art and Architecture 1915-1935* içinde, Royal Academy of Arts, Londra, 2011, s. 25.
- 9 Manfredo Tafuri, "Avant-garde et formalisme entre la NEP et le Premier Plan Quinquennal", *La Città-L'Architettura*, der.: Jean Louis Cohen, Marco de Michelis ve Manfredo Tafuri, L'Espresso, Paris - Officina Edizioni, Roma, 1979, s. 44.
- 10 Nikolay Ladovski, devrimin ilk yıllarından itibaren yeni sanat ve mimarlık için güzel sanatlar ve mimarinin entegrasyonu üzerine inşa edilen tüm devrimci kurumların içinde yer alır. 1919-20 arasında Zhivskulptakh, 1920-21'de Inkhuk, 1920-23'de Vkhutemas'ta Obmas ve 1923'ten itibaren ASNOVA bünyesinde örgütlenmiştir. Ladovski 1920-1930 arasında Vkhutemas'ta "Mekan" adlı tasarım stüdyosunu; 1927-30 arasında ise Psiko-Teknik Araştırma Laboratuvarı'nı yürütür. 1914 yılında Milano'daki Accademia di Belle Arti'den mezun olan Ginzburg 1922-1930 arasında Vkhutemas'ta mimarlık tarihi ve mimari kompozisyon teorisi dersleri verir. Yeni

Mimarlık adına mimarlık dergilerinde birçok makale yayınlamıştır. OSA'nın kurucularındandır. Bkz: Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, s. 543-547, 564-584., Selim Khan-Magomedov, *Vkhutemas; Moscou 1920-1930*, vol. 1, Editions du Regard, Paris, 1990, s. 382, 354.

- 11 Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, s. 107.
- 12 A.e., s. 543.
- 13 Kuramsal etkinliğinin yanında Sovyetler Sarayı gibi birçok mimari yarışmaya katılan Ladovski'nin, Moskova'da tarihli iki komünal konut yerleşkesi bilinmektedir. Tverskaya ve Sivtsev Vrazhek Pereulo caddelerinde yer alan 1928-30 ve 1932 tarihli bu yapılara ilişkin ne yazık ki yeterli görsel kayıt yoktur; ancak GPS tabanlı çevrimiçi haritalardan bu yapıların sokak perspektiflerine ulaşılabilmektedir. 1929-30'da yeni endüstri kenti Kostino için 25.000 kişilik bir konut yerleşkesi tasarlar; modern planlama ve mimarlığın bölgeleme ilkesine dayanan ve endüstri, konut gibi kentsel işlevleri farklı bölgelere ayıran bu tasarım hayata geçirilemez. Bkz.: Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, s. 543.; Blazej Ciarkowski, "Designing Utopia. Avant-Garde architecture vs. processes of modernization", *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 2017, vol. 19, s. 332. Aynı zamanda 1925'te Moskova'da El Lissitzki ile beraber geliştirdiği, mekan verimliliğini sağlamak adına zikzak ve yıldız şemasına dayanan Ivanovo adlı bir konut projesi bulunmaktadır. Daha fazla bilgi için bkz.: "Nikolai Ladovsky": [http://architectuul.com/architect/nikolai-ladovsky] Erişim tarihi: 12.12.2019.
- 16 Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, s. 543.
- 17 A.e., s. 545.
- 18 Khan-Magomedov, *Vkhutemas; Moscou 1920-1930*, s. 287.
- 19 Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, s. 107.
- 20 A.e., s. 543-544.
- 21 A.e., s. 545.
- 22 Le Corbusier, *Towards an Architecture*, Dover Publications, New York, 1986, s. 95, s. 107.
- 23 Rasyonelasyon ile beraber standardizasyon, aslında Taylorist endüstriyel üretimin mimarlık literatürüne dahil ettiği bir kavramdır. Üretim sürecinde referans alınacak bir norm/tip/model geliştirme olarak tanımlanan standardizasyon, bir endüstriyel üretim jargonu olarak ilkin 1904'te kullanılır. Daha fazla bilgi için bkz.: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexiques, Trésor de la langue française informatisée*: [https://www.cnrtl.fr/definition/standardisation], [http://atilf.atilf.fr] Erişim tarihi: 07.12.2019.
- 24 Selim Khan-Magomedov, "Les nouveaux types dans l'habitat et les équipements", *La Città-L'Architettura*, der.: Jean Louis Cohen & Marco de Michelis ve Manfredo Tafuri, L'Espresso Paris & Officina Edizioni, Roma, 1979, s. 236.; Moisei Ginzburg, *Dwelling*, Fontanka & Ginzburg Design Limited, Londra, 2017, s. 7.
- 25 Ginzburg, *Dwelling*, s. 7.
- 26 Catherine Cooke, *Russian Avant-garde: Theories of Art, Architecture and the City*, Academy Editions, Londra, 1995, s. 115.
- 27 Ginzburg anılınca akla ilk gelen Narkomfin (Sovnarkom RSFSR-SSCB Halk Komiserleri Konseyi İkinci Konutu), bu dönemin ürünüdür. Ginzburg, Narkomfin'i Konut Standardizasyonu Bölümü'nün konut tipleri üzerine kuramsal birikiminin "deneysel" projesi olarak anar. Bkz.: Selim Khan-Magomedov, "Les nouveaux types dans l'habitat et les équipements",

s. 237; Ginzburg, *Dwelling*, s. 82-87.

- 28 1920'lerin sonlarında Sovyet teknokratları, ekonomistler ve mimarlar arasında sosyalist kentin nasıl olması gerektiğine ilişkin tartışmalar başlar. Bu tartışma, 1928 tarihli Birinci Beş Yıllık Plan'ın öngördüğü yoğun endüstrileşme ve endüstriyel kentlerin inşasına yönelik programla ivmelenir ve Nikolay Milyutin'in 1930 tarihli *Sotsgorod* adlı kitabıyla mekansal bir karşılık bulmaya başlar. Geleneksel merkezi kent modelini destekleyen ancak endüstrileşmeden kaynaklı kentsel sorunların azaltılması için kenti yüksek yoğunluklu sekmelere ayırmayı öneren *urbanistler* ve kır-kent çelişkisini çözmek üzere geleneksel kente alternatif olarak kırsalda düşük yoğunluklu lineer kentlerin inşasını savunan *disurbanistler* olarak tarif edilen iki uç, Moskova için açılan Yeşil Kent yarışmasına öneriler geliştirirler. Aynı zamanda Magnitogorsk başta olmak üzere yeni endüstriyel kentler için açılan yarışmalara öneriler geliştirir ve bu kentlerin inşasında görev alırlar. Milyutin'in lineer kent modeline dayanarak Magnitogorsk için endüstri ve konutu ulaşım hattı ekseninde paralel yerleşimler halinde düzenleyen Mikhail Okhitoviç ve Ginzburg disurbanisttir. Okhitoviç ve Ginzburg bu örnekte kent merkezlerindeki yüksek yoğunluklu konut bloklarının aksine, düşük yoğunluklu müstakil aile konutları fikrini benimser; konut tiplerinin standardizasyonu ve yapıım tekniklerinin rasyonelasyonu gene RSFSR bünyesinde geliştirilir. Daha fazla bilgi için bkz.: Anatole Kopp, *Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning, 1917-1935*, Brazillier, New York, 1970. Stephen Kotkin, *Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 1997. Tatyana Budantseva, *Avant-garde Between East and West: Modern Architecture and Town-planning in the Urals 1920- 1930s*, Zjoeck Publishers, Delft, 2007.
- 29 Ginzburg'un Gosplan RSFSR'nin Sosyalist Konut Departmanı bünyesinde Magnitogorsk ve Zeleny Gorod kentleri için ürettikleri tip çalışmasını anlattığı bölümün başlığı "Sosyalist konut sorununun ilk defa ortaya konuşu"dur. Burada komünal konut tartışmasında "yeni sosyalist bireyin gelişimi için" onu hayvani bireyselliğinden ve küçük burjuva aileden kurtaracak kavranın unutulduğuna işaret eder ve sosyalist kentler için üretilen standart konut tiplerinin bu özgürlüğü yaratacağını savunur. Bkz.: Ginzburg, *Dwelling*, s. 148.
- 30 A.e., s. 42.
- 31 Cooke, *Russian Avant-garde*, s. 109.
- 32 A.e., s. 110.
- 33 Ginzburg, *Dwelling*, s. 88-97.
- 34 A.e., s. 44.



Avangart Etkisi: Kolektif Sanat, Mimarlık ve Tasarım

Serdar Erişen ■ Doğa kurallarından yola çıkarak keşif ve icatlara odaklanan rasyonel düşünce ve bilimsel keşifler antik dünyadan moderniteye geçiş olarak da görülebilecek bir aydınlanma dönemine işaret eder. Bu nedenle, gerçek ve yaşamın üstünlüğünün araştırması altında saf doğaya yapılan vurgu, teknolojik araçlara ve çevreye yönelik objektif yaklaşımlara ve buna bağlı endüstriyel devrimlere ilham vermiştir.

Öte yandan, tüm bu devrimsel dönüşüm süreci aynı zamanda ciddi bir güç yarışına ve sonuç olarak da insanlığın yaşadığı ilk Dünya Savaşı'na neden olmuştur. Pek çok toplumsal ve siyasi yeniden yapılanma dönemine işaret eden bu dönem otokratik ve geleneksel Rus Çarlığı'na karşı proleter sınıfın birleşmesi fikri altında güçlenerek daha sonraları Ekim Devrimi'ni kutlayacak olan akımın yoldaşları arasında kendisini en belirgin şekilde gösterir. Batı dünyasının teknoloji ve kültürel alanlarda ilerleme kaydettiği ve yıllarda, Ekim Devrimi'nin izlerini yine bu etkilere bağlı olarak bir dizi politik ve kültürel propaganda ile özellikle Rus Konstrüktivizmi'nin

ortaya çıkışında aramak mümkündür. Özgür sanatsal faaliyetler yapmak adına kurulmuş olan Inkhuk ve Obmokhu gibi kolektif gruplarla güçlenen sanat anlayışı ve pratiği daha sonraları Lenin'in yaratıcı ve devrimsel propaganda programlarında eğitim ve enstitüleşmede de kendisini vareden etkin kültürel ve hatta siyasi dönüşümlerde ciddi anlamda belirginleşir.

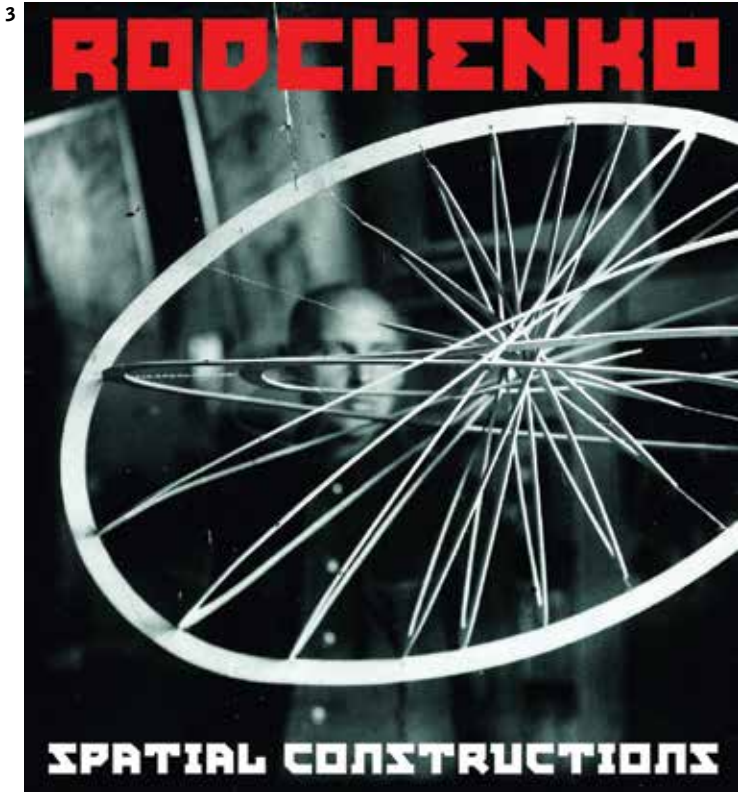
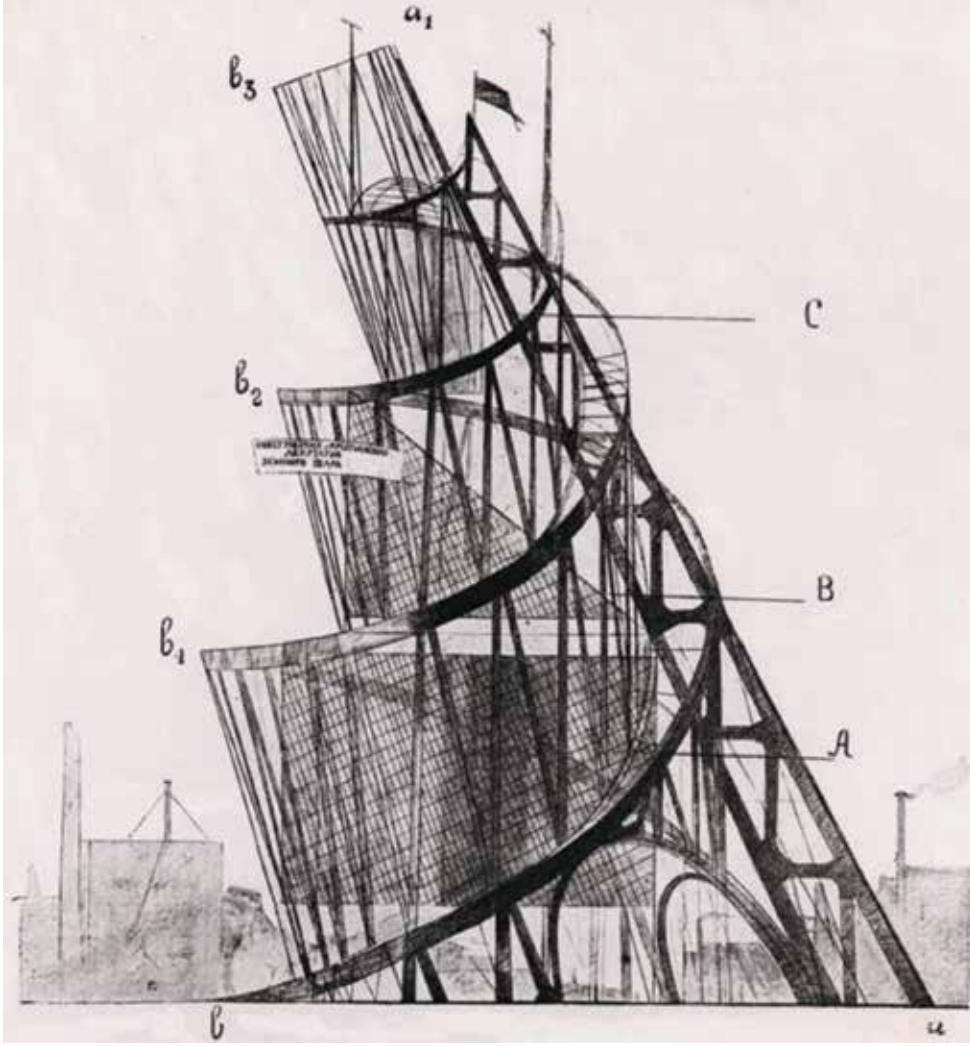
Tam da bu noktada Rus Devrimi'nin entegre etmeye çalıştığı ve hatta karşılıklı olarak etkileşimde bulunduğu Avrupa modernitesiyle olan etkin dönüşüm, nihayet bu dönemde giderek artan modern mimarlığın etkisi, (yüksek) sanat ve teknik arayışların yansımalarıyla 1920'de Lenin tarafından kurulan ve yaklaşık 100 akademisyen ve 2.500 öğrencinin oluşturduğu Vkhutemas okuluyla meşru bir zemin kazanmıştır¹. Öte yandan yeni akımın öncülüğünü yapan bazı önemli figürlerin, aynı zamanda Bauhaus'ta dersler vermesi de bu dönemde artan modernite etkilerinin Rus Devrimi'nin avangart boyutlar kazanmasında ve Bauhaus'taki modern etkinin yapısalcı dönüşümüne katkıda bulunmasında karşılıklı olarak ciddi bir rol oynamıştır.

Bu etkileşimde Rus Devrimi kendisini kolektif olgunun yapısalcı yeni üretim biçimlerinin ilerlemesinde konumlandırmıştır. Bu anlamda, ilk bakışta Rus Konstrüktivizmi'nin Aydınlanma ile doğrudan bağlantılarını bulmak çok zor olsa da, bilim ve bilimsel

1 Aleksandr Rodçenko, "Merdivenler" (Aleksandr Rodçenko terekesi / Multimedia Art Museum Koleksiyonu, Moskova).

gerçeği arama fikri proletaryanın birleşmesi düşüncesi altında güçlenmiştir. Tam bu noktada modern sanatın ve avangart akımların, belli kültürel arayışları nasıl yeni yapma ve düşünme biçimleriyle biraraya getirdiği de irdelenmesi gereken bir konu olarak karşımızda durmaktadır. Bu anlamda Rus Konstrüktivizmi'nin bir stüdyo sanatı olmaktan çıkıp, toplumsal ve kültürel bir yapma biçimine dönüştürülmesi fikri² belki de bu akımı diğer avangartlardan ayıran en önemli özelliğidir. Öte yandan modernitenin getirdiği nesnelere algılama biçimi, etkileşim içindeki sanat akımları ve üretim tarzlarına ciddi katkıda bulunmuştur.

Walter Benjamin, bu mekanik üretim çağında sanat eserini anlamak için yeni teknolojinin ortaya çıkışını, dünyayı deneyimlemenin yeni bir yolu olarak görür³. Gelişen ve moderniteyi geliştiren optik devrimin toplumsal rolünü bir sosyal ajan olarak dillendirir. Örneğin fotoğrafçılık ve ilk film örnekleri, hareketin estetik bir algı olarak değerlendirilmesi ve bunların bilimin bir parçası olarak algılanması için bir temel oluşturmaktadır. Doğayı ve şehir mekanlarını teknolojik ilerlemeler ile gözlemlemek, özellikle Ayzenshtayn'ın filmleri ve Rodçenko'nun fotoğrafçılığındaki (Resim 1) Rus avangart hareketinde gözlenebilecek modernliğin öncü pratikleri arasındadır.



