

Mimarlıkta Genç Olmak veya Yıldızın Ardından

Genç mimar, yüce el becerisi ve stilin mirasçısı çıraktan, baba figürünü öldürerek yeni tanımların önünü açan asiye, her daim mimarlık söylemlerinin parçası olagelmıştır. Söylendiğine göre, Le Corbusier 1964 yılında bir konuşma yapmak için Venedik’e gittiğinde, bulunduğu tekne kendisini binlerce öğrencinin beklediği bir kanala yanaşmıştı. Dört yıl sonra, 1968 olaylarının ortasında, bu kez Louis Kahn Venedik’e gittiğinde konferans salonunda sadece yirmi kadar insan vardı*. Çağdaş mimarlık bugün de tanınmış mimarları, yani yıldızları, ön cephede bırakan benzer bir reddedilişle karşı karşıya. Zaha Hadid’in Guggenheim projesi, işçilerin çalışma koşulları nedeniyle protesto ediliyor; Frank Gehry bir basın toplantısı sırasında işlerini eleştiren gazeteciye el hareketiyle karşılık veriyor. Eğer “genç” retoriği, bütün yaş ayrımcılığı imaları bir tarafa, disiplini kurumsallaştırma veya inşa etme pratiklerine yön vermayla arasında belli bir mesafeyle tanımlanmışsa, bu terim kavramsal olarak nasıl tartışılabilir? Eğer genç, öncülü zaten taklit etmiş, parçalayıp çözümlemiş, tümüyle reddetmiş ve tekrar gözden geçirmişse, sırada ne var?

Gencin bir kategori olarak kabulü 20. yüzyılın sonunda, stil üzerine görüşlerin, ilgili araç ve sözcüklerin çökmesi ve mimarlık disiplininin birbirini izleyen stiller yerine deneyelliği getiren postmodern sapmaya ayak uydurmaya çabalamasıyla ortaya çıktı. 1990’larda AIA (Amerikan Mimarlar Enstitüsü) ve *Architectural Review* dergisi yükselen genç mimarlar için ödüller vermeye başladı. MoMA 2000 yılında PS1 Genç Mimarlar Programı’nı kurdu ve son on yılda bu türü öven sayısız sergi ve yayın yapıldı. Somut işler yerine verilen ödüller, büyük ölçekli projeler yerine yapılan geçici Kendin-Yap yerleştirmeler ve büyüme hikayeleri anlatan biyografiler yerine basılan kolektif kitapçıklarla mimarlık bir kez daha araç, prosedür, ve ürünlerini değiştirmiş oldu. Bu dosya, mimar ve eleştirmenleri, öncülü ile aşk/nefret ilişkisi kurmayan bir genç mimar/mimarlığın çağdaş uygulama ve eleştirilerdeki yerini tartışmaya davet ediyor.

■ **Dosya Editörü:** Esra Kahveci, doktora öğrencisi, UCLA; araştırma görevlisi, İstanbul Teknik Üniversitesi

Katkıda Bulunanlar: Sylvia Lavin, Alex Maymind, Jimenez Lai, Iman Ansari, Brigid Boyle, Selva Gürdoğan, Gregers Tang Thomsen, Irene Sunwoo, Esra Akcan, Joan Ockman, Pep Avilés, Andrew Kovacs, Erin Besler, Ian Besler, Cristina Goberna Pseudo, Urtzi Grau, Randy Nakamura, Aslıhan Şenel, Evangelos Kotsioris, Sevgi Türkkkan.

* Marco De Michelis’den 1960’lar üzerine bir anekdot. Beatriz Colomina ve Craig Buckley (ed.), “London-Milan-Paris-Florence”, *Clip Stamp Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, ACTAR Publishers, 2010.

Dosya’da yer alan üç İngilizce metnin (Irene Sunwoo, Alex Maymind, Goberna Pseudo ve Urtzi Grau) Türkçeleştirilmesi için yapılan harcama Studio-X İstanbul tarafından karşılanmıştır. Adı geçen kuruma teşekkür ediyoruz. Arredamento Mimarlık

The Young in Architecture or After the Star

The young has always been acknowledged in architectural discourses, from the apprentice inheriting the grand hand and style, to the rebel killing the father in order to give way to new definitions. It is said that, when Le Corbusier went to Venice to lecture in 1964, his boat arrived on a canal that was full of thousands of students waiting for him. Four years later, in the midst of the 1968 events, Louis Kahn went to Venice and there were only about twenty people in the lecture hall*. Contemporary architecture is now facing a similar dissidence that places established architects, namely the stars, in the front line. Zaha Hadid’s Guggenheim project receives major protests over labor conditions, and Frank Gehry responds to criticism of his work with a hand gesture at a press conference. If the trope of the “young,” all ageist connotations aside, is designated a certain distance from institutionalizing the discipline or dominating building practices, how can we explore the term conceptually? What happens next if the young has already mimicked, deconstructed, denounced, and revisited the precedent?

The categoric recognition of the young emerged at the end of the twentieth century, when all notions of style, and related tools and vocabularies, collapsed, and the discipline sought ways to adapt to the postmodern turn that replaced the progression of styles with experimentation. In 1990s, AIA (The American Institute of Architects) and *Architectural Review* journal launched awards for young and emerging architects. MoMA established the PS1 Young Architects Program in 2000, and the last decade witnessed numerous exhibitions and published collections celebrating the breed. With awards replacing concrete commissions, temporary DIY installations replacing large-scale projects, and collective pamphlets replacing monographs of coming of age, architecture has once again switched tools, procedures and products. This themed issue invites architects and critics to explore what the young architect/architecture -one without a love/hate relationship with the precedent- means for contemporary practice and criticism.

■ **Guest Editor:** Esra Kahveci, PhD candidate, UCLA; lecturer, Istanbul Technical University

Contributors: Sylvia Lavin, Alex Maymind, Jimenez Lai, Iman Ansari, Brigid Boyle, Selva Gürdoğan, Gregers Tang Thomsen, Irene Sunwoo, Esra Akcan, Joan Ockman, Pep Avilés, Andrew Kovacs, Erin Besler, Ian Besler, Cristina Goberna Pseudo, Urtzi Grau, Randy Nakamura, Aslıhan Şenel, Evangelos Kotsioris, Sevgi Türkkkan.

* Marco De Michelis’ remark on the 1960s. Beatriz Colomina and Craig Buckley (ed.), “London-Milan-Paris-Florence”, *Clip Stamp Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, ACTAR Publishers, 2010.

Geniş İçerikli Bir Portfolyo

Sylvia Lavin ■ Gençliğin varolduğuna dair, beyin gelişimi, hormonlar ve eğitime ilişkin çok sayıda delille ortaya konmuş, görüntüşte katı olan biyolojik gerçeğe karşın, “gençlik” aslında son derece plastik bir kavram. Siyasi kültürlerin ihtiyacına yetecek kadar çok “genç” var. Yalnızca yakın dönem Batı tarihinde bile, burada sayılamayacak kadar çok: Tüm varlıkların ilahi kaynağına işaret eden erken modern dönemin mucizevi dehaları, medenileşme sürecini meşrulaştırmakta kullanılan aydınlanma hayalinin vahşi çocuğu ve kendi yaratıcı zümremizi destekleyen ekonomiler kadar öncü tarihsel hareketler için de önemli olan, doğal yeteneğin ebedi kaynağından beslenen 20. yüzyılın yaratıcı çocuğu. Bunlar, mimarlıkla doğrudan ilgili olan gençlik biçimlerinden yalnızca birkaçı. Aslında, mimarlık açık bir biçimde sözde biyolojik figürlere dayanan kendi retoriği içinde bu kavramın işlenebilirliğinden gönlünce faydalandı: 50 yaşında ve “yetenek”le dolup taşan *genç mimar* ve yine 50 yaşında ancak bu kez çok beceri ve uzmanlıkla dolup taşan yapı ustası, uydurulmuş olan gençlik kavramının geleneksel temasında eşit derecede kabul gören, teorik olarak birbirleriyle uzlaştıramaz iki ideolojidir.

Öyleyse, bugün sormaya değer olan soru, genç mimar diye bir kategori olup olmadığı değil, daha ziyade bu kategorinin şimdi hangi amaca ve kime hizmet ettiğidir. Ve bu dosyada yer alan bulgulardan yola çıkarak bu konuda ne öğrenebiliriz, ya da diğer bir deyişle, bu kavramın, burada olduğu gibi, genç olarak kabul edilenler tarafından bizzat benimsendiği gerçeğinden ne öğrenebiliriz? Söz konusu gerçeğin kendisi de bir tür kanıttır çünkü mimarlık alanına ilişkin elimizde varolan diğer bulgularla çelişir ki bu alan, tarihsel olarak gençler tarafından yürütülen, yönetmeliklerle bağlanmamış uygulama biçimlerinden uzaklaştıkça giderek daha da profesyonelleşmektedir. Geçmişte *genç mimarlar* ilanları toplar, hafif manifestolar yazar ve yemek kitaplarını şişirirken, bugün doktora dereceleri alıyor, galericilerle biraraya geliyor ve küratörlük yapıyorlar. Aslında, *genç mimar* kavramı, yaratıcı ekonomimize kusursuz bir şekilde hizmet

eden özel bir işgücü havuzu olarak seferber edildiği akademik çevrelerin ve müzelerin seralarında en etkin biçimde yetiştirilen kesimi tanımlıyor.

Genç mimar programlarına yeterli kaynak ayrılmıyor oluşundan kamuoyuna nadiren bahsedildiği, bilinen bir gerçek. Elbette, aile planlamasından temel eğitime varıncaya kadar gençlere yönelik birçok program mali açıdan yeterince desteklenmiyor ve bu desteğin yetersizliği yaygın olarak kabul ediliyor ve çokça tartışılıyor. Ancak mimarlık alanında bu konu, gençlerimizin, gençliklerine yönelik programlara para ödemelerini talep etmemiz nedeniyle, kitlesel olarak ifade edilen bir hayal kırıklığı kaynağı olmaktan ziyade bir tabudur.

Genç mimar programlarına ve büyük getirileri olması umuduyla aktarılmış kaynaklara dayanan koruma fonları gibi diğer olanaklara ilişkin daha doğru bir tanım, pekala Genç Fonları olabilir. Bu kesinlikle, yalnızca müzelere özgü bir durum değil. Bütün üniversiteler, -sponsorlarca desteklenen araştırma stüdyosu gibi ya da daha büyük okul harçları yaratan öğrenci birliklerine imkan sağlamak üzere tasarlanmış kabul kriterleri ve müfredata yönelik değişiklikler gibi- açık bir biçimde olsun ya da olmasın, giderek kar amaçlı yapılara dönüştükçe, bu üniversitelerin kendi bünyesindeki entelektüel ekonomiler de aynı şekilde dönüşür. Örneğin, bir zamanlar entelektüel özgürlükle bağdaştırılan bir yapı olan akademisyen kadroları bugün çağdaş akademik çevrelerde giderek daha da tahammül edilemez hale gelen bir işgücü koşuluna dönüşmüştür. Neredeyse bütün üniversitelerin arayışları daha az kıdemli, genellikle daimi kadrosu olmayan (ve çoğu zaman büyük bir ders yükünü üstlenecek olan) öğretim üyelerine yöneliktir: Üniversiteler, taze fikirler ve yeni yaklaşımlar retoriğini kullanarak, “entelektüel özgürlük” kavramının aslında hiç de gençlere özgü olmadığını düşündürecek biçimde, bu pozisyonun miyadının dolmasını hızlandırmak için genç mimarlara yönelirler.

Tıpkı disipliner otonomi kavramının artık geçerliliğini yitirmesi gibi, disiplinin kurumları da geçmişe kıyasla büyük ölçüde piyasaların iniş-cıkışlarına tabi hale gelmiştir. Bunun sonucunda, disipliner ve ekonomik konular yeni biçimlerde ve daha

da önemlisi eski retorikleri dönüştüren yeni biçimlerde birbirine karışır. Günümüzün *genç mimarı*, tam da bu süreci örnekler: Mimarlık alanının, önemli geleneksel temalarından birini yeniden yapılandırarak bağlamı içerisinde bu değişimi ne şekilde tartıştığını yansıtır. Bu açıdan bakıldığında, *genç mimar*, en iyi şekilde bir fayda-maliyet analizi aracılığıyla incelenebilecek bir figürdür. Eğitimleri sırasında ilave mesleki ücretlerle karşılaşırken, sergileri için fon yaratmaya çabalarken ve yayınlanacak kitapları için büyük ihtimalle, kendilerinden daha zengin kurum, sanatçı, fotoğrafçı ve yaşça büyük mimarlara telif ücretleri ödemek zorunda kalırken, diğer bir deyişle, çalışmaları yaratılan kaynakların kısıtlılığı bir yana yeni maliyetler doğururken, şunu sormak imkanı ve anlamlı hale geliyor: *Genç bir mimar* olmanın bedeli nedir ve buna değer mi?

Bedeli her ne olursa olsun, bundan fayda sağlayan kurumlar açısından, *genç mimar* kategorisini kalıcı kılmak için yatırım yapmaya değer; çünkü kategorinin kendisine ilişkin varsayımı kalıcı kılmanın da bir bedeli vardır ve burada esas nokta, söz konusu bedelin genellikle bu kategoriye dahil edilmenin bedelinden daha düşük olmasıdır. Fakat *genç mimarlar* kulübünün üyeleri için bu bedelleri ödemeye değer mi? Burada önemli olan tercih yapabilme ve karar üretebilme yeteneğinin varlığıdır: Gençliğin tarihsel figürleri, müthiş bir çeşitlilik göstermesine karşın, retorik geleneğin bir diğer tutarlı özelliği de gencin pasifliğine ilişkin varsayımdır: *Genç mimarlar*, bir dahi veya yaratıcı bir çocuk gibi, boyun eğme veya direnme yeteneği olmayan boş bir kap olarak algılanan yaşam alanına empoze edilmiş yapılarıdır. Fakat bugün insanlar, mutlulukla değilse bile kendi istekleriyle *genç mimarlar* kulübüne katılmakta, katıksız yenilik ve yaratıcılık ortamında varolma ayrıcalığına sahip olmak için bedel ödemekteler. Ve bu da, söz konusu meselede birer aracı konumunda olduklarının ilk bakışta göze çarpan kanıtıdır. Ben, bu kişilere şunu söylemek isterim: “İyi şanslar ve umarım ödediğiniz bu bedelin karşılığını alırsınız.”

Tartışmak istediğim bir diğer konu ise, bugünlerde en dikkate değer genç mimarların her nasılsa, eski kafalı değilse bile en azından orta yaşlı olmaları. Mimarlık alanı için, *orta yaşlı mimar* şeklinde yeni bir kategori icat

etmenin faydalarına dair biyolojik argümanlar ileri sürebilirim, çünkü günümüzde ortalama yaşam süresine yönelik beklentiler göz önüne alınırsa, mimarlık alanı epey uzunca bir süre orta yaşlı olmak konusunda ısrarlı çok sayıda orta yaşlı mimar ile karşı karşıya kalacaktır. Bunun zor olabileceğini kabul ediyorum çünkü mimarlar adına “eskinin 60’ının bugünün 30’u” olduğunu ileri sürmeme izin verecek mevcut bir orta yaş miti yok. Fakat belki de, miti yaratanlar tarafından ihmal edilmiş olması orta yaş, üretken bir tasarım sorunsalı şeklinde yeni bir mimari temaya dönüştürür ki bu benim ileri sürdüğüm, mimarlıkta çoktan açılmış ve üretimini sürdüren, deneysel olarak tanımlanabilecek bir yoldur. *Orta yaşlı mimar*, uzmanlıktan ziyade dikkatle, saf yaratıcılıktan ziyade karmaşık düşünceyle, değişimden ziyade mesaiyle, desteklenen kaynaklardan ziyade elindeki kaynaklarla, piyasada, ortamlarda ve azimle çalışır. *Orta yaşlı mimar*, mimari işgücünü düşük fiyatla satmamayı ve mimari değeri yüksek fiyattan almamayı tercih eder, ama bunun yerine hem disiplinli hem de çok yönlü bir portfolyo oluşturan yöntemlerin arayışındadır. *Orta yaşlı mimar*, diğer bir deyişle para ve fikirlerin işgücü piyasasında, başarıyla müzakere edebilmek için, mimarlığın uzun vadeli büyümesine yatırım yapar. ■ *Sylvia Lavin, Mimarlık doktora programı başkanı, UCLA. Çeviri: Canan Erten*

A Well-Diversified Portfolio

Sylvia Lavin ■ Despite the apparently obdurate biological fact that youth exists, attested to by increasing quantities of evidence about brain development, hormones and education, the concept of the young is enormously plastic. There have been as many “youths” as political cultures have required. Even in just our recent western histories there have been too many to account for here; the miraculous prodigies of the early modern period attesting to the divine source of all things, the wild child of the enlightenment imaginary used to justify the civilizing process, and the creative child of the twentieth century full of an endless supply of natural talent as important to the historical avant-gardes as to the economies that support our own creative classes.

These are just a few of the fashions of youth of immediate relevance to architecture. In fact, architecture has happily exploited the malleability of the concept in its own rhetoric that relies on explicitly pseudo-biological figures: the *young architect* who is 50 and full of “talent” and the master builder, who is also 50 but is full of skill and expertise instead, are two theoretically irreconcilable ideologies equally at home in the topos of a fabricated youth.

The question worth asking today, then, is not is there such a category as the young architect but rather what purpose does the category serve now and for whom? And what can we learn about this on the basis of the evidence of this very journal, which is to say, what do we learn from the fact that the notion is being taken up, as it is here, by the self-reportedly young? The fact itself is a kind of evidence because it is at odds with other evidence we have about the field, which is increasingly being professionalized as it moves away from the unregulated types of practice historically authorized by youth. Where *young architects* once collected ads, wrote gentle manifestos and inflated cookbooks, today they get PhDs, gallerists, and jobs as curators. Indeed, the *young architect* is a category that is most actively cultivated in the hot houses of academe and museums where it is mobilized as a specific pool of labor that precisely serves our creative economy.

It is a well-known fact that is rarely mentioned in public that *young architect* programs are poorly funded. Of course, many programs for the young are underfunded, from Planned Parenthood to basic education, and generally, the lack of support is widely acknowledged and contested. But the topic is taboo in architecture rather than a collectively expressed source of frustration in part because we require our young to pay for the programs of their youth. A more accurate description of *young architect* programs and other such opportunities that, like hedge funds rely on borrowed resources in the hope of large returns, might well be Young Funds. This is certainly not unique to the museum setting. As universities increasingly shift to for profit structure, which they are all doing whether explicitly or not -to wit the sponsored research studio or the changes in admissions criteria and curricula

designed to enable larger tuition generating student bodies- their internal intellectual economies shift as well. For example, tenure, a structure once related to the idea of intellectual freedom, is now a form of labor condition that is increasingly untenable in contemporary academe. Virtually all university searches are for junior faculty, often without tenure track (and often with massive teaching loads): using the rhetoric of fresh ideas and novel approaches, universities seek *young architects* to facilitate the erasure of this track in ways that make even the memory of the notion of “intellectual freedom” sound, well, certainly not youthful.

Just as the notion of disciplinary autonomy no longer obtains, the institutions of the discipline are much more subject to the rise and fall of markets than ever before. As a result, disciplinary matters and economic matters are entangled in new ways, and importantly in new ways that transfigure old rhetorics. Today’s *young architect* is precisely one example of this process: it reflects how the field is negotiating this change in its context by restructuring one of its important topoi. Seen in this light, the *young architect* is a figure best examined through a cost benefit analysis. As they face added professional fees in their tuition, fundraise for their own biennial displays, and publish books for which they have to pay copyright fees to institutions, artists, photographers and older architects who all presumably have more money than they, in other words, as the fact that their work entails new costs as well as less funding, it becomes both possible and necessary to ask what does it cost to be a *young architect* and is it worth it?

Whatever the price tag, investing in maintaining the category of the *young architect* is worth it to the institutions who benefit since while there is cost involved in maintaining the fiction of the category itself, the point here is that by and large that cost is less than the price of admission to belong the category. But are the dues worth it to the members of the *young architects* club themselves? It is essential to acknowledge that there is choice and agency at stake: while the historical figures of youth have varied tremendously, the one consistent feature of the topos is the assumption of passivity on the part of the young: the *young architect*, like the

prodigy and the creative child, are structures imposed onto a sphere of life itself understood to be an empty vessel incapable of resistance or acquiescence. Today, however, people join the *young architects* club, and pay for the privilege of being associated with unadulterated novelty and creativity, willingly if not happily. That they pay is prima facie evidence of their agency in the matter. And to them I would like to say “good luck and you get what you pay for.”

I would also like to argue, however, that the most interesting young architects these days are if not quite old fashioned, then at least, middle aged. I could make biological arguments for how useful it would be to the field to invent a new category, the *middle-aged architect*, because given today’s life expectancies, the field is going to be faced with an increasing number of middle-aged architects who persist in their middle age for a very long time. I acknowledge this might be difficult because there is no available myth of middle age that would permit me to suggest that 60 is the new 30 for architects. But perhaps the fact that middle age has been neglected by mythmakers, makes fashioning it into a new architectural topos a productive design problem, one that I submit has already begun and is producing a way of working at architecture that can be empirically described. The *middle-aged architect* operates with precision rather than expertise, complex consideration rather than pure creativity, through shifts rather than transformation, on the market, across mediums, steadfastly and with available rather than leveraged resources. *The middle-aged architect* chooses not to sell architectural labor low and buy architectural value high but instead seeks procedures that both have discipline and generate a well-diversified portfolio. To negotiate successfully in this labor market of both money and ideas, in other words, the *middle-aged architect* makes investments in architecture’s long-term growth. ■ *Sylvia Lavin, Director of the Critical Studies MA/PhD program, UCLA Architecture and Urban Design.*

Gençlik Coşkunluğunun Potansiyeli ve Bir Haylaz Tarihçinin Cesaret Gösterisi: P(alladio) + X

Tarih tasarıma karşı

Alex Maymind ■ Tarih ve tasarım, tuhaf hayat arkadaşları; ilginç bir biçimde birbirine bağımlı, zaman zamansa açıkça birbirine düşman. Syracuse Üniversitesi’nde gerçekleştirdiğim bir atölyede, şunları sordum: Bu iki parti arasındaki ayrımın yıkılmasının işaretleri neler olabilir? Öncül tam olarak nedir ve öncül klişesi nasıl yeniden canlandırılabilir? Yeniden değerlendirmenin, yeniden karıştırmanın, düzeltmelerin, revizyonların, derlemelerin, yorumların, remikslemelerin, yeniden yayımlamaların, yeniden yapmaların, kopyaların vb. hükmünde, mimarlık yazarının rolü nedir?

Pek çok mimari ofis, tasarım sürecine öncül kavramı ile başlasa da, tarih ve tasarım arasındaki hassas ilişki, sürekli bir değişim halinde. Öncülün tanımı belirsizliğini koruyor; terim, farklı bireyler tarafından farklı anlarda kullanıldığında farklı anlamlara gelen mobil bir gösterge. Şimdiyi inşa etmek için tarih yeniden ileri sürülerek, yani *tarih işin içine katılarak*, mimarın rolü canlandırılmış oluyor.

Analizi analiz etmek

Bu ayrımın çöküşü hipotezini irdelemek için özel bir alan, genellikle “formal analiz” dediğimiz, tarih ve tasarım ya da yazma ve çizme eylemleri arasında bir yerlerde uzanan muğlak arazidir. Bu içerikler üzerinden düşünebilmek için, Colin Rowe’un 1947 tarihli makalesi “İdeal Villanın Matematiği” ve Rudolf Wittkower’ın *Hümanizm Çağında Mimari İlkeler*’inin, tekil belgelerden ziyade, daha geniş bir soy ağacının bir tür başlangıç noktası olarak kabul edilen iki metnin, yeniden okuması ile başladık.

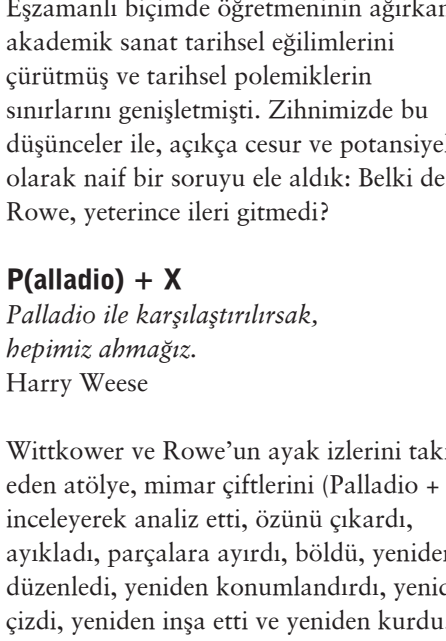
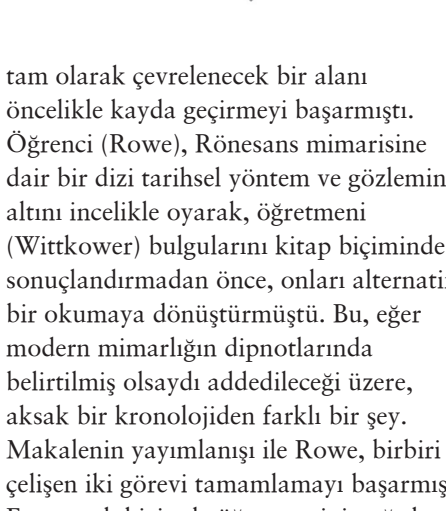
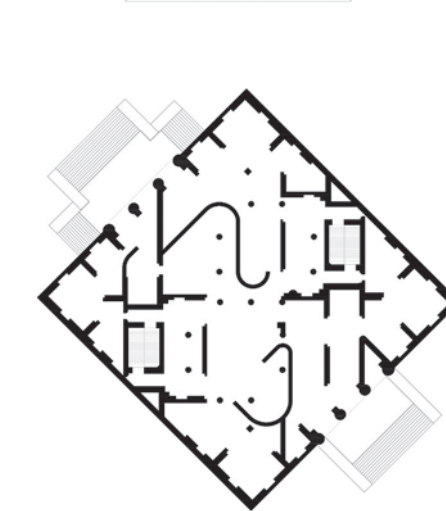
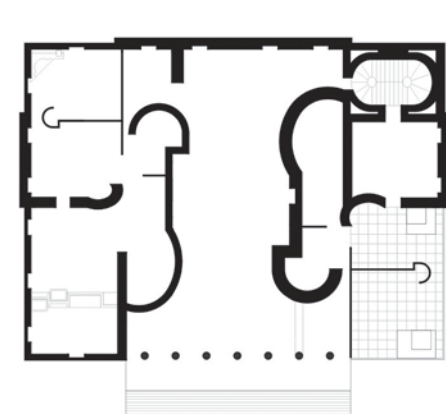
Formal analiz geleneğini tepe taklak eden şey, Wittkower’ın 1949 tarihli kitabı *Hümanizm Çağında Mimari İlkeler*’de, masum görünümlü bir çizim eylemi ile tarihçi ve mimar arasındaki disiplinler alanı

yıkmasıydı. Bu durumla ilgili daha şaşırtıcı olansa, Reyner Banham’ın deyişi ile “hem iyiler, hem de kötüler üzerinde” yarattığı kayda değer etkiye rağmen, kitaba bir sanat tarihçi tarafından üretilmiş çizimlerin dahil edilmesinin, Wittkower ya da kitap üzerine eleştirel literatürde hiçbir şekilde dile getirilmemiş oluşu. *Analizi analiz ederek* tarihin bir tasarım aracı olarak kullanıldığını görüyoruz; sanat tarihçi, masum görünümlü jest üzerinden bir tasarımcıya dönüşüyor.

Sigfried Giedion’un ünlü “geriye dönük bakış, nesneyi dönüştürür” iddiasına takiben, *Mimari İlkeler*’deki çizimler manipülasyonu, yalnızca basit bir temsil alıştırması değildi; bünyesinde nesneleri radikalce dönüştüren, çok basamaklı bir süreçti¹. Başka bir deyişle; çizim, Palladio’yu nötrleştirdi. Wittkower’ın Paladio’nun çizim sürecini yeniden inşa edişi, kendisinin villa planını yeniden çalışması için de zemin hazırladı. Şematik villa planlarını elde etmek adına, Wittkower yalnızca coğrafi ve bağlamsal açılardan farklı olmakla kalmayıp, aynı zamanda ölçek, tamamlanmışlık derecesi ve kompozisyonel netlik konularında da hayli geniş aralığa sahip çeşitli villalar arasında kıyaslama kurabileceği bir seri deneme yapmıştır². Bu işlemler, Palladio’nun inşa edilmiş olanı sanal olan için başkalaştırma çabalarından çok da farklı değildi - o da, *Mimarlık Üzerine Dört Kitap* için villalarını yeniden çizmiş ve başkalaştırmış ve bunu inşa edilene göre değil tasarlanana göre yapmıştır³. Bu kitap formatına adaptasyon süreci, villayı kavrayışın pastoral peyzaj alanından, mimari bir incelemenin sayfalarına kaydığı bir mobilite süreci başlatır.

Yirmi-Yedi

Geçmiş ile şimdi arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamak için önemli bir başka örnek, Wittkower’ın öğrencisi Colin Rowe’dur. Rowe’un 1947 tarihli makalesinin uyandırdığı tüm laf kalabalığının arasında, kritik bir detay, belki önemsiz bir yaşam öyküsü detayı gibi görüldüğü için, sıklıkla dikkatlerden kaçmayı başarmıştır. Rowe, bu önemli makaleyi Wittkower’ın danışmanlığında 27 yaşında bir yüksek lisans öğrencisiyken kaleme aldı. Öğretmeninin gölgesinde çalışırken Rowe, modern mimarlık akışında esaslı bir değişim olarak algılanagelen bir iş üretmekle kalmayıp, daha da önemlisi, ancak 1949 yılında Wittkower’ın *Mimari İlkeler* yayınında



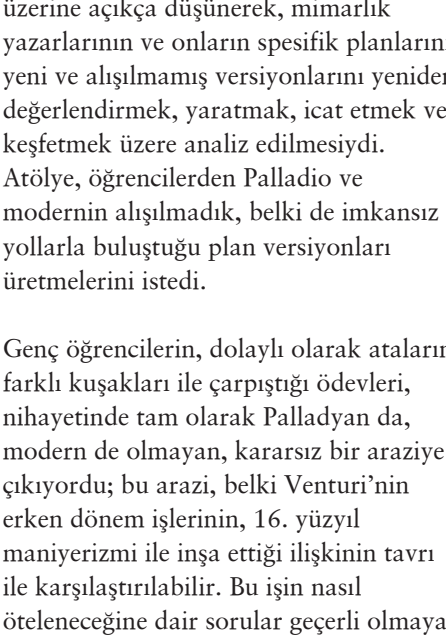
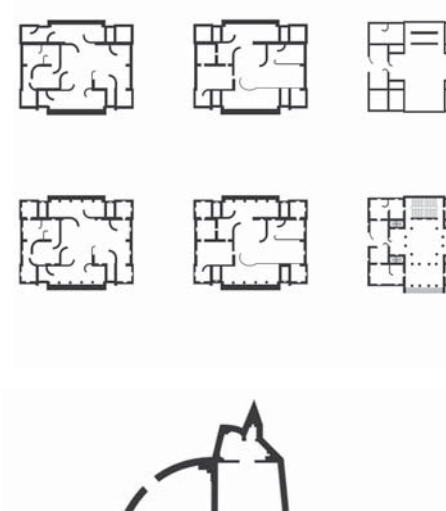
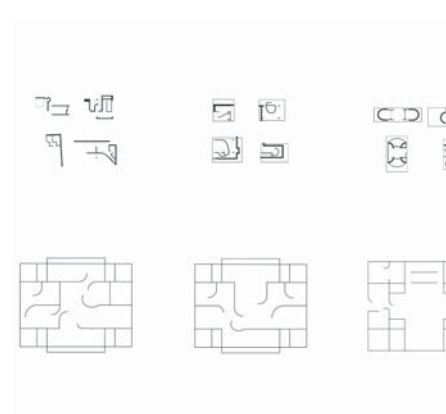
Stüdyo çizimleri. Workshop drawings.

Bu çabada, analiz araçları yalnızca incelenen olgular için yeni bilgi üreten mecralar olarak görülmedi; bunun yerine amaçlanan, mevcut dilin plastisitesi üzerine açıkça düşünerek, mimarlık yazarlarının ve onların spesifik planlarının yeni ve alışılmamış versiyonlarını yeniden değerlendirmek, yaratmak, icat etmek ve keşfetmek üzere analiz edilmesi idi. Atölye, öğrencilerden Palladio ve modernin alışılmadık, belki de imkansız yollarla buluştuğu plan versiyonları üretmelerini istedi.

P(alladio) + X

Palladio ile karşılaştırılırsak, hepimiz ahmağız. Harry Weese

Wittkower ve Rowe’un ayak izlerini takip eden atölye, mimar çiftlerini (Palladio + X) inceleyerek analiz etti, özünü çıkardı, ayıkladı, parçalara ayırdı, böldü, yeniden düzenledi, yeniden konumlandırdı, yeniden çizdi, yeniden inşa etti ve yeniden kurdu.



Stüdyo çizimleri. Workshop drawings.

Bu çabada, analiz araçları yalnızca incelenen olgular için yeni bilgi üreten mecralar olarak görülmedi; bunun yerine amaçlanan, mevcut dilin plastisitesi üzerine açıkça düşünerek, mimarlık yazarlarının ve onların spesifik planlarının yeni ve alışılmamış versiyonlarını yeniden değerlendirmek, yaratmak, icat etmek ve keşfetmek üzere analiz edilmesi idi. Atölye, öğrencilerden Palladio ve modernin alışılmadık, belki de imkansız yollarla buluştuğu plan versiyonları üretmelerini istedi.

Genç öğrencilerin, dolaylı olarak atalarının farklı kuşakları ile çarpıştığı ödevleri, nihayetinde tam olarak Palladyan da, modern de olmayan, kararsız bir araziye çıkıyordu; bu arazi, belki Venturi’nin erken dönem işlerinin, 16. yüzyıl maniyerizmi ile inşa ettiği ilişkinin tavrı ile karşılaştırılabilir. Bu işin nasıl öteleneyeğine dair sorular geçerli olmaya

devam etse de, buradaki kazanım, tarih, tasarım ve bilinçli olarak sabitleştirilmiş bu alanlarla kurduğumuz bir grup ilişki arasındaki kaygan sınırların inşa edilmiş doğasına dair bir dizi önsezi oldu.

■ *Alex Maymind, doktora öğrencisi, UCLA; öğretim görevlisi, Southern California Institute of Architecture. Çeviri: Yağmur Yıldırım*

Notlar:

1 Sigfried Giedion, *Space, Time, and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1941, s. 5.
2 James Ackerman, *Palladio*, Penguin, Baltimore, MD, 1966.
3 Andrea Palladio, *The Four Books on Architecture*, çev.: Robert Tavernor, Richard Schofield, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997.

The Potential of Youthful Exuberance and The Bravado of a Certain Mischievous Historian: P(Alladio) + X

History vs. Design

Alex Maymind ■ History and design are odd bedfellows; curiously dependent on one another yet openly antagonistic at times. A workshop that I taught at Syracuse University asked: what would be the implications for collapsing the distinction between these two factions? What exactly is precedent and how can the cliché of precedent be re-animated? What is the role of the architectural author in regards to the prevalence of revisiting, remixing, revising, revisioning, mashups, covers, remixes, reruns, redos, copies, and so on?

While many architectural studios initiate the process of design with some notion of precedent, the exact relationship between history and design is constantly in flux. The definition of precedent remains up for grabs; the term is in many ways a mobile signifier, meaning different things at different moments when spoken by different individuals. By reasserting history as a means to construct the present, *to put history to work*, the role of the architect is reanimated.

Analyzing Analysis

One particular place to approach this hypothesis of a collapse of distinction is what we often refer to as “formal analysis,” an ambiguous terrain that lies somewhere between history and design, or between acts of writing and acts of drawing. In order to think through this set of issues, we began with a re-reading of Colin Rowe’s 1947 essay “The Mathematics of the Ideal Villa” and Rudolf Wittkower’s *Architectural Principles in the Age of Humanism*, two texts which are now perhaps thought of as a kind of origin point of a larger genealogy rather than as primary documents in their own right.

The tradition of formal analysis took a left turn when Wittkower collapsed the disciplinary space between historian and architect with a seemingly innocent gesture of drawing in his 1949 book *Architectural Principles in the Age of Humanism*. What is more surprising about this fact is that despite the noted influence of the book, “for good and evil both” as Reyner Banham opined, is that the inclusion of drawings fabricated by an art historian has rarely been mentioned explicitly in all of the critical literature on Wittkower generally and the book specifically. By *analyzing analysis* we see that history is used as a design tool; through a seemingly innocent gesture the art historian emerges as a designer.

Following Sigfried Giedion’s aphoristic claim that “the backward look transforms its object,” the manipulation of drawings in *Architectural Principles* is not simply an exercise of representation but a multi-step process that radically transformed the objects at hand¹. In other words, drawing naturalized Palladio. Wittkower’s reconstruction of Palladio’s drawing process sets the stage for his own reworking of the villa plan. In order to arrive at the schematic villa plans, Wittkower performed a number of tasks to set up a comparison between the various villas, which were not only geographically and contextually distinct, but ranged considerably in scale, degree of completion, and compositional clarity². These operations were not so different from Palladio’s own efforts to alter the built for the virtual -he, too, redrew and altered his villas for the publication of *Quattro Libri* in order to represent them according to his designs, and not

necessarily according to how they were constructed³. This process of adaptation to the book format initiates a process of mobility where the context for comprehending the villa shifts from the bucolic landscape site to the page of the architectural treatise.

Twenty-Seven

Another key moment in which to understand the complex relationship between past and present is to be found in Wittkower’s student, Colin Rowe. For all of verbiage which followed in the wake of Rowe’s 1947 essay, one critical detail has often managed to escape attention, perhaps because it has seemed altogether insignificant or merely hagiographic in nature. Rowe penned the efflorescent essay as a 27-year-old graduate student while working under the supervision of Wittkower. While working under the shadow of his teacher, Rowe managed to produce what has since been understood as not only a fundamental sea change in the tide of modern architecture but more significantly, he preemptively charted a territory that would only be full circumscribed in 1949 with the publication of Wittkower’s *Architectural Principles*. The student (Rowe) managed to subtly undermine and transform a set of historical techniques and observations about Renaissance architecture toward an alternate reading before his teacher’s (Wittkower) conclusions were finalized in book form. This is something other than an episode of lopsided chronology, which, if it has been acknowledged in the marginalia of modern architecture, it has typically been regarded as such. Through the publication of this essay the young Rowe managed to accomplish two tasks which would seem to be at odds with one another: a simultaneous rebuttal of his teacher’s stodgy and academic art historical tendencies *and* an extension of the boundaries of historical speculation. With these thoughts in mind, we tackled a flatly bold and potentially naive question: perhaps Rowe did not go far enough?

P(alladio) + X

Compared to Palladio, we are all Muppets. Harry Weese

Following in the footsteps of Wittkower and Rowe, the workshop examined pairs of architects (Palladio + X) which were analyzed, extracted, culled, dissected, fragmented, recomposed, resituated,

redrawn, reconstituted, and reassembled. In this effort, the tools of analysis were understood as a means to not simply produce new knowledge about the artifacts under examination; instead the goal was to analyze in order to revisit, create, invent, discover, and fabricate new and strange versions of those architectural authors and their specific plans by thinking explicitly about the plasticity of the language at hand. The workshop asked students to produce versions of the plans wherein Palladio and modern are joined in unlikely and perhaps impossible manners.

The task of young students obliquely engaging multiple generations of their forebears ultimately leads to an ambivalent middle territory that is not quite Palladian, not quite modern; perhaps comparable to the manner in which Venturi’s early work constructed a relationship to sixteenth century mannerism. Questions about how this work would translate further remain on the table, however what is gained is a set of hunches about the constructed nature of the slippery boundaries between history, design, and our set of relationships to these supposedly fixed domains. ■ *Alex Maymind, PhD Student, UCLA, Cultural Studies Faculty, Southern California Institute of Architecture.*

Notes:

1 Sigfried Giedion, *Space, Time, and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1941, p. 5.
2 James Ackerman, *Palladio*, Penguin, Baltimore, MD, 1966.
3 Andrea Palladio, *The Four Books on Architecture*, translated by Robert Tavernor and Richard Schofield, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997.

Emek ile Grafik Arasında

Jimenez Lai ■ Son zamanlarda, inşaatın paftalar dünyasından kendini kopararak, meramını çizgi romanlar ve çizgi filmler evreninden bildirmeye başlayan bir grup mimar ortaya çıktı. İsim vermek gerekirse, Wes Jones’un, Klaus Toons’un, Bjarke Ingels’in, Diane Berg’in, Sam Jacob’in, Yona Friedman’in, Brodsky & Utkin’in, Stanley Tigerman’ın ya da Madelon Vriesendorp’un işlerini, -doğrudan ya da dolaylı olarak- usturuplu mimarlığın oldukça uzağına düşen, yoldan sapmış bir mecraya ait görmek, mümkün. İşler yakından incelendiğinde, aralarındaki ince farkları ortaya koyabilecek üç alt kategori okunabilir: Politik karikatürler, üretken sunuşlar ve birinci ağızdan anlatım.

Klaus Toons, Diane Berg ya da Madelon Vriesendorp, mimarlığa adanmış bir gazetenin politika bölümündeki baş köşe yazısına yaraşır, harika karikatürler üretiyor. Özellikle Berg’in ve Vriesendorp’un işleri, rüya-benzeri bir halin kıyılarında gezen, bir yandan da kent sakinlerinin ortak endişelerini ya da ilgilerini çağrıştıran, alegorik niteliklere sahip. Tasarımsal bir bakış açısından, karikatürler kendi içlerinde formel bir morfolojiye maruz kalıyor: Vriesendorp’un Chrysler Binası ve Empire State Binası ölçeklendirilmiş, yamultulmuş, döndürülmüş ve kırılmıştır. Klaus Toons’un Yeni Müzesi ise, yeni ve metin-imag tabanlı bir cepheye kavuşmuştur. Bu kapsamda, Charles Joseph Dominique Eisen’in Primitif Barınak’ının (*Primitive Hut*, 1752) ikonik cephesini, Parthenon’un (MÖ 447) politik bir karikatürü olarak görmemek elde mi? Bu tarz bir haberciliğin bir yan ürünü olaraksa, sözkonusu temsil yöntemini tamamen üretimselleştiren, yeni ve paralel türler dünyamıza girmektedir.

Peki ya tamamen üretimsel olan -ve malumatımızı neredeyse hiçten tasarlayan-sunuşlar? Yona Friedman’ın “Mekansal Kent”i (*The Spatial City*, 1959-64), savaş sonrası Avrupa’sında doğup, aldıkları eğitime ve topluma tepkilerini tuhaf mega-strüktür önerileri ile gösteren mimarlar kuşağına örnek bir proje. “Sürekli Anıt” (*The Continuous Monument*, 1969, Superstudio), “Durmayan Kent” (*No Stop City*, 1969, Archizoom) ya da “Tak-Sök Kent” (*Plug-In City*, 1964, Archigram)

projelerinin tümü, çağlarının endişelerini ortaya seriyor. Fakat, ancak Friedman’ın eskizlerinin kabalığında, özgürleşmenin sıhhatli hissini buluyoruz: Gönülsüz, çizgi filme benzer presizyonsuzluk, Albert Camus’nün neşeli ve nihilist duruşunu andırıyor.

Atelier Bow Wow’un “Evcil Mimari” (*Pet Architecture*, 2002), “Grafik Anatomi” (*Graphic Anatomy*, 2007) ya da “Tokyo Malı” (*Made In Tokio*, 2001) gibi presiz işleri ile karşılaştırıldığında, Friedman’ın çizimlerinin apaçık bir presizyona yönelmeden fazlasını barındırdığı farkedilir. Bu noktada, çizgi romanların ortaya çıktığı toplumlarda, mimarların yaklaşım ve duyarlılıklarını doğrudan etkilediğine dair ikna edici kanıtlar var. Japonya’ya özgü olan Manga, olağanüstü çaba gerektiren, ustalık ve emek anlamında incelikli presizyon isteyen, profesyonel bir zanaat. Japon kültüründe her alanda öyle bir presizyon hakim ki; belirsizliğin ve özensizliğin estetiği bile felsefelerinde incelikle karşılık buluyor. Bu konuyu daha da kurcalamak, kişiyi Japon sanatının grafik niteliklerinin ardındaki *uabi-sabi*¹ ya da *mono-no-aware*² gibi kavramlara götürür. Japon toplumunun grafik kültürünün Toyo Ito, SANAA ya da Junya Ishigami gibi -her biri başlı başına çizgi film karakterinde, ancak nesnelerin “pathos”unu kutsayan- bir grup “neredeyse özensiz” mükemmeliyetçiyi çıkarmış olması şaşırtıcı değil.

Franko-Belçika ekolünün çizgi roman dünyası (*Bandes Dessinées/Stripverhalen*, “çizili çizgiler”), Friedman’ın, hatta belki Vriesendorp’un işlerine dahi farklı bir kavrayış getirir. Bu dünyada, can alıcı noktanın temiz, kısa, özlü olması ve film niteliği taşıması bir gelenektir. 16-24 sayfalık hikayelerin her sayfasını, kendi can alıcı noktaları olan, bağımsız birer nesne halinde ele alan profesyonelleşmiş Manga’dan farklı biçimde, *Bandes Dessinées*ler kompozisyon olarak daha kısadır ve doğrudan bir hikayeye dayanır. Bernard Tschumi’de, sözkonusu Franko-Belçika eğiliminin izlerini yakalamak sürpriz olmaz. “Manhattan Transkriptleri”nin (*Manhattan Transcripts*, 1981) grafik parçaları, tamamı ile kısa Bandes Dessinées setlerinden oluşmuştur. Tschumi’nin çizimlerini, Sergei Eisenstein’in görsel taslakları ile karşılaştırdığımızda, birbiri üzerine yığılmış paralel zaman çizelgelerinin benzer katmanlarını bulabiliriz -bağımsız film kareleri, müzik, hikayenin inişleri ve çıkışları gibi; sanki mimar,

düzenini bozup sinema ve hikaye anlatımının dünyasına atılarak, mimarlığa geri dönmek, böylece sahneler ve programlar arasındaki ilişkiyi anlamak zorundadır. Belki de, Bandes Dessinées’lerin ardındaki program, Le Corbusier’in pencereleri, açık planlı yapıları, içinde yaşayanları çerçeveleyen birer film şeridi olarak görmesinin ardında yatan nedenlerden biridir.

Ve son olarak, üçüncü kategori: Birinci ağızdan anlatım. “Evet, Daha Çoktur” (*Yes Is More*, 2009, Bjarke Ingels) ve “Nelsonlar ile Tanışın” (*Meet the Nelsons*, 2009, Wes Jones) çok farklı projeler olsalar da, diyalogların sunumundaki öznellik bakımından benzeşirler. Manga’dan ve Bandes Dessinées’den farklı olarak, Amerikan geleneğinde iki hakim çizgi roman tipi vardır: Süper kahraman hikayeleri ve Amerikan grafik romanları. Kaptan Amerika (1920-) ve Batman (1939-), iki farklı Amerika ortamına doğmuştur -1920’lerin Büyük Savaş sonrası ekonomik yükselmesi ve 1930’ların İkinci Dünya Savaşı öncesi depresyonu. İki kahraman da, kendi çağlarını yansıtan Amerikan duruşunun temsilidir ve iki kahraman da, tıpkı kürsüdeki bir politikacı gibi, Amerika halkı adına konuşur. Mitlerin ve tanrıların grafik temsili, Giotto ya da Exekias kadar eski bir insan geleneğidir; ve her seferinde, halkların zihnini rahatlatmaya yönelik hafif bir propaganda niteliğindedir. “Jimmy Corrigan: Dünyanın En Akıllı Çocuğu” (*Jimmy Corrigan: Smartest Kid in the World*, 2000, Chris Ware) bir grafik roman olsa da, bir süper kahraman hikayesi olarak da görülebilir. Melankolik, fakat yine de neşeli bir hikaye ile mitolojik bir kahramanın endişelerini anlatan roman, daha da önemlisi, bu endişelerde yazarının ve onu çevreleyen ortamın kişisel mücadelelerini yansıtır.

Gerek Wes Jones gerekse Bjarke Ingels, yaşadıkları çağın ruh halini, iyimserlik ve endişelerini inşa eden kişisel hikayelerini anlatır. Jones (1958), insan teknolojisinde türümüzün tarihinde belki de eşi görülmemiş ilerleme sürecine tanıklık etmiştir. Dahası, mimarlık eğitimini ve mesleğe atılışını, en yeni makinelerin boy göstermeye başladığı dönemde gerçekleştirmiştir. Sözkonusu dönemde, donanım hızı ve insan hızı arasındaki fark, düşünen her kent sakini için müthiş bir endişe kaynağı olmalıydı; ve bu kişisel hikaye, olabilecek en karmaşık şekilde anlatıldı. Bjarke Ingels’in (1974) de, grafik romanında benzer bir yeni-çağ hadisesi vardır; geç 1990’larda, iletişim hızı yeni bir

başarı hızına erişmiştir ve bu hız, agresifliğin ve iyimserliğin sıhhatli bir karışımını gerektirmektedir.

Bjarke Ingels’in “Yes Is More”da yer alan kişisel hikayesinin ardında, başka bir hikaye yatar. Destekleyici nitelikteki bu hikaye, katılımcı emeğin gücü ve başarıya erişmede öğretici rasyonalizmin rolü üzerinedir. 2000’lerin başından ortasına değin, Joshua Prince-Ramus’dan Julien de Smedt’e, Ingels’in akranlarının tümünün icra ettiği şey, buydu; havada hiper-rasyonalist mimarlığın kokusu vardı. Basit, açıklayıcı grafikler; işverenler gibi izleyicilerin, tasarım sürecine katılma hissini kucaklamalarına izin veriyordu. Bu türden bir sahiplenme hissi, toplumumuzun nasıl inşa edildiğine dair oldukça davetkar okumalar sunuyor; zira köylerden uluslara, her topluluktaki gibi, burada da emeğin taksimi meselesi sözkonusu. IKEA’nın öğretici kurulum grafiklerinden pek de uzak olmayan bir biçimde, katılımcı emeğin değerlilik hissi belki de öylesine büyük ki; BIG’in de, IKEA’nın da başarılarında bu akılcı grafiklerin payını gözetmek gerekiyor. Yükleniciler için tasarlanan inşaat paftalarından farklı olarak, grafik hassasiyetin ardında kapsayıcı olma gayesi var; tıpkı fazlasıyla politik bir hassasiyet gibi. Mimarın keskiyi ve çekici şantiyede bırakıp çizim odasına kaçtığı andan itibaren, grafik dile bir hükümranlık alanı doğdu. Merama dair iletişime geçmek, bir derlemenin sunuşundan bağımsız nitelik kazandı; daha da önemlisi, çizen kişinin hassasiyetlerinin ardında yatan siyasi eğilimler normalleşti. Öğretici grafik dilin hükümranlık alanı, emek ile doğrudan ilişkide; kimi çizimler ise, bireysel emeğin değeri ile kolektif emeğinki arasında kalmış durumda.

İletişimde metnin ve imgenin tarihi, Fransa’nın 30 bin yıllık Lascaux Mağaralarındaki arkeolojik buluntulara ya da daha yakına, Gize Piramitlerinin kesitlerine kadar uzanabilir. 7 milyarlık nüfusa ulaşmamızla birlikte, gelecekte hangi hikayeyi neden ve niçin anlatacağımız konusunun giderek daha da karmaşık hale geleceği ancak tahmin edilebilir. Şimdilik, Alex Cunner’ın ve Danny Travis’in bize anlatacak bir dizi eğlenceli, düşündürücü ve güzel hikayesi var. ■ *Jimenez Lai, kurucu mimar, Bureau Spectacular; öğretim görevlisi, UCLA. Çeviri: Yağmur Yıldırım*

Çevirmenin Notu:

1 Japonca “alçakgönüllü, doğayla uyumlu” anlamındaki “wabi” ile “eskimiş, yıllanmış” anlamındaki “sabi”

kelimelerinin birleşiminden oluşan, kusurluluğu kutsayan Japon estetik anlayışı.

2 Geçiciliğin farkındalığına dayalı Japon felsefesi. “Şey”lere duyarlılık, yaşamın yarattığı duygular gibi anlamlara gelir.

Between Labor and Graphic

Jimenez Lai ■ In recent times, there are a handful of architects who deranged themselves from the world of construction document sets into the universe of comic books, graphic novels, or cartoons. In the more obvious cases, we are able to look at the work of Wes Jones, Klaus Toons, Bjarke Ingels, Diane Berg, Sam Jacob, Yona Friedman, Brodsky & Utkin, Stanley Tigerman, or Madelon Vriesendorp as directly or indirectly belonging to an astrayed medium away from architecture proper. If one inspected closely, it is possible to construct three sub-categories to qualify the refined differences between the work: political caricatures, generative renderings, and first-person storytelling.

In the case of Klaus Toons, Diane Berg or Madelon Vriesendorp, they produce beautiful caricatures fit for a first-rate political commentary section in a journal or gazette dedicated to architecture. In particular, the work of Berg and Vriesendorp often contain allegorical qualities that borderline a dream-like state, evoking obvious worries or wonders common citizens share in our cities. From a design eye, the caricatures in themselves undergo a formal morphology: the Chrysler Building and Empire State Building of Vriesendorp are scaled, warped, rotated, and sheared. The New Museum of Klaus Toons receives a new and text-image based facade. By this extent, could one not qualify the iconic frontispiece *Primitive Hut* (1752) by Charles Joseph Dominique Eisen as a political caricature of the *Parthenon* (447 BC)? As a byproduct of this type of journalism, new parallel species are born into our reality, making this representational technique completely generative.

What about the renderings that are completely generative and are designed into our knowledge almost entirely from scratch? *The Spatial City* (1959-64) by Yona Friedman is an exemplar project from a generation of architects born into a

post-war European context who responded to their education and society by proclaiming outlandish mega-structure proposals. *The Continuous Monument* (1969, Superstudio), *No Stop City* (1969, Archizoom), or *Plug-In City* (1964, Archigram) all convey similar anxieties about their times. However, it is in the roughness of Friedman’s sketches we find a healthy sense of liberation: the half-hearted, cartoon-like imprecision is akin to a joyful, nihilistic, attitude of Albert Camus.

If one contrasted Friedman’s drawings to the precise work of Atelier Bow-Wow’s *Pet Architecture* (2002), *Graphic Anatomy* (2007) or *Made In Tokyo* (2001), one discovers something more important than the obvious attitudes about precision. Here, there is compelling evidence that comic books indigenous to the societies the architects are from directly influenced their approach and sensibilities. Manga, indigenous to Japan, is a highly professionalized trade that demands extreme hard work and highly fine-tuned precision in the craft and labor. Japan has a culture so precise about everything that even ideas about the aesthetics of imprecision are precisely defined in their philosophy. As one digs further, soon one would discover concepts such as *wabi-sabi* or *mono-no-aware* behind the graphic qualities of Japanese art. It is not surprising that the graphic culture of the Japanese society is able to deliver the line of near-imprecise perfectionists such as Toyo Ito, SANAA and Junya Ishigami -all cartoonish in their own right, but celebrates the pathos of the objects.

The Franco-Belgian world of comic books (*bandes dessinées / stripverhalen*, “*drawn strips*” in English), offers a different insight into the work of Friedman, and perhaps Vriesendorp as well. It is a tradition that keeps the punchline clear, short, compact, and filmic. Unlike the professionalized Manga, which stretches stories to 16-24 pages per punchline and demands each page to maintain themselves as standalone objects, Bandes Dessinées are compositionally much shorter and relies on a direct story arc. Not surprisingly, one can trace Bernard Tschumi into this Franco-Belgique tendency. The graphic portion of *Manhattan Transcripts* (1981) is entirely comprised of short sets of Bandes Dessinées. When we compare the drawings of Tschumi to the storyboards by Sergei Eisenstein, we find similar layers of parallel timelines

stacked on top of each other -keyframes, music, peaks and valleys of the storyline- it is as though the architect had to deranged himself into the world of cinema and storytelling in order to return to architecture and understand the relationship between stages and programs. Perhaps the programs behind a physical Bandes Dessinées is one of the reasons why the window is in itself a clear filmstrip that frames the inhabitants of the free plan for Le Corbusier.

Finally, the third category: first-person storytelling. *Yes Is More* (2009, Bjarke Ingels) and *Meet the Nelsons* (2009, Wes Jones) are very different projects, but their similarity lies in the subjective qualities of how the dialogues are delivered. Unlike Manga or Bandes Dessinées, there are two dominant American traditions of comic books - the superhero comics, and the American graphic novels. Captain America (1920-current) and Batman (1939-current) were born into two different American landscapes - the Post-Great War economic upswing of the 1920s, and the Pre-WWII depression of the 1930s. Both heroes represented an American attitude respective to their times, and both heroes spoke for American citizens like a politician on a soapbox. The graphic representation of myths and gods is a human tradition as old as Giotto or Exekias, and they are acts of soft propaganda each time to ease the minds of the citizens. *Jimmy Corrigan: Smartest Kid in the World* (2000, Chris Ware), though a literary graphic novel, can also be understood as a superhero story. It tells a melancholic yet joyful story about the concerns of a mythical hero, but more importantly these concerns reflect the personal struggles of the author and his surroundings at large.

Wes Jones and Bjarke Ingels both told us personal stories that clearly constructed the moods, optimisms, and worries of their times. In the case of Jones (1958), he witnessed one of the most ungodly advances in human technology at any point in the history of our species. More than that, he received his architectural training and began practicing during the introduction of some of the newest machines. The slippage between the speed of the hardware and the speed of the people must have been a great source of anxiety for any thoughtful citizen, and this personal story is told in the most complex way possible. In the case of Bjarke Ingels (1974), there is yet a similar coming

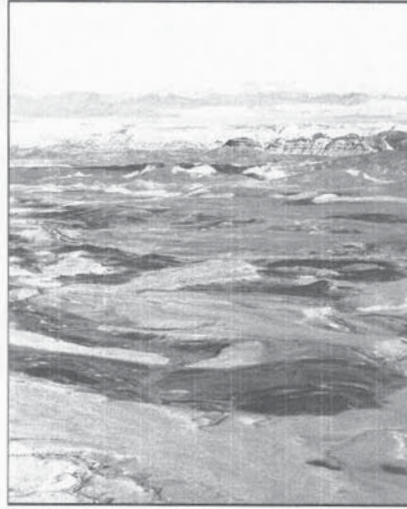
of age story in his graphic novel. In the late 1990s, the speed of communication led to a new type of speed of success, which required a healthy mixture of aggressiveness and optimism.

There is another story beyond the personal story of Bjarke Ingels in *Yes Is More*. The underpinning story is about the power of participatory labor and how instructive rationalism can achieve success. During the early to mid 2000s, peers of Ingels were all doing it -from Joshua Prince-Ramus to Julien de Smedt, hyper-rationalism architecture was in the air. The simple, explanatory graphics allowed audiences such as clients to embrace the sensation of participation in the design process. The power of this sense of ownership is incredibly inviting in how our society was built, because we are looking at a distribution of labor, which has always been the most basic constitution of any society from villages to nations. Perhaps not so dissimilar to the graphics of IKEA instruction graphics, there is a sense of value in the participatory labor so much so that the rational graphics contributed to both success of BIG and IKEA. Unlike the construction documents designed for contractors, there is an inclusive intent behind the graphic sensibility, as well as a deeply political one. From the moment the architect left the chisel and hammer at construction site and retreated into the drawing room, a territory in the status of graphic language was born. Not only did a separation between the communication of intent to the execution of assembly become normal, but more importantly a political undercurrent behind the how an author chooses sensibilities of drawing began. The status of instructional graphic language has a direct relationship with labor, and such drawings straddle between the values of labor to oneself, as well as the values of labor to the collective.

The history of text and image communication in human history may go as far back as the archeological evidence inside the Lascaux Caves in France some 30,000 years ago, or maybe more recently on the interior elevations of Giza Pyramid. As we reach a population 7 billion strong, it is only foreseeable that an increasing complexity of how, why, and what stories we tell is in our future. For now, Alex Culler and Danny Travis have a set of funny, thoughtful, and beautiful stories to tell. ■ *Jimenez Lai, founder of Bureau Spectacular; lecturer, UCLA.*



this world is a desolate landscape of vast emptiness.



it could have been war, pollution, or natural causes - but there is no documentation to what led to this future.



with barely any signs of life, the once bustling cities fell silent and still.



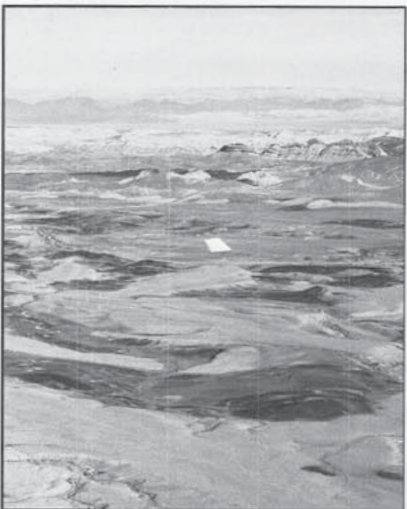
out there, it is toxic and dangerous.



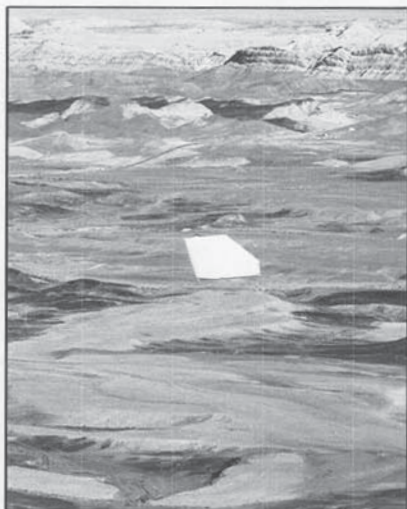
as far as humans go, there is no more exterior.



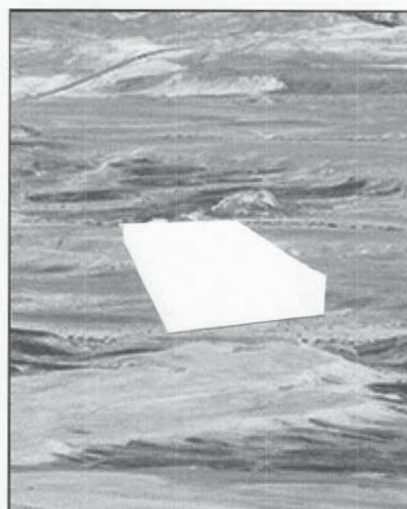
there is no more exterior to walk about, till, or roam.



to survive, humans have resorted to forming villages inside large interiors.



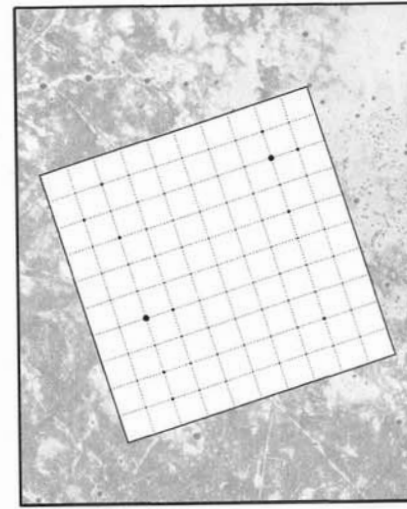
shopping centers, malls, convention halls, and so forth.



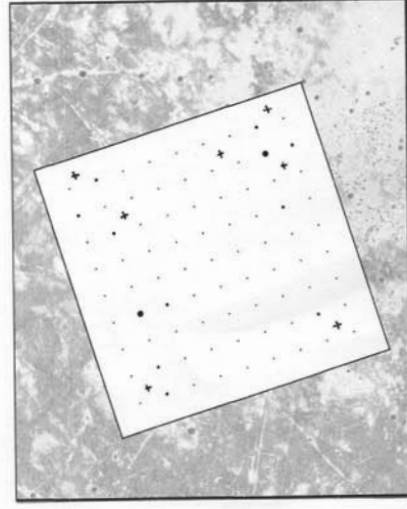
the outside is cancelled! the great outdoors is now a great poche.

Jimenez Lai, "Muazzam İç Mekanlar"dan seçme, 2015.

bu dünya uçsuz bucaksız boşluğun ıssız bir peyzajı / savaş, çevre kirliliği, veya doğal sebepler olabilirdi - fakat bu geleceğe neyin getirdiğinin belgesi yok / belli belirsiz yaşam göstergeleriyle, bir zamanların canlı kentleri sessiz ve durgun kaldı / dışarı zehirli ve tehlikeli / insanlar için artık dışarı diye birşey yok / yürümek, işlemek, dolanmak için bir dışarı yok / insanlar hayatta kalmak için çareyi geniş iç mekanlarda köyler kurmakta buldular / çarşılar, alışveriş merkezleri, kongre merkezleri, vesaire / dışarı iptal edildi! devasa dış mekanlar şimdi sadece koca bir leke.



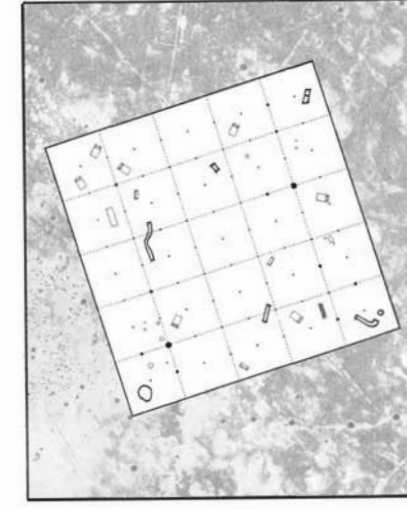
since there is no more exterior, there can be only a great indoors.



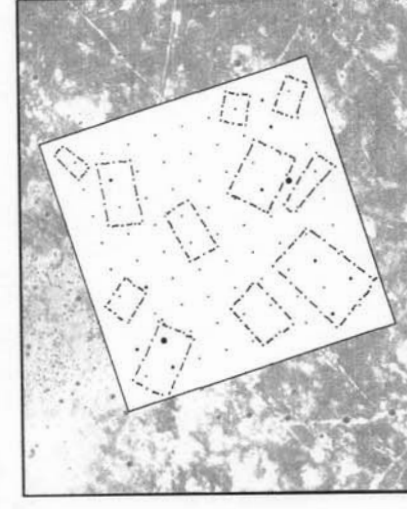
the great indoors is safe and enclosed. It is a controlled environment with little uncertainties.



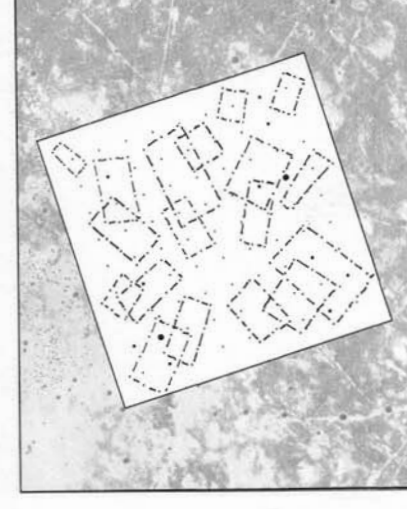
the great indoors is fluid, flat, and flexible. it is a blank canvas, fit for new beginnings.



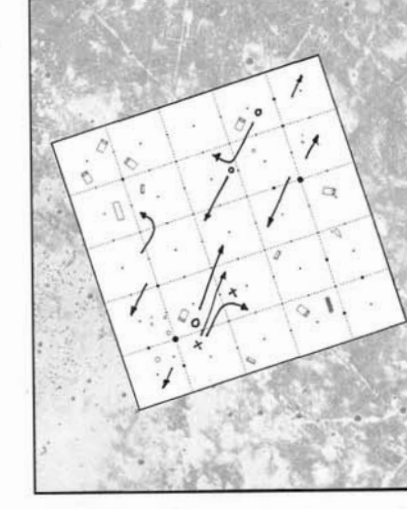
the great indoors is fixed, specific and exact. It is a world of grids, mathematically manageable.



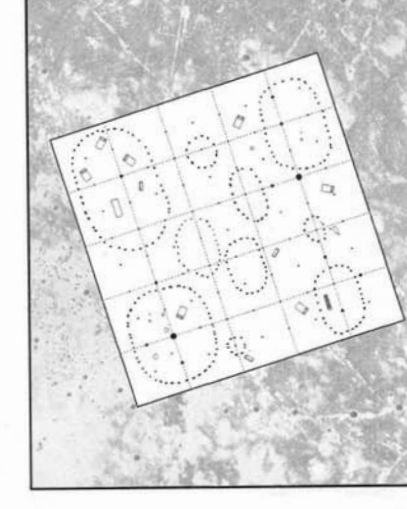
it is a ground to be subdivided, marked, and territorialized.



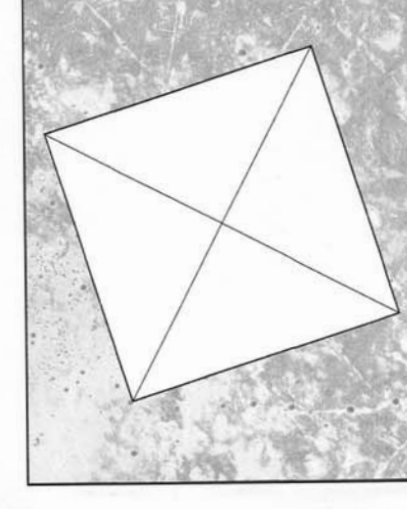
it is possible to claim property in this world, and be lawfully selfish.



it is a world with rulesets established between loosely scattered objects.



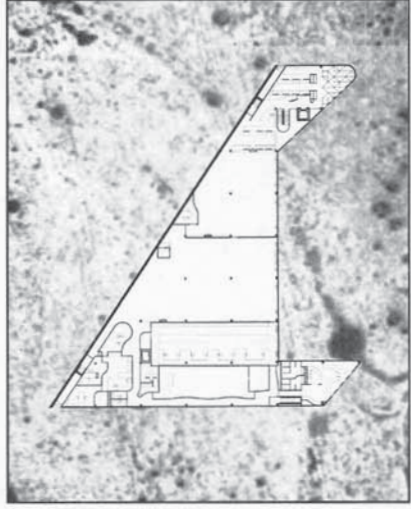
loosely scattered objects to walk around, through, and between.



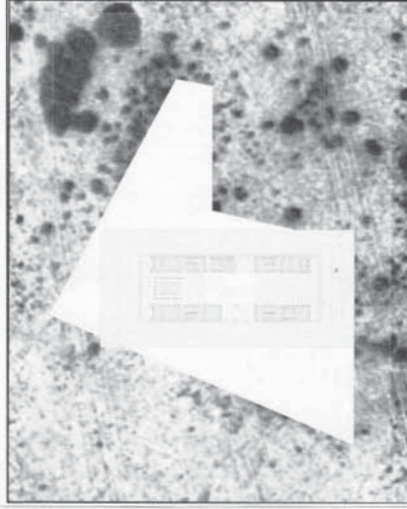
In a world where the state of nature is a state of otherness, only the utmost artificial may contain the possibility of a human will.

Jimenez Lai, From "Great Indoors", 2015.

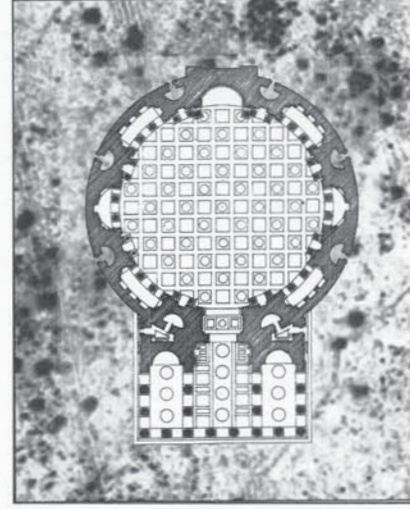
artık dış mekan olmadığına göre, sadece muazzam bir iç mekan var / muazzam iç mekanlar güvenli ve kapalı. çok az belirsizliği olan kontrollü bir çevre / muazzam iç mekanlar akışkan, düz, ve esnek. yeni başlangıçlara uygun boş bir kanvas / muazzam iç mekanlar sabit, spesifik ve net. matematiksel olarak yönetilebilir bir grid dünyası / bölünecek, işaretlenecek ve mıntıkalara ayrılacak bir zemin / bu dünyada mülk talep etmek ve hukuken bencil olmak mümkün / ilişkisizce dağıtılmış nesneler arasında belirlenmiş kural setleriyle bir dünya / etraflarında, içlerinde ve aralarında yürümek için ilişkisizce dağıtılmış nesneler / doğanın konumunun bir ötekilik konumu olduğu, sadece azami derecede yapay olanın bir insan arzusu ihtimali taşıdığı bir dünya.



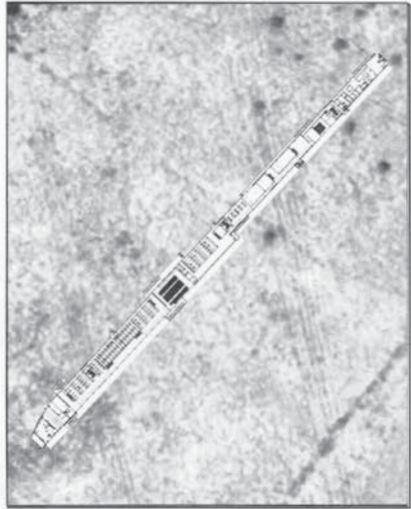
this library is a bank.



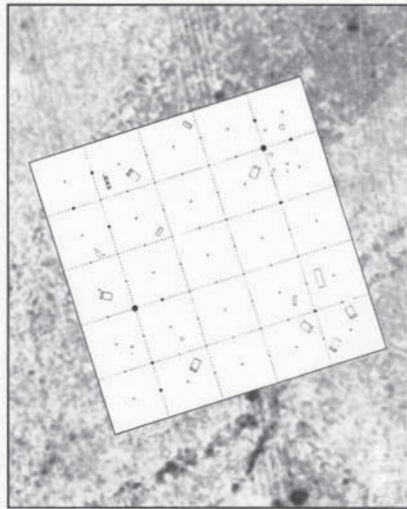
to occupy an existing interior and perform actions independent of its original purpose is to say architecture retroactively reinterpreted can only be designed for the wrong reason.



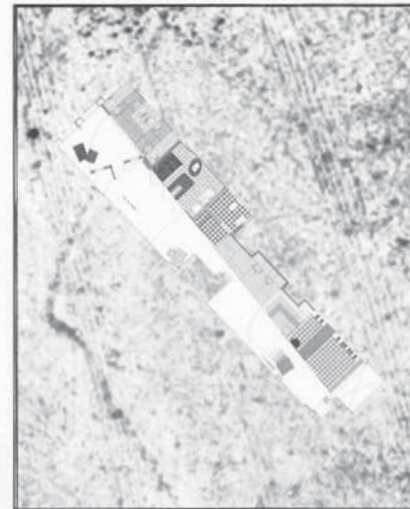
this temple is a tourist trap.



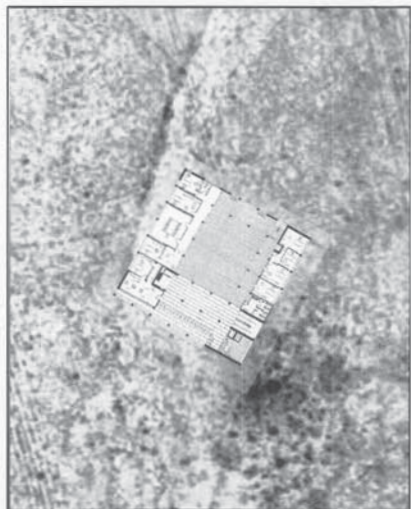
this train depot is a school.



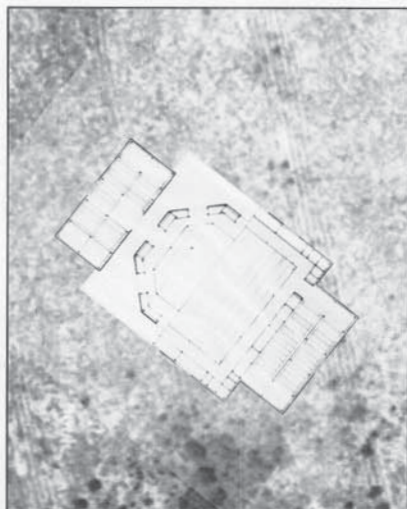
every architecture is now independent of program. and every program for the wrong architecture.



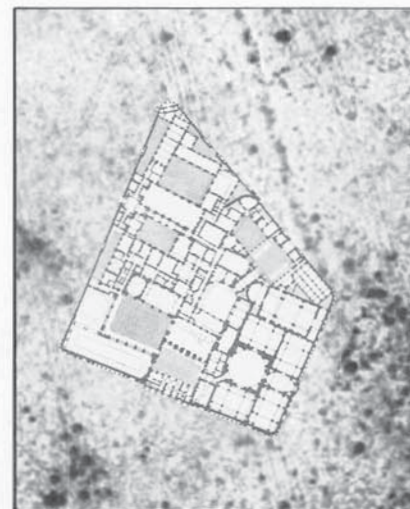
this church is an office



this house is a museum.



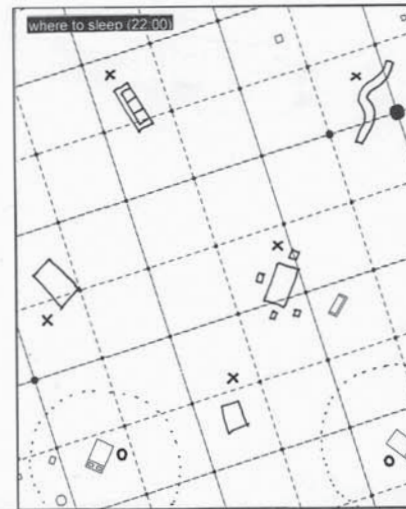
this theatre is a sculpture



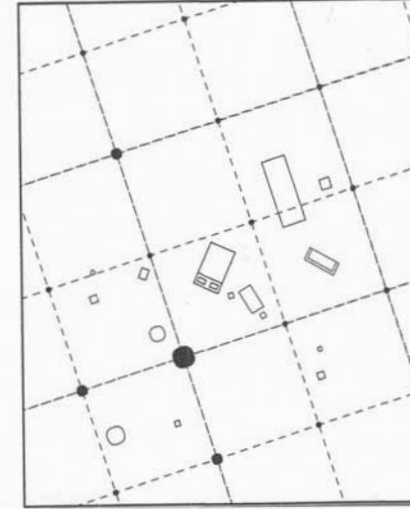
this ruin is a bank.

Jimenez Lai, "Muazzam İç Mekanlar"dan seçme, 2015.

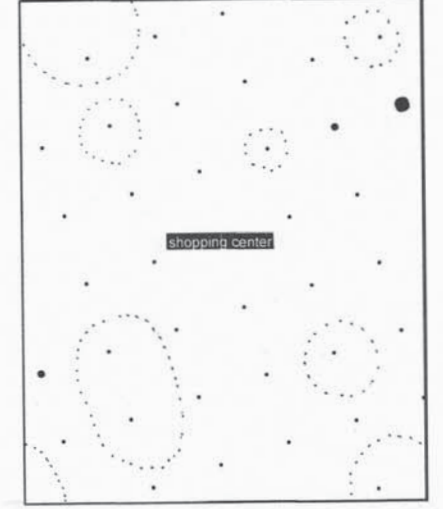
bu kütüphane bir banka / mevcut bir iç mekanı işgal etmek ve asıl niyetinden bağımsız eylemler gerçekleştirmek, geriye dönük yorumlanan mimarlığın ancak yanlış nedenlerle tasarlanabileceği anlamına gelir / bu tapınak bir turist tuzağı / bu tren garı bir okul / her mimarlık artık programdan bağımsız. ve her program yanlış mimarlık için / bu kilise bir ofis / bu ev bir müze / bu tiyatro bir heykel / bu harabe bir banka.



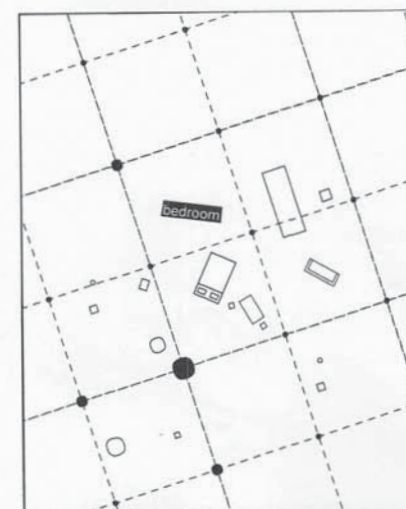
a well behaved citizen would perform a correct function in the correct architecture.



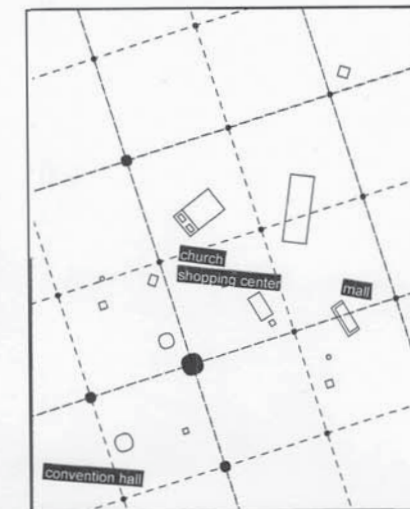
but, in this world, there is only incorrect action and reappropriation of program.



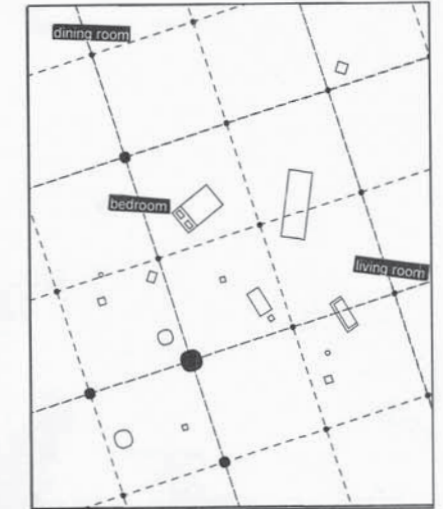
what is this strange attraction towards the wrong architecture for the wrong purpose?



could there be no correct action if we truly abided by the designated program of architecture?



could it be that only the misuse of something's original intent can generate the most value?



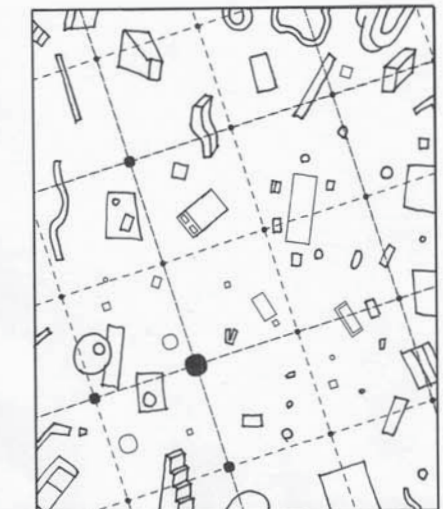
if we behave correctly, then we must sleep where there is a bedroom, eat where it notates dining room, and so forth.



it would also mean that corridor is a place that one can only misbehave.



should a citizen, then, only be designing for the wrong purpose?



if there is no punishment for making an eccentric mess, why wouldn't the great indoors be more introspective, more autonomous?

Jimenez Lai, From "Great Indoors", 2015.

iyi bir vatandaş doğru mimarlıkta doğru işlevi gerçekleştirir / fakat, bu dünyada yalnızca yanlış eylem ve programın tekrar kullanımı var / yanlış amaca yönelik yanlış mimarlığın bu tuhaf cazibesi nedir? / mimarlığın atanmış programına tümüyle bağlı kalırsak hiç doğru eylem gerçekleşmez mi? / bir şeye en büyük değeri katmanın tek yolu, onun asıl amacı dışında kullanılması mıdır? / eğer doğru davranırsak, o zaman yatak odasında uyumalıyız, yemek odası diye işaretlenen yerden yemeliyiz, vesaire / bu, koridorun ancak yaramazlık yapılabilecek bir yer olduğu anlamına gelir / öyleyse bir vatandaş yalnızca yanlış amaç için mi tasarlıyor olmalı? / eğer tuhaf bir dağınıklık yaratmanın bir cezası yoksa, bu muazzam iç mekanlar neden içe dönük ve daha özerk olmasın?

Yeni, Eski ve Ölü: Berlin’in Kritik Yeniden İnşası

Iman Ansari ■ 1839 yılının Ocak ayında, dagerreyotipi fotoğraf görücüye çıktığında; uzun pozlama süreci, fotoğraflarını çekirmek için insanların birkaç dakika boyunca oturmasını ya da ayakta hareketsiz durmasını gerektiriyordu. İnsanlar nefeslerini tutuyor, gözlerini kırpmıyor, fiziksel harekete direniyor ve bunun için neredeyse bütün yaşamsal fonksiyonlarını dizginliyorlardı. Fotoğraf çekimi sırasında, kolçak ve boyun desteği görevi görerek modelleri sabit tutacak, dökme demirden Brady dayanakları [Fotoğrafçı Mathew Brady’nin adını alan Brady Stands] üretildi¹. (Resim 1) Fotoğraflanabilmek için, insanlar nesneler gibi davranmak zorundaydı. Tüm bu zorluklarına rağmen, dagerreyotipi portreler oldukça popülerdi; sosyal yelpazede bir “dagerreyotipi çılgınlığı” kol geziyordu².