2 Vladimir Tatlin'in 3. Uluslararası Sergi için tasarladığı kule heykelinin eskizi, 1919 (Şçusev Mimarlık Müzesi, Moskova).
3 Aleksandr Rodçenko'nun 1920'lerde tasarladığı "Mekansal Konstrüksiyon no. 12" (*Spatial Construction* kapak görseli, 2002).
4 Aleksandr Şçekatikina-Pototskaya, "Snegouroçka", 1922 (Evgueny Kovtun, *Russian avant-garde*, Parkstone International, 2012).
5 Nikolai Lapshin, Tray "25. X. 17", 1922-1924 (Kovtun, 2012).

Unutulmamalıdır ki, Benjamin'in de değindiği gibi ilerleyen dönemlerde fotoğrafçılık ve film, sermaye sahiplerinin hakim olduğu ve kitle tüketimi için kültür endüstrisinin organize edildiği araçlar haline gelmiştir. Tüm bunların ötesinde ise modernitenin yaşadığı optik devrim yeni bir estetik deneyim için filmlerin (hareketli resimlerin) ardındaki aşkın düşünceyle, nesnel dünyadaki yeni gözlem tarzını ve maddi (materyalist) uygulamaya geri dönmenin önemini hatırlatır.

Bu çerçevede irdelendiğinde Konstrüktivizm, bize Platonik düşüncenin sanattaki etkisiyle yükselen öznelliğe karşı, insanlık için yeni ve laik nesnel boyutun sanat ve bilimin birlikteliğinde ve fakat estetik formalist yaklaşımlardan ziyade mekansal yapılara odaklanan üçboyutlu malzeme uygulaması ve üretimini hatırlatır. Bunun en güzel örneklerini Rodçenko'nun salt uzay-zaman analizlerinden elde ettiği tekil formların birlikteliğinde gözlemlemek mümkün⁴ (Resim 2).

Öte yandan, Rus Konstrüktivizmi'nin yoldaşlarına üniter, nesnel kurallar dizisi getirmek için yeni bir estetik anlayış ile birlikte çağdaş bilim vakasının eleştirisini de pekiştirmeye çalıştığını dillendirmek gerekir. Burada anlaşılması gereken en önemli husus, bilimsel kuralların bulunmasında ya da estetik hareketlerin maddi ya da ahlaki yönlerinin analizinde değil, toplumsal ilişkilerin yeniden yapılandırılmasının malzemeye entegrasyonu olmadan gerçekleştirilemeyen birleşik devrim ilişkilerinin ve deneyimlerin ahlaki yönlerinin elde edilmesinde yatmaktadır. Ekim Devrimi'nden etkilenen bir avangart hareket olarak Rus Konstrüktivizmi, proleter sınıfın kaygılarını üretime ve mekana yansıttığı gibi, üretkenlik yoluyla kendi özgürlüğünü yaratmak üzerinde durmaktadır. Bu anlamda kolektif kaygının, burjuvazinin hiyerarşik ve baskın düzeninin ötesinde bilimsel gerçekler altındaki mevcut sınıf ayrımını kırmak ve kendi taleplerini belirlemek için şekillendiği ve üretim ile günlük yaşamı etkileyen geleneksel normlar ve değerlerin ötesinde bilimsel yaklaşım etrafında geliştiğini savlamak doğru olacaktır. Böylece Konstrüktivizm'i, özellikle proletaryanın ihtiyaçlarına göre günlük yaşamın yeniden inşasına odaklanan siyasi ve kültürel kaygıları olan estetik bir hareket olarak kabul edebiliriz. Bu nedenle, Rus Avangart Hareketi'ndeki estetik kaygı, materyal temelli mekansal tasarımların inşasında Rodçenko'nun

öncülüğü ile başlayan stüdyo sanatından yapısal enstalasyonlar ve heykel sanatına doğru artan bir ivmeyle dönüşmüştür.

Bu fikirler, üretimin merkezi olarak özellikle şehirlerde, kentleşmenin artmasıyla birlikte sinai gelişme ve mekansal üretimi de etkilemiştir. Bu anlamda şehirlerde devrimi kutlamak için planlanan “Lenin’in Anıtsal Propagandası”, önemini kamuya açık yerlere yerleştirilecek bir dizi heykel inşası ve değişen siyasi rejim tarafından mekansal eylemin yansımaları tanımlayan meydanların tasarlanmasından almaktadır. Bu yeni sanat eserlerinin bir kısmını Tatlin tarafından da tasarlanan ve ayrıca Spartacus, Thomas More, Saint-Simon, Herzen ve Marx-Engels gibi devrimci ünlülerin heykellerinin de yer aldığı bir dizi yapı oluşturmaktadır⁵.

14 Nisan 1918’de açıklanan “Anıtsal Propaganda” ortaya çıkardığı bu fikirlerle endüstriyel merkezlerin de yer aldığı kentlerde proleter sınıfın yükselişini kutlayan bir anlam ifade ediyordu. Bu çerçevede pek çok heykel ve mekansal konstrüksiyon değişen politik rejimin sembolü olarak şehir merkezlerinde ve kamusal alanlarda kendisine yer bulacaktı. Bu adımlar aynı zamanda, Rus Konstrüktivizmi’nin kendisini kentsel ve mekansal pratiklerin bir parçası haline getiren yapısal ve üretimsel tasarımlarına da yön verecek; bu tasarımlar “sokak festivalleri” adı verilen toplumsal aktivitelerle yeni kent deneyimlerini teşvik eden araçlara dönüşecekti.

Bu üretken dönemde, akımın en önemli isimlerinden biri olan Vladimir Tatlin kendisini heykel uygulamalarının ötesinde bir dizi konstrüksiyon projesinin içinde bulmuştur. Bu dönüşümün ilk yıllarında Tatlin kendi adıyla da çok bilinen (Tatlin Kulesi) heykel çalışması olan 3. Uluslararası Sergi Anıtı’nı tasarlamakla meşgul olmuştur (Resim 3). Petrograd şehri için tasarlanan ancak inşa edilmeyen bu yapı aynı zamanda estetik algıda da yaşanan bir devrimi gözler önüne serer. İletişim kulesi olarak tasarlanan ve yönetim birimleri yanında konut, radyo kulesi ve ofisler içeren bu öneri, kentlilerin fonksiyonel ihtiyaçlarını geleneksel ve farklı estetik kaygılar, yeni malzemeler (çelik, cam) ve modern yapma biçimleri ile biraraya getiren en ilginç eserlerden biridir.

Kitlesele aktiviteler için bahsi geçen pek çok anıtsal heykel ve yapı projesinin ötesinde, Uluslararası Sergi için tasarlanan bu proje aynı zamanda bilim



4

ve teknolojideki ilerlemeler yanında yeni üretim biçimlerinin getirdiği iştahla ortaya çıkan yeni avangart akımın ütopyan bir projesi olarak konumlandırılabilir. Bu anlamda tasarım da aslında tabiat bilimleri ve özellikle de astronomi biliminde yer alan yıldız ve gezegen yörüngelerinden yola çıkan asal formlara öykünen⁶ çelik strüktürle hareket eden bir dizi programatik ve hacimsel öneriyle sunulmaktadır. Buna göre tasarım, ana fikrini bir sene boyunca kendi ekseninde dönen ve bazı hukuki ofisler yanında konferans ve kongre aktivitelerini içeren kübik bir hacim (Resim 3’te yer aldığı düzeniyle, A); bir ay boyunca ekseni etrafında dönüşünü tamamlayan konut ve idari ofisler için piramit bir hacim (B); ve bilgi-iletişim servisleriyle, yayın merkezi/matbaa, telgraf ve projeksiyon fonksiyonlarını içeren ve kendi ekseninde dönüşünü bir günde tamamlayan bir küre geometriden oluşan soyut hacimlerden almaktadır⁷. Bu tasarıma bağlı olarak iç mekanın ısı ve sıcaklığını muhafaza eden çift camlar, farklı hacimleri zemine ve birbirine bağlayan asansör yapısı, demir, çelik ve cam malzemelerin oluşturduğu diğer yapısal elemanlar teknik detaylardan bazılarıdır.

Bu anlamda hem teknolojik ve tektonik yenilikler hem de yenilikçi ve kamusal programlarla birlikte Tatlin’in diğer tasarımlarından ayrılan bu heykeli başlıbaşına devrim niteliği yaratan bir yere sahiptir. Diğer kamusal binalarda da yaygınlaşmaya başlayan cam, beton ve çelik kullanımı bu bakımdan Konstrüktivizm’in tam anlamda yapısallaşmasına ilham veren ve tarz bir tasarım öngörüşünde ilerleyen yıllarda Bauhaus ve Vkhutemas gibi modern mimarlık okullarının etkileşimiyle daha da pekişen bir mimarlık ve yapma biçiminin öncülerinden olmuştur. Öte yandan bu tasarım aynı zamanda parçacı bir üretim biçiminden Marx’ın da



5

koşullandırdığı şekliyle nesnel doğrulara dayanan materyalist diyalektiğin üretim biçimlerine yeniden aktarılması olarak değerlendirilebilir.

Hatırlatmak gerekirse, Aydınlanma fikrindeki eleştirel düşünce, aynı zamanda araçsal ve üretken ilerlemeler dizisini de yaratır; ve bu düşünce rasyonalizasyon ve otokratik karar kavramlarını öngören öncü süreçlerin ve hareketlerin sunulmasıyla sonuçlanan kendi içinde bir bütünlük olarak yorumlanabilir. Konstrüktivizm bu kültürel alışverişin örneklerinden birini verir, ancak Aydınlanma düşüncesiyle doğrudan meşgul olmamıştır. Biçimci rasyonalizasyon sürecinin etkisiyle, Rus avangartları, yükselen modernliği, üretimin yeniliği ve kendi devrimini yaratan eleştirel bir ideolojiye bağlanan ilişkileriyle ülkenin geleneksel normlarından kurtulma ve yeni bir toplumsal bütünlük yakalama fırsatı olarak görmüşlerdir.

Öte yandan bu propaganda ve mühendislik, sanatçılara ikiboyutlu stüdyo sanatından üçboyutlu mekansal uygulamaların mühendisleri olma fırsatı tanımıştır. Ek olarak, proleter sınıfın ihtiyaçlarını yeni mekanik çağ öncülüğündeki mimarinin gerekliliği ile elen alan Konstrüktivizm, yeni bina tipolojileri ve altyapılarının yeni fonksiyonel ve teknolojik araçlarla değerlendirilmesi gerekliliğini çeşitli pratiklerle ortaya koymuştur. Bu çerçevede tartışılabilir olan üniter toplum fikri, Ginzburg tarafından tasarlanan Narkomfin Binası örneğinde olduğu gibi, binalarda yeni inşaat tekniklerinin uygulamalarına örnekler vermeye başlamıştır. İleri teknoloji ve mühendislikten etkilenen, 1910’lu yıllarda gelişen avangart hareket, kendisini “inşaat” a yeni beton, çelik ve cam malzemelerin entegrasyonu şeklinde yansıtmıştır. Yeni materyal deneyimi, aynı ölçekte estetik deneyimlerin yeniden tanımlanmasının yolunu açmıştır. Cam

sadece bir yapı malzemesi olmakla kalmamış, aynı zamanda şeffaflığı ve yeni üretim ve yaşam ortamları için demokratik mekanı, yani mekanın işlevini doğrudan dış çevreye gösteren devrimci toplumun bir parçası olarak vurgulamanın bir metaforu haline gelmiştir. Böylece yapının üniter bir eylem olarak kendisi, Rus mimarisinin modern dilinin ortaya çıkmasında rasyonel bilimsel yaklaşımın bir parçası haline gelir. Birleşme fikri, maddi pratiklerinin yanısıra binaların işlevsel yorumlarına da yansır. Proletaryanın günlük yaşamını işçi mekanı, sosyal ve toplumsal konut bloklarının yanısıra yeni üretim ortamları yaratan ticaret salonları, fabrika binaları da dahil olmak üzere sinema salonları, elektrik santralleri, su kuleleri, doğalgaz tankları, demiryolu köprüleri, radyo kuleleri ve daha pek çok proje zenginleştirilecektir. Böylece kentteki tipolojiler proletaryanın kolektif bir toplum yaratma ideası altında yeniden yapılandırılacaktır.

Bu dönemdeki mimarlık, nesne tasarımları ve hatta şehircilik kavramlarının Bauhaus'taki ve diğer benzer mimarlık okullarındaki modern mimarlık akımlarından etkilendikleri ve aynı ölçüde, yeni yapma biçiminde de pay sahibi oldukları söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında Vkhutemas'ın varlığının aynı dönemde süregelen deneyimlerle etkin bir bilgi üretme ve aktarım sürecini temellendirdiğini de hatırlatmak gerekir. Okulun varlığı sadece kolektif fikirlerin ortaya çıkışında pay sahibi olmakla kalmaz, etkin bir sanat ve mimarlık üretiminin de parçası haline gelir.

İlerleyen dönemlerde modern mimarlık ve kent pratiklerinde artan fikir ve pratikler, doğrudan bu akımlarla etkileşim içinde bulunan Rus Konstrüktivizmi'ni de etkilemiştir. Öte yandan komünist devrim toplumun her alanına yansımış, üniter yapıdaki Vkhutemas okulu Rodçenko, El Lissitzki, Popova, Stepanova gibi önemli isimlerin yanında Tatlin ve Ladovski'nin atölyeler açmasına ve bu çalışmalarda Krutikov'un gerçekleştirdiği "Flying City" gibi ütopyan öğrenci projelerine de zemin hazırlamıştır.

Bu anlamda akım içerisinde ortaya çıkan kent projeleri, aynı diğer akımlardaki mekan tasarımlarında olduğu gibi "urbanist"ler ve "disurbanist"ler arasındaki anlaşmazlığın ana meselesi haline gelmiş; bu anlamda, bir yandan bahçekentinin benzer modelleri şehirciler tarafından üretilmeye başlanırken, öte yandan da "disurbanistlerin" fikirleri pastörel hayatın farklı bir şekilde yeniden

yorumlanabileceğine dikkat çekmiştir. Başka bir bakış açısıyla her iki akım da doğadaki çekinceler olarak yorumlanabilir. Ancak biri doğanın kurallarından ve adeta kentin gelişimini yöneten manyetik alan kuvvetinden ilham alan Garden City modelini; diğeri ise Frank Lloyd Wright'ın Broadacre Şehri'nde doğrusal ulaşım ağları, şehir ve tarım alanları arasında geçiş yapan tasarım fikri önerisinde olduğu gibi, daha az yoğun, kentle harmanlanmış ve doğanın korunmasından yana olan modelleri esas alır.

Bununla birlikte, pratiklerde de artan ayrışma ve çeşitlilik bir yandan bazı konstrüktivistleri, proletarya sınıfının ihtiyaçlarından uzak tekil arayışlara sürüklerken buna karşın bir kitle de sanat ve mimarlığın daha totaliter ve sadece proleter sınıfın ve hatta sadece politik eğilimlerin salt bir üretim aracı haline gelmesi gerektiğini savunan ve diğer sanatçıları toplumdan ve yoldaşlık fikrinden uzaklaşmakla itham eden eleştirel bir tutuma itmiştir. Öte yandan otoriter iktidarın yükselişi, ilerleyen dönemde sanat hareketlerinin iç dinamiklerini geleneksel olana dönme yönünde etkilemek suretiyle yaşamın dinamiklerine de yansımıştır. Burada sadece politik yönüyle ele alınan devrim fikri, kitlesel üretimi önemseydiğinden ve yenilikçi dokunuşları daha da engellediğinden, Rus avantgard hareketi estetik anlayışın gelişimi üzerindeki etkisini giderek yitirmiştir.

Devletin artan otokratik yapısının avantgard hareketin kendi yapma biçiminde varolan devrimci momentumunu engellediği ve avantgard akımının ortak ve hatta devrimci olarak nitelendirilebileceğimiz yanlarını da gözardı ettiğini söylemek gerekir. İlerleyen dönemde bu hareket yine aynı akımın içerisinde varolan Süprematizm'in yanında, geleneksel ve gündelik hayat örüntülerine dönüş fikri içeren mevcut çalışmalara paralel olarak figüratif ve sınırlı geometrilerle çok daha küçük ölçekli üretim ve deneyim arayışına girerek önemini yitirmiştir⁸ (Resim 4, 5).

Geleneksel Rus yönetimine karşı bilimsel üretim ve kolektif bilinçle yeni bir akım başlatan Rus Devrimi ilerleyen dönemlerde artan sosyal kaygı ve buna koşut politik ve hatta totaliter eğilimlerin artması sebebiyle yerini ancak yine proleter sınıfın varlığını gözetken ve fakat neredeyse geleneksel tarza ve üretim biçimine uygun ve algısal olarak da neredeyse figüratif anlayışa keskin bir dönüş yaparak ekonomik etkinliğini gündelik hayatın nesnelere üretimine teslim eden bir anlayışa bırakmıştır.

Denilebilir ki, Rus Konstrüktivizmi, geleneğe karşı devrimci bir hareket olarak bir başkaldırının etkileriyle başlar ve seri üretimin bir parçası haline gelen ortak uygulamaya yönelik artan kaygıların otoriterleşmesiyle sona erer.

■ *Serdar Erişen, Y. Mimar; ODTÜ Mimarlık Bölümü.*

Notlar:

- 1 "VKhUTEMAS", *Monoskop*, son güncelleme 28 Haziran 2017: [https://monoskop.org/index.php?title=VKhUTEMAS&oldid=79577] Erişilen tarih: 19.12.2019.
- 2 John E. Bowlit, "5 x 5 = 25? The Science of Constructivism", *Aesthetic Revolutions and the Twentieth-Century Avant-Garde Movements*, ed.: Ales Erjavec, Duke University Press, Durham ve Londra, 2015, s. 42-80.
- 3 Walter Benjamin, "The Work of Art In The Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations, Essays and Reflection*, ed.: Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 1969, s. 217-251.
- 4 Mekanı rasyonel bilimsel gelişme ve ilgili materyallerin inşası için tefekkür eden bir araç olarak kullanmanın getirdiği yeni nesnellik fikri, "Spatial constructions" (mekansal yapılar) olarak adlandırılan Rodçenko ve Sternberg'in küçük boyutlu üçboyutlu tasarımlarında kendini göstermiştir.
- 5 Norbert Lynton, *Tatlin's Tower: monument to revolution*, Yale University Press, New Haven, 2009.
- 6 Edward Andrew Shanken, *Sanat ve Elektronik Medya*, çev.: Osman Akınhay, Akbank, İstanbul, 2012.
- 7 Lynton, *a.g.e.*, 2009.
- 8 Bowlit, *a.g.e.*, 2015.