Fakat fotoğrafın ulaşılabilirliğinin artışı ve yaygınlaşması, kimi beklenmeyen sonuçlar doğurdu. Yeni bir temsil biçiminin baş gösterişi ile -önceleri çizimlerle, resimlerle, şiirlerle ve maskelerle vücut bulan- yas merasimi, postmortem fotoğrafta kendisine daha somut bir araç edinmiş oldu. Erken dönem fotoğraflar, ölüleri yakın çekim ve tek başına betimlerken; çoğunlukla olay yerinde, ölünün vücudunu hareket ettirmek, yükseltmek ya da düzenlemek için hiçbir çaba harcanmadan çekiliyordu. Fakat 19. yüzyılın ortalarında, ölüm sonrası kurmaca resimler geleneği takip edilerek, fotoğraflarda ölüler hayattaymış gibi gösterilmeye başlandı³. Öznenin gözleri açılıyor, eğer bu mümkün değilse baskının üzerine göz bebekleri işleniyordu. Ölünün bedeni bir sandalyenin üzerine oturtuluyor ve genellikle, özel olarak tasarlanmış bir çerçeveye desteklenerek dengede tutuluyordu. Fotoğraf çekimi sırasında vücut hareketlerini engelleyen ve canlı modellerin sabit durmasını sağlayan Brady dayanaklarından farklı olarak, bu çerçeveler ölü bedeni yerçekimine karşı dengede tutacak strüktürel sistemler olarak işlevlendiriliyordu (Resim 2).

Yine de, öznenin mekanik modifikasyonunun ya da fotoğraf sürecinin teknik manipülasyonunun ötesinde; en



gerçekçi etki, ölmüş kişinin aile üyeleri ya da arkadaşları ile birlikte fotoğraflanmasıyla sağlanıyordu: Ölüyü, canlıların arasında gizleyen ve bir kişiyi diğerlerinin arasında ayırt etmeyi güçleştiren bir nevi kamuflaj yöntemiydi bu. Hareketsiz kalma zorunluluğunun, kişinin bir nesne gibi davranmasını gerektiren alışlagelmiş portre fotoğrafçılığının tersine; postmortem fotoğrafta pozlama ne denli uzun olursa olsun, özneyi rahatsız etmiyordu. Dagerreyotipi fotoğraf, yaşayanlardan ziyade ölüler için daha uygundu; sonuç olarak ölülerin suretleri, yaşayan emsallerinden daha canlı görünüyordu. Fotoğraflanma sürecinde hareketsiz kalma zorunluluğu, matemli yakınları mimiklerinden mahrum kılarak ters etki yaratmıştı ve ortaya çıkan fotoğrafik paradoksta ölüler daha doğal, rahat, canlı ve enerjik görünürken, yaşayanlar yapay, gergin, donuk ve hayaletsi bir ifadeye sahiptiler (Resim 3). Bu bağlamda, postmortem fotoğraf ne faniliğin bir hatırlatıcısı, ne de ölümün kutsayıcısıdır. Bir eksikliği, bir kaybı ve asla gerçekleşmemiş bir anı yakalamaya yönelik aşırı arzuyu temsil eder.

İcat ve takdim edilişinden itibaren, fotoğraf disiplinlerarası bir kimliğe sahip olmuştur: Sanatsal dışavurum için bir mecra ve güçlü bir bilimsel araç. Dagerreyotipi fotoğraf, resmi olarak Paris’teki Güzel Sanatlar Akademisi (*Académie des Beaux-Arts*) ile Bilimler Akademisi’nin (*Académie des Sciences*) ortak toplantısında tanıtılmıştı -fotoğrafın hem bir sanat hem de bir bilim olarak çok yönlü kaderini, daha başlangıcından ima eden bir ittifaktı bu.

Fakat sanatsal bir dışavurum biçiminin ötesinde, fotoğraf Prusya’da analitik bir araç, incelemek ve gözlemek için teknolojik bir aygıt olarak görüldü. Fotoğrafa yönelik bu objektif (teknolojik) yaklaşımın zirve noktası, fotogrametrisinin icadı ile, yani fotoğrafik imgelerle ölçümleme yapılarak tarihi binaların belgelenmesi yöntemi ile gerçekleşti. 1858 yılında Prusyalı mimar ve mühendis Albrecht Meydenbauer tarafından geliştirilen fotogrametri, fotoğrafı bir temsil biçiminden, mimari bir belgeleme aygıtına dönüştürdü. Fotogrametrik imgelerin restitüsyon yöntemi, bir binanın perspektifli suretlerini, planlarının ve kesitlerinin ortografik izdüşümlerine dönüştürmekte, izdüşümsel geometrinin ilkelerini kullandı (Resim 4). Postmortem fotoğrafa benzer olarak, fotogrametri de fiziksel olarak çürümenin ve bozulmanın eşiğindeki nesneleri belgelemeyi amaçlıyordu. Yine de, salt belgelemenin ötesinde, fotogrametrisinin verilerindeki kesinlik ve hassaslık, belgelediği nesnelerin restorasyonlarına, hatta rekonstrüksiyonlarına imkan sağlıyordu.

1885 yılında, Meydenbauer’in fotogrametri enstitüsü ve arşivi resmi olarak kurulduğunda; Berlin’deki Bauakademie’ye, Prusyalı ünlü mimar, plancı ve ressam Karl Friedrich Schinkel tarafından tasarlanan mimarlık okuluna yerleşmişti. Schinkel’in erken dönem Neo-gotik ve Neo-klasik tarzından farklı olarak; Bauakademie, imparatorluğun başkentinin kalbinde, modernitenin bir sureti olarak belirmişti: Etkin, teknik, ve donuk görünüşüne karşın dobraydı. Bina,



Schinkel’i “mimarlık biliminin öncüsü” olarak metheden Karl Bötticher gibi Prusyalı mimarlar ve tarihçiler tarafından övgüyle karşılanmıştı. Schinkel’in işlerine eşlik eden Hübsch’ün ve Bötticher’in yazıları, binalara mutlak bir natüralizm aşıladı⁴. Mimarlık, bir organizma olarak görülmekteydi: Fizyognomik cephesi ile fiziksel bir vücut ve bu vücut içindeki, dışsal bir deneyim ile kavranamayacak, metafizik (hatta ruhani) özden meydana gelen bir organizma. Bauakademie, Kunstform ile Kernform’un, süsleme ile strüktürün ya da gösteren ile gösterilenin bir sentezi olan bu yeni tektonik mimarlığın simgesi olarak görülmekteydi⁵.

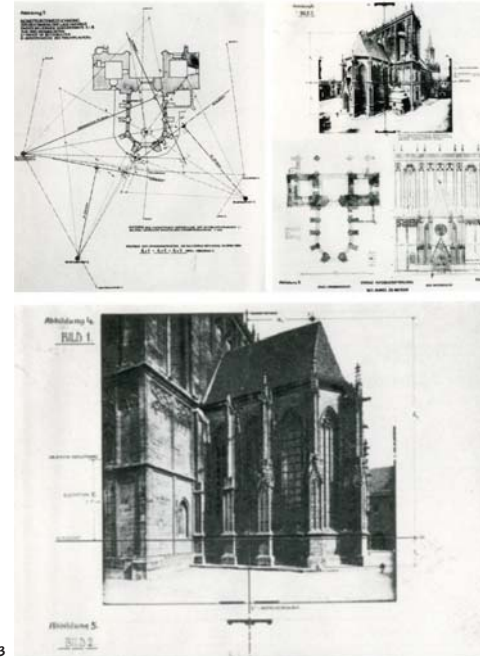
Bauakademie’nin tekrarlı, üretken ve esnek bir organizasyon olarak görülen dış cephesi yapımından bu yana el değmeden varlığını sürdürdüyse de; “modern” iç mekanı, yeni işlevler ağırlamak üzere çok sayıda dönüşüm geçirdi⁶. Fakat yapılan değişikliklerin çoğu, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, binanın iç mantığı ile uyumluydu -müdahaleler, özgün düzenlemelerden ayırt edilemiyordu. Bu durum, 1888 yılında binayı belgelediğinde, Meydenbauer’in tutumuna da etki etmişti: Toplamda binanın dışına ait sekiz fotogrametrik görsele karşılık, binanın içine dair hiçbir belge yoktu (Resim 5). Bauakademie’nin iç mekanı kendiliğinden, kontrolsüzce şekillendi.

İkinci Dünya Savaşı’nın sonunda, Bauakademie boş bir kabuğa dönmüştü; 1950’lerde inisiyatiflerin binanın restorasyonu için gösterdikleri çabaya rağmen, 1962 yılında Alman Demokratik Cumhuriyeti’nin yeni Dışişleri Bakanlığı’na



yer açmak için yerle yeksan edildi⁷. 1989 yılının Kasım ayında, nihayet Demir Perde kalktığında yeniden birleşen Berlin, iki yakası için de yeni ve zorlu yapılanmalara sahne oldu ve kent büyüme sürecine girdi. Yeniden birleşen Berlin’in “Kritik Yeniden İnşa⁸” (*Critical Reconstruction*) olarak isimlendirilen kentsel gelişim politikası, kenti “tarihi bir çekirdeği olan, modern bir metropol⁹” olarak tasavvur ediyordu. Bunun bir sonucu olarak, 1994 yılında binanın “tarihi cephelerinin aslına uygun biçimde yeniden inşası”nı sağlamak hedefiyle Bauakademie’yi Teşvik Derneği kuruldu¹⁰. Bir yıl sonra Bauakademie’yi, yarım yüzyıl önce işgal ettiği alanda yeniden inşa etmek üzere, Alman Demokratik Cumhuriyeti’nin modernist Dışişleri Bakanlığı binası yıkıldı¹¹. 2002 yılında Bauakademie’nin cephesinin kuzeydoğu köşesi inşa edilerek, binanın tamamı ile yeniden yapılabilmesi için gerekli kaynağı sağlayacak bağışların teşviki amaçlandı. Yeniden inşa sürecinde, Meydenbauer’e ait fotogrametrik görsellerin kullanılmış olmasıysa yeterince şaşırtıcıdır¹².

Bugün Bauakademie, birebir ölçekte bir simülakrumla temsil edilmekte: Binanın bir zamanlar ayakta duran kesiminde strüktür, üzerine özgün cephenin sureti basılmış sentetik kumaş şeritlerle örtülü. Cephedeki



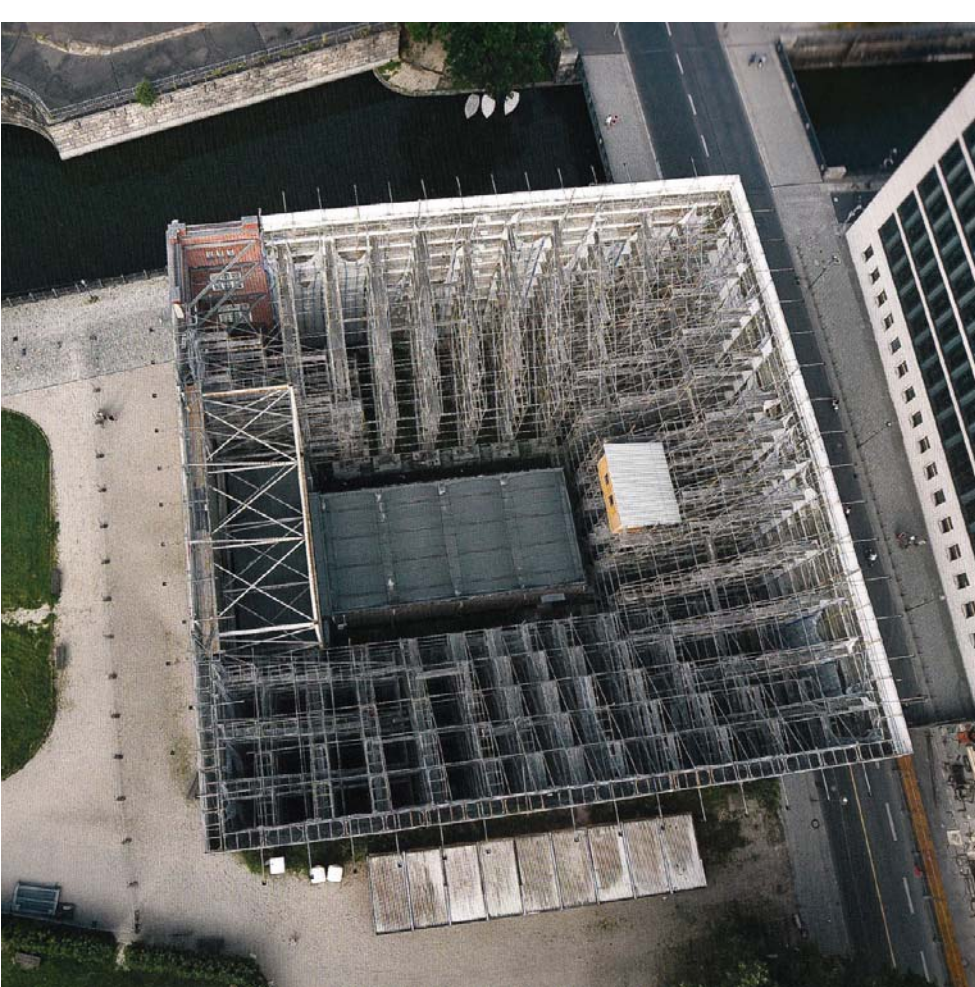
1 Bir fotoğrafçının atölyesinde Brady dayanağı, Berlin, Wis. 1893 (Fotoğraf: BA.H. Wheeler; Library of Congress Prints and Photographs Division Washington’ın izniyle, D.C. 20540 USA). A photographer’s studio with a Brady Stand, Berlin, Wis., 1893 (Photograph: BA.H. Wheeler; Courtesy: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA).

2 Destek strüktürle ayakta tutulan genç bir kadının aile fertlerinden biri ile postmortem fotoğrafı, yaklaşık 1860’lar. A postmortem photograph of a young woman held standing with a bracing structure besides a family member, circa 1860s.

3 Ebeveynleri ile birlikte, genç bir kadının postmortem fotoğrafı, yaklaşık 1860’lar. A postmortem photograph of young woman with her parents, circa 1860s.

4 Meydenbauer’in fotogrametrik restitüsyon süreci (Kaynak: Albrecht Meydenbauer: Baukunst in historischen Fotografien, 1985). Meydenbauer’s photogrammetric restitution process (Source: Albrecht Meydenbauer: Baukunst in historischen Fotografien, 1985).

5 Bauakademie, Berlin, 1888 (Kaynak: Albrecht Meydenbauer: Baukunst in Historischen Fotografien, 1985). Bauakademie, Berlin, 1888 (Source: Albrecht Meydenbauer : Baukunst in historischen Fotografien, 1985).



6 Palast der Republik'in yıkımı karşısında Bauakademi, Berlin, 2006 (Yazarın izniyle). Bauakademi against the backdrop of the demolition of Palast der Republik, Berlin, July 2006 (Courtesy of author).

7 Mevcut Bauakademie'nin havadan görünüşü, Berlin, 2006 (Alanın ortasında konferans salonu görülebilir; solda, yeniden inşa edilen cephe; altta, Bauakademie'nin tuvaletlerine ait çizgisel strüktür). Aerial view of the current Bauakademie, Berlin, 2006 (The lecture hall can be seen in the middle of the space. The reconstructed corner is on top left. The linear structure at the bottom of the image is the bauakademie's bathrooms).

köşenin bir kısmı inşa edilmiş, binanın devamı ise halen bağışları beklemekte. Kumaş şeritlerin ve çepeçevre dönen strüktürün ardında, kendi başına duran bir nesne olarak bir konferans salonu inşa edilmiş. Önde bir Mercedes Benz reklam panosu görülüyor, diğer tarafta ise, üzerinde “Bauakademie’nin Geleceği” (*Die Zukunft Der Bauakademie*) yazaran bir tabela var (Resim 6). Geceleri, kumaş cephenin üzerine bir beyaz perde indirilerek, Almanca altyazılarla yabancı filmler gösteriliyor. Çoktan mimari bir “Frankenstein” a dönüşmüş halde, Bauakademie kent teatrallliği üzerinden

kendi politik, ticari, hatta temsili uyumsuzluklarını sergiliyor.

Schinkel’e göre, binanın dışı, iç mekan kurgusundan gelişir ve bu kurguyu yansıtır. Fakat Meydenbauer’e ve binanın kullanıcılarına göre, Bauakademie çoktan bir imge olarak kültürel tahayyüle girmiştir: Okunaklı, temiz ve iyi korunmuş bir dış cephe ile önemsiz, bulanık ve değişip duran bir iç mekan¹³. Bugün bile, binanın dışının fotogrametrik görselleri cephenin “birebir aynısı”nın inşasını mümkün kılmış olsa da; sürekli olarak değişime uğramış ve manipüle edilmiş içine dair, tam anlamıyla yeniden inşa edilmesine imkan vermeyecek denli az belge mevcut. Pek çok bakımdan, Bauakademie’nin iç mekanı, daima gayri ciddi bulundu; yok sayıldı ya da görmezden gelindi. Bugün için bile, bu durum geçerlidir: Bina, içi olmayan bir dışa, “Kernform”suz bir “Kunstform” a, imlenensiz bir imleyene dönüştürülmüştür (Resim 7).

Bauakademie’nin ve Berlin’deki diğer anıtların¹⁴ yeniden inşası; gerçeği temsilden, yeniyi eskiden ya da yaşayanı ölüden ayırt etmeyi güçleştirmiştir. Bauakademie tamamen ve kasıtlı olarak, kendisinden birebir ölçekte inşa edilmiş bir fotoğraftır; yanlışlıkla bir bina olmuş bir imgedir. Cephesinin baskısı ile dokunmuş kumaşları giyen, ayağa kaldırılan, arkasındaki destekle sağlamlaştırılarak kentin kalabalığı içine gizlenen Bauakademie; postmortem fotoğrafın mimari tezahürüdür, bu kaybın yasını halen tutmakta olan kentin portresidir. ■ *Iman Ansari, doktora öğrencisi, UCLA; öğretim görevlisi, University of Southern California (USC).*

Çeviri: Yağmur Yıldırım

Notlar:

- 1 Macy, vd., *The Macy Photographic Studio's Dispatch*, Northampton MA, Bahar-Yaz, 1913, s. 2-3.
- 2 Patricia Holland, “Sweet it is to scan...: personal photographs and popular photography”, *Photography: A Critical Introduction*, ed.: Liz Wells, Routledge, 2015, s. 147.
- 3 Postmortem fotoğrafın kökleri, aristokrat cenaze ve kurmaca ölüm sonrası resimleri geleneğine dayanır. Bu tür portreler, genellikle ölüyü, yaşayan birisi olarak betimlemeleri yönleriyle ayırt edicidir. Resimlerdeki saatler, ilaç şişeleri gibi görsel veriler, ölüm sonrasını işlediklerine dair bildirimde bulunuyorsa da; portreler, ölümden yaşamın yanılsamasını yaratmayı amaçlamaktadır: Ölümün aniden vuku buluşu ile yok olan bir anı kurgulamak ve “geleceğin hafızası için bir anıt” inşa etmek. Dagerreyotipi fotoğrafın ulaşılabilirliğinin artışıyla, bir zamanlar elit kesimin imtiyazlı konumuna mahsus olan postmortem fotoğraflar yaygınlaşmış ve sıradan insanların erişebildiği bir mecra olmuştur. Bkz.: Beth Ann Guynn, “Postmortem Photography”,

Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, ed.: John Hannavy, Routledge, New York, Londra, 2008, cilt II, s. 1164.

4 Kenneth Frampton’un gözlemlediği gibi, inorganğin sembolik anlamı yoktur; bu nedenle strüktürel biçim ancak, tektonik ve organik biçimler arasında kuracağı analogilerle sembolik olma statüsüne erişebilir. Bkz.: Kenneth Frampton, *Bötticher, Semper, and the Tectonic: Core Form and Art Form, in What is Architecture?*, ed.: Andrew Ballantyne, Routledge, New York, 2002, s. 139.

5 Alberti’nin ve önceki diğer mimarlık kuramcılarının metinlerinde, strüktürün ve süslemenin içinden mimarlığın unsurlarını belirlemelerine karşın; Almanya’da strüktür (Kernform), kendi kabuğunun dışında süslemeyi ya da cepheyi (Kunstform) yaratır. Bkz.: Karl Botticher, *Die Tektonik der Hellenen*, 1844.

6 “Mythos Bauakademie”, *Bauakademie Magazine*, 5. sayı. Kasım 2007, s. 10.

7 “Mythos Bauakademie”, *Bauakademie Magazine*, 5. sayı. Kasım 2007, s. 4-10.

8 Berlin’in yeniden yapılanmasının baskın felsefesi “kritik yeniden inşa” (critical reconstruction), Berlin’in savaş öncesi “mit”inin yeniden doğmasına aracıdır. Planın bir parçası olarak, örneğin, yatırımcılar, çoklu arazilerde kümelenen yatırımlara girmekten caydırılır. Aynı zamanda, mimarların katı bölgeleme kurallarına uymalarını, çelik ve cam üzerine taş ve seramik cepheler uygulamalarını gerektirir. Fikir, 19. yüzyıl kentine çağdaş bir muadil yaratmaktır. Bkz: Gary Wolf , “Venture Kapital”, *Wired Magazine*, Haziran 2006: [http://archive.wired.com/wired/archive/6.06/berlin_pr.ht ml] Erişim: 1 Mayıs, 2015.

9 A. Tölle, “Urban identity policies in Berlin: From critical reconstruction to reconstructing the Wall”, *Institute of Socio-Economic Geography and Spatial Management*, 2010. 27, s. 348-357.

10 *Bauakademie-Information, Reconstruction and Utilization of Schinkel's Bauakademie. International Center for Responsible Design of the Living Space*, Mart 2013. s. 2.

11 “Mythos Bauakademie”, *Bauakademie Magazine*, sayı 5, Kasım 2007, s. 8.

12 Uzman heykeltıraşlar, özgün taş ve pişmiş toprak süslemelerin replikalarını yapmıştır. Sayısız kütüphaneden, arşivden, ofisten ve müzeden, yaklaşık 130 nesne ve 550 özgün cephe bileşeni toplanmış, kopyalanmış, ölçülmüş, analiz edilmiş ve belgelenmiştir - Dışişleri Bakanlığı’nın yıkımı sırasında alandan temizlenen parçalar da buna dahildir. Bkz: “Mythos Bauakademie”, *Bauakademie Magazine*, 5. Sayı, Kasım 2007, s. 7.

13 Schinkel, eski ustaların işlerinin adı taklitlerinin yapılmasına karşıydı ve bunu asla tarihsel bulmuyordu. Bir metninde şöyle der: “Tarih, hiçbir zaman kendinden önceki tarihi kopyalamamıştır; eğer bunu bir kere olsun yapmış olsaydı, bütünüyle durma noktasına gelirdi”. Schinkel’in görüşüne göre, tarihsel bir hareket, ancak yeni bir tarih yaratabilecek yeni bir şey sunmakla mümkün olabildi: “Tarihsel anlamda üretim yapmak, elde her zaman yeni bir unsur bulundurmak; tarihin hareket demek olduğunun farkında olmak ve tarihi sürdürme bilincine sahip olmak demektir”. Bkz.: Michael Snodin, *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, Yale University Press, 1991, s. 51.

14 Bauakademie, yeniden birleşen Berlin’de bir anomali değildi. Bauakademie’nin ötesinde, bir zamanlar kentin Stadtschloss’una ya da Şehir Sarayı’na (1451-1950), ardından da Alman Demokratik Cumhuriyeti’nin modernist Palast der Republik’ine (1976-2006) evsahipliği etmiş olan alan benzer bir başkalaşım yaşamıştı. Almanya’nın yeniden birleşmesini takiben, lobiciler Palast der Republik’in yıkımı ve Stadtschloss’un yeniden inşasına yönelik, yani bir saray pahasına başka bir saray için detaylı planlar hazırladı. Bu gruplar, Schloss’un (sarayın) yeniden inşasının, Berlin’in tarihi merkezinde “birliği ve bütünlüğü yeniden varedeceği”ni iddia ettiler. Kasım 2003’te, Alman parlamentosundaki oylamanın ardından varılan çok partili çözümle, Stadtschloss’un özgün yerinde kısmi olarak yeniden inşasına ve bunun için Palast der Republik’in yıkılmasına karar verildi. 2008 yılında Palast der Republik tamamen yıkıldı ve açılan alanda 2013 yılında Stadtschloss’un yeniden inşası başladı.

The Young, the Old, and the Dead: the Critical Reconstruction of Berlin

Iman Ansari ■ When daguerreotype photography was introduced in January of 1839, the long exposure process required people to sit or stand still for several minutes to have their photograph taken. People had to hold their breath, avoid blinking, resist physiological movement and restrain nearly all automatic biological functions to defy movement. Cast-iron Brady Stands were made that functioned as an armrest or a neck-brace to keep the models steady during the photographic session¹ (Figure. 1). In order to be photographed, people needed to behave like objects. Despite these difficulties, daguerreotypes became widely popular for portraiture, instigating a “Daguerreomania” across the social spectrum².

But the widespread availability of photography had other unexpected consequences. With the emergence of a new mode of representation, the commemoration of the dead -previously manifested in the form of drawings, paintings, poetry or death masks- found a more tangible medium in postmortem photography. Early photographs depicted the dead close-up and alone, often taken in the same spot where the person had passed, without any effort to move, alter, or arrange the body. But by the mid-19th century, and following the fictitious tradition of posthumous paintings, the photographs began depicting the dead as living³. The subject’s eyes were propped open, and if that was not possible, pupils were painted onto the photographic print. The corpse was seated upright on a chair and oftentimes held and braced standing on a specially designed frame. Unlike Brady Stands, used to counter bodily movement and hold the living steady during the photographic session, this scaffolding functioned as a structural system, holding the dead body in balance in defiance of gravity (Figure. 2).

Nonetheless, beyond the mechanical modification of the subject or the technical manipulation of the photographic process,

the most profoundly lifelike affect was the photographing of the deceased together with family members or friends -a camouflage technique used to disguise the dead amongst the living, making it difficult to discern one from the other. But unlike conventional portrait photography where the need to remain motionless required the individual to behave like an object, in postmortem photography, exposure, no matter how long, did not discomfort the subject. Daguerreotype photography was better suited to the dead than the living, and as a result, their images appeared crisper and were often of a higher quality than those of their living counterparts. The need to remain still during the photographic session also had a contrary effect on the grieving relatives who were depicted with a lack of facial expression, resulting in a photographic paradox wherein the dead were rendered more natural, relaxed, vivid, and vibrant than the living who appeared artificial, tense, dull, and ghostly (Figure. 3). In this sense, postmortem photography was neither a reminder of mortality nor a celebration of death. It represented a lack, a loss, and a fanatic desire to capture a moment that had never really taken place.

From the moment of its invention and introduction, photography had a multi-disciplinary identity: as a medium for artistic expression and as a powerful scientific tool. Daguerreotype photography was officially introduced at a joint meeting of the *Académie des Beaux-Arts* and the *Académie des Sciences* in Paris, France -an alliance that foreshadowed the twisted fate of photography, from the moment of its inception, as both an *art* and a *science*. But more than a mode of representation or artistic expression, photography in Prussia was seen as an analytic tool, a technological instrument for observation and analysis. The culmination of this objective (techno-scientific) approach to photography is the invention of photogrammetry -a technique for documenting historic buildings by means of indirect measurements of photographic images. Developed by Prussian architect and engineer Albrecht Meydenbauer in 1858, photogrammetry transformed photography from a mode of representation to an instrument for architectural documentation. The restitution methods of photogrammetric images used principles of projective geometry to translate perspectival images

of a building to orthographic projections of its plans and elevations (Figure. 4). Similar to postmortem photography, photogrammetry intended to preserve a record of the object on the verge of physical decay or disfigurement. Nonetheless, photogrammetry went beyond mere documentation, recording the objects with such precision and accuracy that enabled their restoration or even reconstruction.

When Meydenbauer’s photogrammetry institute and archive was officially established in 1885, it was housed in Berlin’s *Bauakademie* -an architectural school designed by renowned Prussian architect, planner, and painter Karl Friedrich Schinkel. A radical departure from Schinkel’s earlier Neo-gothic or Neo-classical style, the *Bauakademie* emerged as an image of modernity in the heart of the imperial capital: efficient, technical, and candid, even if seemingly dull. The building was commended by Prussian architects and historians, like Karl Bötticher, who praised Schinkel as the initiator of “architectural science.” The writings of Hübsch and Bötticher, along with the work of Schinkel, imbued a certain kind of naturalism to buildings⁴. Architecture was seen as an organism: a physical body with a physiognomic façade and a metaphysical (even spiritual) essence within, which could not be perceived by extrinsic empirical experience. And the *Bauakademie* was seen as the emblem of this new tectonic architecture: a synthesis between *Kunstform* and *Kernform*, between ornament and structure, or between signifier and signified⁵.

Although the exterior of the building remained intact during its lifetime, seen as a repetitive, generic, and flexible organization, the “modern” interior of the *Bauakademie* was altered multiple times to accommodate new functions⁶. But because most modifications conformed to the internal logic of the building -whether consciously or not- the alterations became indistinguishable from the original layout. This disparity was also reflected in the manner in which Meydenbauer documented the building in 1888: a total of eight photogrammetric images of its exterior with no documentation of the interior (Figure. 5). The interior of the *Bauakademie* had taken on a life of its own.

By the end of the Second World War, the *Bauakademie* was reduced to a hollow

shell, and despite initiatives promoting the restoration of the building in the 1950s, the building was razed in 1962 to make room for the German Democratic Republic (GDR)’s new Ministry for Foreign Affairs⁷. When the Iron Curtain finally came down in November of 1989, nearly four decades later, the reunification of Berlin presented new challenges for both sides and the city underwent major redevelopment. The urban development policy of reunified Berlin, termed “Critical Reconstruction⁸,” envisaged the city “as a modern metropolis with an historic core⁹.” As a result, the *Association for the Promotion of the Bauakademie* was established to promoted “the true-to-original reconstruction of the historic façades” of the *Bauakademie* in 1994¹⁰. A year later, the modernist building of GDR Foreign Ministry was demolished in order to rebuild the *Bauakademie* -the building that occupied the same space half a century earlier¹¹. The northeastern corner of the *Bauakademie*’s facade was constructed in 2002 to raise funds to promote the building’s full reconstruction. Amazingly enough, Meydenbauer’s photogrammetric images of the building were used for the reconstruction¹².

Today, the *Bauakademie* is represented by a full-scale simulacrum: vinyl sheets with a printed image of the original façade hung on hidden scaffolding where the rest of the building used to stand. A portion of the exterior corner is reconstructed while the rest of the building awaits funding. Inside the vinyl sheets and the wide ring of scaffolding, a lecture hall is built as a freestanding object. A Mercedes Benz advertisement board appears on the front, and on the side, a sign reads: “*Die Zukunft Der Bauakademie*” (Figure. 6). At night, a white screen rolls down from the vinyl facade displaying foreign films with German subtitles. Already turned into an architectural *Frankenstein*, the *Bauakademie* further exhibits its political, commercial, and even representational disparities through an urban theatrics.

For Schinkel, the exterior of the building grows from and expresses its interior logic. But for Meydenbauer, and for its occupants alike, the *Bauakademie* had already entered the cultural imagination as an image: a legible, clear, and well-preserved exterior with a trivial, blurry, and ever-changing interior¹³. And even today, while the photogrammetric images of the exterior make “true-to-

original” reconstruction of the facade possible, the continuously modified and manipulated interior of the building was too poorly documented to be accurately reconstructed. In many ways, the interior of the *Bauakademie* was always deemed irreverent, absent, or invisible. And this remains true today: the building has turned into an exterior without an interior, a *Kunstform* without a *Kernform*, a signifier without a signified (Figure. 7).

The reconstruction of the *Bauakademie* and other monuments¹⁴ in Berlin has made it difficult to differentiate the *real* from the *representational*, the *young* from the *old*, or the *living* from the *dead*. The *Bauakademie* has become quite literally and deliberately a full-scale built photograph of its original self -an image mistaken for a building. Dressed in a printed pattern of its façade, held upright and braced by a scaffolding structure behind it, and finally placed and disguised in the city, the *Bauakademie* is the architectural manifestation of a postmortem photograph; a portrait of a city that is still mourning its loss. ■ *Iman Ansari, PhD Candidate, UCLA; lecturer, University of Southern California (USC).*

Notes:

- 1 Macy, et al. *The Macy Photographic Studio’s Dispatch*. Northampton MA, Spring–Summer 1913. pp. 2-3.
- 2 Patricia Holland, “Sweet it is to scan...: personal photographs and popular photography”. In *Photography: A Critical Introduction*, ed.: Liz Wells, Routledge, 2015, p. 147.
- 3 Postmortem photography has its roots in the long aristocratic tradition of posthumous memorial and funerary paintings. These portraits were unique in that they generally depicted the dead as if they were still living. Although visual clues within these paintings -such as the inclusion of watches, clocks, or bottles of medicine- distinguished them as posthumous, the portraits were intended to create the illusion of life in death: to fabricate a moment that had been taken away by the sudden act of death and to construct a “monument for future memory.” With the availability of daguerreotype photography, postmortem portraits -once an exclusive privilege of the elite- became a common and affordable practice among ordinary people. See: Beth Ann Guynn, “Postmortem Photography”; in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed.: John Hannavy, Routledge, New York, London, 2008, vol II, p. 1164.
- 4 In their philosophy, as Kenneth Frampton has observed, the inorganic had no symbolic meaning, so structural form could only acquire symbolic status by virtue of its capacity to engender analogies between tectonic and organic form. See: Kenneth Frampton, “Bötticher, Semper, and the Tectonic: Core Form and Art Form”, in *What is Architecture?*, ed.: Andrew Ballantyne, Routledge, New York, 2002, p. 139.
- 5 Although the writings of Alberti and other architectural theorist before would have differentiated the elements of architecture into structure and ornament, in Germany, structure (Kernform) is seen to be pushed out of its envelope to form the ornament or the facade (Kunstform). See: Karl Botticher, *Die Tektonik der Hellenen*, 1844.

- 6 Mythos Bauakademie, *Bauakademie Magazine*, 5th issue, November 2007, p. 10.
- 7 Mythos Bauakademie, *Bauakademie Magazine*, 5th issue, November 2007, pp. 4-10.
- 8 The dominant philosophy of Berlin redevelopment, “critical reconstruction,” aims to recapture the “mythos” of Berlin’s prewar legacy. As part of the plan, for instance, developers are discouraged to extend development in aggregation of multiple lots, It also requires architects to follow strict zoning regulations, favoring stone and ceramic exteriors over steel and glass. The idea is to invent the contemporary equivalent to a 19th century city. See: Gary Wolf , “Venture Kapital”, *Wired Magazine*, June 2006: [http://archive.wired.com/wired/archive/6.06/berlin_pr.ht ml], retrieved May 1, 2015.
- 9 A. Tölle, “Urban identity policies in Berlin: From critical reconstruction to reconstructing the Wall”, *Institute of Socio-Economic Geography and Spatial Management*, 2010, 27, pp. 348-357.
- 10 *Bauakademie-Information, Reconstruction and Utilization of Schinkel’s Bauakademie, International Center for Responsible Design of the Living Space*, March 2013, p. 2.
- 11 “Mythos Bauakademie”, *Bauakademie Magazine*, 5th issue, November 2007, p. 8.
- 12 Expert sculptors contributed to the replication of the original stones and terra-cotta ornaments. From numerous libraries, archives, offices and museums, approximately 130 individual objects and 550 original façade components were collected, copied, measured, analyzed and documented -including some remains that had been scavenged during the demolition of the Foreign Ministry. See: “Mythos Bauakademie”, *Bauakademie Magazine*, 5th issue, November 2007, p. 7.
- 13 Schinkel himself was opposed to slavish imitation of the work of old masters and considered it in no way historical. “History has never copied earlier history,” he once wrote, “and if it ever had, history would come to a complete halt.” In Schinkel’s own view, the only truly historical act is one that introduces something new from which a new history can be generated: “To work historically is always to have the new element at hand, to know that history is movement, and to know to continue history.” See: Michael Snodin, *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, Yale University Press, 1991, p. 51.
- 14 The Bauakademie is not an anomaly in the reunified Berlin. Across from the Bauakademie, the Stadtschplatz -a space which once housed the city’s Stadtschloss, or City Palace (1451-1950) and then GDR’s modernist Palast der Republik (1976-2006)- went through a similar metamorphosis. Following the reunification of Germany, lobby groups were formed to prepare detailed plans for the demolition of Palast der Republik and the reconstruction of Stadtschloss -one palace at the expense of another. These groups argued that the rebuilding of the Schloss would “restore the unity and integrity” of the historical center of Berlin. In November 2003, cross-party resolutions of the German parliament voted to demolish the Palast der Republik to make room for the partial reconstruction of Stadtschloss on its original site. Palast der Republik was completely demolished by 2008 to make room for a reconstruction of the Stadtschloss, which began in 2013.

Yeni Oyunlar Eski Numaralar

Brigid Boyle ■ Ken Robinson’un “Okullar Yaratıcılığı Öldürüyor mu?” konulu TED konuşması, 2006 yılındaki ilk gösteriminden bu yana, otuz beş milyonu aşan izlenme sayısıyla gelmiş geçmiş en popüler sunumlardan biri oldu. Robinson, kendisine ayrılan 20 dakika içinde, modern eğitim pedagojimizin çocuklarımızın özünde varolan sıradışı yaratıcı yeteneklerini tükettiğini ileri sürdü. Bu, çocukların doğuştan yaratıcı ve sanatsal bir dünya algısına sahip olduğu yönündeki modern kültüre ait Romantik görüşü yansıtan bir argüman. Robinson ve büyük ihtimalle izleyicilerinden bir kesimi, çocukların doğasında varolan yaratıcı gücü, bir çocuğun doğal eylemleri ya da diğer bir deyişle *oyun* aracılığıyla, yetişkinlikte de koruyabileceğimize inanıyorlar.

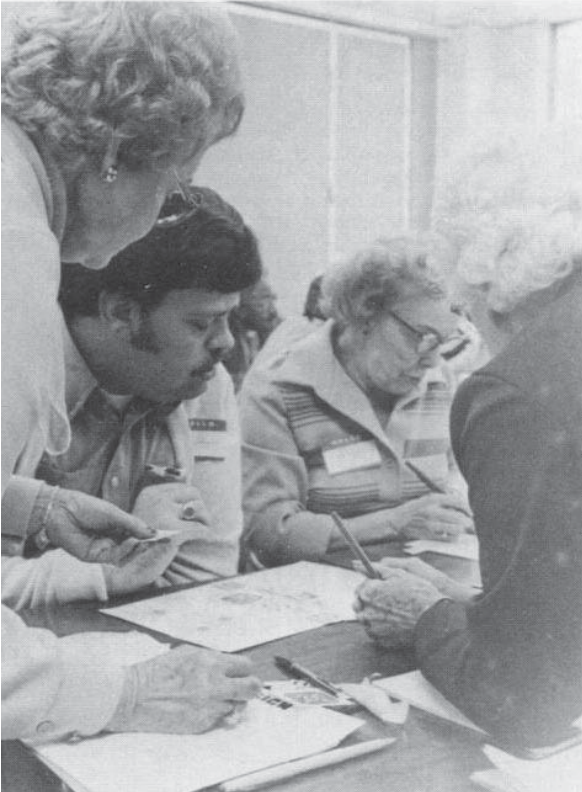
Çocukların yaratıcı ve yetenekli olarak doğdukları görüşü, Aydınlanmacı düşüncenin bir ürünüdür. 18. yüzyıla kadar çocuklar, yetişkinlerin “küçük versiyonları” olarak görülüyorlardı; ancak bundan sonra masumiyet, merak, neşe ve yaratıcı ifadenin gelişmesine imkan veren farklı ve dolaysız bir dünya algısına sahip olduğu düşüncesiyle çocukluğa özel bir önem atfedildi. Bu nitelikleri ortaya çıkarma kabiliyeti nedeniyle oyuna değer verildi; mantık dünyasından çıkarılmış neşeli oyun (ludic play) kendi içinde özgür ve zevkliydi; gerçeklikten, simgelemeden ve hedeflerden azade, kişi en yaratıcı halindeydi. Yetişkin dünyası bu mabedi korumaya itina ederken [ironik bir şekilde, Sir Robinson’a göre bu, *kindergarten* (kreş) adı verilen bir eğitim aracılığıyla mümkündü], sanayileşme ve gelişmekte olan pazar ekonomisi de, çocuğun oyun dünyasını yeni nesile özel oyuncaklar ve oyunlarla besledi ve Walter Benjamin’in teşhisine göre, oyunun bir gösteriye dönüştüğü andı bu.

Mimarlıksa, oyuncak ve oyunlar tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir: Sosyolog Erving Goffman’ın dünya kurma etkinliği olarak tanımladığı biçimde, en popüler oyun ve oyuncaklar -modüler yapı bloklarının varyasyonları- çok küçük bir ölçekte gerçek dünyanın mimarisini sıklıkla taklit etmiştir. Belki daha da ilginç, bunun tersinin de geçerli

olmasıdır: Oyun ve oyuncakların, mimarlık tarihinde özel bir rolü var. En tanınmış, Frank Lloyd Wright’ın Froebel eğitimidir; “Froebel blokları” (Fröbel gifts), annesinin 1876 Dünya Fuarı’nda görerek Wright’a hediye ettiği bir dizi geometrik bulmaca parçasından oluşuyordu. Oyun araçları, Charles ve Ray Eames’in pratiğinde öyle büyük bir öneme sahipti ki, onları oyuncakları olmadan düşünmek zor. Dokuz-kare gridler ve mimari modeller, tasarım araçları olarak üretilmişlerse de, yeni öngörülmeyen olasılıklar ortaya çıkaran birer serbest oyun deneyimi olarak görülebilirler.

Yeni bir gayret ve amaçla pedagoji ve uygulama alanına giren oyunların, Amerikan mimarlığında “ciddi” projeler olarak kabul edilmesi, ancak Soğuk Savaş döneminden sonra mümkün oldu.

Sonradan ortaya çıkan bu oyunlar, ciddiyetlerine karşılık, bir simülasyon ve operasyon oyununa dönüşmek uğruna Kantçı, eğlenceye dayalı oyun duygusunu terketti. Bucky Fuller’in Dünya Oyunu (The World Game) veya POGE, METROPOLIS, CLUG ya da INHABS gibi ilk oyun uygulamalarını herhangi bir şekilde “eğlence” olarak tanımlamak zor. Bu dönüşüm, mimarlığa özgü değildi: İkinci Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda, özellikle sistemler düşüncesinin hızla yayılmasıyla, ticari ve endüstriyel girişimlerde askeri strateji ve operasyonlara yer verildi. Yaratıcılığın tabiatı da çarpıcı bir şekilde değişti: Uzay yarışının ve her yanı kuşatan komünizm tehdidinin paranoya ortamında yaratıcılık, “özgür ruhların”, diğer bir deyişle toplum için faydalı olan değişimlere katkı sağlayabilecek insanların karakter özelliği, dolayısıyla da, bütün Amerikan vatandaşlarının varsayılan değerli bir niteliği olarak kabul edildi. Topluma yönelik bu yeni “*kitlesellik*” (*en masse*) vurgusu mimarlığın, modernizmin mimar-kahramanının disiplinin beklentilerini yeterince karşılamadığını farketmesiyle örtüşüyordu. Bunun üzerine, alanın sınırları hem “katılımcı tasarım” yoluyla eğitim görmemiş kullanıcıları, hem de sayıları giderek artan mimarlık okullarına kaydolmuş kadınları ve azınlıkları kurumsal anlamda kapsayacak biçimde genişlemeye başladı. Oyun, hızlı değişimlere rağmen bu disiplinin amaçlarına istikrar kazandırdı. Retorik olarak oyun, herkesin içindeki



Huzurevinde “Senior Center Game” oynayan bir grup, (Henry Sanoff ve Graham Adams, "Collaborative Design Processes," *Journal of Architectural Education*, sayı 33, Eylül 1979, s. 19).

Participants playing the Senior Center Game, by Henry Sanoff and Graham Adams (From "Collaborative Design Processes," the *Journal of Architectural Education*, vol. 33, September 1979, p. 19).

tasarımcıyı ortaya çıkarma kabiliyetine sahip etkili bir iletişim aracı oluşuna dikkatleri çekmeden kendisini “eğlenerek öğrenmeye” yönelik kolaylıkla anlaşılan, düşük riskli bir araç olarak sundu ve böylece kullanıcının güvenini kazandı¹.

Oyun etkinliği, 1960’ların başlarında Cornell Üniversitesi’nde dolaşan iki örneğin de gösterdiği gibi, mimarlığı kendi disiplini içinde zıt kutuplara taşıdı: Bunlardan biri 1962’de Allan Feldt tarafından geliştirilen “Cornell Land Use Game” (CLUG) ve diğeri ise 1950’lerde Colin Rowe ve Texas Rangers’ın Austin’de oynadıkları oyunun kuzeyde yeniden hayat bulan versiyonu “Dot-the-Dot”dı. CLUG, küçük şehirlerin büyüme ve gerilemesine neden olan ekonomik, çevresel ve siyasi etmenler üzerine bir masa oyunuydu. Oyuncular, bir kent in daha iyi planlanması için gereken takımlar arası iletişim, görüş birliği ve işbirliğinin önemini kavıyorlardı; her turda on bir gelişme adımı vardı ve en fazla mal varlığına sahip olan takım oyunu

kazanıyordu. Oyunlar genellikle on saatten fazla sürüyordu. Öte yandan Dot-the-Dot ise, “süper kadavra” (exquisite corpse) oyununun Colin Rowe’nin geliştirdiği mimari bir versiyonuydu: Bir grup mimar, boş bir kağıdı dolaştırıyor ve her oyuncu bir önceki çizimin mantığını takip ederek aklından bir plan çiziyordu. Sonuçta elde edilen kolaj, Wright’ın Robie House’u ile Palladio’nun Rotonda’sının aynı yapısal dokuyu paylaştığı, hoş fakat melez kasabaları andırıyordu. Kolajın son hali, bir sonraki oyuna kadar duvara asılıyordu. Dünya kurma etkinliği olarak bu iki oyun, dünyanın geleceği konusunda olduğu gibi, mimarlığın ve kullanıcının rolleri konusunda da son derece farklı fikirlere sahipti.

Tıpkı 19. yüzyılın oyun ve oyuncakları gibi, bu iki oyunun basit bir şekilde ortaya çıkışı da ardında karmaşık ideolojileri barındırıyordu. Kural ve talimatları içeren oyun tahtasıyla, CLUG herkese açtı, ama her karşılaşma ve her oyuncu etkileşim kurmak için bir fırsat olarak görülüyordu. Soyutlanmış yatay bir düzlemde oynanan bir strateji oyunuydu ve oyunda veri elde etmek uğruna tecrübe gözardı ediliyordu. Dot-the-Dot ise, mimarlık disiplinine karşı pürist bir yaklaşıma sahipti: Her oyuncunun bilinen bir kuralı hatırlaması, bu alanda eğitim almamış olanların oyuna katılmasını imkansız hale getiriyordu. Çoğunlukla da mimar olmayanların oyuna katılması isteniyordu ve bunun tek sebebi ise bu kişilerin hatalı eskizlerinin mimara yerinde, yaratıcı bir “düzeltme” yapma imkanı vermesiydi. Mimarlar bu oyunda hala birer kahramandılar. Üstelik neredeyse tamamı beyaz adamlardı.

Bir nesnenin incelenmesi için belirli araçların seçilmesi ile açıkça ortaya konan, araca ilişkin varsayımların yeniden doğrulanmasıyla sonuçlanacak kaçınılmaz bir totoloji sözkonusudur. Oyun etkinliği, mimarlıkta kısa bir ömre sahip olmasına karşın, birden tedavül den kalkmadı. Oyun, mimarlık tarihinde, ilerlemenin algılanan seyrini biçim ve estetikten ziyade ideolojinin belirlediği bir dönemi tanımlamaktadır. Böylelikle, ideolojik temelli bir “gösteri”ye bağlı olsun ya da

olmasın disiplinin farklı kutuplarından -planlama, dijital tasarım ve hatta güncel pratiklerden- daha sonra ortaya çıkmış form ve estetik üzerine yeni bir okuma yapılabilir. Bu karmaşık ideolojiler, halen Ken Robinson’un yaratıcılığın dünyayı kurtaracağına dair önermesinin temelini oluşturuyor. İzlenme sayısı 30 milyonu aşmış olsa da, yeterince görünürlük kazanmış sayılmaz. ■ *Brigid Boyle, doktora öğrencisi, UCLA*
Çeviri: Canan Erten

Not:

¹ İlginç bir biçimde, mimarlık dersliklerinde çekilmiş oyun fotoğraflarının pek çoğunda kadın öğrencilerin sayıca orantısızlığı dikkat çeker. Kimi oyunların yalnızca gerçek dünyanın değil, mimarlığın kendisinin de bir simülasyonu olduğunu görebilmek adına, “herkesin içindeki tasarımcıyı ortaya çıkaran” bu araç üzerine kinik bir okuma yapmak da mümkündür. Örneğin, John Hejduk, kadın ev ekonomisi öğrencileri için 9 kare grid egzersizini geliştirmiştir. Robert Slutzky ise, Hejduk’un “başkasının vekili olarak mimarlık yapan bayan öğrencileri”ni hatırlatır. Bkz. Alex Caragonne, *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, MIT Press, Cambridge, 1995, s.193-194.

New Games Old Tricks

Brigid Boyle ■ Ever since its 2006 debut, Ken Robinson’s TEDtalk “Do Schools Kill Creativity?” has been one of the most popular presentations of all time, currently logging over thirty-five million views. In his allotted twenty minutes, Robinson claimed that our modern educational pedagogy squanders the inherent and extraordinary creative talents of our children, an argument that echoes modern culture’s Romantic notion that the child’s worldview is naturally creative and artistic. Robinson, and assumedly some of his viewers, believe that we can preserve that inherent sense of creativity well into adulthood by cultivating it through a child’s natural activities, namely *play*.

That children are born creative and talented is a by-product of Enlightenment thinking. It was not until the eighteenth century that children were seen as more than “small versions” of adults and that childhood was granted special status, considered a distinct and unmediated worldview in which innocence, wonder, joy and creative expression were allowed to flourish. Play was valued for capacity to draw these out; separated from the

world of reason, ludic play that was spontaneous, free, pleasurable in itself, and liberated from reality, representation, and goals was man at his most creative. As the adult world took pains to protect this sanctuary (ironically, for Sir Robinson, through an education called *kindergarten*), industrialization and the burgeoning market economy cultivated it through toys and games specific to the younger generation, which Walter Benjamin diagnosed as the moment play turned into spectacle.

Architecture holds a privileged position in this history of toys and games: described as world-building activities by sociologist Erving Goffman, the most popular games and toys -variations on modular building blocks- have often mimicked on a miniature scale the architecture of the real world. More interesting, perhaps, is that the inverse is also true: toys and games play a unique role in architecture’s history. Most famous is Frank Lloyd Wright’s training with “Fröbel gifts,” a series of geometric exercises given to him by his mother, who had seen them displayed at the 1876 World’s Fair. Charles and Ray Eames can hardly be considered *without* their toys, so essential were the play things to the seriousness of their practice. The nine-square grid and architectural models, though conceived of as design tools, can be seen as an experiments in free play such that new unforeseen possibilities manifested.

It was not until the Cold War that games began to be considered “serious” enterprises in American architecture, entering pedagogy and practice with newfound fervor and intentionality. The nature of these later games, in exchange for their seriousness, relinquished the Kantian, ludic sense of play for one of simulation and operational gaming. One would be hard pressed to call Bucky Fuller’s The World Game, POGE, METROPOLIS, CLUG, or INHABS, to name some of the first gaming exercises, “fun” in any sense of the word. The transformation was not specific to Architecture: in the years following the second world war, military strategies and operations were deployed in commercial and industrial enterprises, particularly in the rampant spread of systems thinking. The nature of creativity also changed dramatically: in the paranoid atmosphere of the space race

and pervasive threats of communism, creativity was considered the character trait of “free psyches,” those people who would most likely contribute to beneficial changes to society, and thus an assumed asset of all American citizens. The new emphasis on society *en masse* corresponded to architecture’s realization that the architect-hero of Modernism had not quite lived up to the expectations of the discipline. In response, the boundaries of the field began to open, both to untrained users through “participatory design,” as well as institutionally to women and minorities, who entered architecture schools in growing numbers. Gaming stabilized the discipline’s intentions despite the fast paced changes. Rhetorically, gaming disarmed the user by announcing itself to be an easily understood, low-stakes tool of “fun learning,” simultaneously diverting attention from its instrumentality as an effective tool of communication and a means to draw out the designer in everyone¹.

Within the discipline, gaming pushed architecture toward opposite poles, as evidenced by two games both making the rounds at Cornell University in the early 1960s: CLUG, the Cornell Land Use Game, developed by Allan Feldt in 1962, and Dot-the-Dot, a northern reincarnation of the game Colin Rowe and the Texas Rangers played in Austin in the 1950s. CLUG was a horizontal board game addressing the economic, environmental and political factors of growth and decline of small cities. Players learned the value of communication, consensus and cooperation between teams in order to better plan a city; each round had eleven steps of development, and the team with most assets win. Games often took over ten hours. Dot-the-Dot, on the other hand, was Colin Rowe’s version of architectural exquisite corpse: from memory, a group of architects would pass a blank sheet of paper around, each sketching a plan from memory, each spontaneously following the logic of the previously drawn plan. The resulting collage resembled quaint but hybridized towns, wherein Wright’s Robie House might share poché with Palladio’s Rotonda. The final collage was hung on the wall until the next game. As world-building activities, the two games had vastly different ideas about the

world’s future, as well as the roles of architecture and the user within it.

Just like the toys and games of the nineteenth century, the simple appearance of these two games masked complex ideologies. CLUG, which included the rules and instructions with the gameboard, was open to everyone, but considered every event and every player an opportunity for transaction. It was a game of strategy, its horizontal plane one of abstraction, wherein experience was discounted in favor of data. Dot-the-Dot took a purist approach to the discipline: each player’s recall of a recognized canon precluded the untrained from participating. Non-architects were often implored to participate, if only for the opportunity their incorrect sketch would offer the following architect: a spontaneous and inventive “fix.” Architects were still heroes in this game. They were also almost exclusively white men.

There is a certain tautology made manifest by choosing specific tools to study an object that would result in reaffirming the assumptions of the instruments. Though gaming was relatively short-lived in architecture, it didn’t simply disappear. It defines a period in architectural history when ideology directed the perceived course of progress rather than form or aesthetics. As such, we can reread the subsequent forms and aesthetics that later emerged from the poles of the discipline -planning, and digital design, and even forms of contemporary practice- as related to, if not consequential of, the “spectacle” of ideology. These complicated ideologies are still underlying Ken Robinson’s basic premise that creativity will save the world. Over 30 million views, but not quite visible. ■ *Brigid Boyle, PhD student, UCLA*.

Note:

¹ Interestingly, many of the photos of games in architecture classrooms show a disproportionate number of female students. As a means of “bringing out the designer in everyone,” we might read this more cynically to understand that some games were used as a simulation not only of the real world, but also of architecture itself. John Hejduk came up with the nine-square grid exercise for his female home economic students. Robert Slutzky recalled Hejduk’s “lady students who were doing architecture in a surrogate... way.” See Alex Caragonne, *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, The MIT Press, Cambridge, 1995, pp. 193-194.

Varolmak İçin İlginç Bir Yer

Selva Gürdoğan, Gregers Tang Thomsen ■ Hikayemizi daima, kronolojik sırayla bir dizi öğrenim deneyimi halinde anlatırız. Bu hikayenin bir yerinde Rotterdam ve New York’un ardından Kopenhag yerine İstanbul’a taşınma kararı verilir. “İstanbul’a taşındık, çünkü orada bir şekilde daha faydalı olacağımızı düşündük” satırlarının ardından hikaye, bu kentte yaşanan bir dizi olayı anlatarak sürer gider.

Geriye baktığımızda tuhaf bir şekilde, vaktiyle kullandığımız “faydalı olmak” tanımının son 10 yılda nasıl da bütünüyle değiştiğini fark ediyoruz. Başlangıçta, 2006’da, olanca tecrübesizliğimizle, çevremiz bize yanıtlanmamış sorulardan kör bir düğüm gibi görünmüştü. Haritalama çalışmalarına başlamamıza bir sorumluluk duygusundan ziyade belki de bencilce bir merak duygusu neden olmuştur. Bugün, başta düşündüğümüzün aksine, bu kent hakkında yapılan araştırmaların yetersiz kalmadığını biliyoruz. geriye bir soru kalıyor: Bunlara neden kolayca erişilemiyor? Bu yığınla bilgi neden ortaya dökülüyor?

Bundan yaklaşık 5 yıl sonra, önümüzde yeni projeler vardı. Birleşmiş Milletler “2009 yılı ortası itibarıyla kentsel alanlarda yaşayan insan nüfusunun (3,42 milyar) kırsal alanlarda yaşayan nüfusun (3,41 milyar) üzerine çıktığını ve böylece dünyanın artık daha kentsel bir kimlik kazandığını*” açıkladı. Ve büyük şirketler, büyük kültür kurumları ve büyük şirketlerce desteklenen büyük kültür kurumları sanki bu beyanla eşzamanlı olarak ve tasarım brief’lerinde bu beyanı sayısız kez tekrarlayarak ilgilerini bütünüyle kente, denetlenemez, heyecan verici megapollelere yönelttiler. Elbette, bu yeni bir durum değildi ama bize öyle gözüktü.

Çeşitli sergiler vasıtasıyla İstanbul’u dünya çapında daha geniş bir izleyici kitlesine anlatmak ve bu kentin geleceğini tahayyül etmek, insanı mütevacı kılan bir iş. Bunun sebebi,



nitelikli sergiler düzenlemenin güçlüğünden ziyade, büyük bir sergi düzenlemek ile yaşanabilir bir gelecek sağlamak arasında çok az ilişki olması. Zaten ikisi de neredeyse bütünüyle farklı beceriler gerektiriyor.

Ve işte buradayız.

Onu bunu haritalarken, şeyler içindeki boşlukları fark ediyorsunuz, önce kaldırımlardaki boşlukları sonra her biri o kaldırımdan sorumlu olan 20 farklı kurumun içindeki. Ve sonra da o kaldırımın yanbaşıda yaşayan insanlar arasındaki boşlukları. İstanbul’daki küçük bir mimarlık ofisi için “faydalı” olmanın sınırlarının nihayet farkına varmanın laneti bu. ■ *Selva Gürdoğan ve Gregers Tang Thomsen, Superpool Çeviri: Sibel Senyücel*

* Birleşmiş Milletler’in resmi sitesinden alıntılanmıştır. United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division: [http://www.un.org/en/development/desa/population/publications/urbanization/urban-rural.shtml]

Interesting Place to Be

Selva Gürdoğan, Gregers Tang Thomsen ■ We always tell our story chronologically, as a series of learning experiences. In that story there is a decision to move to Istanbul after Rotterdam and New York instead of moving to Copenhagen. The line in the story says, “we moved to Istanbul, because we thought we would be somehow more useful there.” And continues to describe a series of encounters with this city.

Looking back it is curious to realize how our definition of “useful” has changed over the last ten years. In the beginning, in 2006, as it is with most instances of naiveté, our environment seemed to be a tangle of unanswered

questions. Maybe it was less from a sense of responsibility, but more from a sense of self-centered curiosity, that we started mapping. Today, unlike what we may have thought in the beginning, we know there is not a shortage of research about this city. A question remains: why is it not obvious? Why do piles of information do not yield themselves visible?

After about five years, there were new assignments. The UN declared “By the middle of 2009, the number of people living in urban areas (3,42 billion) had surpassed the number living in rural areas (3,41 billion) and since then the world has become more urban than rural*.” And as if in sync with this declaration, and repeating it many times in their design briefs, big corporations, great cultural institutions, and great cultural institutions supported by big corporations seemed all interested in the urban, in the uncontrollable, exciting megapolis. Of course this was not really new, but to us it seemed so.

Having to explain to a broader global audience what Istanbul is, and imagine its future for different exhibitions has been a humbling task. Not because it is difficult to make good exhibitions but because making a great exhibition has so little to do with ensuring a livable future. The skill sets required are almost entirely different.

And so here we are.

Mapping this and that you realize the gaps in things, first in the sidewalks then in the 20 different institutions that are each responsible for a part of that sidewalk. Then in the gaps among the people living adjacent to it. It is the curse of noticing. Of not knowing where the boundary of “useful” ends for a small architecture office in Istanbul. ■ *Selva Gürdoğan ve Gregers Tang Thomsen, Superpool*

* United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division: [http://www.un.org/en/development/desa/population/publications/urbanization/urban-rural.shtml].

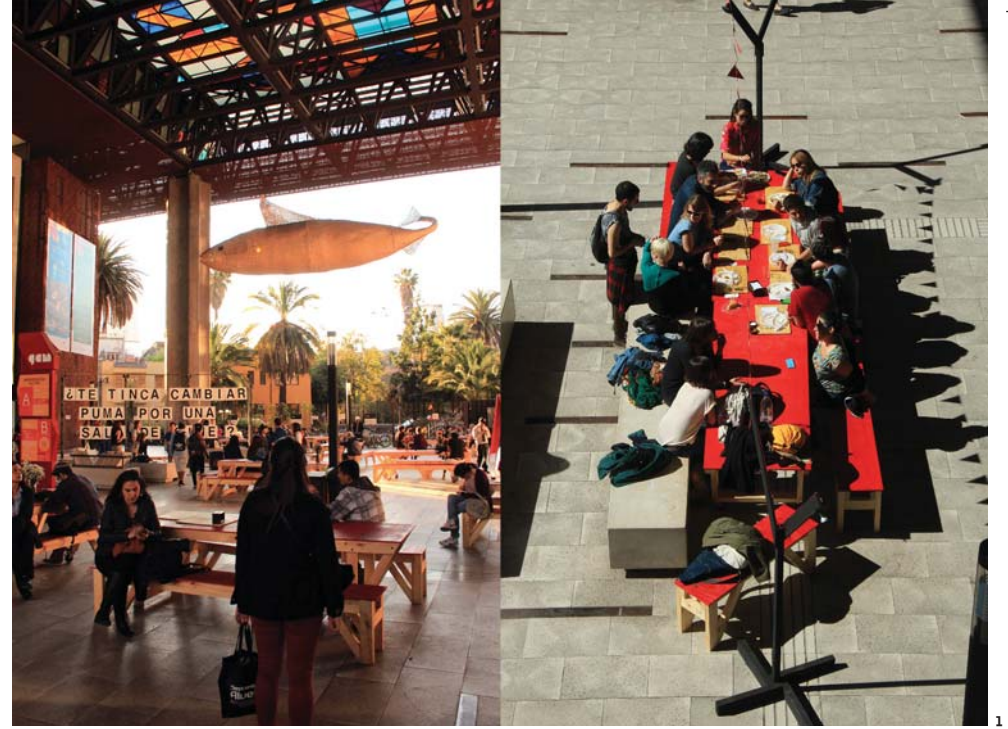
Superpool, “Audi Urban Future”, 2012.

Grupo TOMA* ile söyleşi: “Sınırlardansa araçlar”

Irene Sunwoo: Arredamento Mimarlık’ın, çağdaş pratikte “genç” kavramının üzerinde titizlikle duran bu özel sayısının teması “Yıldızın Ardından”. Bu, Grupo TOMA’nın (Leandro Cappetto, Mathias Klenner, Eduardo Perez, Ignacio Rivas ve Ignacio Saavedra), 2012 yılında kurulan genç pratiğin temellerini, çalışma yöntemlerini ve tutkularını keşfetmek için muhteşem bir bağlam gibi görünüyor. Ben, “TOMA”nın ismi ile başlamak istiyorum. Derginin bu sayısının konuk editörü olan Esra, Türkçe’de TOMA’nın “Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı”nın akronimi olduğunu söylemişti -tazyikli su aracı, yani! Peki TOMA’nın isminin Şili kökeni nedir?

TOMA: Türkçe’deki bu akronimi hiç duymamıştık. Bunu öğrenmek harika oldu. Bizdeyse, “TOMA” isminin Santiago’da iki özel anlamı var. Buradaki, yaklaşık 2006 yılında başlayan öğrenci hareketi süresince, okullar ve üniversiteler sıklıkla öğrenciler tarafından işgal edilmekteydi. Şili’de bu tür işgallere “toma” denir. Fakat çağdaş kullanımının öncesinde bu kelime, organize bir sosyal hareketin parçası olarak bir ev inşa etmek üzere terk edilmiş bir alanı işgal etme eylemini tanımlıyordu. Yani, TOMA’nın iki politik anlamı var: İlki, kolektifimiz çalışmaya başladığındaki sosyal ahvali ima eden; ve ikincisi de, şehirlerimizin hafızalarına ve kent topraklarına erişimdeki sosyal anlaşmazlıklara işaret eden anlamlar.

TOMA genellikle kendisini “profesyonel bir kolektif” olarak tanımlıyor; bu tanım, “Yıldızın Ardından” temasının da kulaklarını cınlattıyor. Profesyonel bir mimarlık ofisinin konvansiyonel strüktürüne yönelik bir eleştiri ima ettiği gibi, TOMA’nın ikili anlamı, tipik olarak yönetici figürlerden ismini alan ofislere karşıt olarak, eylemlere vurgu yapıyor. TOMA, bizim için ve öncelikle, bir arkadaş grubu. Birlikte oynuyoruz, birlikte dışarı çıkıyoruz, birlikte düşünüyoruz ve birlikte çalışmaya çalışıyoruz -ve çalışmanın, ne anlama geldiğini anlamaya. Kolektiflik bağlamı, bizim için oldukça faydalı; zira aldığımız tüm kararlarda



hemfikir olmamıza çaba gösterdiğimiz, yatay bir organizasyon olma halini beraberinde getiriyor. “Profesyonel” terimi ise daha karmaşık. Biz, “mimarlar”ı tercih ediyoruz; ve mimarinin bir disiplin olduğundansa mimarın rolünü. Disiplin bir sınır, rolse bir araç gibi. Sınırlardansa, araçları tercih ediyoruz.

TOMA’nın oluşumundan biraz bahsedin. TOMA, üç genç mimarlık ofisinin ve bir sosyal psikoloğun oluşturduğu küçük bir topluluk olarak başladı. Matthias Klenner, Eduardo Pérez ve Ignacio Saavedra’nın -üçü de, Universidad Catolica’daki mimarlık okulundan arkadaştlar- eski bir evde bir ofisleri vardı ve bu ofisi, yine Universidad Catolica’da okumuş mimarlar Pia Bettancourt ve Fernanda Ruiz ile

1 TOMA, “Comedor”, Santiago, Şili, 2014. TOMA, “Comedor”, Santiago de Chile, 2014.

2 TOMA, “La Azotea”, Santiago, Şili, 2014. TOMA, “La Azotea”, Santiago de Chile, 2014

Sennett’in Chicago’da, Cabrini Green sosyal konut kompleksinde doğduğunu hatırladık. Kent, “süreç” fikri, pazar politikaları ve toplulukların hayatları arasındaki ilişkileri anlamak için önemli bir yer oldu. Öğrenmeye geldiğimiz her yer ve yaptığımız tüm konuşmalar, Speculative Tribune gazetesini yapmakta bize çok faydalı oldu. Yaşadığımız koşulları değiştirmek için, fikirleri dolaşıma sokmanın çok önemli olduğunu düşünüyoruz.

TOMA projelerinin çoğu, Santiago’nun tarihine büyük emek harcıyor. El Comedor’un alt başlığı; “Kentsel Müdahale ve Hafıza Yenileme Projesi”. Basit eylemler ve değişimler, arkeolojiye ve geleneklerin, ya da geçmişte gizli, hatta bastırılmış olanın yeniden aktifleştirilmesi yöntemine dönüşüyor; aynı zamanda da, şimdiyi yeniden tahayyül etmek için yollar öneriyor. Evet, şunu anlamaya başladık ki yaptığımız, ya da yapmayı istediğimiz tüm projeler bir geçmişe, Santiago’nun ve Şili’nin, bugün bir diktatörlük tarafından şekillendirilmiş bir demokraside yaşıyor oluşumuz gerçeği ile yüklü hafızasına bağlı. Kendinize, “şeylerin mevcut halini nasıl değiştirebilirim ve katkıda bulunabilirim?” diye sorduğunuz zaman, geçmişinize bakmaya başlıyorsunuz. Bu geçmiş, kaybolmuş olan ve belki geri isteyebileceğiniz şeylere dair bazı yanıtlar içeriyor.

Şili’deki çağdaş mimarların bu tarih ile eleştirel bir ilişki kurduğunu düşünüyor musunuz?

Bizim disiplinimizde bu çok yaygın olmasa da, benzer temalar üzerine çalışan ve bu tarihten endişe duyan başka insanlarla da tanıştık. Fakat dışarıdan bir bakışla, sosyal mücadelede yalnızca Elemental’in işlerini görüyorsunuz. Neoliberal oyuna fazlasıyla gömülmüş olsa bile. Sosyal konut ve kamusal infrastruktür için gerçekten iyi projeler yapmak istiyorlardı; fakat onlar, “oyunu pazarların kurallarına göre oynamaya ihtiyacı olduğu”nu düşünen, başka bir kuşaktan. Bir mimar olarak gerçekçi olmak gerektiğini elbette ki anlıyoruz, fakat kuralların değişmesi önerilebilir. Aravena’nın işleri bizce harika fakat pratiğinde çelişkiler var -herkes gibi. Örneğin, bizim de kendi sorunlarımız var. Üç kültür merkezinde projeler yaptık ve bunların tümü de, bir şekilde, soylulaştırmanın aracısı oldular. Yani biz de bunun bir parçasıyız.

Belki de yanlış yapıyor olduğumuzu, işçi sınıfı mahallesinin yerleşik halkını, gerçekte oradan çıkartacak bir projenin parçası olmak istemediğimizi düşünüyoruz. Yaşadığımız sosyal koşullarda, çelişkiler işlerimizdeki düellolara devam etmek için çok önemli. Ve bunların farkında olmamız da. ■ *Irene Sunwoo, yardımcı küratör, Chicago Mimarlık Bienali. Çeviri: Yağmur Yıldırım*

* Grupo TOMA, 2015 yılında gerçekleşen Chicago Mimarlık Bienali’nin en genç katılımcılarından biriydi: [grupotoma.wordpress.com].

Grupo TOMA* Interview: “Tools, rather than limits”

Irene Sunwoo: The theme of this special issue of *Arredamento Mimarlık* is “After the Star,” with a particular emphasis on the concept of “the young” in contemporary practice. This seems like a great context for exploring the origins, working methods, and ambitions of Grupo TOMA (Leandro Cappetto, Mathias Klenner, Eduardo Perez, Ignacio Rivas, and Ignacio Saavedra), a young practice founded in 2012. I wanted to start with the name TOMA. Esra, the guest editor of this issue of the magazine, has told me that in Turkish TOMA is the acronym for “Intervention Vehicle at Social Events” -in other words, a water cannon! What is the Chilean origin of TOMA’s name? TOMA: We didn’t know about this acronym in Turkish. This is great to hear. In our case, the name TOMA has two particular meanings in Santiago. During the student movement here, beginning around 2006, students often occupied schools and universities. In Chile this kind of occupation is called a “toma.” But before this contemporary meaning of the word, it was used to describe the act of occupying abandoned land in order to build a house, which was part of an organized social movement. Therefore, TOMA has two political meanings: one that refers to the social context in which our collective started to work, and another that refers to the memory of our cities and the social conflicts involved in access to urban land.

TOMA often identifies itself as “a professional collective,” a term resonates with the theme “After the Star.” It implies

a critique of the conventional structure of a professional architectural office, but also the dual meaning of “TOMA” refers to actions, in contrast to the way offices are typically named after principal figures. TOMA is, for us and first of all, a group of friends. We play together, we go out together, we think together, and we try to work together -and to understand what it means to work. The concept of the collective is very useful for us because it entails a horizontal organization, in which we strive to agree on all the decisions we take. The term “professional” is more complicated. We prefer “architects,” and we prefer the idea of the architect as a role, rather than architecture as a discipline. The discipline is like a limit, while the role is a tool. We prefer tools rather than limits.

Tell me about the formation of TOMA. TOMA started as an ensemble of three young architecture offices and one social psychologist. Matthias Klenner, Eduardo Pérez and Ignacio Saavedra -all friends in architecture school at Universidad Catolica- had an office in an old house, which was shared with Pia Bettancourt and Fernanda Ruiz, architects who also studied at Universidad Catolica. Matthias used to live with Leandro Cappetto, who was working with Ignacio Rivas. At first, we would talk about architecture during the night in this old house. Our friend Alvaro Ramoneda, the psychologist, was also there and part of those conversations. We began to do tours of Santiago at night by bike. We began to talk about how we, as architects, should do things in the city for the people, and actually intervene in public social life and make projects that responded to what was happening in our urban environment.

At that moment there was the super powerful context of the youth movement, the education movement, in Chile. We are a generation that its very influenced by that. As we were finishing architecture school, there was much public discussion about social injustice in Chile. Students began to protest against the existing dictatorial social structure. They wanted another constitution. Similar social movements appeared all around the world. We felt empowered by all of this, and also felt that we should do something. As architects we began to think, “we don’t want to live like this,” and recognized that a lot of people also were not happy with

the current way of life. Within this context and frame of mind, we began to make our first project, “El Sitio” (“The Site”).

“El Sitio,” an unrealized project, was the result of an invitation by forward-thinking leaders of the municipality of Providencia, who asked TOMA to develop a proposal for a new community center. Even though you had an empty lot as a site, your proposal’s main emphasis was not on a designed structure.

We proposed to make an experimental city as the basis for a community center, to last for nine months. We wanted to introduce new forms of collaborations between neighbors, organizations and institutions who could together think about what contemporary cities could become. It was to be a community center dedicated to urban issues, with the goal of putting into practice new forms of thinking about cities. In the end, there were political complications and our project was canceled. Maybe this was lucky for us, because the project was insane! We had this idea that we were going to live inside this city for nine months with programming from Tuesday to Sunday! But the most important outcome was that we created a large network of actors: educational institutions, cultural organizations, neighborhood groups, and architects. That network of people was actually our first project.

A thread that runs throughout TOMA projects is an emphasis on creating or activating public spaces that can then become a catalyst for networks of individuals and groups. From your perspective as architects and as citizens, what is the current state of public space in Santiago? Is there a lack of institutions and public sites where such connections between people can occur? That’s the thing! There are projects for public space, but they are not effectively connected with the communities. In so many cases they are just political gestures, resulting in public projects that are imposed by the government.

This seems like a good time to ask about TOMA’s work at GAM (Centre Gabriela Mistral), which is a very public building in Santiago with an incredible history. Built in 1972 for the purpose of hosting the UN Conference on Trade and Development that year, GAM subsequently functioned as a cultural center under Salvador Allende’s

administration, a political center under the Pinochet regime, later suffered from a fire, and would become a cultural center again! Tell me about El Comedor (2014), your intervention at the GAM, and how it responds to the building’s history. The GAM is the biggest contemporary cultural center in Chile. It is an iconic building: it was the symbol of the socialist government of Allende, and then the symbol of the military dictatorship of Pinochet. Only a few years ago it reopened as a cultural center. But today the GAM is disconnected from the city and its memory.

Aware of some of our other work, the GAM contacted us because they thought that we could make a project about traditional Chilean games on the occasion of the independence holiday. We said “ok, but maybe we can do something else.” In a way, El Comedor was a fiction: it recreated the old social dining room of Allende, the first socialist president democratically elected. Yet in reality, people that used to eat at the GAM in the past actually re-appeared there, such as the daughter of Allende and even the original architect of the building, Miguel Lawner.

We saw that food could initiate a horizontal platform in a public space and that could connect politics, artists and workers. So we installed a dining room for one month, and were there the whole time, kind of acting as restaurant managers. We soon figured out that running a business is not something that we can do very well!

Was project well-received and used by the public?

Yes, and it is still there -just the dining room, not the kitchen- and is used very much. The place was once this empty, very modernist plaza. Now it is full of red wooden tables and chairs. Now people can spend time there, but before they couldn’t. People used to just walk through the plaza.

That is an important commission for a young firm, located in a highly public space. It’s amazing what a simple table can do! Food, and eating, is a really central theme in TOMA projects. Yes, because it signifies a moment where everybody is in the same mode of thinking. Everybody needs to eat, and eating is communal activity. When it’s about food, everyone can work together. Also, being at a table is an act of horizontality. You lose some filters.

Everything is visible.

It is also is an easy way to make people talk. About the commission: we were (and are) a very young group to do a project there, but it wasn’t a very important project in the beginning. We started by talking about games for children, and then the project focused on a place to eat. In a moment, it became a very strong political project with a relationship to the original program of the building and the socialist era.

Recently, TOMA realized a new project in a very different context. On the occasion of the Chicago Architecture Biennial you stayed in Chicago for three weeks, developing your project, ESPECULOPOLIS. You explored the city, produced an installation, and also edited four issues of a newspaper, *Speculative Tribune*. What was the relationship between these three elements? The principal axis of ESPECULOPOLIS, the project we developed for the Biennial, was an open reflection about the consequences of neoliberal policies in Santiago, focusing on four specific areas in which we had worked. In all four case studies we found a relationship to the policies of the “Chicago Boys” (the Chilean economists trained at the University of Chicago), which were introduced during the military dictatorship and subsequent governments. The context of the Biennial allowed us to explore the city where these ideas where born. It was our first time working outside of Santiago.

We wanted to build an open platform to produce new reflections, and to talk with different people during the Biennial. During the first week we built the installation: a big office where we could work, talk with other people, and show findings from our investigation. During the next two weeks we walked around the city. We searched for places with similar histories to places in Santiago. We remembered that Richard Sennett was born in Chicago, in the Cabrini Green social housing complex. It became an important place for understanding the relationship between the city, the idea of “progress,” market policies and the life of the communities. All the places we came to know and the conversations we had were useful in making the newspaper *Speculative Tribune*. We think that circulating ideas in public is very important in changing the context in which we live.

Many of TOMA’s projects are deeply invested in the history of Santiago. The very subtitle of El Comedor is “Urban Intervention and Memory Recovery Project.” Simple actions and exchanges become a way of excavating and re-activating traditions, or a past, that has been hidden or even suppressed, and at the same time offer ways to reimagine the present.

Yes, we began to understand that all the projects that we were making, or wanted to make, were related to a past, to a memory that in Santiago and in Chile is very charged by the fact that today we live in a democracy that is shaped by a dictatorship. So when you ask yourself, “how can I contribute to and change the present state of things?” you begin to look at your past. That past contains some answers about things that have been lost, that maybe you want back.

Do you feel that contemporary architects in Chile engage critically with this history?

In our discipline, it is not very common, but we have met other people working on similar themes, and who are worried about that history. But from an outside perspective you only see the work of Elemental, in a social crusade. Even that is very embedded in the neoliberal game. They try to make really good projects for social housing and public infrastructure, but they are from another generation that is used to thinking “we need to play by the rules of the market.” We of course understand that as an architect you need to be realistic, but you can also propose to change the rules. We think that Aravena’s work is fantastic, but he has some contradictions inside his practice -as everyone does. For example, we have our own problems. We have made projects at three cultural centers, all of which are, in some way, agents of gentrification. So we are part of that. We are always thinking about what we may be doing wrong, because we don’t want to be part of a project that actually takes the original inhabitants out of a working class neighborhood. In the social context in which we live, contradictions are a very important, continuing challenge in our work. And it’s important for us to be conscious of that. ■ *Irene Sumwoo, Associate Curator, Chicago Architecture Biennial*

* Grupo TOMA was one of the youngest participant of Chicago Architecture Biennial 2015: [grupotoma.wordpress.com].

Mimarlıkta Genç Olmak

Esra Akcan ■ “30 yaşın üstündeki kimseye güvenme”. Bugün bu ünlü deyişi benimseyecek olsak kuşkusuz güncelleme ihtiyacı duyardık. Faydalı bir tavsiye olarak sunulduğu günden bu yana yaklaşık 50 yıl geçtiği düşünüldüğünde sözkonusu aforizmayı günümüze şu şekilde uyarlamak gerekmez mi: “80 yaşın üstündeki kimseye güvenme”? Yine de bu şekliyle tam anlamıyla güncellenmiş sayılmaz. Bu deyişi tedavüle sokan 1960’ların toplumsal konulara duyarlı politik gençliğinin ardından gelen nesillerin nihayetinde çok farklı değer yargılarını benimsemiş olduğu düşünülürse bu cümleyi “80 yaşın üstündeki 70 yaşın altındaki kimseye güvenme” şeklinde düzeltmemiz gerekmez mi? Öyle görünüyor ki gençlik namına ortaya atılmış bu ünlü önermenin bugün geçerliliğinden bahsetmek pek de mümkün değil.

Sözlük anlamıyla (yani en yaygın kullanımıyla yaşa atıfta bulunarak) “mimarlıkta genç olma” durumuna ilişkin benzer kabulleri ele aldığımızda, kuşkusuz önermelerimizi meşrulaştırmak için sağlam bulgulara ihtiyaç duyarız. Ne yazık ki, mimarlık mesleğinin neoliberalizmin egemenliğindeki güncel durumu içinde genç mimarların sahip olduğu imkanların kısıtlılığı sebebiyle, günümüz gençliğinin mimarlık alanına yaratıcı üretim ve yenilik anlamında katkısını kanıtlayan çok az örnek var. Kapitalizmin para ve gücün sürekliliğini sağladığı biliniyor; mimarlık ofislerinde işleyen süreç de bundan farklı değil. Geçtiğimiz 30 yıl boyunca bir yanda SOM ve KPF gibi şirketler giderek daha da büyüdü; diğer yanda Rem Koolhaas ve Zaha Hadid gibi deneysel yaklaşımları ile ün kazanmış “genç” mimarlar ise bürolarını büyük şirketlere dönüştürdü ve bu büyümenin boyutları kariyerinin henüz başındaki mimarların üretim alanını hayli kısıtlı hale getirdi. Mesleği Hobbes’un Leviathan’da bahsettiği türden monarşik bir düzene dönüştüren kapitalist konsolidasyonun bir başka göstergesi olarak AECOM da son dönemde, tıpkı bir Leviathan gibi çeşitli kentlerdeki küçük ve orta ölçekli mimarlık ofislerini bünyesinde topluyor. *Homo oeconomicus* çağında, dev bütçeli büyük yapıların ve deney alanı sağlayan en prestijli projelerin sürekli olarak az sayıdaki, bir grup yerleşik mimar

tarafından üstlenilmesi şaşırtıcı mı? Belli başlı sergi ve yayın organlarının bekçiliğini yapanların da bu yapının desantralizasyonuna yönelik katkısının çok sınırlı kaldığı görülmekte.

Dahası, neoliberal rasyonellik yalnızca çıkarları güvence altına almakla kalmıyor bir yandan da çağın gerektirdiği yenilik ve özgünlüğü yine aynı rekabetçi amaçlarla talep ediyor. Sözkonusu ekonomik ortamda, genç sanatçı ve delikanlı anarşist rolüne bürünenlerin bu kendini kanıtlamış emektarlar olması şaşırtıcı mı? Dolayısıyla, sanki bu dünyanın şekillenmesine hatırı sayılır katkırı bizzat kendileri yapmamışlarcasına, Frank Gehry’nin orta parmağı, Zaha Hadid’in yeniyetme çıkışları ve Rem Koolhaas’ın eleştirmenlerle sürekli atışmasına tanık oluyoruz. MoMA’da 1988 yılında düzenlenen “Deconstructivist Architecture” (Dekonstrüktivist Mimarlık) başlıklı genç mimarlar sergisinin gösterimi ardından mevcut iktidarı sağlamlaştırarak yeni genç isimlerin ortaya çıkmasının önünü kesmesi ne büyük ironi.

Gençlere yer verilmeyen bir dünyada, genç mimarları öne çıkmaya çağırarak ve mimarlık dünyasında gençlerin rolü üzerine bir tartışma başlatmak mantıklı olabilir, yine de bu çağırının sınırlarını bir an önce kavramamız gerekir. Halihazırda süregeldiği biçimde, yerleşik isimlerin yerini onların izinden gidenlerin alması gerçekte bir fark yaratır mı? Sözgelimi BIG’in yatırımcının gözde genç mimarı olarak meslek alanında ortaya çıkışı yeterince büyük bir değişim midir? Sonuçta, mesleği devralmak onu dönüştürmekle aynı anlama gelmiyor: Şimdiye dek hep daha yaşlı mimarlara verilmiş projeleri onlarla aynı değer yargılarına ve hassasiyetlere sahip genç mimarların üstlenmesi kayda değer bir değişim getirmeyecektir.

Bir toplum gencin ne zaman daha ortada ve görünür olmasını bekler? Kuşkucu bir bakışla, gencin işe, işverenine daha ucuz iş gücüne erişmesini sağlayacak bu talebin bir fırsatçılık göstergesi olduğu ileri sürülebilir. Fakat aynı zamanda, en azından bazılarımız için, gençlerden disiplinin güncel durumunu değiştirmeleri ve doğru olanı yapmalarını beklemek derin bir isyan duygusunun göstergesi ya da acizliğin itirafı değil midir? Görünüşteki iyimserliğin ardında yoğun bir mağlubiyet duygusu, çözülemeyen bir kriz algısı

yatıyor olmalı. Gelgelelim, kişinin bu acizlik duygusundan derhal sıyrılması gerekir, çünkü aslında hepimizin bildiği gibi, eylem yaşta değil niyettedir. Sadece mimarlık mesleği ve disiplinde etkin olan derin yapıları yadsımamız ve gözardı etmemiz durumunda, yaş ayrımcılığına dayalı retorigi yineler ve sanki yalnızca genç olmak yeterliymişçesine gençlere görevi devralma çağrısını yapardık. Bana kalırsa, “gençler” adına çok daha önemli olan, bu derin (ve eski) yapıların kendisini sorgulamaktır, sorgulayanın yaşı ne olursa olsun. ■ *Esra Akcan, Doç.Dr., Cornell University, New York Çeviri: Sibel Senyücel*

The Young in Architecture

Esra Akcan ■ “Do not trust anyone above 30”. If we were to take this famous idiom as our guidance in life today, we would naturally want to update it. Given the approximately 50 years that passed between today and the time this motto served as good advice, shouldn’t we be updating the idiom as follows: “Do not trust anyone above 80”? Yet, more updating will still be needed. Given the ultimately different values held by the generations following the politically engaged and socially motivated youth of the 1960s that mobilized this motto, are we not to rewrite our sentence as follows: “Do not trust anyone above 80 and below 70”? It seems that the most famous axiom in the name of youth hardly holds any relevance for today.