Vkhutemas'ın Ötesi: Sanat ve Tasarım Ortamında İz Bırakmış Diğer Okullar

Aşağıda 20. yüzyıl içinde sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında önemli devrimsel rol oynamış bir grup yüksek okul sıralanıyor. Bu listeyi Vkhutemas'ın tekil bir örnek olmadığını, değişimin birbiriyle bazen bağlantılı, bazen özerk çok sayıda deneysel çabayla üretildiğini göstermek amacıyla hazırladık. Kuşkusuz hepsi de aynı oranda ünlü değiller. IIT: Institute of Design, Black Mountain College gibi bazıları Bauhaus'un ardılı, bazıları diğer kurumlardan bağımsız, bazılarıysa -en azından Türkiye'de- ilginçliğinin farkına pek varılmamış kurumlar bunlar.

Kunstakademie Düsseldorf

Almanya | 1762-



Joseph Beuys öğrencilerle, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, 1967 (@zeroonefilm / bpk-Stiftung Castle Moyland. Fotoğraf: Ute Klophaus).

Alman ressam Wilhelm Lambert Krahe tarafından 1762'de kurulan resim okulu, 1773'te "Kurfürstlich Pfälzische Akademie der Maler-, Bildhauer- und Baukunst" (Ren Palatinlığı Resim, Heykel ve Mimarlık Akademisi) adını aldı. 1819'da Prusya Devleti tarafından "Königlich-Preußische Kunstakademie"ye (Prusya Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi) dönüştürüldü. Sanat Akademisi 1850'lerde, ressam Peter von Cornelius'un (1819-1824) ardından yönetimi devralan Friedrich Wilhelm von Schadow döneminde adını duyurdu; İskandinavya, Rusya ve ABD'den gelen pek çok öğrenciyi ağırladı. Farklı üslup ve sanatçıların varlığında okul, üretimiyle doğrudan bir

"hareket" tanımlamasa da uluslararası yankılarla gelişen bir sanat ortamına evsahipliği yaptı.

Akademi, 1960'lardan itibaren sanat dünyasındaki gelişmelerin başını çekmeye başladı. Joseph Beuys'un atandığı dönemde Fluxus hareketinin merkezi haline gelen okulda, Heinz Mack, Otto Piene, Gerhard Richter, Sigmar Polke ve Blinky Palermo gibi Almanya'nın önde gelen sanatçıları yetişti. Bundan yaklaşık on yıl sonra ise Düsseldorf Akademi, Bernd ve Hilla Becher himayesinde yetişmiş Andreas Gursky, Thomas Struth, Candida Höfer ve Thomas Ruff gibi radikal isimlerden oluşan bir fotoğrafçı nesliyle temsil edildi.

Newcastle University

Birleşik Krallık | 1838-

Newcastle'daki ilk sanat okulu 1838'de kuruldu. Daha sonra Armstrong College ve ardından Durham Üniversitesi King's College bünyesine giren okul, 1963'te yeni kurulan Newcastle upon Tyne Üniversitesi'nin parçası haline geldi. 1950 ve 60'larda Birleşik Krallık'ta sanat eğitiminin geçirdiği radikal dönüşümde önemli bir role sahip olan okul, kökleri kısmen Bauhaus ve onun yenilikçi hazırlık sınıfı "Vorkurs"a dayanan "Temel Tasarım" (Basic Design) eğitiminin gelişimine öncülük etti.

1954-1961 arasında resim bölümünün başında olan Victor Pasmore, sanatçı ve tasarımcı Richard Hamilton ile birlikte

"basic course" adını verdikleri temel tasarım dersi kapsamında birinci sınıf öğrencilerini çizgi, biçim ve renk gibi unsurların temel prensipleri üzerine denemeler yapmaya teşvik ettiler. Hamilton ayrıca okulun, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Kurt Schwitters gibi Avrupa'nın önde gelen sanat figürleriyle tanışmasını sağladı.

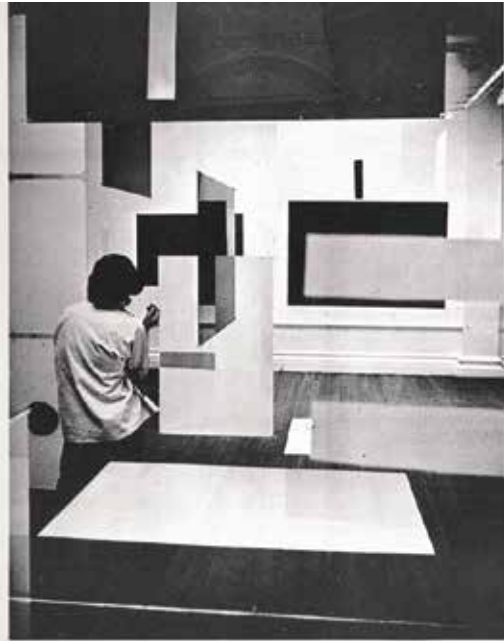
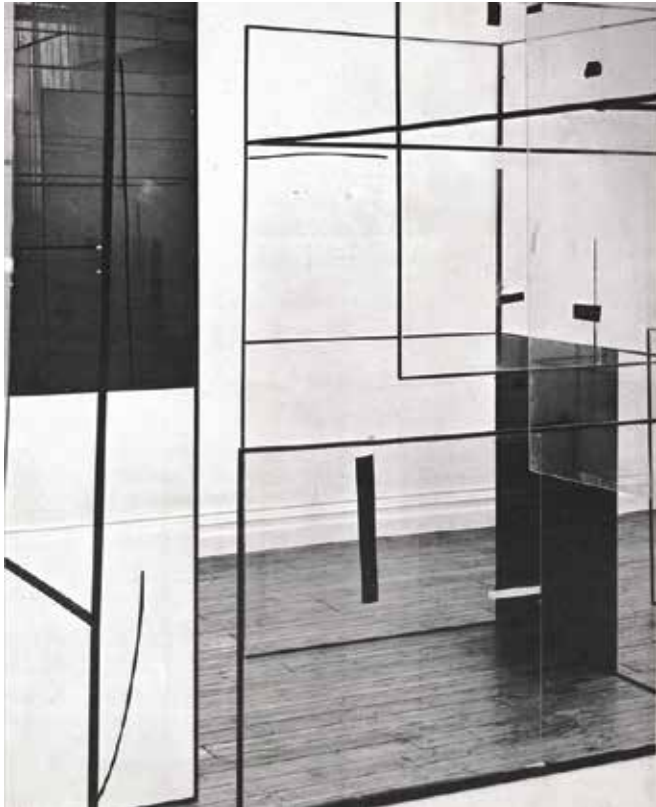
Henüz 30 yaşındayken okulun güzel sanatlar bölümünde ders vermeye başlayan ressam ve sanat tarihçi Lawrence Gowing ise 1948-1958 aralığında görevde kaldı. Pasmore ve Hamilton'ın "basic course"u aracılığıyla okulun sanat eğitimindeki değişimlere yön verdi. Okul

bünyesinde 1925'ten itibaren faaliyet gösteren, Pasmore ve Hamilton'ın "Man, Machine and Motion", "an Exhibit" gibi sıradışı sergilerine evsahipliği yapan Hattan Gallery'nin koleksiyonu ve sergi programının geliştirilmesinde rol oynadı.

Akademisyen ya da öğrenci olarak okulla yolu kesişen diğer sanatçılar arasında Roy Ascott, Sean Scully, Noel Forster, Susan Hiller, Mary Webb, Rita Donagh, Mail Morris, Sarah Pickstone ve Phoebe Unwin yer alıyor.



1 Hamilton ve Pasmore "an Exhibit" sergisinde, Hattan Gallery, Newcastle, 1957 (Hattan Gallery Arşivi).
2 Victor Pasmore, katalog sayfası, "an Exhibit" sergisinden görüntüler, 1957 (Hattan Gallery Arşivi).



1 Exhibit II. A spatial construction. Hattan Gallery 1959
Steel framework with acrylic sheets.
Designed in association with Richard Hamilton.
16 An Exhibit. A spatial construction. Hattan Gallery 1957
Acrylic sheets and nylon thread.
Designed in association with Richard Hamilton

Bauhaus

Almanya | 1919-1933

1909'da Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus, Nazi rejiminin baskısı sonucunda komünist ilkeler taşıdığı gerekçesiyle kapatılana kadar Weimar (1919-25), Dessau (1925-32) ve Berlin (1932-33) olmak üzere Almanya'nın üç ayrı kentinde, üç mimarın -sırasıyla Walter Gropius (1919-28), Hannes Meyer (1928-1930) ve Ludwig Mies van der Rohe'nin (1930-33)- yöneticiliğinde faaliyet gösterdi.

14 yıl boyunca etkinliğini Weimar'da devlet okulu, Dessau'da tasarım okulu ve Berlin'de özel bir enstitü olarak sürdürdü. Arts and Crafts hareketi ve sanat okulu reformlarından doğdu; üretimi konumunun ve zamanının ötesinde bir etkiye sahip oldu. Okulun kapanması ardından Walter Gropius, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy ve Josef Albers gibi pek çok Bauhauslu Avrupa'dan göç ederek hareketi ABD'ye taşıdılar.



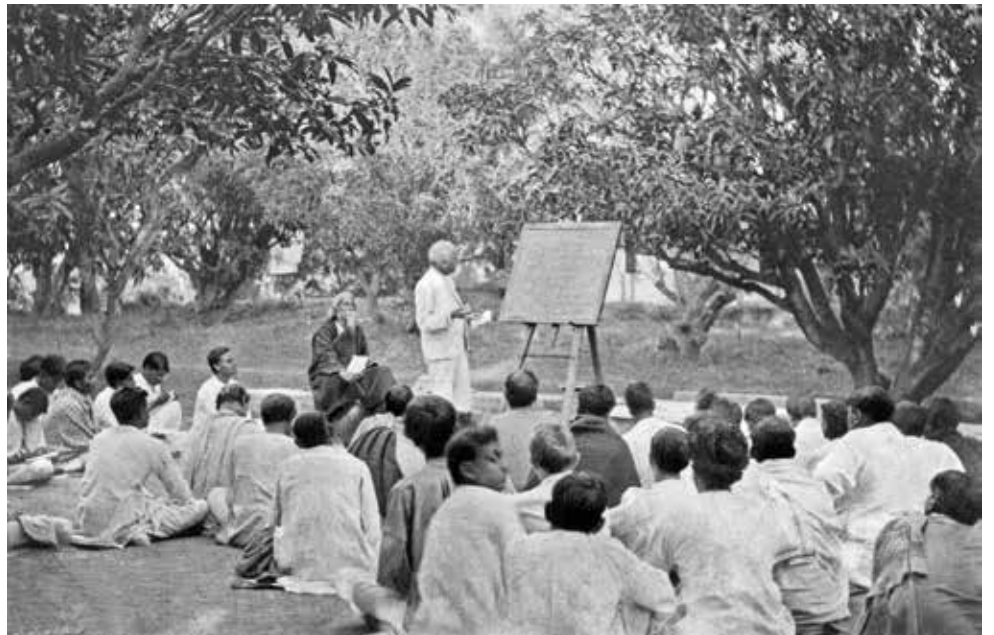
Oskar Schlemmer, Marcel Breuer'in tasarladığı sandalyede tiyatro maskıyla oturan kadın, yak. 1926 (Fotoğraf: Erich Consemüller, kostüm tasarımı: Elisabeth Beyer-Volger, Bauhaus-Archiv Berlin / ©Dr. Stephan Consemüller).

Kala Bhavana

Hindistan | 1919-

DeneySEL sanat okulu Kala Bhavana, Hindistan'da Amritsar Katliamı'nın yaşandığı 1919'da, Hint yazar Rabindranath Tagore tarafından kuruldu. Batı Bengal'in Santiniketan bölgesinde açılan okulun yönetimini, Tagore'un davetiyle ressam Nandalal Bose üstlendi. Bose'ü, Benode Behari Mukherjee ve Ramkinkar Baij takip ettiler. Bu üç figürün kayda değer katkısı, kuruluşundan başlayarak uzunca bir süre Tagore'un sanat ve eğitime dair fikirlerini, sömürgeci sanat uygulamalarına karşı duruşunu model alan okulun yaklaşımını daha da ileriye taşıdı.

Uluslararası ağlarla ilişkilenerken önceki nesillerin tarihselciliğini reddeden okul, Hindistan'da modern sanatın gelişiminde merkezi bir rol oynadı. Okulun tanınmış mezunları arasında ressamlar Jahar Dasgupta, Ramananda Bandopadhyay, K.G. Subramanyan, Beohar Rammanohar Sinha, heykeltıraş Somnath Hore, tasarımcı Riten Majumdar ve yönetmen Satyajit Ray bulunuyor. Kala Bhavana günümüzde,



1951'de üniversite statüsü kazanan Visva-Bharati'nin resim, grafik tasarım, seramik ve tekstil tasarımı, sanat tarihi ve heykel alanlarında eğitim veren güzel sanatlar fakültesi olarak faaliyet göstermeyi sürdürüyor.

Rabindranath Tagore açık hava dersinde (tahtanın solunda oturuyor) Santiniketan, Hindistan, yak. 1925 (Encyclopædia Britannica, Inc.).



Black Mountain College

ABD | 1933-1957

Kuzey Carolina'da bir göl kıyısına yerleşen Black Mountain College, 1933'te açıldığında savaş sırasında ülkelerini terketmek zorunda kalan Bauhauslu tasarımcılar Josef ve Anni Albers için yeni bir başlangıç imkanı doğdu. Bu kurumda 16 yıl görevde kalan ikili pek çok genç sanatçıyı okula çektiler.

Black Mountain'ın, ABD'li eğitim kuramcısı John Dewey'in "yaparak öğrenme" fikrinden esinlenen programı, ortak üretim ilkesine dayanıyordu. Kampüs, Buckminster Fuller'in ilk jeodezik kubbesinin de dahil olduğu yenilikçi yapı projelerinin uygulanması için demokratik ve özgürlüklü bir alan sundu.

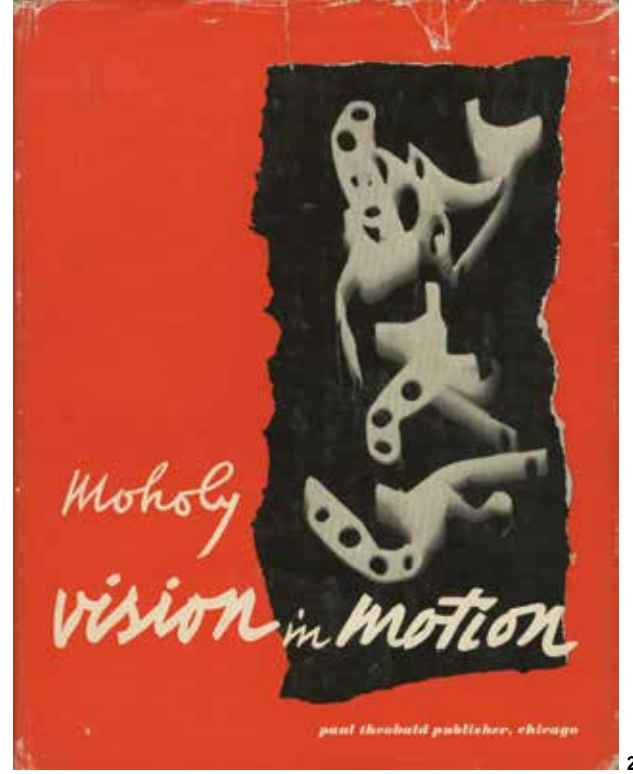
Müzyisyen John Cage, dansçı Merce Cunningham, ressam Willem de Kooning, sanat eleştirmeni Clement Greenberg, fotoğrafçı Harry Callahan ve seramik sanatçısı Peter Voulkos bu okulda ders vermiş diğer isimler.



Etkin olduğu 20 yıl boyunca okulun öğrenci sayısı 1.200'ü geçmemiş ve bunlar arasından ancak 55'i resmen mezun olabilmişse de Black Mountain College; Robert Rauschenberg, Ruth Asawa, Kenneth Noland ve Cy Twombly gibi esinleyici isimleri sanat alanına kazandıran kurum oldu.

1 Jeodezik kubbe inşa eden öğrenciler, Black Mountain College, Kuzey Carolina, ABD, 1949 (Fotoğraf: Masato Nakagawa, North Carolina State Archives, Raleigh, NC.).

2 Josef Albers, bahçede ders sırasında öğrencilerle, Black Mountain College (Fotoğraf: Western Regional Archives, State Archives of North Carolina).



1 New Bauhaus binasının ön cephesi, 1937/39 (Fotoğraf: Herbert Matter; Illinois Institute of Technology).
2 Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1947 (Paul Theobald, Chicago).

IIT: Institute of Design

ABD | 1937-

Nazi rejiminin yükselişi ile 1934'te Almanya'yı terkederek Hollanda'ya daha sonra Londra'ya yerleşen eski Bauhaus fotoğrafçısı Moholy-Nagy, 1937'de Chicago'ya gelerek Association of Arts and Industries'in (Sanat ve Sanayi Derneği) davetiyle "New Bauhaus" (Yeni Bauhaus) okulunun başına geçti. Moholy, yeterli kaynak bulamadığı için bir yıl sonra kapanan okulu, 1939'da sanayici Walter Paepcke'nin desteğiyle yeniden kurdu. "School of Design in Chicago" adıyla açılan, 1944'te "Institute of Design" adını

alan okul, 1930'lardan 1960'lara değin ABD'nin başlıca modern sanat eğitimi kurumlarından biri oldu. Bauhaus ilkeleri müfredata taşındı; sanat, tasarım ve fotoğrafçılığa eşit ağırlık verilen stüdyolarda deneysellik önplanda tutuldu.

Lösemi teşhisi konan Moholy-Nagy'nin 1946'da yaşamını yitirmesi ardından yönetimi Serge Chermayeff devraldı. Moholy'nin eğitim felsefesinin açık bir beyanı olan *Vision in Motion*, ölümünden sonra 1947'de yayınlandı.

1949'da Institute of Design, Illinois Teknoloji Enstitüsü (ITT) ile birleşti ve kampüsü kent merkezinde kalmayı sürdürdü. 1956'da ITT'nin, Mies van der Rohe'nin yönetimindeki mimarlık bölümü mimarın kendisi tarafından tasarlanan S.R. Crown Hall yapısına taşındı. Grafik tasarımcılar Robert Brownjohn ve Burton Kramer, fotoğrafçılar Ray Metzker ve Richard Nickel, mimarlar Estes W. Mann ve Louis Sauer bu okuldan mezun oldular.