If we were to take other similarly-held presuppositions about the issue of the “young in architecture” in its literal sense (i.e. its most communicable meaning referring to age), we would naturally search for good evidence to justify our statements. Sadly, little confirmation is readily available today to substantiate a claim that contemporary youth generates creativity and invention in architecture, because of the lack of opportunities that young architects have in the current architectural profession under the rules of neoliberalism. It is hardly a secret that capitalism consolidates wealth and power, and the story is not too different in the operation of architectural offices. Over the

last three decades, the cooperate offices such as SOM and KPF grew bigger and bigger on the one hand, and the “young” architects who made a name for their experimental approach such as Rem Koolhaas and Zaha Hadid turned their businesses into big cooperate offices on the other hand, to such an extent that far too little number of commissions are available for emerging architects. Recently, AECOM has been swallowing small and mid-sized architectural offices in several cities into its body like a Leviathan, which is another indication of the capitalist consolidation that could as well turn the profession into a world of monarchy, much like the one in Hobbes’ *Leviathan*. Is it surprising in the age of *homo oeconomicus* that the biggest buildings with the largest budgets and the most prestigious projects with room for experimentation are commissioned to a small group of established architects over and over again? The gate-keepers of exhibitions and publishing also seem to do very little to decentralize this structure.

Moreover, neoliberal rationality not only seeks to secure profit, but also constantly demands fashionable novelty and originality for the exact same competitive purposes. Is it then surprising in this economic climate that it is the established seniors who pretend to take the role of the youthful artists and youngster anarchists? Hence Frank Gehry’s finger, Zaha Hadid’s teenager temper and Rem Koolhaas’ relentless hunt to outwit commentators, protesting the very world that they had been dominant participants in shaping. What historical irony that an exhibition in the name of young architects -“Deconstructivist Architecture” at MoMA in 1988- consolidated power and blocked the emergence of new young names in the international arena after its execution.

In a world with no youth, it is reasonable to make a call for the emergence of young architects and to initiate a discussion on the young in architecture, however, we need to observe the limits of this appeal immediately. Would it really make a difference if the established names were replaced with their disciples, as it seems to be happening already? For instance, is BIG’s emergence in the field as the developers’ favorite young architect big enough of a transformation? Taking over the profession is not at all the same as changing it: not much would change if younger architects (in the literal sense)

with same values and sensibilities began taking the commissions that were conventionally handed to older ones.

When does a society expect the young to be more present and visible? From a cynical point of view, one could claim that this is an indication of opportunism on the part of the young to have jobs and on the part of the employers to have cheaper labor. But, isn’t it also, for some of us at least, an indication of a profound sense of rebellion or a confession of impotency to expect the young to change the current state of the discipline and do the right thing? Behind the seeming optimism, there must indeed be an intense sense of defeat, of unresolvable crisis. However, one needs to shake off this sense of impotency immediately, because as we know deep down, action is not a matter of age but intention. Only if we were in denial and ignorant of the deep structures that are operating in the architectural profession and discipline, would we repeat the ageist rhetoric and make a call for the young to take over, as if this would be a virtue in itself. The more important question in the name of the “young”, according to me, is to question these deep (and old) structures themselves, regardless of the age of those who participate in this enquiry.

■ *Esra Akcan, Ph.D. Associate Professor, Cornell University, New York*

Star Sonrası

Joan Ockman ■ “Star-sonrası” mimarlık düşüncesini seviyorum. “Occupy” hareketine katılan, kamp kuran genç aktivistlerin, muhaliflerin ve kendini mimarlık yoluyla sosyal adaletin geliştirilmesine adanmış diğer genç insanların siyasal idealizmini de seviyorum. Fakat şöhret kültürü, selfie’ler, Twitter yayınları ve reality show’lar çağında ve ABD’de Donald Trump’ın Yazı sürerken bu inancımı daha ne kadar koruyabileceğimden emin değilim. Genç mimarlar, orta yaşlı ve yaşlı mimarlar haline geldiler ve en yetenekli olanlarından pek çoğu isyankar ve ütopyacı gençlik hayallerini geride bırakarak büyük şöhrete kavuştular. Realist, pragmatist veya en kötü ihtimalle bencil bireylere dönüştüler. Ancak tarih dönüşümlere gebe dir. Postmodern Star, modern Usta’nın yerine geçti. Peki Star’ın tahtına kim ya da ne geçecek? ■ *Joan Ockman, Prof., UPenn. Çeviri: Sibel Senyücel*

Post-Star

Joan Ockman ■ I love the thought of a “post-star” architecture and I love the political idealism of young Occupiers, Campers, dissidents, et al. dedicated to advancing social justice through architecture. But in an age of celebrity culture, selfies, Twitter feeds and reality TV, and in the Summer of Trump here in the U.S., I don’t know how much credence I can really put in it. Young architects grow into middle-aged and old architects and the most talented of them often acquire big reputations and leave behind the rebellious and utopian dreams of their youth. They become realists, pragmatists, and in the worst cases cynics. But history does bring transformations. The postmodern Star superseded the modern Master. Who/what will supersede the Star? ■ *Joan Ockman, professor of architecture, UPenn.*

Daima Genç

Pep Avilés ■ Genç mimarların ve genç mimarlık pratiklerinin sergilerde, yarışmalarda, sanat programlarında ve akademik alanlardaki bilinirliği, son yirmi yılda ivme kazandı. Küratörler, dergiler, editörler, mimarlık okulları ve yayınevleri, alanı canlandırmak için, yetişmekte olan kuşağın kuramcılarını, eleştirmenlerini ve uygulayıcılarını teşvik etmeye odaklanmış durumda. Gençliğe adeta tapan bir kültürde başka ne olabilirdi ki? Daima yeni fikirler öneren ve -kimi zaman yeterince olgunlaşmamış olsalar da- bu önerilerle önceki kuşakların kabullenilmiş fikirlerini sorgulamaya katkı sağlayan günümüz “genç yıldız”lar furyasının, mimarlığa faydası elbette ki ortadadır. Bu kademeli sistem, geleceğin mimar hasadının gelişimi bakımından da dikkate şayan: Küçük ve konsept projelerden daha büyük görevlere varıncaya kadar, kültürel bir temsilci olarak genç mimarın, bilgisini ve bunu sergileyişini aşamalı olarak artırabilme şansına sahiptir.

Fakat yine de, mimarları yaşlarına göre yapay kategorilere ayırma kurgusu, beraberinde riskleri de getirir. Sıklıkla, bu aldatıcı kategoriler, kişileri ve onların üretimlerini yükselen kültür endüstrisinin idari gereksinimleri ile bağdaştıran bir ideolojiyi de barındırırlar. Başka bir deyişle, neticede bu kategorilerin çoğunlukla, kapsamına aldıkları mimarların kariyerlerini engellediği ve başlangıçtaki endişelerini hasıraltı ettiği görülür. Dahası, yalnızca “genç mimar” olmanın, gerçekte hiçbir değeri yoktur. Mimarlık alanında, önerilerin niteliğine ve bu önerilerin ardındaki radikal düşünceye, yaş önceliğini gözetmeksizin değer biçmeliyiz. Hepsinden önemlisi, mimari fikirlerin gücüne saygı duymalıyız; bu fikirler henüz tohum halinde de olsa, olgunluk çağında da olsa.

Fakat, bizim alanımızda “genç” olmanın anlamı nedir? Bu, biyolojik bir üstünlük müdür? Yoksa, mesleki bir sınırlama mıdır? Ve mimarlar naifliğin, hevesin ve enerjinin birleştiği bu imtiyazlı zihinsel alanı ne zaman terk ederler? Bir başka deyişle kişi kendini kanıtlama arzusuyla gelecek vadeden potansiyelini ne zaman terkeder ve böylece neyi geride bırakmış olur? Bu soruların cevabını, tarihten bir anekdot ile vermeliyim. Bu ara söz, klişelerin mimarlık alanında yaş ve

profesyonelliğe dair ısrarcı yerleşikliğini de gözler önüne serecektir. Gropius’un deyişi ile László Moholy-Nagy, modernitenin “büyük harekete geçirici”si olan bu enerji ve yaşam dolu kişi; 31 Temmuz 1946’da, yani lösemiden ölmeden dört ay önce, pedagojik içerikli vasiyetini yazarken kendisini oldukça metanetsiz ya da ihtiyatlı hissetmiş olmalı. Sona yaklaştığı hissiyle, Chicago Tasarım Enstitüsü’nün (*The Institute of Design in Chicago*) danışma komitesine bir mektup yazmış ve okulu gelecekte idare edecek kişinin sahip olması gereken vasıfları belirtmiştir: Bauhaus’un Amerika şubesinin başını çekecek yönetici adayının, estetik referanslara, yönetme becerisine ve girişimci ruha sahip olması gerekiyordu¹. Listenin en başındaki isim, yurttaşı ve iş arkadaşı Marcel Breuer’di. Moholy-Nagy’ye göre, Breuer kuşağının “en parlak mimarlarından biri”ydi, müthiş bir estetik duyarlılığa sahipti, bir sanatçı ve tasarımcı gibi eğitilmişti. Moholy-Nagy ikinci sırada, Breuer’in “Latin türevi”, ve rastlantı eseri akranı olan Josep Lluís Sert’i tavsiye etti. Komitenin Amerikalı bir figüre sempati duyma ihtimalini de gözeterek, -başarılarına rağmen, bu pozisyonun gerektirdiği sanatsal becerilerden yoksun olsa da- Ralph Rapson’u önerdi ve son derece itibar gösterdiği Charles Eames’i de bu listeye ekledi. Fakat bu isimlerin her ikisinin de, henüz çok genç olduğu düşünülüyordu. Buna karşılık, Moholy-Nagy’nin, Breuer’in adaylığını desteklemek adına ortaya attığı; yalnızca Breuer’in, sanatı, bilimi ve teknolojiyi birleştirebilecek “keskin bir zekaya” ve “bir iş adamı”nın “kurnaz tabiatı”na sahip olduğuna yönelik nihai sav, idari bir hamleydi. Moholy-Nagy, geçmişteki tecrübelerinden Enstitü’nün idaresinin, ne denli zor olduğunu biliyordu ve kurumun girişimci ruha sahip biri tarafından yönetilmesini tercih ederdi -tıpkı Bauhaus’ta 1920’lerin ortalarında, alüminyum sandalyelerini okula pazarlamak için fırsat kollayan Breuer gibi.

Eğer daha yakından incelersek, Moholy-Nagy’nin komiteye sunduğu önerinin ardında kuşak farkını işaret eden bir düşüncenin yattığını görebiliriz. Bu mektubu yazdığı sırada, Ralph Rapson 32, Charles Eames ise 39 yaşındaydı -Breuer ve Sert’ten yalnızca 5 yaş daha gençti. Yukarıda da söz edildiği gibi, bu görev için onları önerirken Moholy-Nagy’nin esas tereddüdü, gençlikleriydi. Yani, her nasılsa, Moholy-Nagy için genç bir tasarımcının, olgun ve sorumluluk sahibi bir mimara

dönüşümü 39 ve 44 yaşları arasındaki bir noktada gerçekleşmekteydi. Fakat biraz daha çabayla, daha kesin bir tespitte bulunabiliriz: Moholy-Nagy’ye, Chicago’daki Yeni Bauhaus’un idaresini teklif eden telgraf 1937 yılının Mayıs ayında, yani Moholy-Nagy 41 yaşındayken gelmişti. Aynı ay, Gropius’a “Telgraf... tıpkı bir yıldırım gibi çarptı” demişti; eski Bauhaus yöntemini Amerika’ya nakletme sorumluluğunu üstlenmek için oldukça hevesliydi². Yani, böylesine zorlu bir pedagojik görev için kendisini yeterli görüyordu.

Dolayısıyla, mimarlık ehliyeti, Eames’in vasıfsız 39’u ile Moholy-Nagy’nin ehil 41’i arasında bir yaşta ele geçiyor ki; bu, bir tasarımcının 40’ına bastığı döneme tekabül ediyor. Bu yaş, mimarın üretiminde yer tutan ekonomik gerçekliğe ilişkin bir farkındalık ile ayırt edilebilir. Bu, realizm için ütopyayı terk etmeye, materyalizm için yaratıcılığı ve idealizmi reddetmeye hazır bir yaş. Evet, doğru; mevcut bir kurumun buyruğunu gözeten bu örnek üzerinden kıyaslama yapmak, yeterince adil değil. Fakat bu marjinal sayılabilecek anekdot, işleyişinde hepimizin katkısı olan bu mesleki paradigmaya dair söylenecekleri açık ve net biçimde ifade ediyor. Öyleyse sorulacak sorular, şunlar: Daha yaşlı kuşaklar, niçin farklı bir dünya düşleme kabiliyetini yitiriyor? Kültürlerarası etkileşim ve kültürel dönüşüm ideallerini ne zaman terk ediyorlar? Ekonomik gerekçelerden azade, yeni bir dünya kurma düşünden ne zaman uyanıyorlar? Ve eğer bu kurumsal zihniyet, olgunlaşmanın olmazsa olmaz koşulu ise, bu yapay eşik ile neden bu kadar barışız?

Mevcut üretim koşulları, mimarların mezuniyetleri ardından sahneye çıkmalarını sürekli geciktirme eğiliminde; çünkü toplumun, kamuda ya da özel sektörde deneyim kazanmaya başlamaları için genç pratiklere sağladığı imkanlar giderek daha da sınırlı hale geliyor. Bu bağlamda, kültürel heveslere sahip genç mimarlar kurtuluş yollarını etkinlik mekanlarında, sergilerde, yayınlarda, müfredatlarda, pavyonlarda, kısa ömürlü nesnelerde ve gelecek mimari zaferlerin sonsuz vaatlerinde buluyorlar. Bienallerin, akademilerin ve sanat fuarlarının son derece rekabetçi pazarları, onları, sahaları kontrol eden çoklu karar merkezlerine ve kültürel vekillere etkili bir mesaj yollamaya itiyor. İlgiyi talep edebilmek için, müstesna ve ayırt edici bir sesin, bir kültürel

markalaşma biçiminin, ya da örtük bir deyişle, bir “kültürel proje”nin edinilmesi elzem oluyor. Bu kültürel proje, öyle özgün bir hale geliyor ki, eğer başarılı olursa, kendi çıkmazını yaratıyor. Üzüntü verici ki, “genç mimar” olabilmenin yolu, çoğu kez kariyerini reddetmekten geçiyor. Bu neticenin, alanı daraltan ve körleştiren pazar yarışının kurallarını harfiyen takip edişi ise şaşırtıcı değil. Mimarlık, belirli olandan ve anekdotlardan ziyade, evrensel olan üzerine düşünmelidir; bir başka deyişle, kayda değer bir etki yaratabilmek için mimarlar, hepimizin yüzleştiği çeşitli konulara cevap verebilecek daha geniş anlatılar üretmelidir -genç olsalar da, olmasalar da. ■ *Pep Avilés, doktora öğrencisi, Princeton University; öğretim görevlisi, The Cooper Union. Çeviri: Yağmur Yıldırım*

Notlar:
1 “Letter from Moholy-Nagy to the Committee of The Institute of Design in Chicago”, *TLS*, 31 Temmuz 1946, University of Illinois at Chicago, Richard J. Dadley Library, Special Collections, Institute of Design Papers, MSIDes72.
2 Lloyd Engelbrecht, *Moholy-Nagy: Mentor to Modernism*, Flying Trapeze Press, Cincinatti, 2009, s. 549.

Forever Young

Pep Avilés ■ The recognition of young architects and practices in exhibitions, competitions, artistic programs, and academic venues has accelerated in the last two decades. Curators, magazines, editors, architecture schools, and publishing houses have focused on promoting the forthcoming generations of practitioners, theorists, and critics to rejuvenate the field. How else could it be in a culture that worships youth? Certainly, there are obvious benefits for architecture in the constant flow of youngsters proposing new ideas every season, for these propositions, although sometimes not fully ripe, do contribute to the questioning of the received ideas of the older generations. For the development of the future crop of architects, this gradual system also makes sense: from small projects and concepts to larger commissions, the young architect as cultural agent has the opportunity to increase his knowledge and exposure gradually.

However, the establishment of artificial divisions between architects based on age does not come without risks. Often, these

specious categories encapsulate an ideology, accommodating subjects and their outputs to the managerial needs of an accelerated cultural industry. In other words, these categories often end up trapping the careers of the architects involved, pigeonholing them in their initial concerns. Moreover, there is no intrinsic value *per se* in being a young architect. We should validate the quality of the proposals and the radical thinking behind them against the field at large, without considering age privileges. Above all, we should salute the strength of architectural ideas, whether in their germinal state or in their maturity.

But, what does it mean to be young in our field? Is it a biological distinction? Or is it a professional demarcation? And when do architects depart from this assumed privileged mental space for creativity that the combination of naiveté, ambition, and energy generates? To put it differently, when does one abandon promise for confirmation, and what do we leave behind? Let me utilize a historical anecdote in order to respond to these questions. This digression will also illustrate how architectural clichés related to aging and professionalism persist deeply ingrained in the field. László Moholy-Nagy, the “great stimulator” of modernity as Gropius described him, a man of energy and high stamina, should have felt very weak or very wary in writing his own pedagogical testament on July 31, 1946, four months before his death from leukemia. Sensing the end, he wrote a letter to the advisory committee of The Institute of Design in Chicago to clarify the skills that a future director of the school should have: in order to lead the American chapter of the Bauhaus, the candidate for the director should combine aesthetic credentials, management skills, and entrepreneurship¹. At the top of his preferential ranking was Marcel Breuer, his fellow-country man and life colleague. For Moholy-Nagy, Breuer was “one of the most brilliant architects” of his generation, having great aesthetic sensibility, trained as he was as an artist and designer. In second place, Moholy-Nagy recommended Josep Lluís Sert, the “Latin variation” of Breuer and, coincidentally, his coeval. In case the sympathies of the committee were towards an American figure, he recommended Ralph Rapson -who, despite his achievements, lacked the artistic leanings required for the position -or Charles

Eames, highly esteemed by Moholy-Nagy. Both of them however, were deemed too young. Instead, the definitive argument made by Moholy-Nagy in support of Breuer’s candidacy was managerial: only Breuer had the “penetrating intelligence” to unite science, art, and technology thanks to his “shrewd” nature as a “business man.” Moholy-Nagy knew how difficult the management of the Institute had proved in the past, and he felt comfortable with someone who from the beginning had an aura of entrepreneurship, as Breuer had demonstrated in the Bauhaus during the mid-1920s, when he sought to commercialize his tubular aluminum chairs within the school.

If we look closely, Moholy-Nagy made an implicit generational argument in his recommendation to the committee. When he wrote his letter, Ralph Rapson was 32, and Charles Eames was 39, only five years younger than Breuer and Sert were. As stated above, their youth was the main reason Moholy-Nagy was reluctant to recommend them for the post. Thus, somehow, for Moholy-Nagy, the transition from a young designer to a mature, responsible architect happened at some point between the ages of 39 and 44. But we can attempt to be even a bit more precise: the telegram soliciting Moholy-Nagy for the directorship of the New Bauhaus in Chicago arrived in May 1937, when Moholy-Nagy was 41. “The telegram...struck like lighting” he told Gropius the same month, eager to assume the responsibility of transplanting the old Bauhaus method to America². By then, he indeed felt capable enough to face such a pedagogical challenge. Thus, architectural credentials arrived at some point between Eames’ unqualified 39 and Moholy-Nagy’s competent 41, that is, right when a designer reached 40. This age would be distinguished as marking a sense of awareness of the economic reality in which the work of the architect takes place. That is, an age ready to abandon utopia for realism, and reject creativity and idealism for materialism. True: the comparison might be a bit unfair since the example I have invoked concerns the command of an existing institution. But this perhaps marginal anecdote speaks loud and clear about the professional paradigm in which we are all operating. The questions are, then: Why do older generations lose their capacity to imagine a different world? When do they outgrow cultural

transgression and disruption? When do they forget to reflect on the unaccomplished dreams of a renewed environment without the crutches provided by economic reason? And if this corporate mindset is a *sine qua non* condition of maturing, why do we feel so comfortable with this artificial threshold?

Current conditions of production are pushing for a rather belated début for architects after they receive their degrees because society provides fewer and fewer opportunities for young practices to begin acquiring experience in public and private work. In this context, young architects with cultural aspirations find their niche for survival in the on-going venues, exhibitions, publications, syllabi, pavilions, ephemeral objects, and endless promises of future architectural glory. The highly competitive market of biennials, academia, and art fairs, pushes them to send a forceful message to the multiple decision centers and cultural agents governing the field. In order to claim attention, it is fundamental to have a singular, distinctive voice, a form of cultural branding, or euphemistically, a “cultural project.” That cultural project is becoming so specific that it creates, if successful, its own *cul-de-sac*. Sadly, to be a “young architect” is often to begin a declining career. Unsurprisingly, this outcome is the result of following verbatim the rules of market competition that narrows and deadens the field. Architecture should reflect on the universal rather than the particular and anecdotal: in other words, to make a significant impact, architects, whether young or not, should aspire to produce larger narratives responding to the multiple issues we all face. ■ *Pep Avilés, PhD Candidate, Princeton University, Assistant Professor Adjunct, The Cooper Union.*

Notes:

1 Letter from Moholy-Nagy to the Committee of The Institute of Design in Chicago, TLS, July 31, 1946, University of Illinois at Chicago, Richard J. Dadley Library, Special Collections, Institute of Design Papers, MSIDes72.
2 Quoted from Lloyd Engelbrecht, *Moholy-Nagy: Mentor to Modernism*, Flying Trapeze Press, Cincinatti, 2009, p. 549.

Pekala, Adamınıza Tıklayın: Amatör Online Eğitim Videoları ve Yazılım Kılavuzlarının Arayüz Dili ve Talep Performansları

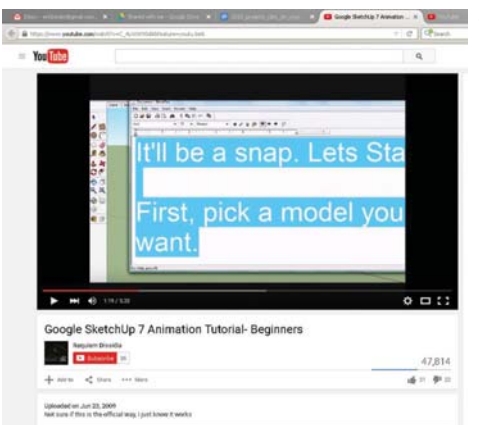
Erin Besler, Ian Besler ■ Kendin-Yap (DIY) dünyasına ait pek çok insan eseri gibi, online eğitim videoları ve yazılım kılavuzları da, ters bir çan eğrisi üzerinde bir yere düşmekte; uzmanlığın, performansın, üretim değerinin ve sergilenen herhangi bir yetkinlik veya gözle görülür tutarlılığın vasatın üstüne çıkamadığı bu noktada izlenebilirlik niteliği de en düşük seviyede. Lynda.com® gibi internet üzerinden ücretli üyelik sunan siteler için üretilmiş videolar, kusursuz üretimi, kanıtlanmış uzmanlığı ve tutarlı çizgisiyle bu grafiğin en sağ ucunda yer alıyor. Grafiğin en sol tarafına yerleşenler ise, genellikle internet ortamındaki bütün üstünkörü işlerin en nihayetinde varacakları yerde, yani YouTube’da bulunuyorlar. İndirgeyici tanımlar, -uzmanlara para ödenmesine rağmen amatörlerle ödenmemesi gibi- ekonomik unsurlara dayalı ayrımlarla uzmanı sürekli olarak amatörle karşı karşıya bıraksa da, online yazılım kılavuzları kategorisine bakmak, bu tanımın tekilliğini, bütün üretim ve performans modelleri için yetersizliğini yeniden düşünmeye imkan verebilir¹.

Öncülü kullanım kılavuzlarına kıyasla daha cazip ve daha çizgisel bir anlatım tarzını benimsemiş olan eğitim videoları ve online yazılım kılavuzları, bugün, bireylerin yazılım ve işletim sistemi arayüzlerinde kaybolmadan yollarını bulmalarını sağlamanın yanısıra tasarlanmış etkileşim ve deneyim söylemine üretici ve tüketici olarak dahil olabilecekleri anlamlı bir ortak zemin oluşturan araçlar haline geldiler. YouTube’a yüklenerek sosyal medya üzerinde paylaşılan kılavuz videolar, kişiye her gün eriştiği senaryolaştırılmış dijital süreçler üzerinde bir hakimiyet duygusu

sağlamakta. Bunlar, açılır menüleri, mouse tıklamasını, sürüklemeyi, ekranda görüntünün kaydırılmasını ve kısayol tuşunu bir dizi performatif harekete -anlam yüklü ve insana özgü niyetlerin silinmez izlerini taşıyan bireysel özerklik ifadelerine- dönüştürür ve artan önemine karşın çoğunlukla gözardı edilen bir ortamı temsil eder; dijital çalışma ortamına kullanıcıların anlam yüklemesi ve bu içeriğe sahip çıkması için sunulmuş bu alan, aksi halde ilişkiselliğini ve kişiselliğini yitirir.

Çok sayıda program, kullanıcılar tarafından hazırlanan eğitim videolarından oluşan operatör paketlerini biriktirirken; Trimble’ın ücretsiz 3 boyutlu modelleme yazılımı SketchUp (daha önce Google’a aitti) ise üretilen işe ve eşliğindeki eğitsel videolara bilhassa amatör, kontrolsüz ve doğaçlanmış bir yön katan, etkileyici çeşitlilikteki özelliklerden bir kombinasyon sunuyor. Kıyaslama yapılacak olursa, Adobe Creative Suite’in ve diğer birçok video ve fotoğraf düzenleme yazılımının barındırdığı araçların, daima amatör ile profesyonel üretim arasındaki çizgiyi aşmayı, bulanıklaştırmayı ve en nihayetinde tamamen silmeyi hedefleyen “üreten tüketici” ya da “yarı-profesyonel” zihniyetine açıkça hizmet ettikleri görülür. Ve bu duruşa eşlik edip onaylayan eğitici videolar da benzer şekilde yalın, öngörülebilir ve görev odaklı olma eğilimindedirler. Bunlar, açıkça “kitaba-uygun” niteliktedir, “resmi” üretim biçimini benimserler ve çoğunlukla doğaçlamaya yer vermezler. Fakat kullanım kolaylığı sağlamak, donanım gereksinimlerini görece düşük tutmak ve komünite etkileşimini başlangıç seviyesinde konumlandırma konusundaki ısrarlı tutumuyla SketchUp, öğretme aşkıyla yanıp tutuşan kahraman bir kitleyi eğitsel videolar üretmeye çağırır. Bunun sebebi, SketchUp’ın mevcut varlığıyla kullanıcı erişimi ve profesyonel üretim etrafında bir yanılğı oluşturmaları olabilir. Bir SketchUp kullanıcısının, yaptığı gökdelen tasarımının sadece yüzeysel bir yazılım bilgisiyle inşaat sürecine taşınacağını düşünmesi için aklını yitirmiş olması gerekir. Peki öyleyse, eğer herkesi kendi şatosunu göklere taşımaya davet ve teşvik etmeyecekse, “fiziksel dünyayı şekillendiren insanlara²” yönelik üç boyutlu bir tasarım yazılımı neye yarar?

Online eğitim videolarını izlemek, dikkatlice dinlemek ve irdelemek konusunda asıl ilginç olan şey ise; doğaçlama yöntemi ile çalışma halindeyken



bu videoların, performatif hareketleri, operasyonel bir göreve ilişkin belgelere aktarmasıdır. Bu videoların en iyi örnekleri, neredeyse Hollywood’lu bir film yönetmeninin yazılım arayüzü aracılığıyla yaptığı bir yorum gibi -kullanıcılar olarak niyetlerimiz ile seçtiğimiz sistemlerce yürütülen bilgisayarlara dayalı eylemler arasındaki sınırı birleştiren ve buna aracılık eden gevezeliğin bir dışavurumunu-, bir iç monoloğun sahnelenmesini akla getiriyor.

Eğitsel alan, görece samimi bir çevirim içi ortam sunuyor. Yalnızca videoyu izleyen kişinin çoğunlukla sunum yapanın evindeki masa üstü bilgisayarı ile karşılaşması anlamında değil, aynı zamanda bu deneyimin dijital bir günah çıkarma seansı gibi işlemesi anlamında da. Peşin hükümlerden azade bir alan, amatörün pişmanlıklarını gayri resmi bir şekilde itiraf ettiği “güvenli bir alan”: *sydus* takma adıyla bilinen kullanıcı, 2009 yılında YouTube’ta yayınlanan eğitsel videosunun sonlarına doğru, aynı zamanda öğrettiği yazılım programına atıfta bulunarak, “Henüz bunu ikinci kullanışım” şeklinde bir açıklama yapıyor³.

Sözkonusu videolar, amatörlerin ellerine bırakıldıklarında profesyonel yazılım araçları ve eğitsel yöntemlerine ilişkin havada uçuşan vaatleri ve ezici hayal kırıklıklarını görünür hale getiriyorlar. Ekran görüntüleri olarak eğitsel bir video

1 KIRP - “Pekala, adamınız tıklayın.”
CROP - “Alright click on your guy.”

2 KIRP - “Bunu resmen nasıl yaptığını bilmiyorum.”
CROP - “I don’t know how you officially do this.”

3 KIRP - “Çocuk oyuncağı olacak.”
CROP - “It’ll be a snap”

4 KIRP - “İşte böyle...”
CROP - “like this...”

hazırlamak insanın; bilgisayar ustalığı, dijital uzmanlık ve son bin yılın girişimci özgüveninin sergilendiği Kendin-Yap (DIY) reality-show’unda bir yıldız olarak boy göstermesi demektir. iMovie, Photoshop, SketchUp ve Google Earth gibi yazılımlar, yoğun biçimde Amerikan tarzı “Yapabilirsin” ruhunu taşıyan bir vaatte bulunurlar. Bu tür videoları izlemek, ilgilendiği sorunların anlamı, ağırlığı ve ölçeği konusunda hiçbir fikri olmayan uygulayıcının kör iyimserliğine tanıklık etmektir. Kullanıcılar tarafından hazırlanan eğitsel videoların koşulsuz amatörlüğü, kontrol, uzmanlık ve ustalığın istikrarsız bir şekilde sergilenmesinden ileri gelir. Bunlar, çoğunlukla bulanık bir belirsizlik hissi eşliğinde belirli bilgi biçimleri üreterek, içtenlik ve gülünç olma arasındaki ince çizgide gezinirler. ■ *Erin Besler, mimar, Besler & Sons; öğretim görevlisi, UCLA; Ian Besler, mimar, Besler & Sons; öğretim görevlisi, University of Southern California. Çeviri: Canan Erten*

Notlar:

1 Nick Salvato, “Out of Hand: YouTube Amateurs and Professionals”, *TDR: The Drama Review* 53.3, 2009, s. 67-83. Erişim: 7 Şubat 2015.

2 “The SketchUp Story” SketchUp. n.d. Web. Erişim: 7 Şubat 2015: [http://www.sketchup.com/about/sketchup-story]

3 sydus, “Google Sketchup-Easy To Use 3d Design Software”, *YouTube*. Erişim: 28 Kasım 2014:

[https://www.youtube.com/watch?v=S-

Zqdfif64A#t=09m23s].

Alright, Click on Your Guy: Interface Vernacular and the Aspirational Performance of Amateur Instructional Videos and Software Tutorials Online

Erin Besler, Ian Besler ■ Like so many artifacts of the world of DIY, online instructional videos and software tutorials fall somewhere along an inverted bell-curve, where watchability is lowest exactly at the point in which professionalism, performance, production value, and any demonstrated competence or apparent coherence is just average. Videos produced for paid subscription providers like Lynda.com® fall to the extreme right-side on this graph, with seamless production, verified expertise, and a coherent arc. Occupants of the extreme left often reside, where all loose things on the Internet will eventually land, on YouTube. While reductive definitions have repeatedly set the professional in opposition to the amateur through distinctions based on economics -essentially professionals are paid for their work and amateurs are not- looking at the category of the online software tutorial might provide an opportunity to rethink the singularity of this definition and its inadequacy for all models of production and performance¹.

Today, instructional videos and online software tutorials -more personable and narratively linear than the user manuals that preceded them- have become a means

through which individuals not only learn to navigate and use software and operating system interfaces, but also find a meaningful forum to insert themselves, as producers and consumers, into the discourse of designed interactions and experiences. The screen-captured video tutorials that are uploaded to YouTube and shared on social media provide a sense of dominion over the scripted digital processes that she or he negotiates on a daily basis. It turns the menu-drop, the mouse-click, the drag, the scroll, and the hotkey shortcut into a set of performative gestures -expressions of personal autonomy, charged with meaning and indelibly marked with human intention-and represents an increasingly important, and often overlooked, space for users to convey and assert meaning upon the otherwise detached and impersonal expanse of digital workspace.

While any number of programs will accumulate their attendant suite of user-made tutorial videos, Trimble’s free 3D modeling software, SketchUp (formerly of Google), provides a compellingly rich combination of qualities, which bestow a particularly amateurish, uncontrolled, and improvised tone to the work produced and the tutorials that accompany that work. By comparison, tools in the Adobe Creative Suite, and most other video and photographic editing software, cater to a distinctly “pro-sumer” or “semi-professional” mentality, where the ambition is always to surpass, blur, and ultimately erase the line between amateur and professional production. And the tutorial videos that accompany and affirm this posture tend to be similarly sober, predictable, and task oriented. They are distinctly by-the-book, strongly enamored with the “official” way of doing things, and leave little room for improvisation. But SketchUp, in its stubborn insistence on ease of use, relatively low hardware requirements, and entry level community oriented positioning, attracts a messier, more brazenly cavalier crowd to the task of instructional video making. This could be because SketchUp already sets up, in its very existence, a fallacy around user affordance and professional production. A SketchUp user would have to be crazy to think that her skyscraper design could be taken through the building process with only a cursory knowledge of the software. But then, why would a 3D design software-oriented toward “the people who shape the physical world?” - exist at all, if not to invite and encourage the pursuit of everyone’s own castle in the sky?

What’s compelling about viewing, close listening, and scrutinizing tutorial videos online is the idea that, in their on-the-fly, improvisational manner, they pass from performative gestures to documents of an operational task carried out. The best examples suggest an enactment of an inner monologue, almost like a Hollywood film director’s commentary over software interface-a manifestation of the chatter that connects and mediates the threshold between our intentions as users and the computational actions that our chosen systems carry-out. The tutorial space is a comparatively intimate online space. Not only in the sense that the viewer is often experiencing the tutor’s home desktop computer but also in as much as it performs like a digital confessional. A space free of immediate judgment, a “safe space” of informal admissions of amateur’s remorse: “This is my second time using this ever,” the user known as sydus comments, referring to the software program that he is simultaneously teaching, near the end of his 2009 tutorial on YouTube³.

These videos make apparent the soaring promises and crushing disappointments of professional software tools and the method of instruction, when placed in the hands of amateurs. To screen capture and narrate a tutorial video is to cast oneself as the star in a Do-It-Yourself reality TV show of computational mastery, digital savvy and millennial age entrepreneurial self-assertion. Software like iMovie, Photoshop, SketchUp, and Google Earth promise what we might consider to be an intensely American brand of “Can-Do” spirit. To view such videos is to witness the blind optimism of a practitioner who has no sense of the implications, the gravity, or scale of the problems with which he or she engages. The immutable amateurism of the user-made tutorial video is an unsteady performance of control, expertise and mastery. They walk a thin line between sincerity and parody, oftentimes producing certain forms of knowledge along with a vague sense of uncertainty. ■ *Erin Besler, Principal, Besler & Sons; Lecturer, UCLA Department of Architecture and Urban Design; Ian Besler, Principal, Besler & Sons; Lecturer of Design, University of Southern California.*

Notes:

1 Nick Salvato, “Out of Hand: YouTube Amateurs and Professionals”, *TDR: The Drama Review* 53.3, 2009, pp. 67-83 (Web.: February 7, 2015).

2 “The SketchUp Story”, SketchUp. n.d. Web.: February 7, 2015: [http://www.sketchup.com/about/sketchup-story].

3 sydus, “Google Sketchup-Easy To Use 3d Design Software”. *YouTube*, January 27, 2009. Web.: November 28, 2014: [https://www.youtube.com/watch?v=S-Zqdfif64A#t=09m23s].

Benzerlikler Arşivi*: Mimarlığın B-Yüzü

Benzerlikler Arşivi, 25 Kare Plan

Soldan Sağa: Bertram G. Goohue, Nebraska State Capital, Plan, Lincoln, Nebraska / Julian Elliott, Pilcher Evi Planı, Zambiya / Eski Mağrip Konut Yerleşimi Plan Tipi, haz.: C. Uhde / Emilio Ambasz, Houston Plaza Center, Plan, Houston, Teksas, 1982 / Linlithgow Sarayı, Plan, Linlithgow, Batı Lothian, İskoçya, 15.-17. Yüzyıllar.

Oscar Niemeyer, Le Havre Kültür Merkezi, Plan, Le Havre, Fransa, 1972-1982 / Qasr Kharana, Plan / Frank Furness ve George Hewitt, Jefferson Tıp Fakültesi Hastanesi, Birinci Kat Planı, Philadelphia, Pennsylvania / Hans Hollein, Rauchstrasse, House 8, Plan, IBA Apartmanı, Berlin, Almanya, 1983 / E. Matveeva, E. Perel’man ve L. Dunkin, Yüzme Havuzlu Spor Kompleksi Tasarımı, Plan, 1983.

“Margravate of Azilia” için Plan, Georgia, 1717 / Edward Durell Stone, Kuzey Carolina Meclis Binası, Plan, Raleigh, Kuzey Carolina, 1960 / Anthony Ernest Pratt, Cluedo Masa Oyunu Pantenti, Plan, 1947 / Philip Johnson ve John Burgee, “General American Life Insurance Company”, Plan, St. Louis, Missouri, 1977 / J.N.L. Durand ve J.-TH. Thibault, “Temple Decadaire” Planı.

Le Corbusier, Hükümet Binası Plan Taslağı, Chandigarh, Hindistan, 1952 / Skidmore, Owings & Merrill, “Boise Cascade Home Office”, Kat Planı, Boise, Idaho / Loro Jonggrang Prambanan, Plan / James Stirling, Düşük Maliyetli Konutlar, Kat Planı, Dört Konut Dairesi, Lima, Peru, 1969 / Mies van der Rohe, Konser Salonu Eskizi,1942.

Sebastiano Serlio, d’Ancy-le-Franc Şatosu, Plan, Fransa, 1544-1550 / Mısır Labirenti, Plan / “Piramide de los Nichos”, Plan, El Tajin, Meksika / Johannes Duiker, Aşk Hava Okulu, Plan, Amsterdam, Hollanda, 1930 -1932 / Harry Weese, “Village Hall”, Kat Planı, Oak Park, Illinois, 1971-1974.

Archive of Affinities, 25 Square Plans

From Left to Right: Bertram G. Goohue, Nebraska State Capital, Plan, Lincoln, Nebraska / Julian Elliott, Plan of the Pilcher House, Zambia / Typical Plan of Ancient Moorish Dwelling, Prepared by C. Uhde / Emilio Ambasz, Houston Plaza Center, Plan, Houston, Texas, 1982 / Linlithgow Palace, Plan, Linlithgow, West Lothian, Scotland, 15th-17th Centuries.

Oscar Niemeyer, Maison de la Culture, Plan, Le Havre, France, 1972-1982 / Qasr Kharana, Plan / Frank Furness and George Hewitt, Jefferson Medical College Hospital, First Floor Plan, Philadelphia, Pennsylvania / Hans Hollein, Rauchstrasse, House 8, Plan, IBA Apartment Building, Berlin, Germany, 1983 / E. Matveeva, E. Perel’man and L. Dunkin, Design for a Sports Complex with Swimming Pool, Plan 1983.

Plan for the Margravate of Azilia, Georgia, 1717 / Edward Durell Stone, North Carolina State Legislative Building, Plan, Raleigh, North Carolina, 1960 / Anthony Ernest Pratt, Cluedo Board Game Patent, Plan, 1947 / Philip Johnson and John Burgee, General American Life Insurance Company, Plan, St. Louis, Missouri, 1977 / J.N.L. Durand and J.-TH. Thibault, Plan of Temple Decadaire.

Le Corbusier, Early Plan for the Governor’s House, Chandigarh, India, 1952 / Skidmore, Owings & Merrill, Boise Cascade Home Office, Floor Plan, Boise, Idaho / Loro Jonggrang Prambanan, Plan / James Stirling, Low Cost Housing, Floor Plan, Basic Four House Clusters, Lima, Peru, 1969 / Mies van der Rohe, Sketch for a Concert Hall, Project,1942.

Sebastiano Serlio, Château d’Ancy-le-Franc, Plan, France, 1544-1550 / Egyptian Labyrinth, Plan / Pyramid of the Niches, Plan, El Tajin / Johannes Duiker, Open Air School, Plan, Amsterdam, The Netherlands, 1930 -1932 / Harry Weese, Village Hall, Floor Plan, Oak Park, Illinois, 1971-1974.

* [http://archiveofaffinities.tumblr.com].

Andrew Kovacs ■

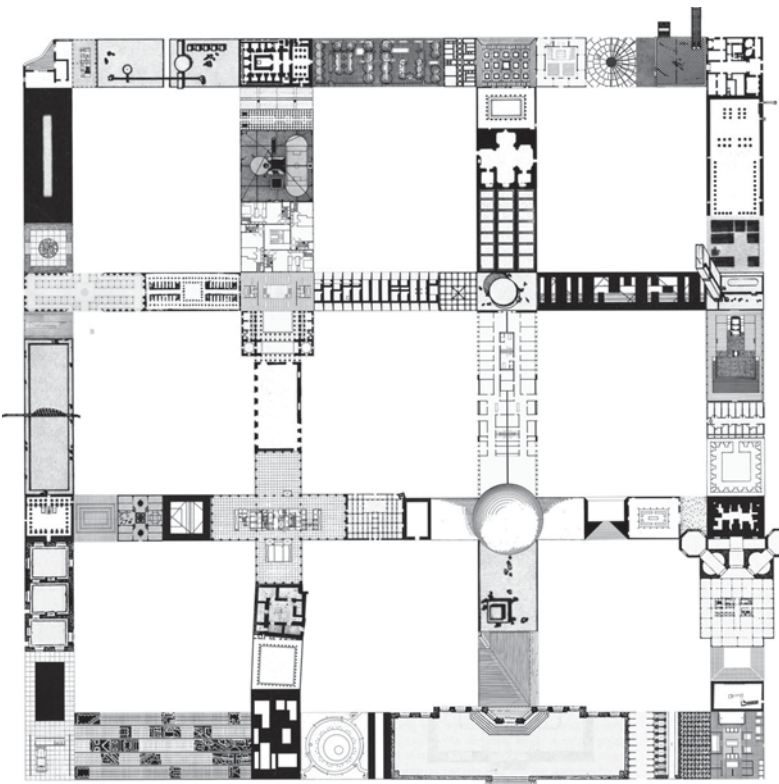
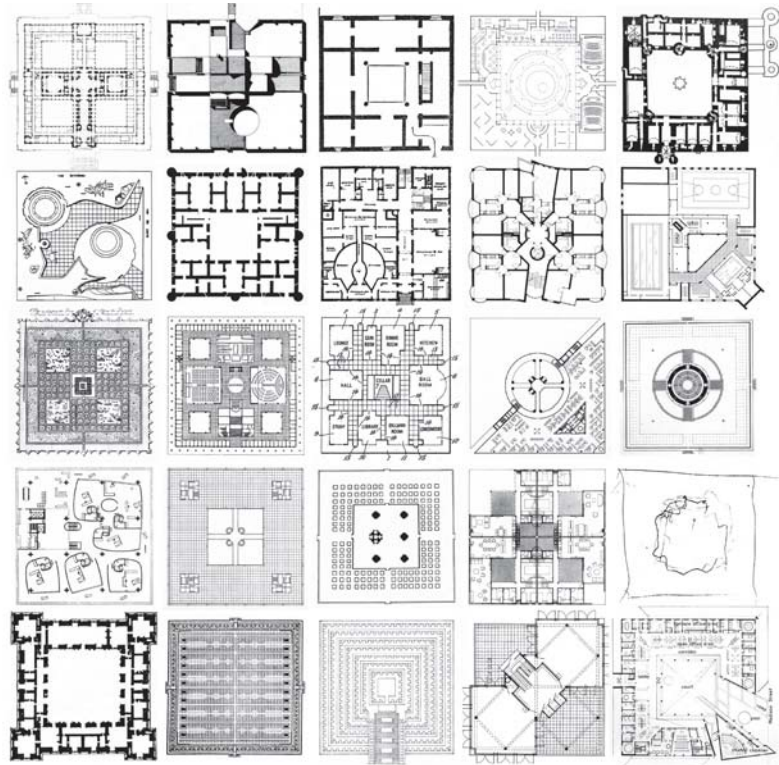
9 Kare Grid Planı, 2012

Plan for a 9 Square Grid, 2012.