1

2



1 Hochschule für Gestaltung, 1950'ler (HfG-Archiv Ulm).
2 Ulm dergisi, 2. ve 7. sayı, 1958-1963 (HfG-Archiv Ulm).

ULM/HfG: Hochschule für Gestaltung Almanya | 1953-68

Almanya'nın Ulm kentinde 1953'te açılan Hochschule für Gestaltung (ya da Ulm Okulu), Naziler tarafından idam edilen Hans ve Sophie Scholl'un anısına kızkardeşleri Inge Scholl ile grafik tasarımcı Otl Aicher ve eski Bauhaus öğrencilerinden mimar ve tasarımcı Max Bill tarafından kuruldu. Onun yönetiminde okul, Bauhaus deneyinin bir devamı olarak faaliyete başladı. Max Bill, müfredat konusunda genç öğretim üyeleriyle girdiği ideolojik bir çatışmanın sonucunda istifa edeceği 1956 yılına kadar okulun başında kaldı. Bill'in ayrılması ardından Tomás Maldonado'nun yönetimine geçen HfG, tasarım eğitiminde "Ulm modeli" olarak anılan bilim ve

toplum odaklı disiplinlerarası ve sistemik yaklaşıma yöneldi. 1968'de kapanan okul, 15 yıllık kısa ömrü boyunca deneysel pedagojiyi esas almak ve endüstri ile güçlü bir ilişki kurmak yoluyla tasarım eğitimi üzerinde kalıcı etki bıraktı. Okulda gerçekleşen tartışmalar gibi öğrenci projelerinin büyük bölümü de 1958-68 yılları arasında basılan Ulm dergisinde yayımlandı. Otl Aicher'in öncülük ettiği tasarım geliştirme modeli, araştırma ve öğretim arasındaki boşluğu kapatmayı amaçladı. Geleneksel üniversitedeki ayrıştırılmış bölümler yerine HfG'de tasarımcılara Endüstriyel Tasarım, Görsel İletişim, Yapı, Enformasyon ve Film olmak üzere beş alanda eğitim verildi.

Okul 1960'larda, Maldonado ve Aicher'nın karşı çıktığı biçimde yeniden kuramsal güzergaha yöneldi. Matematikçi Horst Rittel, sosyolog Hanno Kesting ve endüstriyel tasarımcı Bruce Archer gibi akademisyenler, ergonomi veya iş analizi gibi matematiksel ve analitik çalışmalara dayanan bir metodolojiyi tercih ettiler. Fikir ayrılıkları, nihayetinde devlet elinden verilen fonların geri çekilmesine yol açtı ve okul 1968 protestoları sırasında kapatıldı. Okulun Max Bill tarafından tasarlanan yapıları günümüzde pek çok etkinliğe evsahipliği yapıyor.

CalArts: California Institute of the Arts

ABD | 1961-

1961 yılında Los Angeles'ta kurulan California Institute of the Arts, "özgür okul" ve "anti-üniversite" gibi yeni alternatif oluşumların ortaya çıktığı 1970 öğrenci ayaklanmaları sırasında Santa Clarita kampüsüne taşındı. Los Angeles Müzik Konservatuarı ve Disney tarafından finanse edilen, Chouinard Sanat Enstitüsü'nün birleşmesi ile büyüyen okul, radikal, yenilikçi bir eğitim ortamı sunma hedefiyle öne çıktı.

Kendisini bir sanat okulundan ziyade bir enstitü ve aynı zamanda disiplinlerarası bir topluluk olarak tanımlayan CalArts'ta ilk beş yıl boyunca herhangi bir not sistemi ya da ders zorunluluğunun yokluğunda fakülte personeli müfredatı belirlemekte özgürdü. Öğretim kadrosundan öğretilenden önce uygulamacı olmaları bekleniyor, her öğrenci bir sanatçı olarak kabul ediliyordu. Fakülte John Baldessari, Michael Asher ve Douglas Huebler gibi

isimlerin öncülüğünde performans sanatını ve güncel kavramsal eğilimleri; Judy Chicago, Miriam Schapiro ile feminist pratikleri, Allan Kaprow ile Fluxus yaklaşımını merkezine aldı.



1 CalArts Feminist Sanat Bölümü kurucuları Judy Chicago ve Miriam Schapiro'nın hazırladığı "Womanhouse" sergisi (30 Ocak-28 Şubat, 1972), katalog kapağı (California Institute of the Arts Arşivi).
2-3 Alison Knowles ve James Tenney, "House of Dust" projesi, 1970 (Reframing the House of Dust / California Institute of the Arts).



SCI-Arc: Southern California Institute of Architecture

ABD | 1972-

Güney California Mimarlık Enstitüsü (SCI-Arc), Thom Mayne, Bernard Zimmerman, Glen Small, Bill Simonian, James Stafford, Ahde Lahti ve Gary Neville başta olmak üzere California Politeknik Üniversitesi'nden bir grup öğrenci ve öğretim üyesi tarafından 1972 yılında Santa Monica'da "The New School" adıyla kuruldu. ABD'li akademisyen mimar Ray Kappe, okulun ilk yöneticisi oldu, 1990 yılına kadar bu görevde kaldı. 1997 yılında Neil Denari, ardından 2002-2015 aralığında Eric Owen Moss yönetime geçti.

Ortak çalışmaya dayalı stüdyoları, eğitim seminerleri ve sık sık düzenlenen saha gezilerinden oluşan bir programla; öğrenci ve öğretim üyesi arasında daha demokratik bir ilişki kurma hedefiyle yola çıkan SCI-Arc, mimarlık eğitimi üniversitenin dışına taşıma stratejisi olarak 60'ların sonlarında popülerlik kazanan "duvarları olmayan okul" yaklaşımını benimsedi.

Mezunları arasında Shigeru Ban, Gaston Nogues, Benjamin Ball; mütevelli heyetinde ise Frank Gehry ve aynı zamanda okulun kurucularından olan Thom Mayne gibi isimlerin yer aldığı SCI-Arc, günümüzde öğrencilerine yeni deneysel tasarım yöntemlerine göre şekillenen; analog, dijital ve robotik üretimleri destekleyen laboratuvar imkanları sunuyor. 2002 yılında açılan ve kampüs içinde iki sergi mekanını barındıran SCI-Arc Gallery ise yıl boyunca pek çok mimarlık, tasarım ve sanat etkinliğine evsahipliği yapıyor.



1

1 SCI-Arc ana binasında bir konferans, 1970'ler (Benjamin J. Smith, "SCI-Arc Builds on Pedagogy", Offramp, 8, 2014).

2 SCI-Arc stüdyo mekanı, 1970'ler (Smith, 2014).

3 SCI-Arc öğrencileri çadır strüktürü uygulaması sırasında, okul kataloğundan, 1970'ler (Smith, 2014).



2



3

Cátedra Arte de Conducta

Küba | 2002-2009



1 Aníbal López atölyesi, Havana, 2007 (Cátedra Arte de Conducta).
2 Elvia Rosa Castro atölyesi, Havana, 2004 (Cátedra Arte de Conducta).
3 Cátedra Arte de Conducta atölyesinde sanatçı Thomas Hirschhorn'un sunumu, Havana, 2007 (Cátedra Arte de Conducta).

Havanalı performans sanatçısı Tania Bruguera'nın 2002 yılında başlattığı Cátedra Arte de Conducta (Davranış Sanatı Okulu), çağdaş Küba sanatında alternatif bir eğitim alanı oluşturmayı amaçlayan bir kamusal sanat projesi olarak ortaya çıktı. Sosyopolitik tutum ve yaklaşımların analizi ile sivil eylemi etkinleştirerek ideolojik dönüşümü tetiklemeyi amaçlayan bir sanatsal kavrayışa odaklanan okul, sanatın işlevinin tartışılabileceği kamusal bir platform ve yeni nesil sanatçıları destekleyen pedagojik bir model oluşturmayı hedefledi.

Herkese açık ve ücretsiz olan haftalık atölyeler ve altı ayda bir düzenlenen sergiler; mimarlar, biliminsanları, oyuncular, avukatlar, müzisyenler, antropologlar, alaylı sanatçılar ve

eski hükümlüler gibi sosyal hayatın her alanından aktörün katılımı ile gerçekleşti. Küba'da bilgi kaynaklarına erişim imkanlarının kısıtlılığı dolayısıyla okul, sosyoloji, kültür ve sanat tarihi alanlarından önemli tarihsel ve güncel yayınları bünyesinde toplayarak kapsamlı bir uluslararası sanat arşivinin oluşturulması için ilk adımları attı.

Küba tarihini iktidar ve denetim başlıkları etrafında sorgulayan aktivist pratiği nedeniyle defalarca tutuklanan, hapse atılan Bruguera, kendi evinin salonunda uzun soluklu bir proje olarak başlattığı Cátedra Arte de Conducta'yı kurumsallaştırma yoluna gitmedi; 2009'da yeni alternatif eğitim modellerine alan açmak üzere okulu kapattığını duyurdu.

Kaynaklar:

Kunstakademie Düsseldorf: [<https://www.kunstakademie-duesseldorf.de>].
Newcastle University, School of Arts and Cultures: [<https://www.ncl.ac.uk/sacs/fineart/>].
The Hatton Gallery, Newcastle University: [<https://www.hattonhistory.co.uk/>].
The Bauhaus-Archiv / Museum: [<https://www.bauhaus.de/de/>].
100 Years of Bauhaus: [<https://www.bauhaus100.com/>].
Kala-Bhavana, Visva-Bharati: [<http://www.visvabharati.ac.in/KalaBhavana.html>].
The Black Mountain College Museum + Arts Center: [<http://www.blackmountaincollege.org/>].
IIT: Institute of Design: [<https://id.iit.edu/>].
HfG-Archiv Ulm: [<https://hfg-archiv.museumulm.de/en/the-hfg-ulm/>].
California Institute of the Arts: [<https://calarts.edu/>].
Southern California Institute of Architecture (SCI-Arc): [<https://www.sciarc.edu/>].
Cátedra Arte de Conducta: [<http://www.taniabruquera.com/>].

Vkhutemas'ta Eğitim: Tarihsel Metinler

Aşağıdaki metinler Vkhutemas'ta verilen mimarlık ve tasarım eğitimini açıklayıcı belgeler olarak nitelenebilir. Sözkonusu kurumda çalışan öğretim üyelerinin yaklaşımlarını ve çabalarının kuramsal temellerini örnekliyorlar. Çoğunu anlamak bugünkü okuyucuya kolay gelmeyecek. O dönemin radikal ortamını bilmeyi ve dikkate almayı gerektiren bir içedönük düşünsel ortamın ürünleri oldukları da söylenebilir. Çoğu yerde bildik terimlerle yazılsalar da, yazıldıkları yıllarda onların ancak zaman zaman bugünkü anlamlarını taşıyan terimler olduklarını biliyoruz. Kimi zamansa öğretim kadrosu arasındaki görüş farklılıklarının ürettiği, ama bizim habersiz olduğumuz çatışmaları da farketmek şaşırtıcı olabilir. O yıllarda ortam sadece mimarlıkla sınırlı olmamak koşuluyla, bu esoterik ve iddialı dille dolup taşıyordu.

Bir Mimarlık Kuramının İnşası için Temel İlkeler (Rasyonalist Estetiğin Çatısı Altında)*

Nikolay Ladovski ■ Teknik rasyonalite gibi mimari rasyonalite de ekonomi ilkesi üzerinde temellenir. İkisi arasındaki fark ise, teknik rasyonalite amacına uygun ve kullanışlı bir yapının hayata geçirilmesindeki emek ve malzeme ekonomisi iken mimari rasyonalitenin binanın mekansal ve işlevsel özelliklerinin algılanmasındaki psikik enerjinin ekonomisi olmasıdır. Bu iki rasyonalite biçiminin bir yapıda sentezlenmesi rasyonel-mimarlığı (*ratsioarkhitektura*) meydana getirir.

Birinci Bölüm: Form Üzerine

1 Maddesel formları oldukları gibi algılarken aynı zamanda şu özelliklerin de ifade edildiğini görürüz:

1. Geometrik özellikler – kenarlar, köşeler, açılar, yüzey özellikleri vb. arasındaki ilişkiler;
2. Fiziksel özellikler – ağırlık, yoğunluk, kütle;
3. Fiziksel-mekanik özellikler – stabilite, hareket vb.;
4. Mantıksal özellikler – yüzey özelliklerinin olduğu gibi ifade edilmesi ve hacmin sınırlanması.

İfadelilik, boyutlar ve nicelik hakkında şunları söyleyebiliriz:

- a. Sağlamlık ve zayıflık;
- b. Büyüklük ve küçüklük;
- c. Sonluluk ve sonsuzluk (*koneçnost i beskoneçnost*)

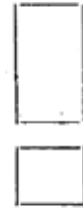
2 Mimarlık, bu “özellikleri” belirli ölçülerde içerdiği durumda işler. Mimar,

alışıldık anlamda teknik ve faydacı olmayan unsurları biraraya getirerek “mimari motif” olarak görülebilecek bir form oluşturur. Mimari açıdan bu “motifler” rasyonel olmalı ve bireyin mekandaki oryantasyonu için gerekli olan daha ileri teknik gereksinimlere hizmet etmelidir.

Formun geometrik ifadeliliği üzerine bir örnek olarak aşağıdaki şekil incelenebilir.

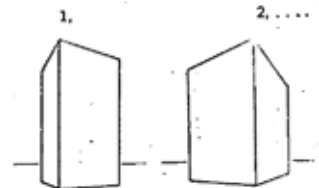
Örnek 1

3 Dikdörtgen bir cismin iki farklı izdüşümü, cismin geometrik olarak kusursuz bir temsili görüntüsünü sunar (Resim 1).



Resim 1

Cismin “1, 2,...” nolu sabit durum dizisinde temsil edilen gerçek perspektifi ise (Resim 2), bu iki izdüşümünün belirlediği sınırlarla tanımlanmış geometrik ifadeye yakın, varsayımsal bir görüntü verir.



Resim 2

4 Bizim daima perspektifte algıladığımız, formun geometrik ifadesi üzerinde bir mimarın yürüttüğü çalışma, gerçek perspektifin algılanmasıyla elde edilen görüntünün, izdüşümlerde verilen görüntüye yaklaştırılmasından oluşur.

Yakınlaştırmanın derecesi mimar tarafından inşa edilen tanımlar sistemine dahil edilen eleman göstergelerinin niceliği ve niteliğine bağlıdır. Bu eleman göstergeleri sistemi genellikle görünür teknik yapı sayesinde sağlanır. Bunun bütünüyle kullanılabilirdiği yerlerde mimarlık ve teknolojinin bir sentezi ortaya çıkar. Ancak yapılamadığı durumlarda ise, eleman göstergelerinin mimari konstrüksiyonu, teknik olarak en basit ve en ekonomik araç olan form yüzeyinin rölyef bileşenleri tarafından oluşturulur. Bu türden bir soruya ve sorunun çözümüne somut bir örnek vermek için 1920'de Vkhutemas Mimarlık Fakültesi'nde ilk defa benim tarafımdan uygulanan bir alıştırmadan alıntı yapıyorum.

Alıştırma - 1

(Mimari-geometrik form)

5 Verili bilgiler:

1. Yatay izdüşümü, 30 cm yüksekliğinde 20x20 m²'lik bir kareden oluşan dikdörtgen bir cisim;
2. Gözlemcinin göz seviyesi 1,6 m yükseklikte, bakış noktası 30 m'den daha uzak değil, bakış noktasının hareket hızı saniyede 15 m'den fazla değil;
3. Güneş ışığı ile aydınlatma.

Not: Bu alıştırmayı çözerken güneşin hareketi ve dikdörtgen şeklindeki cismin iki tarafını aynı anda eşit hacimde aydınlatılabilecek bir pozisyonun varolma olasılığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Gözlem yapan kişiye aşağıdaki noktaları aktarmak önemlidir:

1. Hacmin cephelerini oluşturan yüzeylerin koordinat yüzeylerine göre yönleri, yani hacmin mekansal oryantasyonu (Not: Mekansal koordinatlar perspektif kuramında benimsenen koordinatlardır);
2. Net bir şekilde ifade edilmiş sınırlar;
3. Kenarların eşitliği;
4. Tabanın bir kenarı ve yükseklikle olan ilişkisi;
5. Cepheleri oluşturan yüzeylerin kurdukları dik açılı ilişkiler;
6. Köşelerin dik açılı olması.

İzin verilen ifade ve temsil araçları şunlardır: Dikey ve yatay yüzey

düzenlemeleri, yüzeylerin ton verilerek işlenmesi.

Aşağıdakilerin sunulması zorunludur:

1. Bir model ya da perspektif görüntüsü;
2. Bir köşede buluşan iki cephenin çizimleri;
3. Yatay ve dikey kesitler, her biri 1:100 ölçeğinde.

6 Alıştırmaya dair bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, buradaki çalışmanın amacı gözlemciye dikdörtgen şeklindeki cismin geometrik özelliklerini göstermektir. Fakat geometrik görüntüyü göstermek ne anlama gelir? Belki de matematiksel olarak doğru şekilde inşa edilmiş dikdörtgen cisimde başka bir form görüyoruz: Bir küre, bir koni, bir silindir gibi? Hayır, bu cisimde bir küre ya da bir koni görmüyoruz hatta problemde verilen geometrik özelliklere sahip dikdörtgen bir cisim de görmüyoruz.

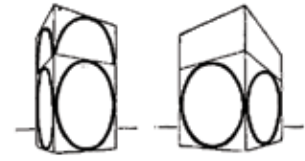
1, 2 ve diğer perspektif dizisini incelediğimizde elimizdeki verilerin, tabanın eşkenarlı olduğunu ya da kenarın yüksekliğe oranının 1,5:1 olduğunu saptamak için yetersiz kaldığımız görüyoruz.

Formu oluşturma aşamasında mimarın, bu formun izleyici tarafından nasıl algılanacağına dair bir fikri olmadığını düşünebilir miyiz? Buna izin vermek bir ilkesizlik durumunu ve geometrik ifade alanında tam anlamıyla kontrol sahibi olmanın imkansızlığını kabullenmek anlamına gelir. Şu ilkeyi tesis etmek zorunludur: Mimari-geometrik çalışma, maddesel formun, izleyicinin bu formun geometrik özelliklerini verili durumun gerektirdiği kesinlikle algılayabileceği biçimde işlenmesine dayanmaktadır.

Söz konusu örnekte bu amaca ulaşmak için ne yapılması gerekir?

7 Dikdörtgen biçimli cismin eşzamanlı görülebilen her bir çift kenarı arasında bir işaret veya kimlik tanımı oluşturmak ve de bunu tüm kenarlar arasında yapmak gerekir.

Bu, cismin tüm yüzeylerinde yapılmış olan bölümlenmelerin birbirleriyle aynı olması gerektiği anlamına gelir.....(1)
Örneğin, cismin tüm yüzeylerine, izleyicinin aynı anda görünür olan her cephe çiftinin çaplarının eşit olduğunu algılayabileceği şekilde bir daire çizerek (Şekil 3), böylelikle görüntü, gerçek geometrik niteliğine yaklaşır ve her kenarın diğer kenarlarla arasındaki eşit mesafe netleşir(2)



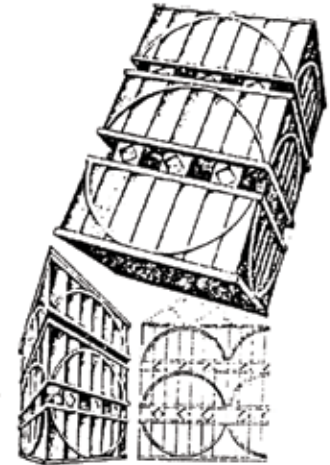
Resim 4

Resim 3

Aynı zamanda yarım daireler çizerek (Şekil 4) tabanla yükseklik arasındaki ilişkinin 1,5:1 oranında olduğunu gösterebiliriz ve böylelikle tüm yüzlerin ve bundan kaynaklanan tüm niteliklerin verili bir yaklaşık gösterimle eşit olduğunu ortaya koyabiliriz.....(3)

Eğer böyle bir analizle devam edersek önümüzdeki soruyu çözmek için gerekli olan diğer öğelere de ulaşırız.

Bu işlem sonucunda elde edilen mimari görüntüleri, bu özel izleme koşulları altında 1. ve 2. perspektif dizileriyle (Şekil 2) karşılaştırarak, mimari görüntünün (Şekil 4) izdüşümlerle elde edilen görüntüye (Şekil 1) büyük ölçüde benzediğine ikna olabiliriz.



Resim 5

Işığın bir nesnenin modellenmesi üzerindeki etkisi iyi bilinmekte ve anlaşılmaktadır. "Gereksinim 3" burada gündeme gelmektedir. Bu soruna sunulabilecek bir çözüm olasılığı şöyle olabilir:

a) aynı anda görülebilen her yüzey çiftine farklı dokusal müdahaleler yapmak (4) ya da
b) aynı anda görülebilen yüzey çiftlerinin her birini, parçası oldukları yüzey ile bir açı oluşturacak şekilde parçalara ayırmak..... (5) ya da
c) Görünür her iki yüzeyi (5)'te olduğu gibi bölmek ancak bir yüzeyin parçalarının açılı ile öteki yüzeydekilerin eşit olmamasına dikkat etmek(6).

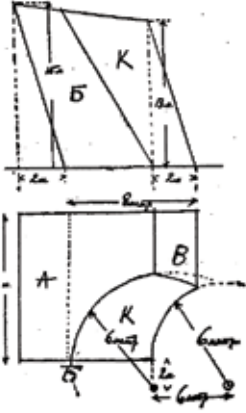
8 Burada öğrenci Petrov (ders yürütücüsü: N. Ladovski, Vkhutemas 1920) tarafından önerilen çözümde, alıştırmaya dair gerekli

olan 1, 2, 5 ve 6 numaralı maddeler şöyle ifade edildi:

- 1&2, dikdörtgen şeklindeki cismin yatay izdüşümlerinin çifte-kare olarak tekrarıyla;
- 5, yüzeylere karşılıklı dik gelen, dikey ve yatay eksenli düz çizgilerle;
- 6, yatay izdüşümlerin köşelerinde alttan görünen, boyutlarının küçük ve dolayısıyla da çevresinin kısa oluşu sayesinde net bir şekilde okunabilen küçük kareleri göstererek,

Alıştırma -2

(Mimari-Geometrik Form)



Resim 6

9 Verili bilgiler:

1. Verilen geometrik formun çizimi;
2. Normal yatay görüntü, bakış noktası 30 m'den daha uzak değil, bakış noktasının hareket hızı saniyede 15 m'den fazla değil;
3. Güneş ışığı ile aydınlatma.

Gözlem yapan kişiye aşağıdaki noktaları aktarmak önemlidir:

1. Mevcut haliyle tüm yüzeyler;
2. Bir açı oluşturan A ve B yüzeyleri;
3. B yüzeyinin eğimi;
4. K yüzeyinin silindirik ya da konik özelliği;
5. Tüm açılarının net değeri.

Bunların sunulması zorunludur: 1:100 ölçeğinde yapılmış model ve çizimler.

■ *Nikolay Ladovski*

* 20-30 Ekim 1920, *Izvestiia ASNOVA*, no. 1, 1926, s. 3-6.

Çeviri: İpek Tabur

Bir Mimarlık Eğitimi Programı için Ders Notları*

İlia Golosov ■ Geçmişteki mimarlık stilleri hakkında yapılmış incelemeler önemlidir. Ancak stil mimarlığın temeli değildir ve önemli olan, hakiki sanatsal ruhu salt stilden ve maddi değerlerden ayırabilmeyi öğrenmektir.

Sanatsal süreç, zıtlıkların ve hareketlerin özgür bir biçimde düzenlenmesinde temellenir. Stilden ayrı ele alınması gereken ve esasen herhangi bir özgül biçime girebilecek olan içerik ise stilden tamamen bağımsızdır. Bu nedenle stil üzerine yapılan çalışmalar mimarlığın esas niteliklerini anlamak için bize bir yol sunmaz. Nitekim stil incelemelerinin mimarlık yapılarına dair verilen eğitimin bir parçası olarak görülmesi gerekir.

Geleneksel mimarlık çalışmaları şüphesiz mimarlık eğitim programına dahil edilmelidir ancak bu hiçbir koşulda dış görünüşlerin stil düzleminde ele alındığı bir eğitim olmamalıdır. Bu eğitim; kütlelerin inşasına dair prensiplerin, kütleleri yerleştirme ve algılama biçimlerinin, planların cephelerle ilişkilerinin ve biçimin işlevsel uygunluğunun özüne dair bir kavrayışın aktarılmasını hedeflemelidir.

Tarihsel mimarlık, mimarlık tasarımı üzerine verilecek temel bir derste sadece bu bakış açısından incelenmelidir. Öğrencilere mimarlık tarihinin klasikleri ve mimari düzenlere dair gerekli bilgiler tüm mimarlık fakültelerinde özellikle de Klasik mimarinin proporsiyonlarını öğretmek için kullanılan konvansiyonel ders notları üzerinden verilmelidir.

Mimarlık eğitiminin erken evresinde proporsiyona dair bilginin öğrenilmesi gereklidir ancak bu eğitim tamamıyla klasik örneklerle dayandırılmamalıdır. Değişmeksizin aynı temel yapıyı tekrar eden Yunan tapınakları gibi sanatsal yapılar sözkonusu olduğunda öğrenciler binaların farklı parçaları arasındaki aşağı yukarı sabit ilişkileri kendi başlarına çözebilirler. Ancak proporsiyona dair genel bir çalışmada sadece ilkelerden yola çıkmamalıyız çünkü kimi tasarım projeleri özelinde gerekli olan proporsiyon setleri her defasında yeni baştan oluşturulmalıdır. Bunlar, mimarı unsurlar arasında kati olarak belirlenmiş bir ilişki tanımına her daim riayet etmezler.

Mimarlık eğitiminde temel dersler için şu anda kabul edilmiş müfredatın

yukarıda belirtilen ilkeleri karşıladığını düşünmüyorum. Bu nedenle teknik resim çalışmalarının mimari formun nasıl yapılandırıldığına odaklanan çalışmalarla aşağıdaki şemaya uygun olarak düzenlenmesini öneriyorum:

Birinci sınıf dersinde verilecek mimarlık eğitiminin içeriği:

1 Genel mimarlık kavramları, görevleri ve insanlık için önemi.

2 Mimari kütle:

- Mimari kütle kavramı.
- Kütlelerin yerleştirilmesi.
- Kütlelerin ilişkisi.
- Kütlelerin ölçeksel özellikleri.

3 Mimari form:

- Mimari form kavramı.
- Formun içerikle nasıl ilişkilendiği.
- Formlar arasındaki ilişkiler.
- Formun ölçeksel özellikleri.
- Plan, görünüş ve kesitler aracılığıyla basit mimari strüktürlerin kompozisyonu.

4 Kütle ve formların mimari açıdan ele alınması:

- Özdeş kütlelerin mimari açıdan farklı ele alınmasının önemi.
- Bir kütleyle ait parçaların mimari detay olarak ele alınması üzerinden ölçeğin ifade edilmesi.

5 İfade araçları:

- Yapının sağlamlığının ifadesi.
- Yapının zarafetinin ifadesi.
- Yapının düşünsel olarak ifadesi.
- Plan, görünüş ve kesitleri gösteren basit bir anıtsal yapı kompozisyonunun oluşturulması.

6 Mekansal ilişkilerin önemi.

7 Mimarlıkta ritim.

■ *İlia Golosov*

*8 Nisan 1921, *Devlet Edebiyat ve Sanat Arşivi, TsGALI, Moskova*.

Çeviri: İpek Tabur

Vkhutemas Stüdyosu "Yeni Akademi" için Sloganlar*

Konstantin Melnikov, İlia Golosov ■
YENİ olan mimarlığın gerçek göstergesi formları basitçe yeniden kullanmak yerine bütünüyle, ESKİ olan mimarlığın yerleşik algısal kademelerinin yeniden kullanılmasına dayanmasıdır.

Geçmişin mimarisinin, kendi teşebbüslerinize arasında bir kan bağı olduğunu size göstermesine izin verin.

Akademist [yani Zoltovski'nin Vkhutemas stüdyosunda olanlar] için *gelenek* yasadır.

Obmas tasarımcısına [Ladovski stüdyosundaki Rasyonalistler] göre *model* yasadır.

Bizim içinse yasa, birinin diğerinin içeriğine uygulanmasıdır.

ESKİ mimarlığın belli bir formunu değil; yapı üretimini esinleyecek bütün kademe ve evrelerini esas alıyoruz.

Bizi etkileyen sanatsal formun yasası ebedidir.

Geçmişte neyse gelecekte de olacak. Yeni bir eserde bu yasanın yokluğu *yozaşma*'yı getirir.

Eski formların uygulanması *taklit*'tir.

Eskinin ilkeleri olmadan yeni form yozaşmadır.

Yöntem, BİÇİM'in sezilmesidir.

Akademistler için biçim NİHAİ ÜRÜN'dür (bir sentez).

Obmas tasarımcısı için, form HAREKET NOKTASI'dır (bir ilke).

Bize göre, biçim BÜTÜNLÜK'tür (ilke ve sentez).

YENİ ancak ESKİ bilindiğinde yenidir: Eskiyle bilmekle, yeniyi meşru kılarırsınız.

Eskinin yokluğunda yeni olan her şey yozaşmadır.

■ *Konstantin Melnikov, İlia Golosov*

*10-15 Kasım 1923, Devlet Edebiyat ve Sanat Arşivi. TsGALI.

Çeviri: Sibel Senyücel

"Okullarda Yaşam": Moskova Okullarında Öğrenci Dernekleri*

Vkhutemas Mimarlık Öğrencileri Birliği (Kruzhok)

Vkhutemas'ta mimarlık öğrencileri birliği (*kruzhok*) yaklaşık bir yıl aradan sonra Kasım 1925'te tekrar faaliyete başladı.

Geçici bir heyet seçildi. Mimarlık ve inşaat sorunları üzerine bir konferans serisinin düzenlenmesini içeren bir çalışma planı hazırlandı. Bu konuların derinlikli bir şekilde ele alınması için mimarlık tarihi, yapı teknolojisi, N.O.T.** ve foto-kinematografi başlıkları altında tartışma grupları oluşturuldu.

Faaliyet planının amaçlarından biri, mevcut projelerinde ele aldıkları konulara ilişkin özel dersler düzenleyerek öğrenci topluluklarına akademik çalışmalarında destek olmaktır.

Bir kütüphane ve okuma odası düzenlenmekte ve dergilere abonelik sağlanmaktadır. Ayrıca mimarlık öğrencileri birliğine ait bir derginin yayını için özenli bir çalışma yürütülmektedir. Bu amaçla yazılı ve görsel malzeme toplanmaktadır. Derginin, öğrenci üretimleri ile birlikte okulda yaşam, mimarlık ve sanata ilişkin konulara ışık tutması hedefleniyor.

Öğrenci birliği, Paris gezisinden dönen öğrencilerin katılımıyla Paris sergisinin mimarisi üzerine bir konferans düzenledi.

MVTU Mimarlık Öğrencileri Birliği

MVTU'nun Mimarlık Öğrencileri Birliği, içinde bulunduğumuz akademik yarıyıl boyunca maddi kaynak bulup ve faaliyet göstereceği bir yer sağlamanın yanısıra bir kütüphanenin ve yabancı yayın aboneliklerinin organizasyonuna yönelik çalışmalar yürütüyor.

Öğrenci birliği, mimarlık alanında basılı materyal eksikliğini dikkate alarak kendi kaynaklarıyla konut, okul, kulüp, hastane vb. temalardaki en iyi öğrenci projelerinin toplandığı bir albüm hazırladı. Bu albümün içeriği öğrencilere ilerideki tasarımlarında yardımcı bir kaynak olacaktır.

Kruzhok'un faaliyetleri kapsamında konferans ve ziyaretler düzenlendi. Bu konferanslarda; mimar Lissitzki "Çağdaş Mimarlığımız", öğrencilerden Khiger "Yaratıcı Üretim, Sanat ve Mimarlık", Prof. Serk ise "İmar Mevzuatı, Küçük Yerleşimlerdeki Kamu Hizmetleri ve Almanya'da Konut İnşaatı" üzerine konuşmalar yaptılar. Moskova tiyatrolarındaki temsilleri izlemek üzere iki gezi de gerçekleştirildi. Gelecek programda, öğrenci ve öğretim üyelerinin katılımıyla öğrenci birliğinin ilgisini çekecek konular üzerine çağdaş yapı üretiminin temel problemlerini ele alan konferanslar gerçekleştirileceğiz.

Gelecek programda yer alacak başlıklardan bir bölümü belirlendi; bir bölümü ise henüz planlama aşamasında: "SSCB'de İşçi Konutlarının İnşası" "Bahçeşehirler mi Gökdelenler mi?" "İnşaat Standardizasyon ve Mekanizasyon" "İnşaat N.O.T." "Mimarlık ve Mühendislik" "Mimarlık Çalışmalarında Marksist Yöntem"

Faaliyetlerimiz arasında en ilgi çekici unsur, Perovski Tiyatro Kulübü binasının tasarım çalışmasıdır.

Perovo'daki demiryolu atölyeleri kulübünün yönetimi, 1000 kişi kapasiteli bir tiyatro, 300 kişilik bir spor salonu, kütüphane, konferans salonu ile akşam dersleri ve kulübün diğer etkinliklerine evsahipliği yapacak tiyatro kulübünün tasarımı için bir öğrenci yarışması düzenlemek üzere öğrenci birliğine başvurdu.

Mimarlık bölümünün 4. sınıf dersi ile birleştirilen yarışma, öğretim üyelerinin gözetiminde bir okul projesi olarak yürütülüyor. Proje üzerinde 25 kişi çalışıyor, altı finaliste ise para ödülü verilecek.

Jürinin yapacağı değerlendirmenin ardından Perovo'da bir sergi düzenlemeyi önerdik.

Projelere ilişkin görüşlerini ortaya koymak üzere Perovo işçilerinden temsilciler de jüride yer alacak.

Bu çalışmanın pek çok olumlu yönü bulunuyor: Somut yerel koşullara bağlı somut bir görev olması ayrıca kazanan projenin bu yıl, bahar döneminde inşasının planlanıyor oluşu; insanları öğrencilerin tasarımına karşı daha sorumlu ve daha özenli yaklaşmak ve profesörlerin hazırladığı programı daha dikkatli incelemek mecburiyetinde bırakıyor.

Tasarımcılar ile müşteri-çalışan kesim arasında doğrudan bir bağ kurması dolayısıyla da ilgi çekici olan sergi; projenin mimari açıdan işçilerin beklentilerini ne ölçüde karşılayabildiğini ve bir yandan onların da mimari anlayışlarını ne kadar ileri taşıyabileceklerini ortaya koyacak.

Son olarak MVTU'da öğrenci birliğinin üretimle ilgili bu araştırmanın her ne kadar hala eksikleri varsa da aslında öğrencilerin ortak çalışmasının bir ürünü olduğunu söylemek gerekir. Bu nedenle de üyelerinin mimarlık bilgisini derinleştirme ve böylece okulun nitelikli uzmanlar üretme hedefini ileri taşımayı görev edinmiştir. İleride okula araştırma görevlisi olarak katkı yapacak kişilerin gelişimini desteklemekte ve okulu bir bütün olarak endüstriye yaklaştırmak, yaratıcı mimarlık çalışmalarında emekçi öğrenci toplulukları ile işçi kesimi arasında daha güçlü bağlar kurmak için faaliyet göstermektedir.

■ A.M.

* *Sovremennaya Arkhitektura*, 1926, no. 1, s. 23-4.

** *Bu kısaltmanın açılım ve anlamını ne yazık ki başvurduğumuz hiçbir kaynaktan bulamadık.*

Çeviri: Sibel Senyücel

Vkhutemas'ta Akademik Konferanslar*

Ia. A. Kornfeld ■ Kasım ayında Vkhutemas'taki tüm fakültelerin katıldığı bir konferans düzenlendi ve fakülteler aşağıdaki hedefleri belirlediler:

- 1 Fakülte ve fakültenin ana "kullanıcıları" arasında doğrudan bağlantılar kurmak, örneğin devletin iktisadi örgütlenmeleri ve Sovyet toplumu arasında;
- 2 Fakültenin programını düzenlemek;
- 3 Uzmanlara verilen eğitimdeki pratik eksikleri belirlemek ve ders programını uygun bir biçimde düzeltmek için sunulan önerileri tartışmak; ders programının ideolojik yaklaşımını ele almak.

Mimarlık Fakültesi'nde 18 Kasım Perşembe günü bir konferans düzenlendi.

İlk oturuma, davet edilenlerin %70'i katıldı. Vkhutemas'ın rektörü P.I. Novitski oturum başkanı seçildi ve yaşamımızda toplumsal bağlamda gerçekleşen değişimler üzerine konuştu. Bu konuşmasında yaşam tarzımızı yeniden şekillendirmemiz ve toplum, endüstri ve konut inşası alanlarında büyük çaplı mimari görevlerimizi yerine getirmemiz gerektiğini söyledi.