Editörün Notu:

*Benzerlikler Arşivi, Andrew Kovacs tarafından 2010 yılında kurulan, mimarlığın B-yüzüne adanmış bir web sitesidir. Kovacs, artık, aykırı, tuhaf, aksilik olarak nitelendirilen proje ve binaları biriktirerek mimarlık disiplinin merkezi ve çeperi arasındaki mesafeyi kaldırmayı hedefler.

“Archive of Affinities*: The Architectural B-Side”

**Editor’s Note:**

*Archive of Affinities is a website dedicated to the architectural B-side, launched in 2010 by Andrew Kovacs. Collecting projects and buildings that are discards, anomalies, oddities and mishaps, Kovacs aims to collapse the distance between the center and the periphery of the discipline of architecture.

Benzerlikler Arşivi, 25 Daire Plan

Soldan Sağa:

Pier Luigi Nervi, Spor Sarayı, Plan, Roma, İtalya, 1958-1960 / Bir Etrüsk Tümülüsü Planı / Jacques Molinos, Dinlenme Alanı, Plan, Paris, Fransa, 1799 / John Thorpe, Bir Ev Çizimi / Eşmerkezli Taş Çemberler, Plan, Great Rollright, Oxfordshire, İngiltere.

Manjak Şefinin Konutu, Plan, Gine-Bissau, 1950 / Laurent Vaudoyer, Bir Sferik Ev için Tasarım, 1784 / "Şehir" Anlamına Gelen Mısır Hiyeroglifi / "The Ambo", Köy Planı, Namıbya / Adolf Loos, Chicago Tribune Kulesi için Yarışma, Ofis Bölümlerini Gösteren Plan, Chicago, Illinois, 1922.

Restormel Kalesi, Plan, Lostwithiel, Cornwall, İngiltere / Welton Becket & Associates, Capitol Records Binası, Plan, Los Angeles, California, 1956 / Orvill H. Sowl, ABD Patenti 115,577, Yapı Tasarımı, Plan, 1938-1939 / Neufforge Cemetery, 1778 / Skidmore, Owings & Merrill, American Trust Company, Plan, San Francisco, California, 1960.

Southwick Evi, Plan, Middletown, Rhode Island / Eduardo Paolozzi, Saat, 1983 / Mansur'un Yuvarlak Şehir Planı, Bağdat, MS. 766 / Antoine Petit, Hotel Dieu, Plan, Paris, Fransa, 1774 / Zincirli Planı.

Kipsigis Evi Planı / E. Vincent Harris, Manchester Kütüphanesi, Birinci Kat Planı, Manchester, İngiltere, 1930-1934 / S. Minofiev, Arena, Plan, Ivanovo, Rusya, 1931-1933 / Edwin Lutyens, Lambay Kalesi, Plan, County Dublin, İrlanda, 1905 / Successful Home Plans, Design S 1428.

Archive of Affinities, 25 Circle Plans

From Left to Right:

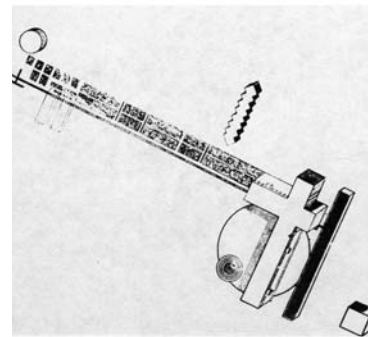
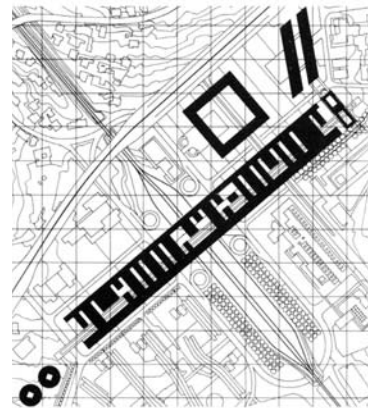
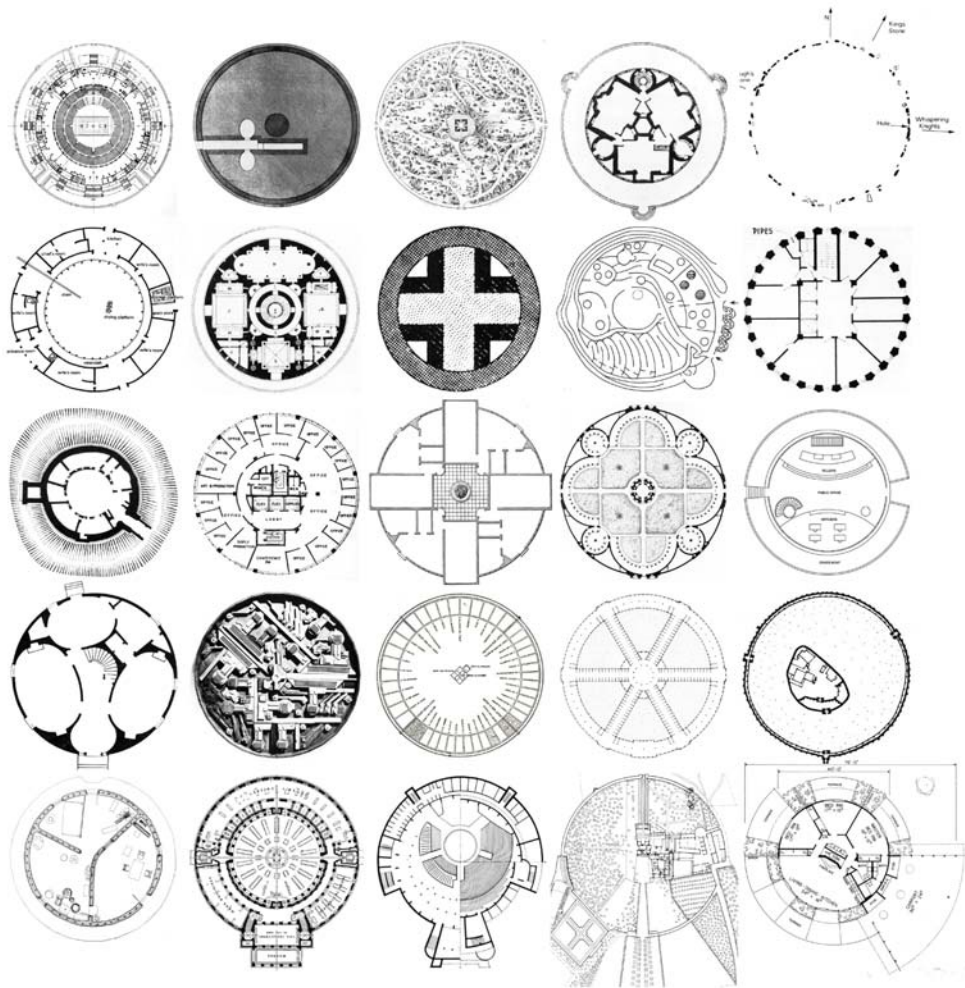
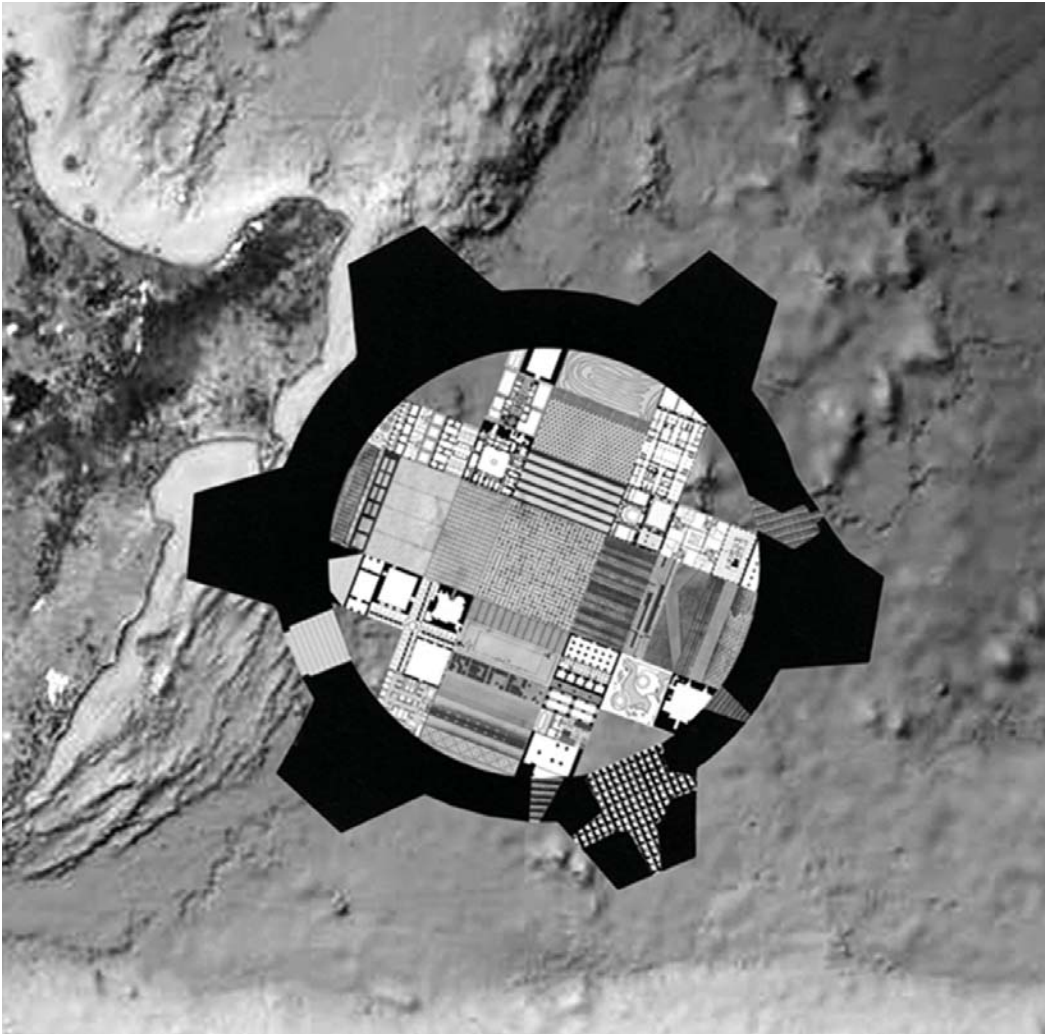
Pier Luigi Nervi, Sports Palace, Plan, Rome, Italy, 1958-1960 / Plan of an Etruscan Tumulus / Jacques Molinos, Field of Rest, Plan, Paris, France, 1799 / John Thorpe, Drawing for a House / The Concentric Stone Circle, Plan, Great Rollright, Oxfordshire, England.

Manjak Chief's House, Plan, Guinea Bissau, 1950 / Laurent Vaudoyer, Design for a Spherical House, 1784 / The Egyptian Hieroglyph for City / The Ambo, Plan of a Kraal, Namibia / Adolf Loos, Chicago Tribune Tower Competition, Plan Showing Division of Offices, Chicago, Illinois, 1922.

Restormel Castle, Plan, Lostwithiel, Cornwall, England / Welton Becket & Associates, Capitol Records Building, Plan, Los Angeles, California, 1956 / Orvill H. Sowl, United States Patent 115,577, Design for a Building, Plan, 1938-1939 / Neufforge Cemetery, 1778 / Skidmore, Owings, and Merrill, American Trust Company, Plan, San Francisco, California, 1960.

The Southwick House, Plan, Middletown, Rhode Island / Eduardo Paolozzi, Clock, 1983 / Plan of the Round City of Al-Mansur, Baghdad, 766 A.D. / Antoine Petit, Hotel Dieu, Plan, Paris, France, 1774 / Plan of Zincirli.

The Plan of a Kipsigis House / E. Vincent Harris, The Manchester Central Library, First Floor Plan, Manchester, England, 1930-1934 / S. Minofiev, Circus Building, Plan, Ivanovo, Russia, 1931-1933 / Edwin Lutyens, Lambay Castle, Plan, County Dublin, Ireland, 1905 / Successful Home Plans, Design S 1428.



Benzerlikler Arşivi, Yatay Kompozisyonlar

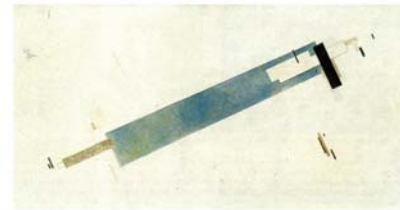
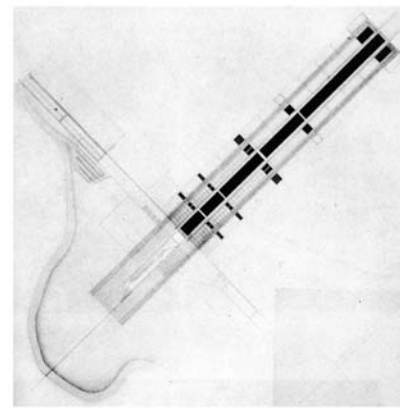
Soldan Sağa:

Mario Botta, Luigi Snozzi ile birlikte, Yeni Yönetim Binası için Yarışma, Perugia, İtalya, 1971.

B. Lavrov, Lineer Kent, 1927.

Ivan Leonidov, Film Stüdyosu, Proje, 1928.

Nikolai Suetin, Süpermatizm, 1931.



Archive of Affinities, Horizontal Composities

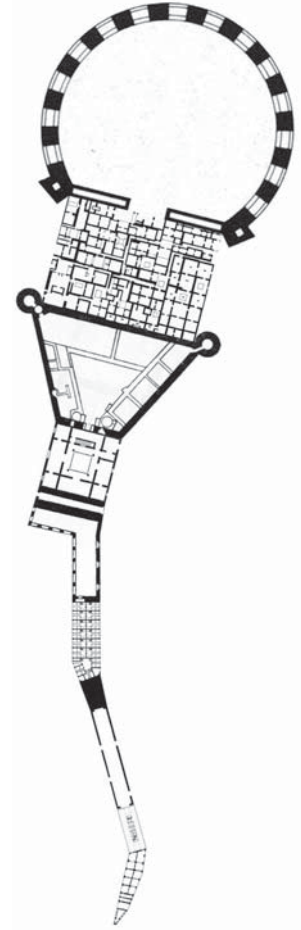
From Left to Right:

Mario Botta with Luigi Snozzi, Competition for the New Administrative Center, Perugia, Italy, 1971.

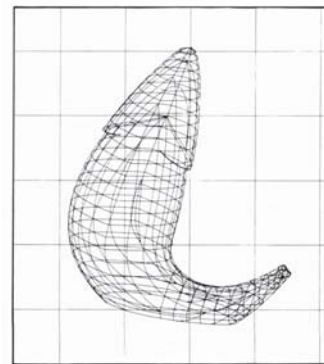
B. Lavrov, Linear City, 1927.

Ivan Leonidov, Film Studio, Project, 1928.

Nikolai Suetin, Suprematism, 1931.

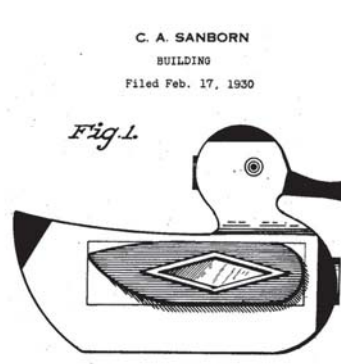


Kalından İnceye Plan, 2012.
Plan from Fat To Thin, 2012.



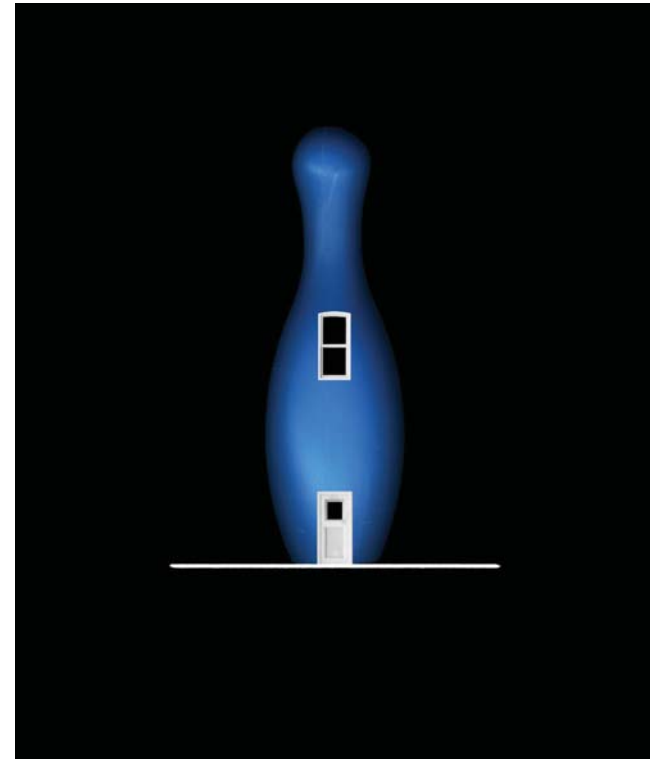
Benzerlikler Arşivi, Gündelik Nesnelerden Mimarlık

Soldan Sağa: Frank O. Gehry, "Balık" Chester A. Sanborn, ABD Patenti 85,006, Yapı Tasarımı, 1930-1931. Claes Oldenburg, İngiliz Tipi Üçlü Priz Biçiminde Bina, 1967. Saul Steinberg, Şifonyer Gökdeleni, 1954.



Archive of Affinities, Everyday Objects as Architecture

From Left to Right: Frank O. Gehry, Fish. Chester A. Sanborn, United States Patent 85,006, Design for a Building, 1930-1931. Claes Oldenburg, Building in the Form of An English Extension Plug, 1967. Saul Steinberg, Chest of Drawers Cityscape, 1954.



Konut için Cephe, 2015
Elevations For a House, 2015



Benzerlikler Arşivi, Eğik Kuleler

Soldan Sağa:

Pisa Kulesi, Green Brook, New Jersey, 1978
Eğik Niles Kulesi, Illinois.
René Magritte, Pisa Gecesi, 1958.
Chicagolu Denizci Çırağı Robert Bradford, Illinois, Eğik Pisa Kulesini Doğrulturken, İtalya, 6 Ocak 1948.

Archive of Affinities, Leaning Towers

From Left to Right:

Tower of Pizza, Green Brook, New Jersey, 1978.
The Leaning Tower of Niles, Illinois.
René Magritte, The Night of Pisa, 1958.
Seaman Apprentice Robert Bradford of Chicago, Illinois, Holds Up The Leaning Tower of Pisa, Italy, January, 6th, 1948.



Dog Park Önerisi, Los Angeles, California, 2015.
Proposal for a Dog Park, Los Angeles, California, 2015.



Benzerlikler Arşivi, Sıkıştırılmış Yüksek Yapılar

Soldan Sağa:

Alberto Savinio, Anıt, 1929.
César Baldaccini, Sarı Tuğla, 1959.
John Chamberlain, "Gümüş topuklar", 1963.
John Storrs, Soyutlama, 1919.

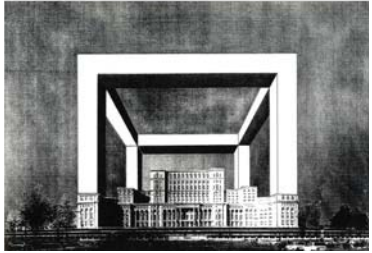
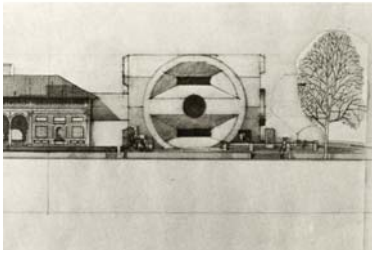
Archive of Affinities, Tall Compactions

From Left to Right:

Alberto Savinio, Monument, 1929.
César Baldaccini, The Yellow Brick, 1959.
John Chamberlain, Silverheels, 1963.
John Storrs, Abstraction, 1919.



Mimari Kayalık, 2014.
Architectural Cliff, 2014.



Benzerlikler Arşivi, Abartılı Eklemler

Soldan Sağa:

Wolf Vostell, Aachen Katedrali'ni Dönüştürme Önerisi, Almanya, 1967.
Claes Oldenburg, Allen Memorial Art Museum'a Ek Yapı Olarak Üçlü Priz, Oberlin, Ohio, 1977.
Guggenheim'da Müzik, Duyuru, New York Magazine, 11 Eylül 1972
Simon Ungers, Bükreş 2000, Yarışma, Bükreş, Romanya, 1996.

Archive of Affinities, Extreme Additions

From Left to Right:

Wolf Vostell, Proposal for Altering The Cathedral of Aachen, Germany 1967.
Claes Oldenburg, 3-Way Plug as an Addition to The Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, 1977.
Music at the Guggenheim, Announcement, New York Magazine, September, 11th, 1972.
Simon Ungers, Bucharest 2000, Competition, Bucharest, Romania, 1996.



Konuta Ek Yapı Önerisi, Güney Cephesi, 2014.
Proposal for an Addition to a House, South View, 2014.

Benzerlikler Arşivi, Sıkıştırılmış Düşey Yığınlar

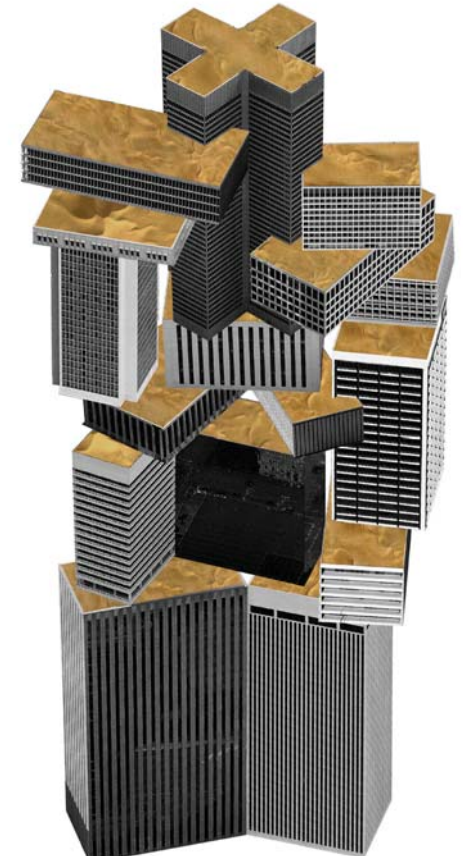
Soldan Sağa:

Franco Purini, Barbar Gökdelin, 1985.
Frank O. Gehry, Postmodern Olduğu Varsayılan Diğer Önerilere İlişkin Hipotezler, Chicago Tribune Kulesi Yarışması, Late Entries, 1980.
Franklin Rosemont, Buster Keaton Okulu.
Eduardo Paolozzi, Acımasız Kule, 1961.
V. Krinskii, Gökdelin Projesi, 1923.
Bela Kadar, Mimarlık Fantezisi, 1925.
Gaetano Pesce, Konut Projesi, Sao Paulo, Brezilya, 1987.
John Corkill Jr., Washington D.C.'nin Mimari Karikatürü.
Louise Nevelson, "Dawn's Wedding Feast" yerleştirmesinden Beyaz Sütun, 1959.

Archive of Affinities, Vertical Conglomerates

From Left to Right:

Franco Purini, Barbaric Skyscraper, 1985.
Frank O. Gehry, Hypotheses about the Form of Other Presumably Postmodernist Entries, Chicago Tribune Tower Competition, Late Entries, 1980.
Franklin Rosemont, Buster Keaton Collage.
Eduardo Paolozzi, Tyrannical Tower, 1961.
V. Krinskii, Skyscraper Project, 1923.
Bela Kadar, Architecture Fantasy, 1925.
Gaetano Pesce, Project for a Residential Building, Sao Paulo, Brazil, 1987.
John Corkill Jr., Architectural Caricature of Washington D.C.
Louise Nevelson, White Column, From: Dawn's Wedding Feast, 1959.



Jenerik Bir Yapı İçin Öneri 005, 2013.
Proposal For A Generic Building 005, 2013.

■ Andrew Kovacs, konuk öğretim üyesi, UCLA.
Andrew Kovacs, visiting assistant professor, UCLA.

Genç Amerikalılar: Ayrıcalıklı Mimarlık Sanatını İcra Eden Hanımların ve Beylerin Hayatları ve Fikirleri

Cristina Goberna Pesudo, Urtzi Grau ■ Dokuz Perdelik Oyun

Sahne: *Bir restoranın iç mekan replikası. Geniş pencerelerden, tipik bir New York kış manzarasını görüyoruz. Sokakta, bir genç insan kalabalığı revaçta olan bir sanat galerisinin etrafında toplanmıştır. Kar yağmaktadır.*

Giriş

KABARE SUNUCUSU (oyunbaz bir sesle): Bugünlerde herkes, Mimari Tartışmalar icra ettiğini iddia ediyor. Yine de, konuşmalarımız ne kadar sıklıkla monologlar, konsensüsler, nötr sohbetler ya da banal uzlaşmalar olarak sonlanıyor? Mimari bir diyalogun içine Çekişme’yi sokabilir miyiz? Mimarlık alanını ilerletmeye yarayacak uyuşmazlıkları, tartışmalarımıza tizizlikle katabilir miyiz? Bunu, doğrudan saldırmannın retorik klişelerine düşmeksizin yapabilir miyiz? Eğer az sonraki stratejileri doğru olarak kullanırsanız, hayal kırıklığınızı, anlaşmazlığınızı, hatta onaylamayışınızı zekice ve nefis bir biçimde ifade edebileceksiniz; öyle ki, bir daha hiç kimse sizinle yüzeysel mimari tartışmalara girmeye cüret edemeyecek.

Birinci Perde

KARŞI TARAF: Harika haberlerimiz var. SİZ: İnanamıyorum! İşvereniniz nihayet size borcu olan beş yüz bin doları ödedi, değil mi? KARŞI TARAF: Hmm... Hayır. SİZ: Ah. Özür dilerim. O halde harika haber ne? KARŞI TARAF: Brooklyn merkezde bir banyo için kumtaşından yeni bir mozaik döşemesi tasarlıyoruz. SİZ: Ah! Bu da elbette ki harika!

KS: *Kullanılan strateji; “Beklentilerin Kasıtlı Olarak Mübalağası”.*

İkinci Perde

KARŞI TARAF: Harika haberlerimiz var. SİZ: Hadi söyle! HASIM: Bir mimarlık sergisi için küratörlük yapmak, tasarlamak, para toplamak ve uygulama yapmak için davet edildik. SİZ: Vay canına! Sergilenecek iş sizin mi olacak? KARŞI TARAF: Hayır. SİZ: Ücret dahil mi? KARŞI TARAF: Bu kamu yararına bir proje. SİZ: Pekala, başkalarının işlerini sergilemek için böyle büyük bir zaman, para ve yetenek yatırımı yapmanız dikkate değer. Ayrıca, size ödeme yapmayacak bir kurum için böyle sıkı çalışmanız muazzam cömertliğinizi gösteriyor. Eğer onları, isminizi geçirmeleri için ikna edebilirsiniz, serginiz size biraz prestij kazandırabilir ve belki de gelecekte, işiniz bir şekilde hesaba katılabilir.

KS: Kullanılan Strateji; “*Şüphe Tohumları*”.

Üçüncü Perde

KARŞI TARAF: Harika haberlerimiz var. SİZ: Devam et! KARŞI TARAF: Bir yarışma teslimi yaptık. SİZ: Yarışma mı? Harika! Anlat bakalım: Açık bir yarışma mı? Jüri kim? Eğer kazanırsanız, tasarımınızı inşa edecek misiniz? Teslim, çok iş çıkardı mı? KARŞI TARAF: Yarışma açık, jüri bilinmiyor— SİZ (garsona): Affedersiniz! Menüdeki deniz tarağı gerçek “dalgıç” tarağı mı, yoksa yanlış mı yazılmış? GARSON: Mutfağa sorup kontrol edeceğim. SİZ (karşı tarafa): Bazen yanıltıyorlar. Her neyse, yarışmayı anlatmaya devam et. KARŞI TARAF: Diyordum ki; yarışma açık, jüri bilinmiyor ve yalnızca sembolik bir para ödülü var.

SİZ: Garson! Deniz taraklarını boşver. GARSON: Nasıl isterseniz, bayım. SİZ: Affedersin, lütfen devam et. KARŞI TARAF: Dediğim gibi; açıkçası öneri için epey çalışmak gerekiyordu. Bir hafta için işimi bıraktım ve yalnızca baskı 500 Dolar’a mal oldu... SİZ: Bilmiyorum... Sence “dalgıç tarakları”na gerçek dalgıçlar tarafından toplandıkları için mi “dalgıç” deniyor? Yoksa “değişik” anlamına gelen modası geçmiş bir deyiş mi bu? Hep merak etmişimdir [“diver” ve “diverse” kelimeleriyle bir kelime oyunu yapıyor]. KS: Kullanılan Strateji; “*Kesinti Yağmuru*”.

Dördüncü Perde

KARŞI TARAF: Harika haberlerimiz var. SİZ: Bunu duymam lazım! KARŞI TARAF: Misafir öğretim görevlisi olarak Paris’e davet edildim. SİZ: Fransa’ya taşınyorsun! Tebrikler! KARŞI TARAF: Paris, Teksas. SİZ: Ah! Hmm... Söylemeyi unuttum: Ben kanserim. KARŞI TARAF: Ne? Ne zaman... Çok üzgünüm. Yapabileceğim bir şey var mı? SİZ: Olursa söylerim... Günden güne ilerliyor. Demek istediğim, şu an yalnızca bir benek. Tuhaf şekilli, tabii -bu şeyler hep böyledir ya. Dermatologum gözümü üstünde tutmamı ve yaklaşık 24-26 ay sonrasında tekrar kontrol ettirmemi istedi. Neyse, sen benim iç karartıcı halimi boşver -Fransa hakkında bir şeyler diyordun. KARŞI TARAF: Teksas. Paris, Teksas...

KS: Kullanılan Strateji; “*K-Bombası*”.

Beşinci Perde

KARŞI TARAF: Harika haberlerimiz var. SİZ: Söyle bakalım! KARŞI TARAF: Konuşma yapmaya davet edildik. SİZ: Bu harika bir haber! Biliyordum, bütün çabalarınızın sonunda nihayet iyi okulların birinde bir konuşma serisindesiniz! KARŞI TARAF: Tam olarak olmasa da, yine de aynı şehirde: Greenpoint’te gelecek yaz Pecha-Kucha’da konuşacağız. SİZ: Tanrı aşkına! (Fısıldayarak) Sakın bakma, normal davran. KARŞI TARAF: Ne? SİZ: Az önce Kenneth Goldsmith restorana girdi ve barda Ben Lerner ile oturuyor. Buna inanamıyorum. KARŞI TARAF: Kim? Nerede? SİZ: Kameran var mı? iPhone’umun şarjı bitti. KARŞI TARAF: Elbette, al, ben onları göremiyorum. Bu kadar ilginç olan ne? SİZ: Bekle bir saniye, bu anı tweetlemeliyim. Eğer boynunu Şeytan filmindeki kız gibi döndürmeyi bırakırsan, sana hikayeyi anlatacağım.

KS: Kullanılan Strateji; “*Gerçek Dedikodunun Sözde Kalan Çıtlatmaları*”.

Altıncı Perde

KARŞI TARAF: Harika haberlerimiz var. SİZ: Meraktan çatlatma! KARŞI TARAF: Ofise on beş stajyer alıyoruz. SİZ: Bu harika bir haber! Her şeyi anlat! KARŞI TARAF: Pekala, altı ay gibi bir süre içinde büyük bir yarışma teslimi yapıyoruz... SİZ: Ah. Ha ha ha ha ha ha ha ha ha!

KARŞI TARAF: Ne? SİZ: “On beş stajyer alıyoruz” dediğini, “on beş maaşsız stajyer alıyoruz” olarak anladım. Yanlış anladığım için çok rahatladım. KARŞI TARAF: Yani... SİZ: Bir an için on beş insanı istismar edeceğinizi sandım. Düşünebiliyor musun? Siz! Occupy Wall Street hareketinin sempatizanları! Siz! Uluslararası Af Örgütü bağışçıları! Özellikle siz! Ha ha ha ha ha! KARŞI TARAF: Pekala, öğrenme aşamasındalar, onlara öğreteceğiz... SİZ: Garson! Hesap lütfen!

KS: Kullanılan Strateji; “*Kasıtlı Olarak Yanlış Duymak*”.

Yedinci Perde

KARŞI TARAF: Harika haberlerimiz var. SİZ: Herşeyi anlat! Tüm detaylarıyla! KARŞI TARAF: İşimiz yayımlanacak. SİZ: Başka bir şey söyleme. Biliyordum! Nihayet Bedford Press bir monografinızı basacak! Yoksa Lars Müller Yayınevi mi? Girişi Beatriz Colomina mı yazacak? Ya da Jean-Louis Cohen mi? KARŞI TARAF: Tam olarak değil. SİZ: Ne demek istiyorsun? KARŞI TARAF: Bir öğrenci dergisi için bir makale yazmaya davet edildik. SİZ: Kesinlikle çocuklar arkadan öne geçiyor -(şarkı söyleyerek)- “*Üstünlüğümü yitiriyorum!... Üstünlüğümü yitiriyorum!.. küçük ceketleriyle sanat okullu Brooklynlilere karşı... ve hatırlanmamış seksenlerin ödünç nostaljisine...*” KARŞI TARAF: Ne demek istiyorsun? Gerçekten şarkı mı söylüyorsun? SİZ: “-*Fakat oradaydım!... Evet! Oradaydım!*” KARŞI TARAF: Neden bu şarkıyı söylüyorsun? SİZ: Özür dilerim. Gelirken LCD Soundsystem’in New York Terminal 5’teki konser kaydını dinliyordum da. Ne müthiş bir şarkı. Ne müthiş bir grup. Büyük kayıp...

KS: Kullanılan Strateji; “*Sanat Takdiri*”.

Sekizinci Perde

KARŞI TARAF: Harika bir haberim var. SİZ: Seni dinliyorum. KARŞI TARAF: New Yorklu ünlü bir mimarlık ofisi tarafından işe alındım. SİZ: Senin için gerçekten sevindim! Nasıl oldu? KARŞI TARAF: Eski hocalarımdan birisinin ofisi ve birlikte çalışmamız için beni davet etti. SİZ: Çok iyi! Ne zaman başlıyorsun?

KARŞI TARAF: Yarin. SİZ: Yarin mı? Haftasonunu, sevgilinle birlikte şehir dışında geçireceğini sanıyordum. KARŞI TARAF: Maalesef gidemeyeceğim. Önümüzdeki 12 haftasonunda da -belki daha fazla- şehirden çıkmayacağım; fazla mesai ücreti ödemiyor olmaları çok kötü. SİZ: Fazla mesai mi?!... Bir mimarın ofiste yaptığı mesaiden fazlasını bir doktor hastanede yapıyor mu, merak ediyorum. Ya da New York’taki mimarlık ofislerini Çin’deki ortalama çalışma saatleri ile kıyaslasak, ne çıkacağını. Yeni işin haftada seksen saat çalışmayı gerektiriyorsa bile, muhtemelen Çin’de çalışmakla karşılaştırıldığında bu hiçbir şey; sağlık sigortan ya da çalışma vizen olmasa bile...

KS: Kullanılan Strateji; “*Ayrıntı Odaklı Konu Saptırma*”.

Dokuzuncu Perde

KARŞI TARAF: Harika haberlerimiz var. SİZ: Söyle bakalım. KARŞI TARAF: Yeni ofis mekanımıza taşındık. SİZ: Bu gerçekten harika, peki nerede? KARŞI TARAF: Pell St. 149, Chinatown’da. Bodrumda; tam olarak, mekana girdiğinde sağında kalan ilk masa. SİZ: Ya üç ortağın? KARŞI TARAF: Masayı iki grup olarak paylaşıyoruz. Her gün dört saatlik vardiyalarla çalışıyoruz. Bir süredir epey iyi işliyor. SİZ: Biz neredeyse hiç altyapısı olmayan ve yalnızca özel projeler için geçici iş ortaklıklarının sağlandığı yeni *ad-hoc* ofis pratiği modelleri üzerine çalışıyoruz. KARŞI TARAF: Tamam, benden bu kadar. Akşam yemeğinde seninle anlamlı bir konuşma yapma zahmetine neden girdiğimi bile bilmiyorum. Demek istediğim, evet, üniversitede arkadaştık; ama bunca zaman tek yaptığın, mimari değerlerim yüzünden kendimi, başkalarına ifade bile edemeyeceğim biçimde kötü hissettirmeye çabalamak oldu. Kusura bakma, ben gidiyorum. (Karşı taraf çıkar.) SİZ (garsona): Arkadaşım kendisini iyi hissetmiyor. Yani tek kişilik olacak. Deniz tarakları nasıl hazırlanıyor? GARSON: Mühürleniyor ve— SİZ: LCD Soundsystem sever misin? GARSON: Ben mi? Kesinlikle. Özellikle de canlı performanslarını, fakat büyük arenalardakileri değil— SİZ: Oradaydın, değil mi? Sen James Murphy’sin. Yalan söyleme.

GARSON: Hayır. Ben James Murphy değilim. Yalnızca bir garsonum. SİZ: Ama en az onun kadar, ya da ondan daha iyi şarkı söyleyebilirsin. GARSON: Hayır... Fakat itiraf etmeliyim ki ben bir mimarım. SİZ: Biliyordum! Siyah kıyafetine bakarak bunu söyleyebilirdim. GARSON: Deniz taraklarına dönersek; istiyor musunuz, istemiyor musunuz? SİZ: Belki... Ama önce dinle, harika bir haberim var!..

KS: Kullanılan Strateji; “*Döngü Taklitçisi*”. ■ *Cristina Goberna Pesudo, kurucu ortak, Fake Industries Architectural Agonism; öğretim görevlisi, University of Technology Sydney; doktora öğrencisi, E.T.S.A.B.; Urtzi Grau, kurucu ortak, Fake Industries Architectural Agonism; master programı direktörü, University of Technology Sydney. Çeviri: Yağmur Yıldırım*

Not: *Dünya az ya da çok ilginç mimari anlatılarla dolu; daha fazlasını eklemek istemiyoruz. Sevgili okuyucu; okumuş olduğunuz senaryo, Paul Simms tarafından yazılan ve The New Yorker’ın "Shouts & Murmurs" köşesinde 3 Eylül 2012’de yayımlanan “Bir Konuşma Nasıl Kazanılır” adlı metnin bir varyasyonu. Kopyalamak ve esinlenmek için böylesine değerli bir kaynak yaratmış olmalarından ötürü Bay Simms’e ve editörlere teşekkür ederiz.*

Young Americans: The Life and Opinions of Ladies and Gentleman Practicing the Peculiar Art of Architecture

Cristina Goberna Pesudo, Urtzi Grau ■ A Play in Nine Acts

Setting: Replica of the interior of a restaurant. Through the wide windows we can see a typical New York City winter day. Across the street, crowds of young people gather around a hip architectural gallery It snows outside.

Prologue

CABARET EMCEE’s (playful voice): Everyone claims to practice Architectural Discussions these days. Yet, how often our conversations end up being monologues,

consensual talks, neutral chats, or banal agreements? Could we introduce Agonism into an architectural dialog? Could we deliberately inject friction into our discussions that might serve to advance the field? Could we do it without falling into the rhetorical cliché of the direct attack? Use the following strategies correctly and you will be able to express disappointment, disagreement, and even disapproval with such subtlety and taste that no one will dare to engage in a superficial architectural discussion with you ever again.

Act One

OPPONENT: We just got some pretty good news.
YOU: I can’t believe it! Your client finally paid you the five-hundred-thousand-dollars they owe you, didn’t they?
OPPONENT: Err...no.
YOU: Oh. Sorry. So what is the good news?
OPPONENT: We designing a re-tiling pattern for a bathroom in a downtown Brooklyn brownstone.
YOU: Oh! That is certainly good, too!

MC: *Strategy used, “Intentional Overstatement of Expectations”.*

Act Two

OPPONENT: We just got some pretty good news.
YOU: Do tell!
OPPONENT: We’ve been invited to curate, design, produce, fundraise, and install an architectural exhibit.
YOU: Wow! Will the exhibited work be yours?
OPPONENT: No
YOU: Is there any honorarium involved?
OPPONENT: It is a pro-bono project.
YOU: Well, it is remarkable that you are making such a big investment of time, money, and talent to exhibit the work of others. It also shows a great deal of generosity on your part to work that hard for an institution that will not pay you. If you can convince them to credit you for it, your exhibit might earn you a bit of prestige and maybe in the future they will take your work into account somehow.

MC: *Strategy used, “Seed of Doubt”.*

Act Three

OPPONENT: We have some pretty good news.
YOU: Go on!
OPPONENT: We have just submitted a competition entry.

YOU: A competition? Great! Tell me: Is it an open contest? Who is the jury? Will you build your design if you win? Was the submission a crazy amount of work?
OPPONENT: The competition is open, the jury is unknown-
YOU (to waiter): Excuse me! Are the scallops on the menu actual “diver” scallops or is that a misprint?
WAITER: I’ll check with the kitchen.
YOU (to opponent): Sometimes they fib. Anyway, tell me more about the competition.
OPPONENT: I was saying that it is actually an open competition, the jury is unknown and there is just one symbolic cash prize.
YOU: Waiter! Forget about the scallops.
WAITER: As you wish Sir.
YOU: Sorry, please continue.
OPPONENT: As I was saying, it was quite a lot of work to come up with the proposal indeed. I left my job for a week and the printing alone cost \$500...
YOU: I don’t know... do you think that “diver scallops” mean they were caught by actual scuba divers? Or is it just some old fashioned way of saying “diverse”? I always wondered about that.