Bu konuşmanın ardından Mimarlık Fakültesi dekanı I.V. Rilski fakülte'deki akademik yaşam ve ders programının yapısı üzerine konuştu. Devrim'den günümüze, fakültede tüm derslerini tamamladıktan sonra son üç dönemde mezun olan 70 öğrenciden sadece birinin İş ve İşçi Bulma Kurumu'nda işsiz olarak kayıtlı olduğunun altını çizdi. Bu durum, bu bölümden mezun olan mimarların bugünün pratik ihtiyaçlarını karşılayacak bir eğitim aldığını gösteriyor.

Akademisyen A.V. Şçusev günümüzde bir mimarın rolüne ilişkin karşı görüşler üzerine konuştu. Şçusev'in belirttiği ilk görüşe göre bir mimar aynı zamanda bir mühendis olmalıdır çünkü ülkemizin içinde bulunduğu ekonomik koşullar lüks tüketime imkan vermediğinden binaların inşasında dekoratif ya da "estetik" unsurlara gerek görülmemelidir.

İkinci görüşe göre ise bir mimarın görevi tam da bir mühendis tarafından hayata geçirilmiş bir bina projesinin süslenmesidir ancak bunun için şu an sahip olduğumuz kaynaklara ihtiyaç vardır.

Şçusev bu iki seçeneğin de temelsiz olduğunu ve doğru yaklaşıma göre bir

mimarın çalışmasının her zaman için üstlendiği vazifenin ekonomik çözümüne karşılık gelmesi gerektiğini belirtti. Bir mimarın esas vazifesi olan mekanın düzenlenmesi sözkonusu olduğunda mekansal düşünme zorunludur ve tam da bu düşünme biçimi bir mimarın inşaat sürecini örgütlemesine her dönemde imkan tanır. İyi bir çözüm, güzel bir çözümdür çünkü güzellik vazifenin gerektirdiği doğru, mekansal ve hacimsel çözümden ayrılamaz. Vazgeçilemez bir başka güzel şey de insanlığa ilham veren yaşam sevincini kavramsallaştırma biçimimizdir ve insanlığın bu estetik duyarlılığını tatmin etmek daima mimarlığın temel vazifelerinden biri olmalıdır.

İkinci konuşmacı, mimarlık kuramı derslerinin organizasyonu ve araştırma enstitüsü hakkında konuşan Profesör N.V. Dokuçayev idi. ASNOVA ve OSA'dan AKhRR [Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği] temsilcileri tartışmalar sırasında birtakım noktaları gündeme taşıdılar.

AKhRR adına söz alan ve geleneksel klasik modellere dönüşmesi gerektiğini düşünen bir mimar olan Sukhanov konuşmasında Vkhutemas'ın mimarlık anlayışının ideolojik çizgisine yönelik eleştirilerine odaklandı.

ASNOVA temsilcisi mimar Lamtsov, fazla maliyetli olmadığı gerekçesi ile mimarlığın varolma hakkına sahip olduğunu söyledi. OSA ve SA dergisinden mimarlar Burov ve Kornfeld de Vkhutemas'ı tebrik ettiler ve okulun yeni bir mimarlık anlayışının yaratılmasında oynadığı devrimci rolün altını çizdiler.

İkinci gün; ders programının sanatsal ve teknik yönlerinin akademik boyutları üzerinden iki grubun çalışmalarına ayrılmıştı. Sunumlar dinlendi ve bu sunumlara dair kararlar hazırlandı. Teknik bölüm ders programını detaylı bir şekilde inceledi ve programın genel olarak fakültenin ihtiyaçlarını karşıladığında karar kıldı. Bazı dersler için düzenlenen seminerlerin ve yapılan laboratuvar çalışmalarının güçlendirilmesinin gerekli olduğunu vurgulandı.

Gruplar Glavprofobr [Profesyonel ve Teknik Eğitim Baş Komitesi] temsilcisi yoldaş Bekker'in görüşlerini desteklemedi. Bekker birinci genel toplantıda fakültenin teknik ders programında ciddi bir güçlendirme yapılmasını önermişti.

Bugünkü teknolojik koşullar uzmanları gerek örgütlenme yöntemleri gerekse pratik görevleri geliştirecek daha kapsamlı bir bilimsel farklılaşma yolunu izlemeye zorluyor.

İkinci genel toplantıda Profesör Rılski ve Profesör Lakhtin'in birinci toplantıda, verilecek derslere dair öne sürdüğü öneriler ve Profesör Ladovski'nin fakültedeki araştırma enstitüsünün görevlerine dair önerileri de dahil olmak üzere bilim ve teknik grubunun aldığı tüm kararlar tartışılmadan kabul edildi. Profesör A.A. Vesnin'in fakültede serbest el çizim ve eskiz (*risovanie*) derslerinin programına dair savları da tartışılmadan kabul edildi. Bu karar, öğrencilerin mekansal kavrayışlarını bütünüyle geliştirme; hacim, yüzey, renk ve formu algılama ve ifade etme yöntemlerine hakim olma sorununu yeni bir şekilde ortaya koydu. Oldukça önemli bir mesele olan nesnelerin iç düzenlemeleri ile bu yapıyı dışsal olarak ifade eden formlar arasındaki bağlantıları incelemek için bir araç sundu. Profesör A.A. Vesnin'in önerdiği öğretim yapısında bu türden bir mimari çizim mimarlık eğitiminin

ayrılmaz bir parçası haline gelecekti.

Profesör L.A. Vesnin'in sunumundaki, fakültede kararlaştırılan görevleri devletin çeşitli iktisadi örgütlenmeleriyle sistematik bir şekilde ilişkilendirmeye dair öneriler de tartışılmadan kabul edildi. Şimdiye kadar bu tür görevler üzerinde yapılan çalışmalar, bizi daha yaygın olarak uygulanması gereken bu çalışma yönteminin gerçekçiliği ve uygunluğuna ikna etmektedir. Birinci oturumda olduğu gibi ikinci oturumda yürütülen tartışmada da çağdaş mimarlığın ideolojisi Profesör Krinsky ve Profesör Dokuçev'in fakültede birinci ve ikinci yıllarda verilen Temel Dersler'in öğretim yöntemlerine dair konuşmaları ilişkili olarak ele alındı ve bu yıllarda uygulanan programların 3. yıldaki öğrencilerin çalışmalarıyla ilişkilendirilmesine odaklanıldı. Şu anda ilk iki yıl verilen eğitim ASNOVA üyesi mimarlar tarafından yürütülmektedir. İlk iki yıl uygulanan eğitim yöntemi formu, formun bağımsız varlığı ve algısı açısından incelemeye yöneliktir. Bunun sonucunda form hem tasarlanan nesnenin fonksiyonel amaçlarından hem de kendi yapıcı ve

teknik özünden ayrılmaktadır. Gerçekte, hacim, mekan, renk, kütle, ağırlık, ölçek vb. "temel disiplinler" üzerine yürütülen çalışmalar tam manasıyla soyutlamaya yol açar ve öğrenciler tarafından gerçek hayattan oldukça kopuk yeni bir metafizik alan anlayışının temel çalışmaları olarak algılanırlar.

Tartışmalarda söz alan OSA üyeleri bu türden bir soyut biçimsel çalışma yöntemini materyalist ilkeler üzerinde temellenen organik bir tasarım oluşturma yöntemiyle, yani belirli somut önkoşullara yanıt olarak formun öğelerini oluşturan işlevsel düşünme yöntemiyle karşılaştırdılar.

Öğretim elemanlarının da sunumlarında değindiği, ilk iki yıl verilen derslerle sonraki yıllarda verilen dersler arasındaki uçurumu, ancak bu koşullar altında kapatabiliriz.

■ *Ia. A. Kornfeld*

**Sovremennaya Arkhitektura*, 1926, 5-6, s. 135-7.

Çeviri: İpek Tabur

Vkhutemas Çağında Sovyet Tasarım ve Mimarlık Yayınları

**Veşç/Gegenstand/Objet:
Mejdunarodnoe obozrenie
sovremennogo iskusstva**
Nesne: Uluslararası Çağdaş
Sanat İncelemesi

El Lissitzki (ed.), Ilya Ehrenburg (ed.);
Skythen Verlag, Berlin, 12/1922

El Lissitzki ve Ilya Ehrenburg tarafından Berlin'de 1922 yılında iki sayılı yayınlanabilen *Veshch* dergisi; Rusça, Almanca ve Fransızca olarak üç dilli basıldı. Sovyetler Birliği ile Batı Avrupa arasındaki kültürel alışverişe ışık tutan dergi, Konstrüktivist ve Süprematist sanat hareketlerinin estetik ve siyasal üretimine odaklandı.



LEF

Gosizdat, Moskova,
sayılar: 1/1923, 2/1023

Sovyetler Birliği'nin avangart sanat örgütlenmelerinden biri olan LEF (Sanatın Sol Cephesi) tarafından 1923-1925 aralığında yayınlanan derginin editörlüğünü Osip Brik ve Vladimir Mayakovski üstlendi; kapaklarını Aleksandr Rodçenko tasarladı. Dergi, ilk sayılarında beyan ettiği şekilde sözde solcu sanatın ideoloji ve uygulamalarını yeniden incelemek, bireyciliği terkederek sanatın sağladığı imkanlarla komünizmi geliştirmek hedeflerini benimsedi.



Novyi LEF

Yeni LEF

Gosizdat, Moskova,
sayı: 1/1928

LEF dergisi 1927-1929 yılları arasında *Novyi LEF* adıyla yayınlandı. Bu dönemde Mayakovski derginin editörlüğünü oyun yazarı ve fotoğrafçı Sergei Tretyakov ile birlikte yürüttü.



Архитектура:

Ежемесіаçник

Mimarlık: Aylık İnceleme

Moskovskoie Arkhitekturnoie
Obshchestvo (MAO), Moskova,
sayı: 1-2/1923

Moskova Mimarlık Örgütü (MAO) tarafından yayınlanan derginin kapağı Aleksandr Vesnin tarafından tasarlandı. Şçusev'in başyazısında tanımladığı biçimde yeni geleceğin inşasında bir köprü kurma görevini benimseyen yayında çağdaş Sovyet mimarlığından örnekler ile dünyadan mimarlık haberleri ve makaleler yer aldı.



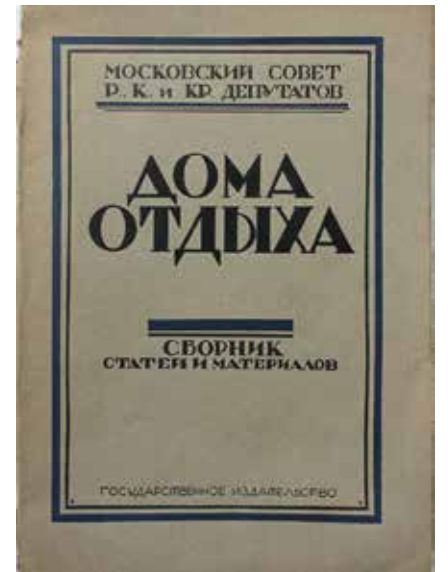
Doma otdykha:

Sbornik statei i materialov

Yurtlar: Malzeme ve
Metin Koleksiyonu

Gosizdat, Moskova, 1923

Kitapta, işçilerin yıllık ücretsiz tatil izinleri için tasarlanmış şifa ve dinlenme yurtlarının eğitim ve sağlık programına ilişkin detaylar ile istatistiksel veriler, bu tesislerin iç ve dış mekan fotoğrafları ile makaleler eşliğinde sunuluyor.





Konstruktivizm

Konstrüktivizm

Aleksei Gan;
Tverskoe İzdatelstvo, Tver, 1923

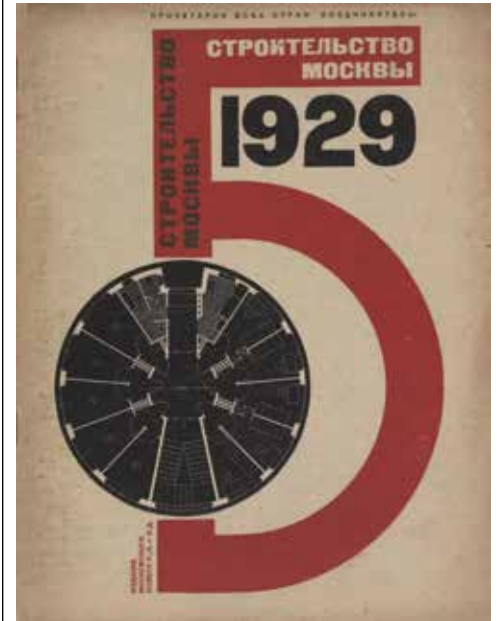
Konstrüktivist estetiğin gelişiminde öncü isimlerden olan Gan, Konstrüktivizm hareketi üzerine ilk kuramsal metin niteliğindeki kitabında hareketin ilkelerini tanımladı. Tasarımı, dizgisi ve baskısı Gan tarafından gerçekleştirilen kitap, Konstrüktivist tipografi ve grafik tasarımın ilk denemeleri arasında yer alır.

Stroitelstvo Moskvi

Moskova'nın İnşası

Moskovskii Sovet Rabochikh Krest'ianskikh i Krasnoarmeiskikh Deputatov, Moskova,
sayılar: 5/1929, 3/1930.

1924-1941 yılları arasında aylık yayınlanan dergi, özellikle ilk yıllarında kuramsal ve pratik alana yönelik bir tartışma zemini oluşturarak dönemin çoğulculuğunu yansıtan, Sovyet mimarisi ve tasarımının önemli belgelerinden biri oldu.



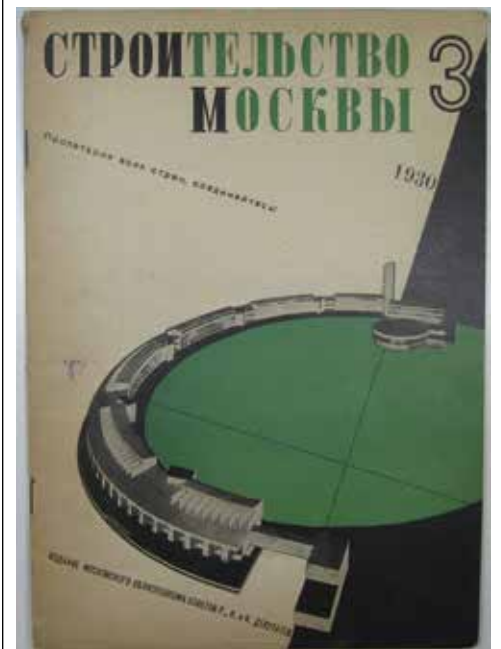
Stil i epokha:

Problemy sovremennoi arkhitektury

Stil ve Çağ: Çağdaş Mimarlığın Sorunları

Moisei Ginzburg;
Gosizdat, Moskova, 1924

Konstrüktivist mimarlığın manifestosu olarak kabul edilen ve yayımlandığı dönemde büyük yankı uyandıran kitabında Ginzburg, Konstrüktivizm'i yeni bir mimarlığın geliştirilmesinde geçilmesi gereken bir aşama olarak tanımladı.



Sovremennaya Arkhitektura

Çağdaş Mimarlık

Gosizdat, Moskova,
sayı: 4/1930

1926-1930 aralığında OSA'lı (Çağdaş Mimarlar Birliği) Konstrüktivistler tarafından yılda altı sayı çıkarılan dergi, avangart mimarlığın önde gelen yayınlardan biri oldu. İlk yıllarda derginin editörlüğünü Aleksandr Vesnin ve Moisei Ginzburg üstlendiler.



Отдел проектирования Производственного бюро Академии художеств

Sanat Akademisi Üretim
Bürosunun Proje Bölümü

Архитектурно-строительный
отдел Производственного
бюро Академии
художеств

Sanat Akademisi Üretim
Bürosunun Mimarlık Bölümü

Tipografiia Akademii Khudojestvy,
Leningrad, 1926

İki broşür, Sanat Akademisi'nin 1924'te
kurulan üretim bürosunun proje
ve mimarlık bölümlerinden öğrenci
çalışmalarını içeriyor.

Чуждеса строител'ного искусства

Konstrüksiyon Sanatının
Harikaları

L. Fournier; E.V. Blizniaka (ed.),
Transpechat, Moskova, 1926

Kitap her biri tek bir yapı tipine ayrılmış
dokuz bölümlü; Batı ülkelerinde inşa
edilmiş köprü, baraj, tünel, metro
gibi devasa yapılardan örnekler ile
Sovyetler'deki köprü ve tünel inşaatlarına
odaklanıyor.



Искусство начертания График Темсил Санати

Yakov Çernikhov;
Knigoizdate'stvo Akademii khudozhetsv,
Leningrad, 1927

Çernikhov'un kendi adlandırdığı biçimde
"grafik temsil sanatı"nı konu eden
ders kitabı, grafik, mekansal ve soyut
kompozisyonları ele alıyor. Kitabında
öğrencileri; güzelliğin ve hareketin
ifadesinde çizgi, düzlem ve üçboyutlu
cisimlerin sağladığı yeni olasılıkları
denemeye teşvik ediyor.



Архитектура Вкхутемас, 1920-1927

Vkhutemas Mimarlığı,
1920-1927

N. Dokuçayev, Pavel Novitskii;
İzdanie Vkhutemasa, Moskova, 1927

El Lissitzki'ye ait ikonik kapak tasarımı ile
Vkhutemas'ın en tanınmış yayınlarından
biri olan kitap, okulun mimarlık bölümü
öğrencilerine ait 1920-1927 yılları arasında
üretilmiş projeleri içeriyor.





Ejegovnik MAO - 5

Moskova Mimarlık Örgütü
Yıllığı - 5

Izd-vo Moskovskogo Arkhitekturnogo
Obshchestva, Moskova, 1928

Moskova Mimarlık Örgütü (MAO) yıllıkları 1909'dan başlayarak altı sayı basıldı. Yıllığın içindekiler, giriş bölümü, resim künyeleri ile yazar adları Rusça ve Almanca olmak üzere iki dilde yayınlandı. Kitapta örgütün faaliyetleri, mimarlık yarışmaları hakkında bilgilerin yanısıra Vesnin kardeşler, Şçusev, İvanitski, Joltovski, Kokorin, Barkhin, Razov, Golosov, Çerişev, Voinov ve Fridman'a ait tasarım projeleri yer alıyor.



Arkhitektura kluba

Kulüp Mimarlığı

Nikolay Lukhmanov;
Teakinopechat, Moskova, 1930

İnşası 1920'lerde gerçekleşen Sovyet işçi kulüplerine adanan kitap, kulüp mimarisinin plandan malzemeye, iç mekan tasarımından konfor sorunlarına uzanan detaylı analizine yer veriyor. Kitabın kapağında Melnikov'un İşçi Kulübü'nün ikinci kat plan çizimi yer alıyor.



Chto i kak my stroim

Neyi Nasıl İnşa Ediyoruz

B. Şakhmatov;
Gosizdat, Moskova, Leningrad, 1930

Stalin'in hızlı sanayileşmeye odaklanarak belirlediği hedefler doğrultusunda yürürlüğe giren ilk beş yıllık planın üçüncü yılında yayınlanan bu kitap, ilk üç yılda elde edilen başarılar ile finansman ve üretim hızına dair problemlerin dökümünü içeriyor. Kitabın birkaç sayfalık bölümü ise inşaat alanında Amerikan deneyiminin başarılı örneklerine ayrılıyor.



Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion: Neues Bauen in der Welt -1

Rusya: Sovyet Birliği'nde Mimarlığın
Rekonstrüksiyonu: Dünyada Yeni İnşa Yolları -1

El Lissitzki;
Anton Schroll & Co., Viyana, 1930

Lissitzki'nin Rus devriminin sanatsal ve ideolojik temelleri üzerine kurduğu çalışmanın ilk baskısı 1930 yılında Almanca olarak yayınlandı.

Sotsgorod

Sosyalist Kent

Nikolay Milyutin;
Leningrad Devlet Basımevi, Moskova,
1930

Kitap Milyutin'in lineer kent ve bahçeşehir modellerini temel alan işlevlerine indirgenmiş sosyalist kent tahayyülünü yansıtır.



Obşçaya teoriya proektirovaniya arkhitekturnykh soorujeniy

Mimarlıkta Genel Tasarım Kuramı

Aleksandr Rozenberg;
PLANKHOZGIZ, Moskova 1930

Kitap, St. Petersburg ve Tallinn'deki üretimi ile tanınan mimar Rozenberg'in mimari tasarıma yönelik başlıca kuramsal metinlerinden.



Moskva Magnitostroi

Moskova'dan Magnitostroi'ye

VTsSPS, Moskova, 1931

Bir sanayileşme propagandası aracı olarak 100.000 nüsha basılan bu broşür, 1930'larda SSCB'nin en büyük inşaat projelerinden biri olan Magnitostroi'da çalışan işçilere dağıtıldı.



Za obraztsovyi sotsialistiçeskii Leningrad

Bir Sosyalist Örnek Kent Olarak Leningrad İçin

E. Maliuga;
Leningradskaya Pravda, Leningrad, 1932

Fotomontaj kullanımı, yazı tipi çeşitliliği ve düzensiz sayfa yerleşimi ile Konstrüktivist tasarım pratiğinin az bilinen kaydadeğer örneklerinden biri olan kitap, Leningrad'ın Konstrüktivist mimarisine ve sosyalist kente dönüşme sürecine odaklanıyor.



Iskusstvo modelirovaniya: Populyarnoe rukovodstv

Maket Yapma Sanatı:
Popüler Bir Kılavuz

D. Greitser, V. Bibikov;
KOIZ, Moskova, 1932

Maket ve üçboyutlu modelleme konusunda teknik bilgileri içeren bir rehber niteliğindeki kitap; fabrika, elektrik santrali gibi 69 yapıya ait maket fotoğraflarını içeriyor.



Oformlenie goroda v dni revolutsionnykh prazdenst

Devrim Kutlamalarında
Kent Dekorasyonu

A. Kuznetsova, A. Magidooon, U. Şçukin;
IZOGIZ, Moskova, Leningrad, 1932

Kuznetsova ve Magidooon'un tasarımını üstlendiği kitaba, Şçukin sokak kutlamaları için yapılmış dekorasyon tasarımlarına ilişkin bir dizi metinle katkı yaptı.



Gruppirovki sovetskoï arkhitektury

Sovyet Mimarlık Grupları

Aleksey Mikhailov;
OGIZ-IZOGIZ, Moskova, 1932

Sanat eleştirmeni ve mimarlık kuramcısı Mikhailov'un metinlerinin bir derlemesi olan kitap; VOPRA, Ladovski, Iofan, Şçhusev, ARU, Vkhutein, Fomin, Ginzburg gibi mimar ve grupların hayata geçmiş ve gerçekleştirilmemiş projelerini biraraya getiriyor.

INOUTarchitettura

Ferrara, İtalya

Mario Benedetto Assisi ve Valentina Milani tarafından Ferrara'da kurulan INOUTarchitettura, peyzaj ve mimarlık odağında üretim yapan çokdisiplinli bir stüdyo. Ferrara Üniversitesi mezunu ortaklardan Assisi, yüksek lisansını Delft Teknoloji Üniversitesi'nde; Milani ise Vallès Mimarlık Okulu'nda tamamladı. 2007'de başlayan ortaklıklarını 2012'den bu yana INOUTarchitettura çatısı altında sürdürüyorlar. Burada, ofislerinin de bulunduğu iki ülkede, İtalya ve Makedonya'da gerçekleştirdikleri iki projelerini tanıtıyoruz.



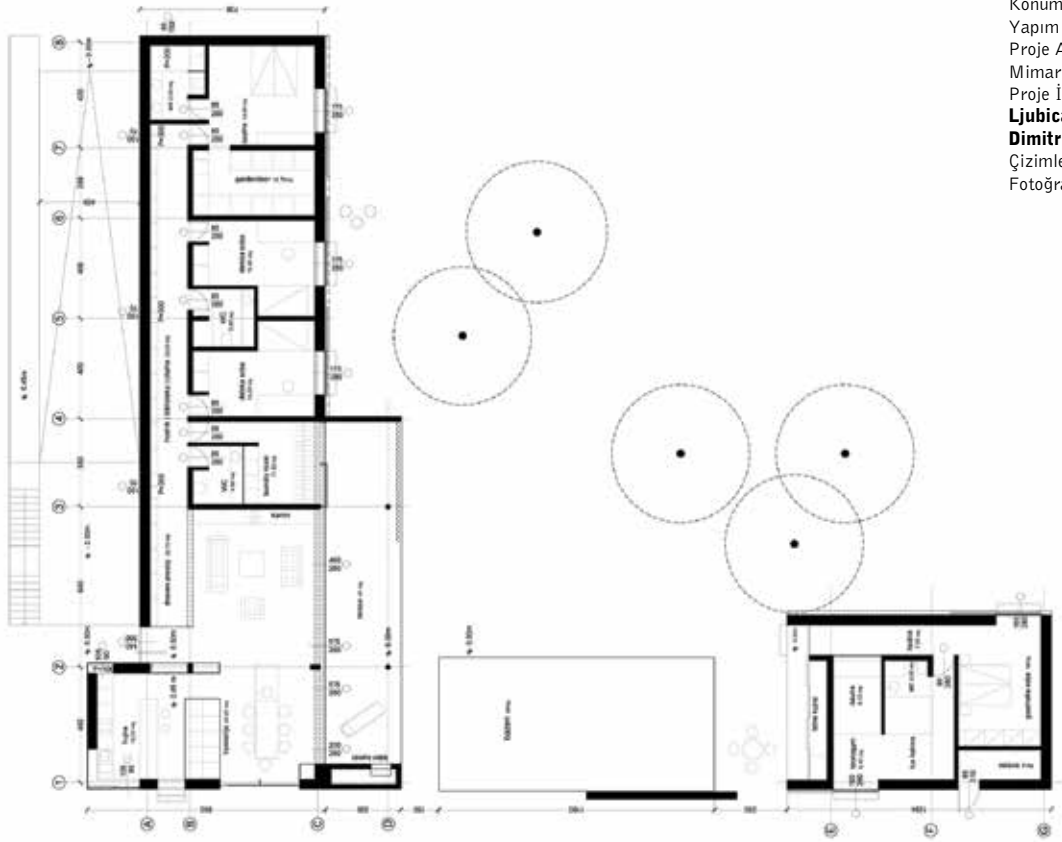
Fotoğraflar: INOUTarchitettura

“Casa GD” GD Evi

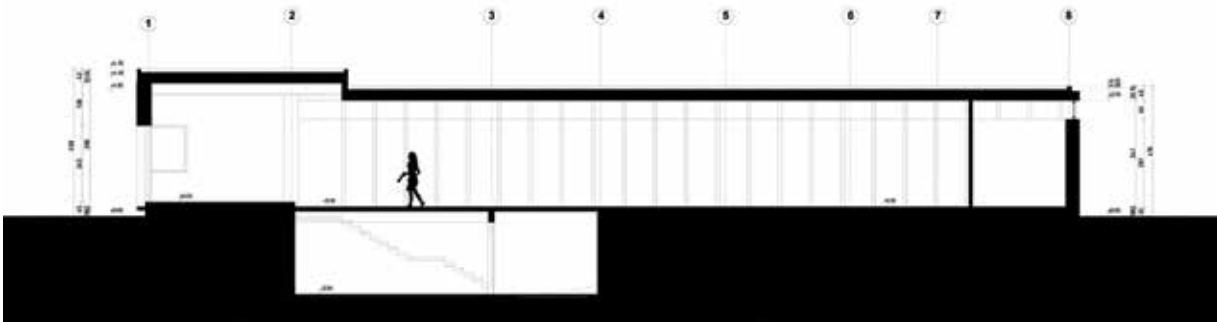
Üsküp yakınında iki çocuklu bir aile için tasarlanan müstakil konutun birimleri, merkezdeki geniş avluya açılacak şekilde arazi çeperlerine yerleşiyor. 1963 depremi ardından Kenzo Tange tarafından şehir için hazırlanan master plana referansla brüt beton kullanılan yapıda birimler farklı tavan yükseklikleri ile biçimleniyor. Ahşap bir kapıdan erişilen arazide üç

yatak odası, oturma ve yemek odaları, bir stüdyo, mutfak ve kütüphaneyi barındıran ana yapının yanısıra garaj, yüzme havuzu ve bir konuk evi de yer alıyor. İçerik kapalı bir karaktere sahip olması istenen yapının çevresi ile kurduğu sınırlı ilişki, mahremiyet düzeyini her birimde farklılaştırıyor.





Konum: **Üsküp, Kuzey Makedonya**
 Yapım Tarihi: **2013**
 Proje Alanı: **2.000 m²**
 Mimarlar: **INOUTarchitettura**
 Proje İşbirliği: **Valentina Milani, Dejan Paskalov, Ljubica Budimovksa (mimarlar); Blagoja Dimitrievski (mühendis)**
 Çizimler: **INOUTarchitettura**
 Fotoğraflar: **INOUTarchitettura**



“Chiesa del Buon Ladrone”

Aziz Dismas Kilisesi

(LADO architetti ve LAMBER + LAMBER ile Birlikte)

İtalya'nın Bolonya kentinde yerel mimarlık ofisleri LADO architetti ve LAMBER + LAMBER'in ortaklığında tasarlanan kilise, La Dozza Cezaevi'nde tahliye sonrası rehabilitasyon sürecindeki mahkumlarla birlikte inşa edildi. Proje ayrıca doğu yönünde bir avlu ile yeni kiliseye eklenen papaz evi ve eski ibadet alanının restorasyonunu da kapsıyor. Yüksek ahşap kapısı ve çatısına yerleştirilmiş haçlar, yalın bir kütle olarak tasarlanan yapının işlevini dışarıdan okunur kılıyor. Duvarları kimi yerde içe doğru bükülen kütlelerin, eğik ve neredeyse penceresiz düzenlenen cepheleri, iç mekanda dar açılı köşeler oluşturuyor. Beyaz yüzeylerle yalın dilin sürdürüldüğü iç mekanda ahşap ve taş donatılara yer verilmiş. Tepe penceresi ve üst seviyedeki birkaç açıklığın yanı sıra iç mekan, döşemeden tavana uzanan bir yırtıktan aydınlanıyor. Ayinsel alanlar kilise duvarlarındaki küçük nişlerin içine yerleşiyor. Merkezde konumlandırılan ahşap sıralar 300 kişilik bir oturma alanı sağlıyor.

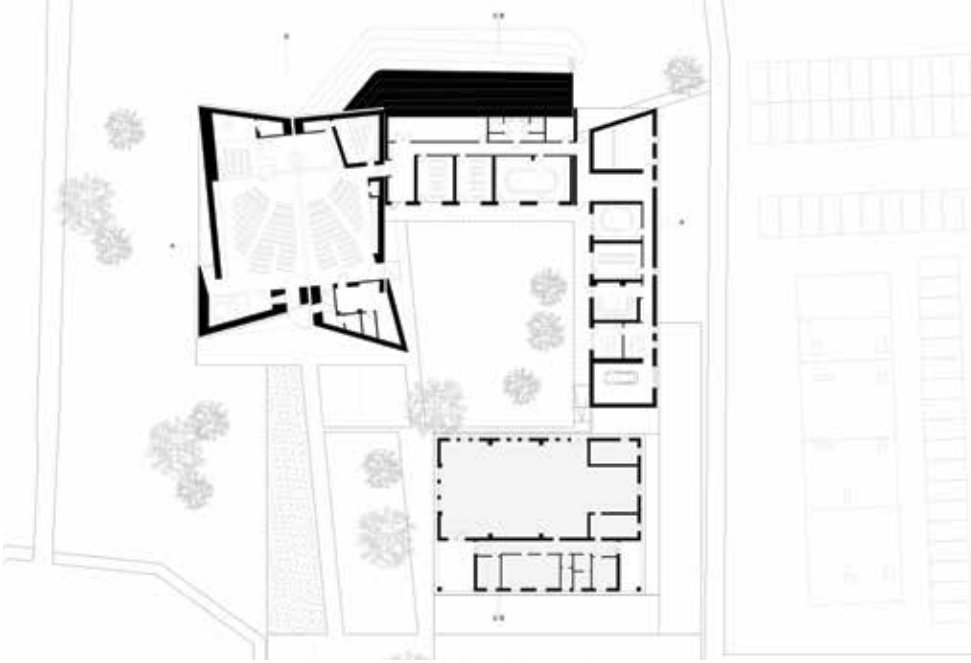


Fotografılar: Simone Bossi



ARREDAMENTO

Fotoğraflar: Simone Bossi

Konum: **Bolonya, İtalya**Yapım Tarihi: **2019**Proje Alanı: **4.935 m²**İşveren: **Parish of San Lorenzo del Farneto (don Paolo dall'Olio)**Mimarlar: **INOUTarchitettura, LADO architetti, LAMBER + LAMBER**Proje Ekibi: **Mario Assisi, Luca Ladinetti, Fiorella Lamber, Mario Lamber,****Paolo Lamber, Valentina Milani**İnşaat Mühendisliği: **Michele Naldi**Yüklenici: **Cooperativa Intersettoriale Montana Sassoleone**Proje İşbirliği: **Paolo Mennea, Flavio Senoner, R.B Impianti s.r.l.,****Prosapio Patrick Service s.r.l., Fastimpianti s.n.c., Donati Impianti****s.r.l., La Nova s.a.s., Delisari Materia Design s.r.l.s.**Fotoğraflar: **Simone Bossi**

TOKİ İznik Sosyal Konutları ve Uğur Tanyeli'nin Yorumları Üzerine Kısa Notlar

Geçen sayımızdaki TEMA dosyasının metinlerinden biri olan “Güncel Mimarlıkta Bunalım: Türkiye’de ve Dünyada”yı tartışan ve eleştiren bu yazı, tasarımcılarının İznik Sosyal Konutları projesini ortaya koyarken dayandıkları görüş ve amaçlarını açıklıyor.



Ahmet Yılmaz ■ *Arredamento Mimarlık* dergisinin 2020 Ocak-Şubat sayısında Sayın Uğur Tanyeli tarafından kaleme alınan “Güncel Mimarlıkta Bunalım: Türkiye’de ve Dünyada” başlıklı yazıda, tarafımızca hazırlanan İznik Sosyal Konutları projesine ait tüm mimari okumaların; sadece iki görsel üzerinden yapılmış olmasını doğru bir yaklaşım olarak görmüyoruz. Objektif bir yaklaşımın aksine; uygulaması tamamlanmış bir projenin gerek vaziyet planı kurgusu gerekse silüet kaygısı ve mütevazı dil arayışı, şekilcilikten/formalizmden ibaret sayılan bir yorumun nesnesi yapılmıştır.

Projenin geliş hikayesi

2014 yılında TOKİ'nin düzenlediği “7 İklim 7 Bölge Ulusal Mimari Proje Yarışması”nda Güneydoğu Anadolu Bölgesi kategorisinde birincilik ödülü almamız sonrası kurumun görüşme ve iş verme sürecinde “İznik Sosyal Konutları Projesi” TOKİ ile yapılan ilk çalışma oldu. 26.918 m² alanda İznik merkezine 3 km ve İznik Gölü'ne yürüme mesafesinde bulunan proje alanında hazırlanmış çalışma, TOKİ'nin sosyal konut üretiminde

alışlagelmiş yaklaşımlarının bir örneği yerine, farklı arayışlar ve ihtiyaçlar neticesinde yeni bir bakış açısının bu süreçte dahil edilme arzusunun göstermekteydi. Gelen bu talep doğrultusunda daha önce işveren tarafından hazırlanmış, 2 farklı plan tipi ve 13 bloktan oluşan 165 konutluk standart bir yerleşmeye alternatif olarak; 15 farklı plan tipinin yer aldığı, farklı kat adetlerine sahip aynı sayıda konutun yer aldığı taslak işverene sunuldu. Alınan onay ardından uygulama projelerine başlanırken ilkesel olarak;

- Yaya öncelikli ve erişim mesafelerinin göz önünde bulundurulduğu;
- Gridal planlama yerine organik dokunun benimsendiği;
- Kütle ebatları ve yükseklikleri ile yeknesaklıktan uzak bir silüet düzeninin hedeflendiği;
- Farklı plan tipleri ve mimari öğeler ile çeşitlilikten kaynaklı zenginliğin önemsendiği;
- Tünel kalıp sistemi yerine, konvansiyonel sistemin tercih edildiği;
- Kent merkezinden uzak olması nedeniyle ihtiyacı karşılayacak çeşitli donatıların ve bir caminin tasarlanan mahallenin merkezinde olduğu;



- Mantolama sistemi yerine yapısal elemanlar ile kalıcı çözümlerin geliştirildiği bir konut yerleşimi hedeflenmiştir.