MC: *Strategy used, “Barrage of Interruptions”.*

Act Four

OPPONENT: We just got some pretty good news.
YOU: This I have to hear!
OPPONENT: I have been invited to be a visiting lecturer in Paris.
YOU: You are moving to France! Congratulations!
OPPONENT: Paris, Texas.
YOU: Oh!.. Err... I forgot to mention: I have cancer.
OPPONENT: What? When did you... I’m really sorry. Is there anything I can do?
YOU: I’ll let you know...I’m just taking it day by day. I mean, right now it’s only a freckle. Oddly shaped, of course -as these things always are. My dermatologist says to just keep an eye on it and come back for another look in twenty-four to twenty-six months. But enough about my dreary travails- you were saying something about France.
OPPONENT: Texas. Paris, Texas...

MC: *Strategy used, “The C-Bomb”.*

Act Five

OPPONENT: We just got some pretty good news.
YOU: Lay it on me already!

OPPONENT: We have been invited to give a lecture.
YOU: That is really great news! I knew it, finally after all your efforts you are in an Ivy League school lecture series!
OPPONENT: Not quite but also in the city: We will be talking at the Pecha-Kucha in Greenpoint next summer.
YOU: For God’s sake! (Whispering) Don’t look, act normally.
OPPONENT: What?
YOU: Kenneth Goldsmith has just entered the restaurant and is sitting at the bar with Ben Lerner. I can’t believe it.
OPPONENT: Who? Where?
YOU: Do you have a camera? My iPhone just run out of battery.
OPPONENT: Sure, here you are, I can’t see them. Why is it striking anyway?
YOU: Wait a second; I need to tweet this moment. I will tell you the story if you stop turning your neck as if you were the girl from The Exorcist movie.

MC: *Strategy used, “Unfulfilled Intimations of Actual Gossip”.*

Act Six

OPPONENT: We just got some pretty good news.
YOU: Don’t leave me hanging here!
OPPONENT: We are hiring fifteen interns in our office.
YOU: That is fantastic news! Tell me everything!
OPPONENT: Well, we are submitting a big competition in six months or so...
YOU: Oh. Ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
OPPONENT: What?
YOU: What you said was “hiring fifteen interns,” what I heard was: “hiring fifteen unpaid interns”. What a relief to be wrong.
OPPONENT: Well...
YOU: For a moment I thought that you were going to exploit fifteen people. Can you imagine? You! Sympathetic with Occupy Wall Street! You! Sponsor of Amnesty International! You of all people! Ha ha ha ha ha!
OPPONENT: Well, they are learning, we are going to tutor them...
YOU: Waiter! The check please!

MC: *Strategy used, “Intentional Mishearing”.*

Act Seven

OPPONENT: We just got some pretty good news.
YOU: Tell me everything! Every detail of it!

OPPONENT: Our work is getting published.
YOU: Don’t say anything else. I knew it! Finally Bedford Press is publishing a monograph of your work! Or is it Lars Müller Publishers? Is Beatriz Colomina writing the introduction? Jean-Louis Cohen?
OPPONENT: Not exactly.
YOU: What do you mean?
OPPONENT: We have been invited to write an article in a great student-run journal.
YOU: Definitely the kids are coming up from behind -(singing)- “*I’m losing my edge!.. I’m losing my edge!.. to the art-school Brooklynites... in little jackets... and borrowed nostalgia for the unremembered eighties...*”
OPPONENT: What do you mean? Are you really singing?
YOU: “-*But I was there!.. Yeah! I was there!*”
OPPONENT: Why are you singing that song?
YOU: I’m sorry. I was just listening to an LCD Soundsyseem bootleg from Terminal 5 in New York on the way over. Such a killer song. Such a killer band. Such a loss...

MC: *Strategy used, “Appreciation for the Arts”.*

Act Eight

OPPONENT: I just got some pretty good news.
YOU: I am listening to you.
OPPONENT: I got hired by a famous New York architecture office.
YOU: I am really happy for you! How did it happen?
OPPONENT: It is the office of one of my former professors; she invited me to collaborate.
YOU: Very good! When are you starting?
OPPONENT: Tomorrow.
YOU: Tomorrow? I thought you planned to spend this weekend upstate with your date.
OPPONENT: I’m afraid I won’t be able to go. I’m staying in the city at least the next 12 next weekends or so, such a shame that they don’t pay for overtime.
YOU: Overtime?!.. I wonder whether a physician does more overtime in a hospital that an architect in an office. Or how the average working hours in a Chinese and a New York architecture office compare? Even if your new job requires you to work eighty hours a week that is probably nothing in comparison to working in

China, although you probably aren’t getting any health insurance or a working visa out of it...

MC: *Strategy used, “Detail-Oriented Side-tracking”.*

Act Nine

OPPONENT: We just got some pretty good news.
YOU: Bring it on.
OPPONENT: We have just moved in to our new office space.
YOU: That is really great news, where is it located?
OPPONENT: It is in Chinatown, Pell St. 149. It is in the basement, more precisely, the first table on your right when you enter the space.
YOU: And your three partners?
OPPONENT: We share the table in groups of two. We are working in shifts of four hours per day each. It has been working pretty well so far.
YOU: We are trying new models of ad-hoc office practice ourselves, where we have almost no infrastructure and only get temporary associates for specific projects...
OPPONENT: O.K, I’m done. I don’t know why I even bother trying to have a meaningful conversation with you over dinner. I mean, yes, we were friends in college, but all you ever do is try to make me feel bad about my architectural values in ways I can’t even begin to describe to other people. Sorry, I am leaving now. (Opponent exits.)
YOU (to waiter): My friend is not feeling well. So it is just going to be one. How are the scallops prepared?
WAITER: They are pan-seared in a—
YOU: Do you like LCD Soundsystem?
WAITER: Me? Absolutely. Especially the live shows, but not in big arenas, though—
YOU: You were there, right? You are James Murphy. Don’t lie.
WAITER: No. I’m not James Murphy. I’m just a waiter.
YOU: But you can sing as good as or better than him.
WAITER: No... But I must confess that I am an architect.
YOU: I knew it! I could tell by your black outfit.
WAITER: Going back to the scallops, do you want them or not?
YOU: Maybe... But listen first, I just got some pretty good news!..

MC: *Strategy used, “The Loop Impersonator”.* ■ *Cristina Goberna*

Pesudo, Founding Partner, Fake Industries Architectural Agonism; Senior Lecturer, University of Technology Sydney; PhD Candidate, E.T.S.A.B.; Urtzi Grau, Founding Partner, Fake Industries Architectural Agonism; Director Masters of Research Architecture DAB University of Technology Sydney, Senior Lecturer.

Note:
The world is full of architectural narratives, more or less interesting; we do not want to add any more. The script that you, dear reader, have just read, is a détournement of the piece "How to Win a Conversation", a text by Paul Simms, published in The New Yorker's section "Shouts & Murmurs", on September 3rd, 2012. We thank Mr. Simms and his editors for having produced such a valuable source for copying and inspiration.

Saarinen’in Hız Aşımı, Bilginin Hızı

Randy Nakamura ■ ABD federal yönetim organlarından “Civil Service Commission”a ait 11 Kasım 1942 tarihli bir belgede, Eero Saarinen, tutuklama, para ya da hapis cezasını gerektiren herhangi bir suç işleyip işlemediğine yönelik soruya cevaben şöyle bir itirafta bulunur: “Hız limitini aşmaktan iki ya da üç kez tutuklandım. Ancak cezam hiçbir zaman 10 doları aşmamıştır¹.” Sözkonusu belge, yöneticilik pozisyonu için Stratejik Hizmetler Bürosu’ndaki Özel Sergiler Bölümü’ne (Special Exhibitions in the Office of Strategic Services) yaptığı başvurunun bir bölümünü oluşturduğundan Saarinen’in abartılı itirafı, özel bağlamı içinde bütünüyle makul görülebilir.

Aşırı hız cezaları gençliğe özgü çılgınlıkların teşhis edilmesinde bir nevi gösterge görevi görür. Kuralların ihlali tecrübesizliğe ve aldırmazlığa işaret eder. Bir de o meşhur “hız tutkusu” vardır ve bir yandan da failin yaşı, kasıtlı patolojik bir kural tanımazlıkla hız yapıldığına yönelik imayı güçlendirir. Saarinen’in trafik ihlallerini ağır suç ve kabahatler mertebesine taşıması ihtiyatlı bir sorumluluk duygusunun göstergesidir ki bu, savaş döneminde faaliyet gösteren üst düzey bir devlet güvenlik teşkilatı bünyesindeki bir pozisyona başvuran, sonradan vatandaşlık kazanmış bir kişi için anlaşılabilir bir durumdur. Yine de bu gönüllülük düzeyindeki boyun eğme halinin gençliğe özgü bir naiflikten kaynaklandığını düşünmek de mümkün. Saarinen, OSS’de (Office of Strategic Services) göreve başladığında 33 yaşındaydı. Kronolojik normlara göre genç sayılamazdı belki ama mimarlık kariyerinin zaman ölçeğinden bakıldığında “genç”ti. OSS için kıymetli bir gençlikti bu: Çok iyi referansları, yarışma dereceleri, az sayıda inşa edilmiş yapısı vardı ve yerleşik disiplinler bir otoriteyle bağı yoktu. 1942 yılında Saarinen hala, endüstri tasarımcısı Norman Bel Geddes ile ortak ürettikleri işi “yaratıcı bir tasarım” gibi muammalı ve kaçamak bir ifade ile tarif edecek kadar gençti. OSS’nin Sergileme Bölümü’nde Özel Sergiler Müdürü (Chief of Special Exhibitions in the Presentation Branch) olarak, günümüzde veri görselleştirme ve simülasyonu olarak

tanımlanabilecek işlerle görevlendirilmişti². OSS için yaptığı işler mimarlıktan ziyade medya tasarımı ile ilgiliydi; dünyanın dört tarafından, Avrupa, Asya ve Afrika’dan gelen veri ve görüntü akışının damıtıldığı multi-medya sunumları ve sergi odası tasarımlarını içeriyordu.

OSS’nin iki ve üç boyutlu tasarımlarının denetlendiği “Presentation Branch” bünyesinde konumlanan Özel Sergiler Müdürü pozisyona ait görev tanımının çok kritik bir yanı vardı. Saarinen’in görevleri öncelikle “mimari ya da bölgesel bir yapının birebir ölçekli maketleri”nin³ üretimi etrafında yoğunlaşıyordu. Bu maketler, tasarım sürecinde yararlanılmak üzere üretilmediler; senaryoların reproduksiyonu, istihbaratın maharetle damıtılması ve yeni askeri stratejilerin görselleştirilmesinde kullanılmaları amaçlandı. OSS, mimarlık yöntemlerini strateji üreten araçlara dönüştürmeyi denedi. Bunun “enformasyon mimarlığı” ile ilgisi yoktu; daha ziyade bilgi ve aklın araçlarıyla yönetilen yeni bir dünya anlayışı için özgün bir epistemoloji ve yeni bir malzeme olarak tariflenebilecek bir mimarlıktı bu.

Neredeyse koza evresinde olduğu bu dönemde Saarinen henüz, koruması gereken bir itibarı olan yerleşik bir figür değildi, manevra alanına sahipti. Gençliğin disiplinler esnekliği ve savaş dönemi koşulları, ne tam anlamıyla mecra ne de bina tasarlamak diye tariflenemeyeceği bir yerde mimarlığın sınırlarına yapılacak müdahalelere hem fırsat tanıdı, hem de kılıf oluşturdu. Special Exhibitions’da ortaya konan işler, kolaylıkla genç mimar pratiği olarak yorumlanabilecek bir üretimin izlerini taşıır. Bu üretiminin büyük bölümünü iç mekan renovasyonları, sergi ve mobilya tasarımı ile sinema için sahne aksesuarı tasarımları gibi tek seferlik sıradışı projeler oluşturur.

“Presentation Branch”ın günümüze ulaşan üretiminin önemli kesimi organizasyon portreleri olarak tanımlanabilir. Burada geleneksel organizasyon şeması, mühendislik çizimlerinden ve bürokratik temsilin iki boyutluluğundan kurtularak, mimari tasarımın aksonometrik yapısına kavuşur. Masif bir kaide üzerine oturan yapılar arasından ilerleyen bilgi akışı, bir boyuta sahiptir. Savaş zamanı ekonomileri diyagrama aktarılırken, karmaşık, geometrik katı cisimler kullanılır; ışgücü ile askeri malzeme, bu cisimlerin saklı yüzeylerinde gözle görünmeyen bir

sürtünme halindedir. Elektrik devresi, savaş bürokrasisi ve mimari temsilin karışımı günümüz network kültürünün koşullarını öngören bir şey üretir, topyekün savaş vizyonuna kendini adanmış bir toplumun diyagramıdır bu aynı zamanda.

Saarinen’in kendisi, usta-mimara özgü alışıldık biyografik anlatılardan soyutlanmış bir figürdü. Erken ölümü sebebiyle üretimi, gençlik dönemindeki mesleki kariyerini görmezden gelmeyi ya da duygusallaştırmayı kolaylaştıran, zoraki bir perspektife hapsoldü. JFK Havalimanı’ndaki TWA Terminali gibi yapılarının, kutsal olmaktan çıkarak turist kapanına dönüşen altyapı mirasının bir parçası haline geldiği günümüzde, belki de en iyisi Saarinen’i uçuş ve hızın geç modern yapısallığını çağrıştıran bir figür olarak değil, bilgi hızının geri planda kalmış kurnaz mimarı olarak düşünmektir. ■ *Randy Nakamura, doktora öğrencisi, UCLA; öğretim görevlisi, California College of the Arts.*
Çeviri: Sibel Senyucel

Notlar:

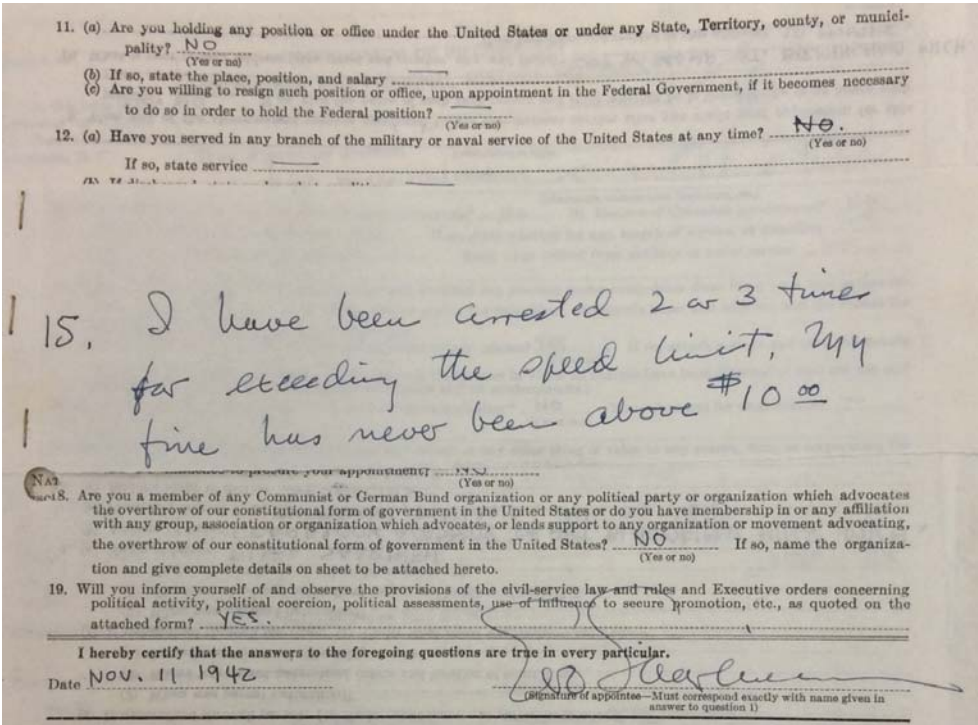
- Eero Saarinen’in Stratejik Hizmetler Bürosu Kişisel Dosyası’nda “Declaration of Appointee” başlıklı bir belgede 15. soruya verdiği yanıtın alıntılanmıştır. Buradan erişilebilir: National Archives and Records Administration, College Park, MD. Record Group 226 Entry 224 Box 671.
- Presentation Branch’ın tasarımsal ve mimari faaliyetleri için bkz.: Barry Katz, “The Arts of War: ‘Visual Presentation’ and National Intelligence.”, *Design Issues* 12, no. 2, 1996, s. 3-21.
- Personel müdürü tarafından yazılmış 23 Şubat 1943 tarihli OSS belgesindeki bir görev tanımından. Saarinen’in OSS’deki Kişisel Dosyası’ndan alınmıştır.

Saarinen Speeding, the Velocities of Information

Randy Nakamura ■ On a United States Civil Service Commission document dated November 11,1942, Eero Saarinen, in answer to a question regarding arrests, fines, or convictions for any criminal offense, admits that he has “been arrested two or three times for exceeding the speed limit. My fine has never been above \$10.00¹.” In this unique context Saarinen’s exaggerated confession of sin could be seen as completely reasonable. This document was part of an application for the position of Chief of Special Exhibitions in the Office of Strategic Services.

Speeding tickets are a kind of indicator species for youthful folly. The infraction implies inexperience and insouciance. There is also the proverbial “need for speed,” and as the age of perpetrator increases the implication of a pathologically willful disobedient streak. Saarinen’s elevation of traffic infractions in his application to the level of felonies and misdemeanors indicates a wary conscientiousness that is understandable in a naturalized citizen applying for a position within a massive wartime state security apparatus. But this overzealous level of compliance can also be read as a youthful naivety. Saarinen was thirty-three years old when he was hired by the OSS. Not young by any reasonable chronological standards, but “young” in the timescale of a career in architecture. It is this kind of youth that was prized by the OSS: a list of outstanding references and competition wins, a small list of built work, and a lack of established disciplinary authority. In 1942 Saarinen was still young enough to describe his stint with industrial designer Norman Bel Geddes as “imaginative design,” a phrase both enigmatic and evasive. As Chief of Special Exhibitions in the Presentation Branch of the OSS Saarinen was tasked with what is recognizable in a contemporary sense as data visualization and simulation². His work for the OSS would be less about architecture in a strict sense, than the design of media; the creation of multi-media presentations and the presentation rooms that distilled the massive streams of data and imagery from every front in Europe, Asia and Africa.

Situated within the larger Presentation Branch that oversaw all two and three-dimensional design for the OSS, the job description for Chief of Special Exhibitions reveals a crucial facet. Saarinen’s duties would primarily center around the creation of “exact scale models of an architectural and terrain nature³.” These models were not to be used in the process of design; they were intended as reproductions of scenarios, highly crafted distillates of intelligence gathering, and a means to visualize new military strategies. The OSS sought to transform the methods of architecture into a means of producing strategy. This is not about “information architecture” rather it is architecture as a novel epistemology and a new material for an emerging concept of the world as governed by the apparatus of information and intelligence.



In this near chrysalis stage Saarinen was not yet an established figure with a reputation to maintain, he had room to maneuver. The disciplinary plasticity of youth and the exigencies of war provided both opportunity and cover for forays into the boundary conditions of architecture where it was not quite media or the design of buildings. The work produced at Special Exhibitions retains traces of what is easily construed as a young architects practice. Renovations of interiors, exhibition design, furniture design, and oddball one off projects such as prop design for movies comprise the majority of Special Exhibitions output.

A significant portion of the Presentation Branch’s surviving work can be described as organizational portraits. Here the conventional org chart is transformed from the engineering schematic and the flattened dimensions of bureaucratic self-representation into the axonometrics of architectural drawing. Flows of information have dimension and course through buildings set on massive plinths. War economies are diagrammed using complex geometric solids with hidden surfaces where labor and materiel produce unseen frictions. The confounding of the electrical circuit, war bureaucracy and architectural representation produce something that anticipates conditions of contemporary network culture, as much as it is also a diagram of a society committed to a vision of total war.

Saarinen'in OSS'deki görevi için “Atama Beyanı” (Declaration of Appointee) (National Archives and Records Administration, College Park, MD). Saarinen’s “Declaration of Appointee” for OSS employment (National Archives and Records Administration, College Park, MD).

Saarinen himself is a figure that is detached from the typical biographical progression of a master-architect. His early death creates a kind of forced perspective on his work, making his professional youth seem odder and easier to elide or sensationalize. At present when Saarinen’s work, such as the TWA Flight Center at JFK, has become part of the heritage of deconsecrated infrastructure turned into tourist trap, it may be best to think of him not as a figure evoking the late modernist structural gestures of flight and velocity, but the wily and hidden architect of the velocities of information. ■ *Randy Nakamura, PhD candidate, UCLA; Adjunct Professor, California College of the Arts.*

Notes:

- From an answer to question 15 on a document in Eero Saarinen’s Office of Strategic Services Personnel File, titled “Declaration of Appointee.” Available in the National Archives and Records Administration, College Park, MD. Record Group 226 Entry 224 Box 671.
- For the definitive account of the design and architectural activities of the Presentation Branch; see, Barry Katz’s “The Arts of War: ‘Visual Presentation’ and National Intelligence”, *Design Issues* 12, no. 2, 1996, pp. 3-21.
- From a job description on an OSS memo dated February 23, 1943 authored by the Director of Personnel. Found in Saarinen’s OSS Personnel File.

Gökadalar, Bulutsular, Neredeyse-Yıldızlar: Mimari Tasarım Eğitiminde Genç Pratik

Bir başlangıç

Aslıhan Şenel ■ Bir gökada (galaksi) kütleçekimi kuvvetiyle birbirine bağlı takımyıldızlar, yıldızlararası gaz, toz ve karanlık maddedir. Gökadanın farklı öğelerinin arasındaki kütleçekimsel etkileşim onların gelişimi ve hareketlerinde önemli bir etkiye sahiptir. Gökadanın bir öğesi olan bulutsu (nebula), değişken kütleçekimsel yoğunluklar oluşturan, birbirine serbestçe çekilen yıldızlararası gaz ve toz bulutlarıdır. Bulut içindeki yoğunluklar yıldızlara dönüşebilir ya da ömrünün sonuna gelmiş bir yıldızın patlamasıyla uzaya saçılan tozlar ile yeniden bir bulutsu oluşabilir. Bir bulutsu, belirsizlikler, bilinmezler ve olasılıklar barındırır; maddeler ve sabit noktalardan çok etkileşimler ve değişken çekimler ile tanımlanabilir. Yıldız patlamasından kaynaklanan şok dalgaları sonucu veya bulutsunun kendi ağırlığı nedeniyle bulutsuda kütleçekimsel kuvvetler değiştiğinde, çökme ve çekilmeler başlar. Çekilme arttığında kütleçekimsel enerjinin termal enerjiye dönüşmesi sonucu sıcaklık da gittikçe artar, dışarıya radyasyon olarak ışımaya başlar. Bu oluş bir neredeyse-yıldızdır (protostar). Neredeyse-yıldız, yıldız oluşumunda erken evredir, yaklaşık on milyon yıl sürer¹.

Bir başka başlangıç

Bu yazıda, genç mimarlık pratiğinin genel olarak mimarlık pratiği ve eleştirisi için ne anlama geldiğini, üniversitedeki bir mimari tasarım stüdyosundan bakarak tartışmak istiyorum. “Genç” kelimesini “erken yaş” anlamından çok “olgunlaşmamışlık” ve “dinamik bir oluş halinde olma” çağrışımlarıyla ele almak istiyorum. Burada keşfedeceğim genç pratik, aynı zamanda yeni bir stüdyo. “Gençlik” bu stüdyonun yaşı kadar dinamizmine de işaret etse de, gençlik ileri yaşlarında olan bir stüdyonun da bilinçli olarak sürdürdüğü bir özellik olabilir. Sormak istediğim başlıca sorular ise, üniversitedeki

bir mimari tasarım stüdyosunu sürekli oluş halinde olan bir pratik olarak görmek mümkün mü? Mimarlık pratiğinden, tekil ve yalnız “yıldız” konumların üretimleri yerine oluşlar, geçici “bulutsu” yoğunlaşmalar içindeki etkileşimler bağlamında bahsedebilir miyiz? Mimari tasarım eğitimi baskın kültürel normların ürettiği yıldız mimar konumu ve onun egemen mimarlık pratiklerinin yeniden üretilmesinin ötesinde yeni ve alternatif düşünme, eleştirme ve tasarlama biçimleri önerilebilir mi?

Burada yıldız mimar ve alternatif genç mimari pratikler üzerine genellemeler yapmak yerine belirli bir konumdan kendine özgü bir durum üzerine yazmak istiyorum. Çoğunlukla bulunduğum, mimarlık ve tasarım üzerine düşüncelerimin tekrar tekrar sınıandığı, dönüştüğü ve yenilediği yer olan üniversitedeki mimari tasarım stüdyosundan bakmayı istiyorum. Böylelikle, “yıldız” kavramının profesyonel mimarlık pratiklerine özgü olmadığını, piyasa ile eşzamanlı ve aynı politik temellerle mimarlık eğitiminde de üretildiğini ortaya koymak istiyorum. Alternatif anlayışlar da olabileceği gibi genellikle hakim anlayışın doğallaştırılarak pratiğin içinde sürdürülmesiyle bu alternatiflerin ortaya çıkamayabildiğini görüyoruz. Bu nedenle, burada genellikle stüdyoda doğal sayılan mimari tasarım eğitimi ve pratiklerinin politik ilişkilerine dikkat çekmek istiyorum.

Bir bulutsu: Oluş olarak stüdyo

Mimari tasarım stüdyosunun alternatif pratikleri hayal ettiğimiz ve dışarı-si-üniversite zıtlığını yeniden üretmeden farklı olasılıkları denediğimiz bir yer olabileceğini düşünüyorum. Amacım ekonomik ve sosyal ilişkiler açısından farklı durumlar tanımlayan profesyonel ve eğitimdeki mimarlık pratiklerini aynı potada eritmek, birini ötekine benzetmek ya da birbirinin yerine geçebilir olduklarını ima etmek değil. Aksine, üniversitedeki mimari tasarım stüdyosunu profesyonel stüdyonun bir simülasyonu olarak görmenin sakıncalı olduğunu düşünüyorum. Öte yandan hakim piyasa değerleri ile hareket eden profesyonel bir mimarlık yaklaşımının kendisini çoğaltmak üzere eleştirel-pedagojik herhangi bir öngörüsü olmadan eğitim stüdyosu gibi davranmasını da kabullenemiyorum. Bu iki durum da yalnızca hakim piyasa değerleri çerçevesinde düşünebildiğimiz, farklı

olasılıklar üretmeyeceğimiz ve mevcut güçlü pratiğin olası çeşitliliği yok ettiği düzeni sürdüreceğimiz anlamına gelirdi.

Burada dışarı-üniversite zıtlığını oluşturmamaktan kastım, mimari tasarım stüdyosunun dışlayıcı ve kendi içine kapalı bir ortam olarak ele alınmaması. Burada, hem küresel hem de yerel politik, sosyokültürel, ve ekolojik ilişkilerin farkında olduğumuz ve onlarla müzakereye girdiğimiz bir stüdyodan bahsetmek istiyorum. Bu stüdyoyu alternatif dünyalar kuran genç (eleştirel-pedagojik) bir mimari tasarım pratiği², bunun da ötesinde olası başka genç pratiklere dönüşebilecek bir deneme olarak görüyorum. Bu dönem İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’ nde 19 üçüncü yarıyıl öğrencisiyle böyle bir deneme yapıyoruz. Bu deneme, mimari tasarım stüdyosunun baskın profesyonel ve eğitim pratiklerine alternatif, oluş halindeki genç bir süreç olarak kurgulanması ile ilgili.

Stüdyo politiktir, olmadığını iddia etmek toplumun yerleşik güç hiyerarşilerini ve ilişkilerini gizlemeye ve yeniden üretmeye aracılık eder. Çeşitli tasarım normları çocukluktan beri aldığımız formel ve enformel eğitimden kaynaklanır, belli davranış biçimleri baskın kültürel değerler aracılığıyla mimarlık anlayışımıza ve pratiklerimize de yansır. Üniversitedeki formel eğitim de baskın değerler üretiminin parçasıdır. Örneğin, kadınların duygusal, erkeklerin rasyonel olduğu gibi bir önyargının rasyonel yaklaşımların yüceltilip duyguların dışlandığı bir mimari tasarım eğitimi ile pekiştirildiğini görebiliyoruz. Bu tür ayrımlar, sosyal hiyerarşileri meşrulaştırıp gücün elit bir azınlığın elinde kalmasını sağladığı gibi³, stüdyoda olası farklı tasarımların bastırılarak hakim mimarlık anlayışının yinelenmesine neden olur. Aşağıda değineceğim üzere, alternatif mimarlık anlayışları peşindeki bu genç stüdyonun odağındaki konulardan biri mevcut güç hiyerarşilerini açık etmek ve farklı sosyal ilişkiler kurmaya çalışmaktır.

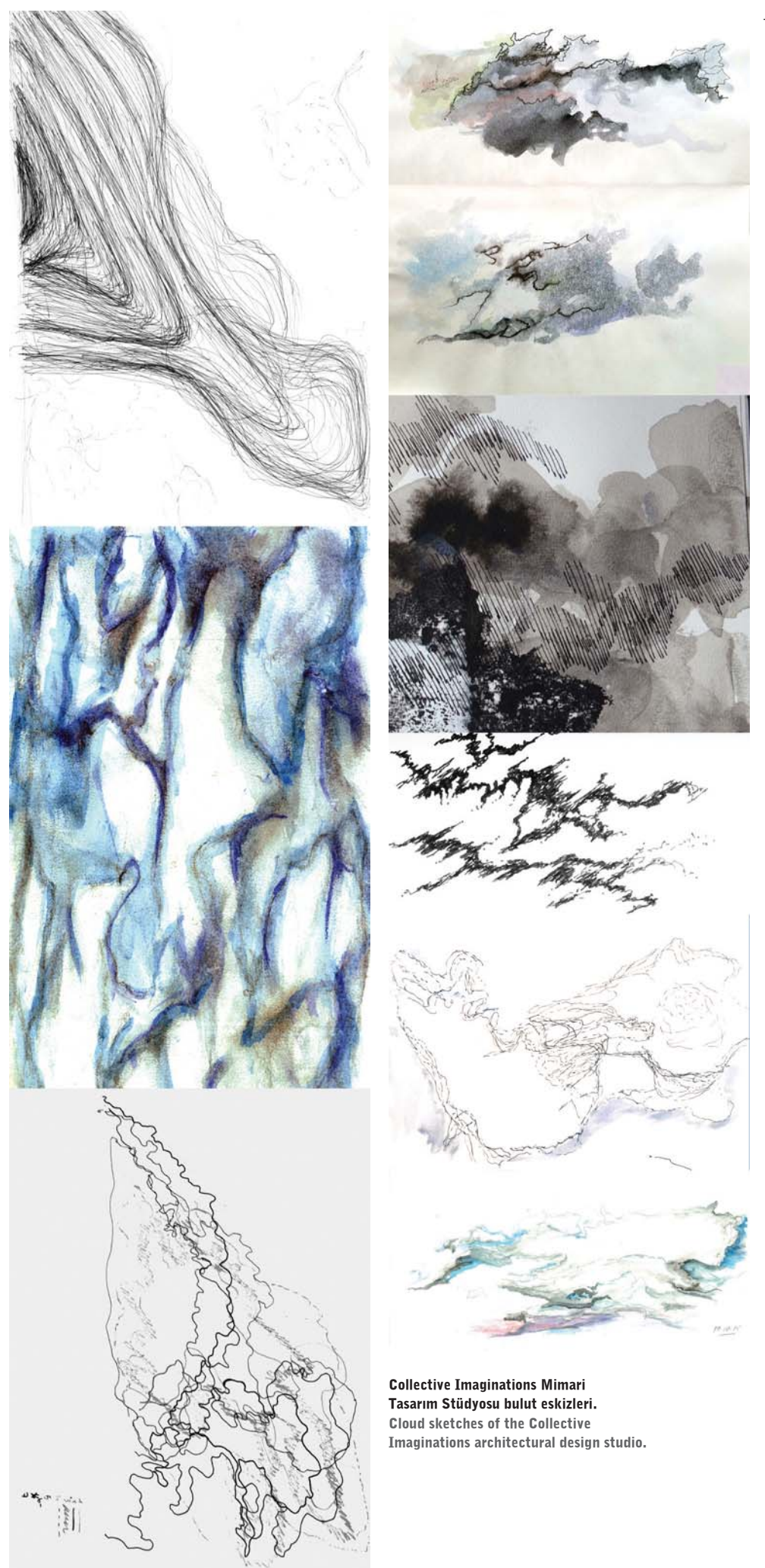
Mimari tasarım stüdyosu yürütücüsü ve kuramcı Thomas Dutton’un “gizli müfredat” ismini verdiği stüdyo içeriği kadar “sosyal ilişkilerden de kaynaklanan ve örtük olarak işleyişi yönlendiren değerler, yaklaşımlar ve normlar⁴”, stüdyodaki aktif politikaların ve hiyerarşinin nedeni olarak görülüyor. Örneğin, stüdyoda hiyerarşik güç ilişkileri

üreten sosyal düzenlemelerden bazıları, yürütücünün gün ve dönem programının yapılışı ve zamanında işleyişinden sorumlu olması, çoğunlukla yürütücünün konuşması öğrencilerin dinlemesi, yürütücünün hatalardan, tereddütlerden, ve zayıflıklardan arınmış izlenimi yaratması, öğrencilerin üretmesi yürütücünün eleştirmesi, yürütücünün üretimini gizlemesi ve değerlendirmeyi yürütücünün (ya da başka bir otoritenin) yapması olarak sayılabilir.

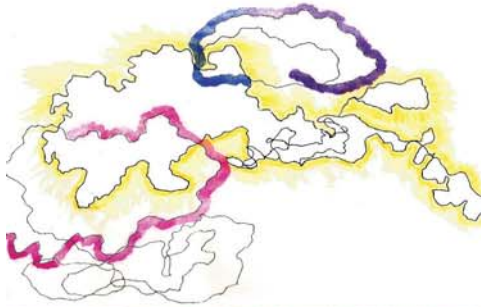
Stüdyodaki hiyerarşi, işleyişi kolaylaştırırken belli sorunları da beraberinde getiriyor. Örneğin, bilen yürütücü ve öğrenen öğrenci kabulüyle yürütücünün sadece kendi bakış açısını aktarması, tek sesli bir stüdyoya neden oluyor. Yürütücü bir yıldız gibi cazip bir çekim merkezi oluşturuyor ve onun yörüngesinde yaklaşımını taklit eden yıldız öğrenciler ile kendi düşüncesini keşfedemeyen sessiz bir çoğunluk öğrenci grubu oluşuyor. Stüdyoda farklı seslerin ortaya çıkması zorlaşıyor. Öğrenci daha sonraki dönemlerde de başka bir stüdyoda diğer bir yıldız yürütücü yörüngesine girerek kendi düşüncelerini oluşturmakta gecikebiliyor. Bu durumda yürütücü de rahat ediyor, çünkü çatışan düşüncelerle karşılaşmak zorunda kalmıyor.

Italo Calvino, “Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri” derslerinde dünyanın ancak “çokluk” ile anlaşılabileceğini ve “bugün artık potansiyel olmayan, varsayımsal olmayan, çoğul olmayan bir bütünlüğü düşünmenin” mümkün olmadığını söyler⁵. Tasarım sürecinde de bu çoğulluğu yadsıyamayız. Türkiye’de yıllarca mimari tasarım eğitimine, kuram ve eleştirisine yön vermiş olan İTÜ Mimarlık Fakültesi öğretim üyeleri Hülya ve Ferhan Yürekli, tasarımın çokluğuna işaret ederek, mimari tasarım stüdyosunun tüm evrene açık olabilmesi gerektiğini, yürütücünün de önden giderek çözümü göstermek yerine arkadan takip ederek öğrenciye yönlere önermesini ve stüdyoda herkesin öğrenen konumda olmasını savunur⁶. Bu yaklaşım her ne kadar yürütücünün çokluğun baskılanmaması için büyük emek sarfetmesini gerektirse de, yürütücü ve öğrencileri özgürleştirerek stüdyoyu ortak araştırma mekanı olarak görmemizi sağlayabiliyor.

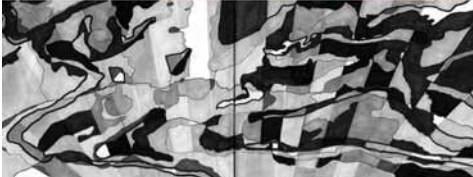
Eğitimci ve mimari tasarım kuramcısı Sherry Ahrentzen, çokluğun şizofreni ve histeri ile bağdaştırılarak



Collective Imaginations Mimari Tasarım Stüdyosu bulut eskizleri. Cloud sketches of the Collective Imaginations architectural design studio.



Collective Imaginations Mimari
Tasarım Stüdyosu bulut eskizleri.
Cloud sketches of the Collective
Imaginations architectural design studio.



anormalleştirildiğini ve bireysel olarak düşünce ve duygu dünyamızdaki çokluğu dışavurmayı öğrenmediğimizi ve hatta toplum içinde buna izin verilmediğini ortaya koyar⁷. Akılcı düşünce ile ulaşılan bilginin, bedensel olarak sürekli üretilen değişken bilgi ve duygulardan üstün tutulduğu hakim anlayışta, herkesin demokratik olarak deneyimleriyle ürettiği bilgi yerine bir bilenin öğrettiği teknik bilginin ön planda tutulduğunu söyleyebiliriz. Bu bilenin de stüdyoda genellikle ayrıcalıklı sınıftan, erkek, yaş almış ve inşa eden mimar olduğunu gözlemleriz. Kendi eğitimci deneyimimde, üniversitede kadın ve genç bir mimari stüdyo yürütücüsü olarak bilen kişi normları dışında kalmanın, aynı deneyimsiz öğrenci pozisyonu gibi, bir özgürlük alanı sağladığını söyleyebilirim⁸. Böyle bir özgürlük alanında bu dönem, öğrencilerin ve yürütücünün konuşmaktan ve saçmalamaktan daha az çekindikleri, verili bilen ve öğrenen, üreten ve eleştiren konumları arasındaki sınırların bulanıklaşmasından zevk aldıkları ve öğrenciler ve yürütücü arasında ortak üretim olanaklarını keşfedildiği bir stüdyo kurmaya başladık.

Birlikte üretimin ortamlarından biri, dönemi ve günü programlama. Program, stüdyoda sabit bir düzen koyucu olarak yürütücü-ve-öğrenciler-üstü özelliğiyle politik bir tercih ve doğallaştırılmış bir güç icrasıdır. Yürütücünün programı tartışmaya açması, programdaki aksaklıklar ve gecikmeleri çözümleme sürecine öğrencileri davet etmesi kendi içinde tereddütler barındırsa da olumlu sonuçlar doğurabiliyor. Örneğin, projelerden biri olarak programda yer alan dönem gezisini 10/10 Ankara terör olayı nedeniyle uzun tartışmalar sonucu iptal etmek zorunda kaldık. Bu tartışmalar grup içinde çatışan fikirlerin ortaya çıkmasıyla kimsenin kimseyi fikrini değiştirmeye zorlamadığı bir samimiyet ortamı yaratılmasını sağladı. Program ortak kararlarla değiştirildi. Bu açık tartışma süreci daha sonra stüdyodaki diyalogun devam etmesini olanaklı kıldı. Gezi için birlikte üretilen eskiz defterlerinin terör olayında yaralananlara yardım amaçlı satılması diyalogun stüdyonun da sınırlarını aşmasına ve işin bir sosyal sorumluluk projesine dönüşmesine aracılık etti. Öğrencilerin programda daha etkin olmasıyla stüdyoda bir ortaklaşma sağladığı söylenebilir.

Birlikte ve çoklu üretiminin olanaklarını artıran şeylerden biri de konular, yerler ve yöntemi, diğer bir deyişle politik ilişkileri tartışmaya açmak olabilir. Bu dönem amacımız; müştereklerin ve kentte ortak iyilik için tasarımların imkanlarını araştırırken tasarımın sahiplik üzerinden tanımlanmasını sorunsallaştırmak. Geleneksel olarak stüdyolarda proje arsasının ele alınışıyla başlayarak sahiplik konusu pekiştiriliyor. Arsanın sahip olunması orada ortak iyiliği hiçe sayabilecek her türlü inşa faaliyetini de meşrulaştırabiliyor. Bu durumu eleştirerek, yeri haritada ölçülebilir ve sahip olunabilir sınırlarıyla değil oradaki canlı cansız karakterlere ve olaylara dair mitlerle anlamaya başlıyoruz. Yeri, gelecek olasılıklara kapatacak şekilde inşa etmek ve tüketmek yerine ortak anlatılar, kullanım ve yaşamla üretmeyi ve çoğaltmayı öneriyoruz.

Stüdyonun isminde de yer alan kolektiflik⁹, çoklu yaklaşımların eşzamanlı varlığının sağlanması ve hem sosyal ilişkilerde hem de üretilen bilgide hiyerarşinin kırılmaya çalışılmasını gerektiriyor. Bunun için stüdyoda uyguladığımız yöntemlerden bazıları değişen gruplar ile çalışmak, projelerin el değiştirmesini ve birden fazla kişi tarafından birbirine karşı sorumlulukla üretilmesini teşvik etmek ve üretimlerden birini ya da ötekini seçmek yerine çoklu ürünleri desteklemek sayılabilir. Dutton ortak çalışmanın önündeki en büyük engelin rekabet olduğunu söyler¹⁰. Stüdyonun rekabet ortamı “öğrencilerde tek başlarına çalışmalarının iyi tasarım için gerekli olduğu ya da kendileri gibi düşünenlerle çalıştıklarında fikirlerin “saflığının” bozulmayacağı inancını yerleştirir¹¹.” Dutton’un belirttiği gibi, öğrenciler arasında sıralamalar yapılması kendilerinden daha az becerili biri ile çalışmanın ortak iş için iyi sonuç vermeyeceğini düşünmelerine yol açacaktır. Böylece ortak çalışma ve ödün vermenin aşağı görüldüğü ortamda, paylaşım azalır. Günümüzde sayısı artan sınavlar ve başarı odaklı eğitim anlayışları ile rekabetin arttığını görüyoruz. Stüdyoda ortak çalışmanın yollarını açmak için rekabetin azaltılması ve yürütücünün her düşünceye eşit mesafede yaklaşması önemli görünüyor.

Ahrentzen çoklu yaklaşımların ve bilginin hiyerarşi olmaksızın birarada bulunmasıyla oluşan gerilimde dönüştürücü bir güç olduğunu söyler¹². Kolektif Hayaller

stüdyosunda henüz tam anlamıyla çoklu bir ortam sağlayamamış olabiliriz, fakat bunun için çalışmak ve bundan açıkça bahsetmek bile stüdyoyu ve katılımcılarını dönüştürüyor denebilir. Burada önemli gördüğüm bir şey, bir çeşit çokluk elde etmek için herşeyi kendine çeken ve tekleştiren yıldızlar yerine dinamik bulutsular ve öğelerinin birbiriyle dönüştürücü bir etkileşimde olduğu gökadalara dair hayal kurmak gerekiyor. Böylece, stüdyonun her bir üyesi, hem yürütücü hem de öğrenciler, bu çoklu ortamda bir arada bulunmanın getirdiği artan paylaşım imkanlarıyla kendine özgü bir şekilde değişip dönüşebilecektir. Her bir bulutsu ve gökada özgün birliktelikler oluşturacaktır. Sonuç olarak benim kendime hatırlattığım şey, yıldızın geri kalan bulutsuyla ilişkisi tekleştirici ve tahrip edici bir çekim/itki uygulamakken, bulutsu tarafından bakıldığında ortam hiç bitmeyen bir imkanlar çokluğu sunar.