Kimlikten öte

2014 sonrası TOKİ'nin az katlı yerleşim modellerine geçiş söylemine paralel olarak başladığımız bu çalışmada, alışlageldik sosyal konut üretimindeki “tünel-kalıp” sistem ile çözülmüş tip projeler yerine konvansiyonel sistemlerin verdiği elastikiyet ve farklı plan tiplerinin biraraya gelişi ile kazanılan çeşitlilik kullanılarak TOKİ için radikal denilebilecek bir yaklaşım ortaya konulmuştur.

Proje alanının düze yakın eğimde bir arazi üzerinde yer alıyor oluşu, mevcut imar planındaki emsal ve Hmaks kısıtlarının yalnız azami değerler üzerinden kurgulanıyor olması ve bunlara bağlı olarak aynı kat adedine sahip kütlelerin oluşturacağı tekdüzelik bir sorun olarak görülmüştür. Plan tadilatı ardından iki, üç ve dört katlı olmak üzere tasarlanan yapılar ile silüet zenginleştirilmiş ve yeni bir mahalle çekirdeği kurgusu oluşturulmuştur.

Modern toplu konut yerleşimlerinde artık kanıksanan ve genellikle topoğrafyaya rağmen “patates baskı” yerleşim düzenine alternatif arayışları barındıran tasarım yaklaşımı; plan çeşitliliği ile de desteklenmiştir. Yine mevcut yapı stoğunun dahi mahkum edildiği mantolama çözümleri yerine, yapısal unsurlar ile aynı yalıtım gerekliliklerini sağlayan kalıcı mimari çözümler tercih edilmiş, bu sayede bakım masrafları ve



sürdürülebilirlik adına uzun ömürlü çözümlere gidilmiştir.

Kimlik meselesi

Kimlik meselesine gelince; “Mimarlıkta Buhran, Bunalım, Bunalıtı, Kriz” başlıklı yazıda dünyanın çeşitli yerlerindeki projeler üzerinden kimlik kavramı ele alınmış, bize göre isabetli olan ve olmayan tespitlerde bulunulmuştur. Iznik projesi özelinde tasarım yaklaşımımız mimari çerçevesine bağlı olarak değişmekte ve kendi zeminini aramaya çalışmaktadır. Bunlarla beraber işverenin talebi proje bağlamında “kimlikli bina” olmadığı halde, “modern” ya da başka bir tanımlama şeklinde olsaydı da neticede inanmış olduğumuz benzer bir mimari dil ortaya çıkacaktı. Yani tasarım dilimiz işverenin taleplerine, dünya görüşüne, hatta yapı işlevine göre oluşturulan veya şekil değiştiren kılıflardan öte; zamanı ve yeri reddetmeyen, bu iki unsura bakımımızı sergileyen bir tasarım anlayışını

benimsemek olmuştur. Bu itibarla tercihlerimiz, olağan “mimarlıklar” ya da “çoğulluklar” ortamında kurulan tasarım dillerinden biridir.

Ayrıca mimari dil tartışılacaksa ülke genelinde üretilen başka yapıların da bu bağlamda ele alınması gerekecektir. Tüm yapılar mimari dili itibarıyla bir kimlik, bir iddia taşırlar ve bu da tercihlere bağlıdır. Tasarımcıdan, “kimliksiz” ya da kimlik tartışmalarından “muaf” şehirler ve kişilikler isteme hakkı kadar, bir kavram olarak “kimlik” derdi olan insanların yaşadığı şehirleri hayal etme hakkı da tanınmalı ve bu, tasarımcının olağan “mimari” arayışlarından biri olarak görülmelidir.

Mimari hafıza derdi olan, bunun pratikte ve teoride araştırmalarını yapan, dekoratif unsurlar yerine yeni açılımlar ve denemeler içerdiğini düşündüğümüz projemiz; her sene binlerce sosyal konut üretilen bir ülkede işverenlerin Osmanlı/Selçuklu imaj

talebine yüzeysel desen ve motiflerle cevap veren işlerle bir tutulmamalıdır. Kuşkusuz Uğur Tanyeli'nin metni Türkiye mimarlık ortamının kısır atmosferinde tartışma açıcı, mimari üzerine konuşabilmek adına dikkate değer bir metindir. Ve kanaatimizce bu tartışma devam etmelidir. Fakat sözün gücünü kuvvetlendirmek adına, projemiz bağlamında Tanyeli'nin dışarıda bıraktıklarına ve seçmeci tavrına itirazımızı kısaca dillendirmek istedik.

Son söz olarak

Günümüzde mimari, imar planlarıyla bütün boyutları sınırlandırılmış kitleleri tasarlamaya indirgenmiştir. Oysaki; yapıları insanla buluşturan fiziki çevrenin çok katmanlı ve çok boyutlu olduğuna inanıyoruz. Özellikle yoğun şehirlerde yapı ölçeklerinin büyümesiyle birlikte yapıyı insani ölçekte buluşturan kotlar, kademelenmeler, duvarlar ve benzeri yardımcı yapısal unsurları -ki bu unsurlar şehrin hafızası demektir- tasarımın temel ögesi olarak görmekteyiz. Sonuç olarak, insanın kurduğu fiziki çevrede tüm canlı hayatını gözetme bilinci insandadır. Dolayısıyla mimar; insanın çevre bilincini ve farkındalığını sürekli diri tutacak düzeyde çevresini kurmakla yükümlüdür.

■ Ahmet Yılmaz, Y.Mimar.



Konum: **İznik, Bursa**
Yapım Tarihi: **2016**
Proje Alanı: **26.918 m²**
İşveren: **TOKİ**
Proje Ofisi: **Mi'mar Mimarlık**
Mimarlar: **Ahmet Yılmaz,**
İbrahim Hakkı Yiğit



Soviet Design: From Constructivism to Modernism. 1920-1980

Kristina Krasnyanskaya, Alexander Semenov

Scheidegger and Spiess, Zürich, 2020, 448 sayfa, ISBN 978 3858818461

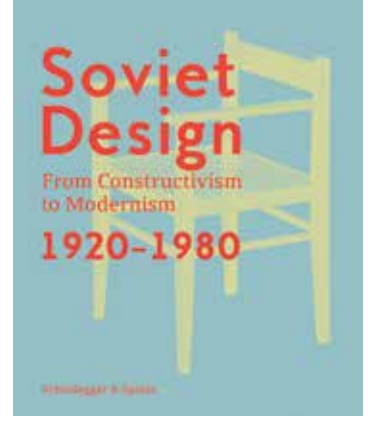
Sovyetler Birliği ardında, Batı'da büyük ölçüde bilinmeyen kaydadeğer bir tasarım miras bıraktı. Sovyet mimarlığı ve grafik tasarımının aksine bu dönemin iç mekan tasarımlarının yeterince araştırılmadığına dikkat çeken Kristina Krasnyanskaya ve Alexander Semenov, kitaplarında Konstruktivizm'den geç Modernizm'e uzanarak Sovyet iç mekan tasarımlarının kapsayıcı bir incelemesini sunuyor.

Yakın zamana kadar erişime kapalı olan arşivlerden elde

edilmiş belgelere dayandırılan çalışma, Sovyet tasarımının 70 yılının kaydını tutuyor. Demir Perde'nin ardındaki tasarımcı ve mimarların çoğunlukla önemsenmemiş ve gölgede kalmış üretimlerinin dikkate değer çeşitliliğini ortaya koyuyor. 1920'lerin Vkhutemas'ın cesur keşif ve deneyleri, Konstruktivizm, Rasyonalizm ve Süprematizm hareketleriyle; 1930'ların Sovyetler Birliği'nin en ikonik yapılarının üretildiği Stalin dönemi İmparatorluk stili ve Sovyet Art Deco'suyla; geç 50'lerin seri üretim işlevselci mobilyalarda kendini gösteren

modernist yaklaşımla yer bulduğu kitapta; 60'lar Sovyet tasarımının Altın Çağı olarak anılırken 1970'lerde yeni nesil tasarımcıların, çoğu kağıt üzerinde kalan ilerici işleri de sunuluyor.

Kitap şu bölümlerden oluşuyor: 1. Bölüm: 1920'lerde Sovyet Tasarımının Kuram ve İlkeleri; 2. Bölüm: "Mobilya Üretiminde Avangart Yaklaşımlar: Formalizm'den Rasyonalizm ve Konstruktivizm'e"; 3. Bölüm: "1920'lerde Mobilya Tasarımı ve Üretimi"; 4. Bölüm: "Kuramsal Temelleri



ve İlkeleri: 1930'lardan Erken 1950'lere"; 5. Bölüm: "Post-konstruktivizm'den Sovyet Neoklasisizmi'ne Mobilya Tasarımı"; 6. Bölüm: "Planlama ve Kitlesele Tasarım: 1930'lardan Erken 1950'lere"; 7. Bölüm: "Sovyet Tasarımında Modernizm"; 8. Bölüm: "Sovyet İç Mekan Tasarımının Altın Çağı"; 9. Bölüm: "1970'ler -1980'ler: Yeni Nesil Tasarımcılar".

Dikey Dünya: Uydulardan Sığınaklara

Stephen Graham

Çev.: Ali Karatay; Koç Üniversitesi Yayınları (KÜY), İstanbul, 2020, 376 sayfa, ISBN 978 6057685230

Stephen Graham kitabında, dünyayı ve kenti eksik olan üçüncü eksenini yerleştirerek baştan resmediyor; eşitsizlik, siyaset ve kimliğin coğrafyasını bu eksik üçüncü boyutu da hesaba katarak keşfe çıkıyor. Okuyucuyu, uzaydaki uyduların her şeyi gören gözlerinden, katil dronlar ve helikopterlerle dolu atmosferimize, oradan dünyanın dev şehirlerinin en zengin ve yoksullarının evlerine doğru bir gezintiye çıkarıyor.

Asansör teknolojisinde yaşanan ilerlemelerin yansımaları hem zenginlerin gökdelen tepelerindeki hayat tarzlarında

hem de yeraltının derinliklerine inen çetin çalışma koşullarına sahip madenlerde bulunduğu dikkat çekiyor. Graham, yoksul ülkelerin yeraltı kaynaklarının emperyalist güçlerce ve dev şirketlerce sömürsünün insani maliyetinin de altını çiziyor.

Kitapta şu bölümleri içeriyor: Önsöz: "Dubai, Ocak 2010"; Giriş: "Dikeyleşme"; 1. Kısım: "Yukarısı", 1. Bölüm: "Uydu: Bir Muamma Varlık", 2. Bölüm: "Bombacı: Yukarıdan Gelen Ölüm", 3. Bölüm: "Dronlar: Robotların Egemenliği", 4. Bölüm: "Helikopter: Doğrudan Erişim", 5. Bölüm:

"Favela: Cılız Şehir", 6. Bölüm: "Asansör: Yukarı Çıkmak", 7. Bölüm: "Gökdelin: Gösteriş ve Şiddet", 8. Bölüm: "Konutlar: Lüksifiye Gökler", 9. Bölüm: "Gök Geçit/Gök Tren/Gök Güverte: Çok Katmanlı Şehirler", 10. Bölüm: "Hava: Ölümcü Kubbeler"; 2. Kısım: "Aşağısı", 11. Bölüm: "Zemin: Jeoloji Üretmek", 12. Bölüm: "Bodrum/Mahzen: Şehirlerin Altları", 13. Bölüm: "Kanalizasyon: Sosyoloji ve Dışkı", 14. Bölüm: "Sığınak/ Tünel: Yeraltı Barınakları" 15. Bölüm: "Maden: Derin Sınırlarda İstihraç Emperyalizmi".



Sanat İlkelerine Göre Kent İnşa Etmek

Camillo Sitte

Çev.: Alp Tümertekin, Nihat Ülner; Janus Yayıncılık, İstanbul, 2020, 176 sayfa, ISBN 978 6057035019

Avusturyalı mimar ve sanat tarihçisi Camillo Sitte'nin *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* adlı kitabı, 1889 yılında yayınlanmasından itibaren Avusturya ve Almanya başta olmak üzere kent konusundaki tartışmaların odak noktası oldu.

Alp Tümertekin ve Nihat Ülner'in Türkçeleştirdiği kitap; "Sanayi devriminin etkisiyle ortaya çıkan kentsel çevrenin çirkinliğinden kaçınabilir

miyiz?", "Toplumlarımızın yaşadığı büyük alt-üst oluşların ortasında çağdaş bir güzellik, güzel bir kent ortamı oluşturabilir miyiz?", "Eski kentlerin öldüğü kesin, ama sanatsal güzeleğe sahip olmalarını sağlayan estetik ilkeler nelerdir?" sorularının izini sürüyor.

Kitapta şu bölümler yer alıyor: "Binalar, Anıtlar ve Meydanlar Arasındaki İlişkiler", "Meydanların Merkezinin Boş Brakılması", "Meydanların

Dışa Kapanması", "Meydanların Biçimleri ve Boyutları", "Eski Meydanların Düzensizliği Üzerine", "Meydan Grupları", "Kuzey Avrupa'da Meydanların Düzenlenmesi", "Öğelerin Sefaleti ve Modern Kent Düzenlemelerinin Sıradanlığı", "Modern Sistemler", "Modern Kent Düzenlemelerinde Sanatın Sınırları", "Modern Sistemin İyileştirilmesi Gereken Yanları", "Sanat İlkelerine Uygun Olarak Tasarlanan Kentsel Düzenleme Örneği".



Arredamento Mimarlık'a Katkı İçin Yazım Kılavuzu

İçerik: Dergiye özgün yazı, derleme, proje tanıtımı, yarışma tanıtımı, yayın tanıtımı, çeviri yazı gibi alanlarda ve daha önce yayımlanmamış olmak koşuluyla metin ve o metinle ilişkili görsel malzeme katkısında bulunulabilir.

Yazı Boyutu: Dergiye sunulacak yazılar standart yazı sayfası (yak. 2000-2500 karakter) ile 10-15 sayfayı aşmamalıdır. Bu metin uzunluğu konu ve içerik özellikleri dikkate alınarak arttırılabilir. Dipnotlar bu yazı hacim sınırlamasına dahildir.

Metin Yazım Özellikleri: Metin, Microsoft Word programıyla yazılmalıdır. Kullanılacak punto boyutu 12'dir. Yazım karakteri olarak Arial'ın kullanımı yeğlenmelidir. Paragraf ayrımları programın "önce-sonra aralık bırakma" özelliği kullanılarak değil, paragraflar arasında bir satır boşluk bırakılarak yapılmalıdır. Metnin e-posta ile ya da CD halinde yollanması olanaklıdır. Gerekli iletişim bilgileri derginin künye sayfasında bulunmaktadır.

Görsel Malzeme: Fotoğraf, harita, çizim vb. görsel malzemenin sayısı

25'i aşmamalıdır. Görsel malzeme yayımlanmak üzere gönderildiğinde kesinlikle metnin içine yerleştirilmemeli, ayrıca sunulmalıdır.

Siyah-beyaz ve renkli opak fotoğraf, dia, bilgisayar çıktısı gibi farklı ortamlarda görsel yollanabilir. Görsellerin dijital imaj dosyası olarak JPG, TIFF, PSD gibi formatlarda da sunulması olanaklıdır. Mimari çizimler Autocad programıyla değil, kağıt çıktısı olarak veya JPG, TIFF vb. gibi formatlarda gönderilmelidir. Tüm dijital görsellerde çözünürlük 300 DPI'dan düşük olmamalıdır.

Dipnotlar: İki tür referans verme, kaynak gösterme sistemi uygulanabilir:

1. Dipnot: Dipnotlar sayfa altında değil, metnin sonunda yer almalıdır. Programın otomatik dipnot verme özelliği kullanılmamalı, ana metinle aynı biçimde yazılmalıdır. Metnin içinde dipnot göndermeleri parantez içine alınarak veya koyu (bold) karakterle sıra numarası verilerek belirtilmelidir. Dipnotlar ise, metnin sonunda Notlar başlığı altında aynı sıra numarasıyla

yazılmalıdır. Yazımları kitaplar için şu biçimde olmalıdır: Yazar Adı Soyadı, Kitap Adı (italik), Çevirmen Adı Soyadı, Yayınevi, Basım Yeri, Basım Tarihi, Sayfa Numarası. Makaleler için şu yazım düzeni uygulanmalıdır: Yazar Adı Soyadı, "Makale Adı", Makalenin İçinde Yer Aldığı Yayın (italik), Editör Adı, Çevirmen Adı, Yayınevi, Basım Yeri, Basım Tarihi, Sayfa Numarası. Aynı yayına bir kez daha gönderme yapıldığında dipnotta o yayın Yazar Adı, a.g.e., Sayfa Numarası biçiminde gösterilmelidir.

2. Metnin içindeki kaynak göndermeleri parantezli sistemle de yapılabilir: (Yazar Soyadı, Yayın Yılı, Sayfa Numarası). Bu sistem kullanıldığında metnin sonunda bir kaynakça yer almalıdır. Alfabetik olarak sıralanmış kaynakça şu düzende yazılmalıdır: Yazar Soyadı, Yazar Adı (Basım Tarihi), Kitap Adı (italik), Çevirmen Adı Soyadı, Yayınevi, Basım Yeri. Makaleler içinse şu yazım düzeni uygulanmalıdır: Yazar Soyadı, Yazar Adı (Basım Tarihi), "Makale Adı", Makalenin İçinde Yer Aldığı Yayın (italik), Editör Adı, Çevirmen Adı, Yayınevi, Basım Yeri.

Sektörü Yakından Takip Etmek İçin...



Yapı sektöründe ne olmuş, ne oluyor, ne olacak?
En güncel, en etkili haberler ve tüm bilgiler
her zaman kesintisiz, en hızlı yapi.com.tr'de

yapi.com.tr
Yapı Sektörünün Haber Portalı

DİNAMİKLER 2020

4. İNŞAAT YÖNETİMİ ZİRVESİ

4th CONSTRUCTION
MANAGEMENT SUMMIT

17 NİSAN 2020 / 17 APRIL 2020

17 NİSAN 2020 • 17 APRIL 2020
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ODİTORYUM
YILDIZ TECHNICAL UNIVERSITY AUDITORIUM

Istanbul Project Management Association
Istanbul Proje Yönetim Derneği



www.dinamikler.org/insaat.asp
#insaatyonetimizirvesi2020

TÜRKİYE'NİN EN BÜYÜK PORSELEN SERAMİĞİ; KALESINTERFLEX
ANCAK ONUNLA BOY ÖLÇÜŞÜR



Kalesinterflex® 120x360

Teknoloji ve inovasyonun eseri olan, Türkiye'nin en büyük porselen seramiği Kalesinterflex; üstün boyutu, esnek yapısı ve ince formuyla özgün mimariler için sınırsız özgürlükler sunuyor.

kale.com.tr

Kalebodur
Seramik Budur