Bir başka bitiş

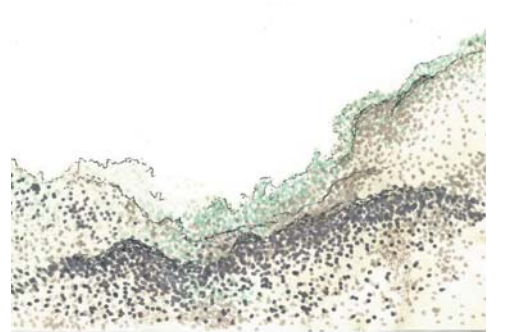
“[...] genç yıldızlar doğdukları gaz bulutunu sadece iyonize etmekle kalmaz. Zaman içinde, tekil yıldızların vahşi yıldızsal rüzgarları bulutsu maddeyi parçalayarak uzaklaştıracaktır. Sonuç, bazıları süpernova patlamasıyla görünmez olacak olan bir grup yıldızdır¹³.”

■ **Ashhan Şenel, Doç.Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi.**

Bu dönem Collective Imaginations stüdyosunu birlikte kurduğumuz ve tüm dönem boyunca mimari tasarım stüdyosu konusunda heyecan duymamı sağlayan öğrencilere (Alpcan Hastürk, Ayşenur Temur, Cansu Özay, Cansu Yağcıoğlu, Cem Güneş, Emre Günel, Ezgi Yılmaz, Melike Baltalar, Merve Biyık, Münire Büyükgüllü, Nida Ekenel, Oğuzhan Koral, Onur Kalkan, Sinem Çelen, Seçil Yatan, Sümeyye Yıldız, Tildem Kırtak, Zeynep Çabuk, Zeynep İrem Şan' a) teşekkür ederim.

Notlar:

- 1 Bilgiler Vikipedi'den toparlanmıştır.
- 2 Burada mimari tasarım pratiği, inşa etme ile sınırlı olmayan geniş bir uygulama alanına işaret eder. Uygulama kelimesinin Türkçe'de inşa etme ile eşdeğer yerleşik kullanımından uzaklaşmak için pratik kelimesini kullanmayı tercih ediyorum.
- 3 Megan Boler, *Feeling Power: Education and Emotions*, Routledge, Londra, 1999, xvii. Boler'in da dahil olduğu, feminist ve eleştirel pedagoji bize güç ile eğitimin ilişkisini gösterir.
- 4 Thomas Dutton, "Design and Studio Pedagogy", *Journal of Architectural Education* 41/1, 1987, s. 16-25.
- 5 Italo Calvino, *Amerika Dersleri: Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri*, Can Yayınları, İstanbul, 2000, s. 157.
- 6 Hülya ve Ferhan Yürekli, *Mimarlık: Bir Entellektüel Enerji Alanı*, YEM Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 21-22, 50.
- 7 Sherry Ahrentzen, "The F Word in Architecture: Feminist Analyses in/of Architecture", *Sherry Ahrentzen*, *Reconstructing Architecture: Critical Discourses and Social Practices* içinde, ed.: Thomas A. Dutton ve Lian Hurst Mann, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, s. 71-118.



8 Düşüncem büyük oranda, bilen konumunu tartışmaya açarak demokratik bilgi üretimini ve özgürleşmeyi savunan feminist ve eleştirel pedagojiden etkileniyor. Bkz.: Bell Hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, Londra, 1994; Paulo Freire, *Ezilenlerin Pedagojisi*, Ayrıntı, İstanbul, 2013 [1998].
9 Stüdyonun adı "Collective Imaginations" (Kolektif Hayaller), ve amacı hem ortak çalışma yolları aramak hem de ortak iyilik için bir mimarlık tasarlamak için birlikte toplumsal hayalleri keşfetmek, ve yeni hayaller üretmek. Stüdyo İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde 2015-16 Güz Yarıyılında başlamıştır. Stüdyonun blogu: [collectiveimagination.wordpress.com]
10 Dutton, "Design and Studio Pedagogy", s. 18.
11 A.g.e.
12 Sherry Ahrentzen, "The Space between the Studs: Feminism and Architecture", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 29/1, 2003, s. 179-206.
13 "Baby Stars are Ripping Their Stellar Nursery to Shreds", *Discovery News*. Erişim: 15 Aralık 2015: [http://news.discovery.com/space/astronomy/baby-stars-are-ripping-their-stellar-nursery-to-shreds-140702.htm].

Galaxies, Nebulae, Protostars: Young Practice in Architectural Design Education

A beginning
Aslıhan Şenel ■ A galaxy is a gravitationally bound cluster of stars, planets, interstellar gas, dust and dark matter. The gravitational interaction between different elements of the galaxy have a significant impact on their evolution and movement. A nebula, which is an element of a galaxy, is an interstellar cloud of gases and dust, loosely attracted in order to dynamically form gravitational densities which may or not become stars. A nebula includes uncertainties, unknowns, and potentialities; it may be defined with interrelations and changing attractions more than materials and fixed points. When the balances of gravitational forces in the interstellar clouds change due to shockwaves caused by exploding dying stars or under its own weight, the cloud begins to collapse and contract. Further contraction increases the temperature, which is caused by conversion of gravitational energy into thermal energy, which is emitted as radiation. This is a protostar (an almost-star). A protostar is an early stage in the process of star formation, it lasts about ten million years¹.

Another beginning
In this article, I would like to discuss what young architectural practice means for architectural practice and criticism in general by looking from an architectural design studio at university. I wish to regard the word “young” with its connotations such as “immaturity”, “energeticness”, and “being in a dynamic state of becoming”, more than with its meaning of “early age”. The young practice that I will explore here is a case of a new studio. Although “young” refers to the dynamism of our studio as well as it’s age, youth may well be a consciously prolonged characteristic of a studio at an advanced age. Primary questions I would like to ask are whether it is possible to regard an architectural design studio at university as a practice at a continuous state of becoming. Could we talk about architectural practice through interactions within temporary nebulous densities, rather than singular and isolated “star” positions?

Could this point of view suggest new and alternative ways of thinking, criticizing, and designing beyond star architect positions and its architectural practices which are produced by the dominant cultural norms?

In this text, I would like to write about a unique situation by looking from a certain position, rather than generalizing about star architects and alternative young architectural practices. I’d like to look from the architectural design studio at university, where I usually happen to be, my thoughts on architecture and design are continuously challenged, transformed and renewed. In this way, I aim to argue that the concept of “star” is non-specific to professional architectural practices, it is produced simultaneously with the market and with same political basis in architectural education. There may be alternative understandings but it may not be possible for the alternatives to flourish as the dominant understanding continues being naturalized within the practice. In this regard, here I would like to draw attention to the political relationships of architectural design education and practices which are usually accepted as natural in the studio.

A nebulous: studio as becoming
I think that architectural design studio is a place where we imagine alternative practices and experiment with new possibilities, without reproducing the dichotomy of outside and university. My aim is not to melt in the same pot the professional and educational architectural practices, which define different economical and sociological situations, neither to assimilate one to the other, nor to suggest that one may replace the other. On the contrary, I think it is problematic to regard the architectural design studio at the university as a simulation of the professional one. Besides, I cannot accept the situation where a professional approach that acts with the market values behaves like an educational studio in order to multiply itself with no critical-pedagogical perspective. Both of these two situations would mean that we may only think within the hegemony of the market values, not being able to produce different possibilities and continue the order where existing powerful practice suppresses any multiplicities. What I mean here by not reproducing of the dichotomy of outside and university is not thinking of the architectural design studio as an exclusionary and introverted place. Here, I would like to write on a studio where

we are aware of and negotiate with the political, socio-cultural and ecological relationships within both global and local scale. I regard this studio as an experiment of a young (critical-pedagogical) architectural design practice² which builds alternative worlds, and further which may transform into other possible young practices. This term, we are making an experiment with 19 third semester students at Istanbul Technical University. This experiment is about envisioning the architectural design studio as a young process which is in a state of becoming, alternative to the professional and educational hegemonic practices.

Studio is political, to claim it as apolitical serves to hide and reproduce the existing power hegemonies and its relationships. Several design norms originate from the formal and informal education that we get since we were a child, certain behavioral stereotypes are reflected by our understanding and practice of architecture through dominant cultural values. For example, we may be able to observe the impact of a prejudice about how women are emotional and men are rational, disregarding emotions in favor of rational approaches within architectural design education. These kind of “divisions justify social stratifications and maintain power in the hands of an elite few³,” in the studio, suppress possible diverse designs and cause the dominant architectural understanding to be reproduced. As I will mention below, this young studio, which is after an alternative architectural understanding, aims at exposing existing power hierarchies and building different social relationships.

“Hidden curriculum” named by the architectural design studio tutor and theorist Thomas Dutton, that which refers to “those unstated values, attitudes, and norms which stem tacitly from the social relations⁴” of the studio as much as the content of the projects, is accepted as the cause of active politics and hierarchies in the studio. For example, those that produce hierarchical power relationships at the studio are social orders such as, tutor being responsible for the making and keeping time for the day and term programs, tutor talks and students listen, tutor being seemingly devoid of mistakes, hesitations, and weaknesses, students produce while tutor criticizes, tutor hides her/his production, and tutor (or any other authority) makes the evaluation.

Hierarchy in the studio, while easing the operation brings with it certain problems. For example, the acceptance of tutor as knower and student as learner causes a single-voiced studio, where the tutor transmits only her/his point of view. Tutor creates a desirable gravitational center like a star, and star students are formed who imitate her/his approach in the orbit with a majority of silent students who cannot explore their own thoughts. It becomes harder for different voices to flourish. The students may fall behind with forming their own opinions by entering the orbit of another star tutor in another semester. This situation is comforting for the students and the tutor alike, so they do not need to face conflicting ideas.

Italo Calvino, in his lectures in “Six Memos for the Next Millennium”, claims that it is only possible to understand the world with “multiplicity”, and “today we can no longer think in terms of a totality that is not potential, conjectural, and manifold⁵”. We cannot dismiss this multiplicity in the design process. Hülya and Ferhan Yürekli, who has led architectural design education, theory, and criticism for years at ITU Faculty of Architecture, one of the leading universities in Turkey, by pointing at the multiplicity of design, argue for an architectural design studio that is open to the whole universe, tutor being in a position where s/he follows the student and suggests directions rather than leading them and showing the solutions, in a studio where everyone is in a learner position⁶. Although this approach requires much effort in avoiding the suppression of multiplicities, it also allows us to regard studio as a space of research.

Educator and architectural design theorist Sherry Ahrentzen shows us that we have been discouraged to learn how to express multiplicity in our world of thoughts and emotions, furthermore we are not allowed to do so in the society, as multiplicity has been associated with schizophrenia and hysteria, and seen as an abnormality⁷. In a dominant understanding where knowledge that is achieved through rational thinking suppresses knowledge and emotions which are bodily produced, we may assume that technical knowledge that is taught by a knowledgeable person is preferred against knowledges that are democratically produced by anyone through their experiences. We observe that this knowledgeable person in the studio is usually from a privileged class, man, elderly,

and a constructing architect. In my own experience as an educator, to be outside the norms of the knowledgeable person in the university by being a woman and young studio tutor, like the inexperienced student, provides me with a field of freedom⁸. In such a field of freedom this term, we have started to build a studio where both students and tutor are less concerned about talking and making a fool of oneself, enjoy the blurring of the boundaries between the pre-given positions such as knower and learner, producer and reviewer, and explore ways of collaborative working among students and tutor.

One of the occasions of collaborative work is programming the day and the term. Program is a political choice and a naturalized performance of power, as it a fixed regulatory means superior to tutor and students. For the tutor to open the program to discussion and invite the students to resolve its conflicts may result positively, however this process involves some hesitations. For example, we had to cancel our field trip, which was one of the scheduled term projects, as a result of long discussions due to 10/10 Ankara terror bombing. These discussions created an atmosphere of sincerity where clashing ideas were revealed in the group without anyone needing to change others’ minds. Program was changed by consent. This open discussion allowed the dialogue in the studio to continue. The sketchbooks which were collectively produced for the field trip were sold to help ones that were left injured after the terror attack, the dialogue exceeding the limits of the studio and transforming the task into a project of social responsibility.

Another way of extending possibilities of collaborative and multiple production may be to open to discussion the themes, sites, and methods, in other words political relationships. This term we aim to problematize the definition of designing through ownership, while we explore the potentialities of commons and common good in the city. Traditionally, in the studio, ownership is reinforced beginning from the handling of the site. Owning of site may legitimize any building activity that threatens common good. Criticizing this situation, instead of understanding the site with its measurable limits, we start with mythologies about the animate and inanimate characters and events at that place. We suggest producing and multiplying the site through common narrations, uses, and lives rather

than building in order to consume and close it to future possibilities.

Collectivity, which is also included in the name of the studio⁹, requires hierarchies to be disrupted both in social relationships and in the produced knowledges in order to ensure simultaneous existence of multiple approaches. For this, some of the methods we try in the studio are working in changing groups, exchanging of the projects between students and co-producing them with a responsibility towards others, and supporting multiple productions rather than eliminating possibilities. Dutton notes that competition is the biggest obstruction in front of collaboration¹⁰. The competitive environment in the studio make students “believe that they must work alone, or with those who see the world similarly to ensure the ‘purity’ of ideas¹¹.” As Dutton mentions, ranking of students causes them to think that working with a less qualified person would not produce good results. In this regard, in an environment where collaboration and compromising would be discredited, participation would be diminished. Today, we observe that competition is increasing with the rising number of examinations and success-led educational approaches. For provoking collaborative work, it seems important for the tutor to minimize competition and to approach with an equal distance to every thought.

Ahrentzen claims that there is a transformative force behind the tension that appears within the co-existence of multiple approaches and knowledges without hierarchy¹². We may not yet have achieved a multiplicity in real sense, but even to work for this and to talk about it openly transforms the studio and its participants. Here, what I find crucial is that in order to obtain a kind of multiplicity, we need to imagine about dynamic nebulae and galaxies within which elements are in a transformative interaction rather than stars which attract and unify all. As such, each member of the studio, both tutor and students change and transform uniquely, through the increasing communication possibilities made available by gathering. Each nebulae and galaxy would form unique collaborations. Finally, what I remind myself is that the relationship of the star to the rest of the nebulous is applying a a unifying and destructive attraction/repulsion, while looking from the nebulous the environment suggests a multiplicity of never-ending possibilities.

Another ending

“[...] young stars don’t only ionize the cloud of gas they were born from. Over time, violent stellar winds from the individual stars will blast away the nebulous material, ripping it apart. The endgame is a cluster of young stars, some that will quickly explode as supernovae, with the once-glowing nebula nowhere to be seen¹³.” ■ *Aslıhan Şenel, PhD (UCL) Associate Professor, Istanbul Technical University*

I would like to thank the students (Alpcan Hastürk, Ayşenur Temur, Cansu Özay, Cansu Yağcıoğlu, Cem Güneş, Emre Günel, Ezgi Yılmaz, Melike Baltalar, Merve Biyık, Münire Büyükgüllü, Nida Ekenel, Oğuzhan Koral, Onur Kalkan, Sinem Çelen, Seçil Yatan, Sümeyye Yıldız, Tildem Kırtak, Zeynep Çabuk, Zeynep İrem Şan), whom with we have built the Collective Imaginations studio and who allowed me to get excited about the architectural design studio all throughout the term.

Notes:

- Information gathered from Wikipedia.
- Here, architectural design practice refers to a wide field of production, which is not limited to constructing.
- Megan Boler, *Feeling Power: Education and Emotions*, Routledge, London, 1999, xvii. The theory and practice of feminist and critical pedagogy, which Boler’s is a part of, has shown us the relationship of power and education.
- Thomas Dutton, “Design and Studio Pedagogy”, *Journal of Architectural Education* 41/1, 1987, pp. 16-25.
- Italo Calvino, *America Lectures: Six Memos for the Next Millennium*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1988, p. 116.
- Hülya and Ferhan Yürekli, *Mimarlık: Bir Entellektüel Enerji Alanı / Architecture: An Intellectual Energy Field*, YEM Publishing, İstanbul, 2004, pp. 21-22, 50.
- Sherry Ahrentzen, “The F Word in Architecture: Feminist Analyses in/of/for ArchitectureSherry Ahrentzen”, in *Reconstructing Architecture: Critical Discourses and Social Practices*, ed.: Thomas A. Dutton and Lian Hurst Mann, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, pp. 71-118.
- My thoughts are deeply influenced by the feminist and critical pedagogy, which opens to discussion the position of the knower and claims democratic knowledge production and emancipation. See for ex. bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, London, 1994; Paulo Freire, *Pedagogy of Freedom: Ethics, Democracy, and Civic Courage*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford, 2001 (1998).
- The name of the studio is Collective Imaginations and its aim is both to search for ways of collective working and to explore society’s collective imaginations and produce new ones in order to design for common good. Studio started in the 2015-16 Fall term at ITU Faculty of Architecture. The blog of the studio: [collectiveimaginations.wordpress.com].
- Dutton, “Design and Studio Pedagogy”, p. 18.
- Ibid.
- Sherry Ahrentzen, “The Space between the Studs: Feminism and Architecture”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 29/1, 2003, pp. 179-206.
- “Baby Stars are Ripping Their Stellar Nursery to Shreds”, *Discovery News*, accessed December 15, 2015: [http://news.discovery.com/space/astronomy/baby-stars-are-ripping-their-stellar-nursery-to-shreds-140702.htm].

12 Yaş Altı Genç Mimarlar

Evangelos Kotsioris ■ En genç ne zaman büyük mimar olunur? Dahası, mimarlık “deha”sını belirleyen doğa mıdır, yoksa eğitim mi? Bu iki soru, mimarlık tarihçilerinin tekrar tekrar mücadele etmekte olduğu sorular. Belki daha da ilginç olanı, 20. yüzyılın en etkili mimarlarından bazılarının hiç akıllarından çıkaramadıkları sorular da yine bunlar.

Wright’ın kariyer kaderi erken yaşta annesi Anna Lloyd Wright tarafından yazıldı. “Annem binalardan büyülenmiş halde,” der Wright, “babasının onu abone ettiği resimle ilgili bir süreli yayın olan “Old England”dan tam on tane eski İngiliz katedralleri ahşap gravürü aldı, sade bir meşeyle çerçeveletti ve oğlunun olacak olan odanın duvarlarına astı... Oğlu mimar olacaktı. Güzel binalar inşa edecekti¹” Wright’ın annesine göre, mimarın eğitimi beşikte başlardı.

Frank Lloyd, bildiği gibi Anna tarafından, Alman pedagog Friedrich Wilhelm August Froebel’in “kreş” eğitim sistemine göre eğitildi. Evde eğitim “müfredatı” piyano çalmayı, resim yapmayı, çizmeyi, şarkı söylemeyi, ve çokça okumayı içeriyordu². Yine de, Wright’ın en güzel anıları, Froebel pedagojik metodunun da merkezinde yer alan, geometrik yapılar inşa etmekle ilgili olanlarıdır. Yaklaşık kırk yıl sonra, “mesleki hediyelerin” ilk eğitiminin temellerini atışını yadettiği otobiyografisinde Wright şöyle der:

“Renkli kağıt şeritler, sırlı ve ‘mat,’ fevkalade yumuşak renkler. Sıra bu cezbedici kareli renk kombinasyonlarının geometrik oyunlarında! Bezelyeler ve küçük düz çubuklarla yapılacak olan strüktürel şekiller: Birleşimlerin küçük yeşil bezelye kürelerle kuvvetlendirildiği narin yapılar. Hissi parmakları hiç terketmeyen o pürüzsüz şekilli akça ağaç bloklarıyla inşa etmek: Formun hisse dönüşmesi. Kutunun üzerinde, akça ağaç küpleri ve küreleri ve üçgenleri asmak için kullanılan, ikincil formlar keşfetmek için onları döndüren bir çubuk düzeneği vardı. Ve al renkli yüzeyleriyle heyecan verici karton şekiller -hem de ne al! Pürüzsüz üçgen şekiller, beyaz zemin ve kenarlar, düz masa zemin üzerinde tasarımlar yapabilmek üzere paralel kenarlar halinde kesilmişler. Biri izin verse elbette ne şekiller yaparlardı³!”

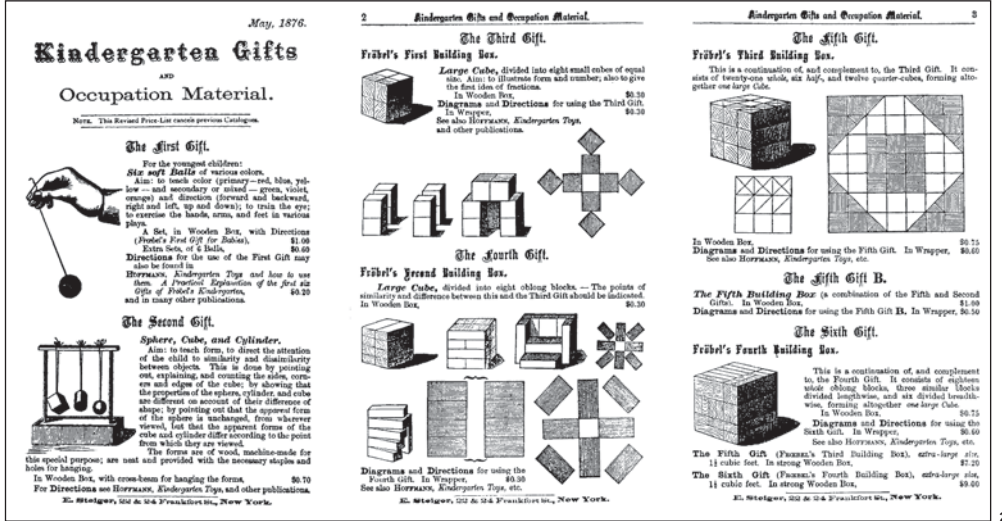
Wright’ın işlerine yön veren her geometrik prensibin, onun kreş eğitimine dayandırılabileceğini ısrarla savunan akademisyenler konu hakkında sayısız metin yazdılar⁴. Ve eğer Wright’a inanırsak, çocukken akça ağaç ahşap bloklarla oyun oynamak, dini bir tezahüre eşdeğerdi; “parlak kaftanlı melekler... gelip masanın üzerinde uçuşurlardı. Altın harplarından yükselen basit ritimler, rüzgarın kanatlarında taşınıp bereketli toprağa uçan tohumlar gibi, nazikçe çocuk akıllara düşerdi... Yine - mimarlık⁵.”

Benzer bir ilahi ışık, mesihi mimarlık karakterine bürünmeden çok önce, genç Charles-Edouard Jeanneret’in üzerinde parlamıştı. Geometri, “kendisi de yapı bloklarıyla eğitilmiş olan genç Charles-Edouard’ın kimliğinin önemli bir parçasıydı⁶.” Jeanneret, herkesin bildiği gibi, henüz dört yaşında bile değilken Montessori kreşinde “Bayan Colin’in özel Froebel sınıfı”na kayıt olmuştu⁷.

Mimarlık tarihçileri (tıpkı Wright için olduğu gibi) Le Corbusier’nin karmaşık geometrik formların altında yatan Platonik cisimleri kavrayışının, Froebel sisteminden öğrendiklerine dayandırılabileceğini iddia ederler⁸. La Chaux-de-Fonds’da aldığı Froebel eğitimi olmasaydı, Le Corbusier’nin Antik Roma mimarlığını bir dizi “elementer form” olarak okumasının mümkün olmayacağına inanılabilir⁹.

Şimdiki zamana hızla gelirsek, bu anlatıların Rem Koolhaas ve Zaha Hadid gibi mimarların kişisel mitolojileriyle karşılaştırılması cezbedici. Geç olgunlaşan şekilde tarif edilen bu iki mimar da yolculuklarına mimarlık dışında başladılar.

Koolhaas genellikle “Bebek Rem’ler” geniş ailesinin “baba”sı olarak adlandırılır¹⁰ -1980’lerin sonlarından beri sahneye egemen olan iki genç mimarlar nesli için şefkatli bir lakap. Oysa o, bilindiği gibi, AA ve Cornell Üniversitelerinde mimarlığa soyunmadan önce bir senaryo yazarı, yönetmen ve gazeteciydi. Her nasılsa, 2014’te düzenlenen 14. Venedik Mimarlık Bienali ziyaretçilerine verilen çift taraflı tek sayfa yazıda, Koolhaas alışıldık kibirli aforizmalar setini sunmadı. Bunun yerine, mimarlığı elemanların kombinasyonu olarak yorumlayışını açıklamak için kendi çocukluğuna giden anılar yol şeridinde bir içsel gezintiye çıktı.



Hadid Londra’da AA’de okumadan önce matematik okumuştı. Oysa son yıllarda sürekli olarak on ve oniki yaşlarından itibaren -hangi röportajı okuduğunuza göre değişir- mimarlık kariyeri yapmakta kararlı olduğunda ısrar eder¹⁴. Hatta Hadid, 59 yaşında *New Yorker* dergisine verdiği bir röportajda mimarlık merakını çocukluğuna dayandırır: “Çocukken neden bu şeylerin farklı göründüğünü gerçekten bilmek istediğimi hatırlıyorum. Neden bu kanepeler herhangi bir kanepeden farklı¹⁵?”

Belki en bariz olanı, AA’de Zenghelis ve Koolhaas’ın öğrencisi olduğu dönemle ilgili “açılış cümlesi”nin yakın zamanda, Bağdat’ta geçen çocukluğuyla ilgili daha kişisel bir anekdotla değiştirilmiş olmasıdır:

“Mobilyacının atölyesine gidip yeni mobilyamızı görüşümü hala hatırlarım. Sarımtırak renkle bitirilmiş, köşeli ve modernist bir üsluptaydı ve odam için asimetrik bir ayna vardı. Aynaya hayran

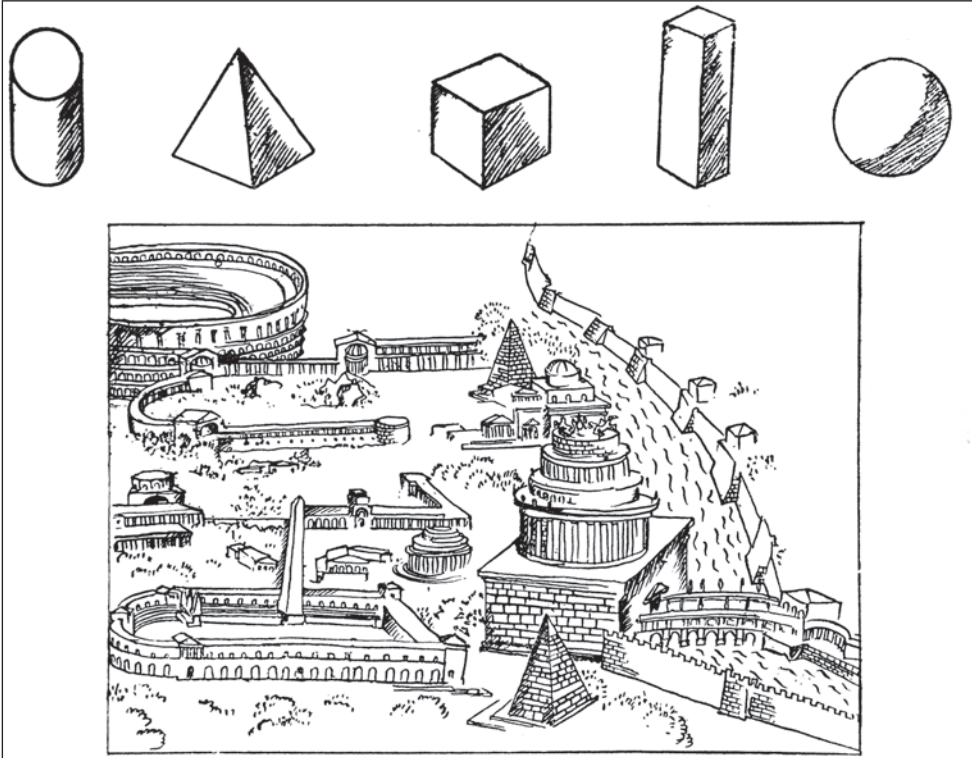
³ **1** Frank Lloyd Wright’ın çocukluk kartviziti, yak. 1874, yaş: 7 (Wright collection, 1869-1968; John P. Lewis; Wisconsin Historical Society Archives, Madison, Wisconsin). Carte-de-visite of Frank Lloyd Wright as a young boy, ca. 1874, age 7(Wright collection, 1869-1968; John P. Lewis; Wisconsin Historical Society Archives, Madison, Wisconsin).

2 Wright’ın annesinde de kopyası bulunan An Illustrated Catalogue of Kindergarten Gifts and Occupational Material (Kreş Hediyeleri ve Mesleki Gereçler Resimli Kataloğu) yayınının ilk üç sayfası (E. Steiger, New York, 1876). First three pages of the publication An Illustrated Catalogue of Kindergarten Gifts and Occupational Material (E. Steiger, New York, 1876), a copy of which was owned by Wright’s mother.

3 Genç Charles-Édouard Jeanneret-Gris (solda) ebeveynleri Georges Edouard Jeanneret ve Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Perret ve erkek kardeşi Albert ile bir aile portresinde (Fondation Le Corbusier, Paris). A very young Charles-Édouard Jeanneret-Gris (left) in a family portrait with his parents (Georges Edouard Jeanneret and Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Perret) and older brother, Albert (Fondation Le Corbusier, Paris).

kalmıştım ve böylece asimetriye olan aşkım başladı. Eve geldiğimizde odamı yeniden düzenledim. Küçük bir kız çocuğu odasından bir genç odasına döniştü¹⁶.” Bu hadiseyi başka bir tasvir edişinde şöyle devam eder: “Kuzenim yaptığım şeyi beğendi ve onun için de yapmamı istedi, daha sonra teyzem yatak odasını tasarlamamı istedi ve böylece başladı¹⁷.” Geç olgunlaşmış olma şöhretine rağmen Hadid’in ilk uygulanmış işi yedi yaşında gelmişti bile.

Bir tarafta, kanonik mimarlar ve koruyucu eleştirmenleri, seyirci kitlelerine doğuştan gelen deha seviyesine ancak geleneksel mimarlık eğitimi almamış harika çocukların ulaşabileceğini anlattılar. Bu, özellikle, Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier gibi, hiç mimarlık okuluna gitmemiş ya da okuldan mezun olmamış mimarlar için geçerliydi. Ve, bilgili ustaların ya da zamanın tanınan



4 Le Corbusier'nin Bir Mimarlığa Doğru kitabında yer alan "Roma'nın Verdiği Ders" bölümü görseli (Le Corbusier, Toward an Architecture, çev.: John Goodman, Getty Publications, Los Angeles, Ca., 2007, s. 200).

Illustration from Le Corbusier's "Architecture, The Lesson of Rome" in Toward An Architecture (Le Corbusier, Toward an Architecture, trans. John Goodman, Getty Publications, Los Angeles, Ca., 2007, p. 200).

5 1,2,3, Rhapsody filmini çektiği dönemde 21 yaşındaki Rem Koolhaas, yak. 1965 (Rem Koolhaas: A Kind of Architect filminden görüntü. Yön.: Min Tesch & Markus Heidingsfelder, 2008).

A 21-year old Rem Koolhaas around the time he filmed 1,2,3, Rhapsody, ca. 1965 (Film still from Rem Koolhaas: A Kind of Architect. Directed by Min Tesch & Markus Heidingsfelder, 2008).

6 Zaha Hadid Bağdat'ta bir çocukken ("Zaha Hadid's Light-Filled Labyrinth", CNN, 2012).

Zaha Hadid as a kid in Baghdad ("Zaha Hadid's Light-Filled Labyrinth," CNN, September 28, 2012).

uygulamacılarının yanında geçen çıraklıklarına rağmen, modernizmin "büyükbabaları" hararetle, gelişim yıllarını çocukluklarına dayandıran bambaşka bir anlatıda ısrar ettiler. Ustalıkla hazırlanmış mitolojileri, doğuştan gelen dehanın

canlandırılması modeline dayandırıldı. İşin gerçeği ise, böyle hatıralar genellikle geç şekillenir ve kendi kendine telkin çarpıtmalarına meyillidirler; dışarıdan gelen eleştirmen ve gazeteci anlatıları, Wright gibi isimler tarafından bile içselleştirilirler¹⁸.

Bu bilgiler ışığında, mimarlık pedagojisine maruz kalmanın kınanması karşıt görüşleriyle birlikte okunabilir, Koolhaas ve Hadid'de olduğu gibi. Ancak ikinci örnekte, eğitimin inkar edilmesi geriye dönük bir dürtü şeklinde ortaya çıkar; sonradan akla gelen bir düşünce olarak yürürlükten kaldırma. Ve, fazla sayıda kanonik mimar kariyerine bebek karyolasında başlamış gibi görünse de, aslında durum tam tersidir: Belirli bir statüye yükselince, dahi masalı ancak 12 yaş altı genç mimar olmuş olmayı iddia ederek sürdürülebilir. ■ *Evangelos Kotsioris, doktora öğrencisi, Princeton University; yardımcı küratör, 3. İstanbul Tasarım Bienali.*

Çeviri: Esra Kahveci



Notlar:

1 Frank Lloyd Wright, *Frank Lloyd Wright: An Autobiography*, ikinci edisyon, Faber & Faber Limited, 1946, 15, 36.

2 A.g.e., 18.

3 A.g.e., 17.

4 Özellikle: Stuart Wilson, "The 'Gifts' of Friedrich Froebel," *Journal of the Society of Architectural Historians* 26, no. 4, Aralık 1967, s. 238-41; R. C. MacCormac, "Froebel's Kindergarten Gifts and the Early Work of Frank Lloyd Wright," *Environment and Planning B: Planning and Design* 1, no. 1, Haziran 1974, s. 29-50.

5 A.g.e.

6 Jean-Louis Cohen, "Man With A Hundred Faces," *Le Corbusier Le Grand*, ed.: Jean-Louis Cohen ve Tim Benton, vol. 1, Phaidon, Londra, 2008, s. 9.

7 H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds* (University of Chicago Press, 1999), 20.

8 "La Chaux-de-Fonds'taki kreş derslerinde," der Jean-Louis Cohen, "Jeanneret, sistemin küçük karelerle bitki ve hayvan çizdiren grafik bileşenini kullandı. Her şekil, organik ya da mekanik, onun için temel oluşturacak basit bir geometrik strükture indirgenebilirdi." Cohen, "Man With A Hundred Faces."

9 Le Corbusier, *Toward an Architecture*, çev.: John Goodman, Getty Publications, Los Angeles, Ca., 2007, s. 193-212, esp. 200.

10 Paul Makovsky, "Baby Rems," *Metropolis* 20, no. 5 , Ocak 2011, s. 60-61.

11 Rem Koolhaas, "Elements of Architecture", broşür, *Venice: 14th International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia*, 2014.

12 A.g.e. Vurgu yazara ait.

13 A.g.e.

14 John Seabrook, "The Abstractionist," *New Yorker* 85, no. 42, 21 Aralık, 2009, s. 112-24; "Zaha Hadid's Light-Filled Labyrinth," *CNN*, 28 Eylül, 2012: [http://www.cnn.com/2012/09/27/europe/gallery/great-buildings-zaha-hadid/index.html].

15 Seabrook, "The Abstractionist."

16 "Zaha Hadid. Interview by Vladimir Belogolovsky", *Archi.Ru*, 31 Ağustos, 2008:

[http://archi.ru/en/8497/zaha-hadid-intervyu-i-tekst-vladimira-belogolovskogo].

17 "Zaha Hadid. Interview by Vladimir Belogolovsky."

18 "Frank Lloyd Wright'ın 1932'de basılan Froebel eğitimi anıları (An Autobiography kitabının ilk basımı), başkalarının yorumlarıyla renklendirilmiş sonraki yayınlarından daha özgündü." Edgar Kaufmann Jr., "Frank Lloyd Wright's Mementos of Childhood," *Journal of the Society of Architectural Historians* 41, no. 3, 1982. s. 232.

Young Architects Under 12

Evangelos Kotsioris ■ How young does one become a great architect? Even more so, is architectural "genius" determined by nature or nurture? These are two questions that architectural historians have struggled with again and again. What is most interesting perhaps is that these are the very same questions some of the most impactful architects of the twentieth century have obsessed over.

Wright's career fate was sealed early on by his mother, Anna Lloyd Wright. "Fascinated by buildings," he writes, "she took ten full-page wood-engravings of the old English Cathedrals from 'Old England,' a pictorial periodical to which the father had subscribed, had them framed simply in flat oak and hung them upon the walls of the room that was to be her son's... Her son was to be an architect. He was to get beautiful buildings built'. " For Wright's mother the architect's education began at the cradle.

Most famously perhaps, Frank Lloyd was educated by Anna according to the educational system of the "Kindergarten" developed for early child development by German pedagogue Friedrich Wilhelm August Froebel. The home schooling "curriculum" included playing the piano, learning to paint, draw, sing, and reading a lot². Yet, Wright's fondest memories relate to the geometric constructions he got to build and that were central to Froebel's pedagogical method. Reminiscing some four decades years later about the "occupational gifts" that formed the core his early education, Wright marveled in his autobiography:

"The strips of colored paper, glazed and 'matt,' remarkably soft colors. Now came the geometric by-play of those charming checkered color combinations! The structural figures to be made with peas and small straight sticks: slender constructions, the joinings accented by the little green-pea globes. The smooth shapely maple blocks with which to build, the sense of which never afterwards leaves the fingers: form becoming feeling. The box had a mast to set up on it, on which to hang the maple cubes and spheres and triangles, revolving them to discover subordinate forms. And

the exciting cardboard shapes with pure scarlet face -such scarlet! Smooth triangular shapes, white-back and edges, cut into rhomboids with which to make designs on the flat table top. What shapes they made naturally if only one would let them³!"

Much ink has been spilt since then by scholars who have passionately argued that virtually every single geometrical principle governing Wright's work can be traced back to his Kindergarten education⁴. And if are to believe Wright, playing with maple wood blocks as a kid was the equivalent of a religious epiphany, when "bright-robed angels ... would come and hover over the table. From their golden harps simple rhythms were gently falling on child minds like flying seeds carried on the wings of the wind to fertile ground... Again -architecture⁵."

A similar kind of divine light might have shined down on a young Charles-Edouard Jeanneret, long before he took on his Messianic architectural persona. Geometry was "an element of the very identity of the young Charles-Edouard who was also schooled with unit building blocks⁶. Jeanneret was notoriously enrolled to a Montessori kindergarten while still less than four years old to "Miss Colin's private Froebel class⁷."

Architectural historians have contented that (similarly to Wright) Le Corbusier's understanding of Platonic solids underlying complex geometrical form can be traced back to the lessons of the Froebel system⁸. Had it not been for his Froebel education in La Chaux-de-Fonds, one is led to believe, Le Corbusier might have never performed his famous reading of the architecture of Ancient Rome as a series of "elementary forms⁹."

Fast-forwarding to the present moment, one is tempted to compare these narratives with the personal mythologies of architects such as Rem Koolhaas and Zaha Hadid. Commonly described as late-bloomers, they both started on paths outside architecture.

Koolhaas is often cited as the "father" of the extended family of "Baby Rems¹⁰" -an affectionate moniker for two generations of young architects dominating the scene since the late 1980s. Yet, he was notoriously a scriptwriter, director and

journalist before taking on architecture at the Architectural Association (AA) and Cornell University. In the single two-sided piece of writing that was given to the visitors of the 14th Venice Architecture Biennial he curated in 2014, Koolhaas curiously did not provide his usual set of pontifical aphorisms. Instead, in order to explain his interpretation of architecture as a combination of elements, he takes an introspective trip down memory lane all the way back to his early his childhood.

Remembering his early days in Rotterdam and Amsterdam after WWII, before departing for Jakarta in 1952, Koolhaas cries: "Ah, to have been a child when nothing was childish¹¹." It is during this period, more than 60 years ago, that he locates his first architectural realizations: "I remember my first escalator... probably the first sense of the *metropolitan*¹²" he writes. Suddenly his obsession with the modern metropolis in *Delirious New York*, the M in OMA, even the cover of *The Harvard Design School Guide to Shopping* are linked back to that "first escalator." Every observation of little Rem becomes an architectural "aha" moment:

"The octagonal opening high in the attic, the first window I understood as a perforation... The monumental door of the mansion that my mother had squatted after the war. A first experience of class... The intricacy and variety of the parquet was probably the first evidence of complexity... First experience of an elevator, the day my grandfather showed me his building¹³."

Every literary and design obsession of Koolhaas is threaded back to its original moment of personal realization. The very fragmentary concept of the Venice exhibition explained through the disjointed outlook of a child architect, whose early life -coincidentally- ended by the experience of a ramp, while boarding "the ship to the other end of the world..." The self-taught child architect, Koolhaas wants us to believe, preceded the scriptwriter or any formal architectural education.

Hadid had studied mathematics before studying at the AA in London. Yet, in recent years she has frequently insisted on her certainty to follow the career of an architect by the age of ten to twelve, depending on which interview one reads¹⁴. In an interview to the *New Yorker* at the

age of 59, Hadid even tracks her architectural curiosity back to her childhood: “I remember as a child really wanting to know why these things looked different. Why is this sofa different from an ordinary sofa¹⁵?”

Most obviously perhaps, her previous “opening line” regarding her studies under Zenghelis and Koolhaas at the AA has recently been substituted with a more personal anecdote from her childhood in Baghdad:

“I can still remember going to the furniture maker’s studio and seeing our new furniture. The style was angular and modernist, finished in the chartreuse colour, and for my room there was an asymmetric mirror. I was thrilled by the mirror and it started my love of asymmetry. When we got home, I reorganized my room. It went from being a little girl’s room to a teenager’s¹⁶.”

Recounting this incident elsewhere she continues: “My cousin liked what I had done and asked me to do hers, then my aunt asked me to design her bedroom, and so it started¹⁷.” Contrary to her reputation as a late-bloomer, Hadid’s first realized commission had come already at the age of seven.

One the one hand, canonical architects and their patron critics have told their mass audiences that the level of innate genius is only achieved for prodigy kids with no formal architectural schooling. That has been particularly the case of architects who never officially attended or graduated from an architecture school, like Frank Lloyd Wright or Le Corbusier. And despite their apprenticeships next to knowledgeable mentors or already established practitioners of their times, the “grandfathers” of modernism have fervently insisted on a different narrative, tracing their formative years in their very early childhood. Their carefully crafted mythologies relied on the model of the innate genius stimulated. The truth of the matter though is that such memories often formulate late and are prone to the distortion of autosuggestion, where external narratives by critics and journalists are internalized even by figures like Wright¹⁸.

It is under this light that one could only read the denouncement of exposure to

architectural pedagogy by their counterparts, such as Koolhaas and Hadid. Only in the case of latter, this denial of education comes across more as a retroactive urge; abolition as an afterthought. And even though it seems a few too many canonical architects started their career in the crib, it is actually the opposite: once reaching a certain status, one can only sustain the myth of genius by claiming to have already been a young architect under 12. ■ *Evangelos Kotsioris, PhD candidate, Princeton University; Assistant curator, 3rd Istanbul Design Biennial.*

Notes:

- Frank Lloyd Wright, *Frank Lloyd Wright: An Autobiography*, 2nd ed., Faber & Faber Limited, 1946, p. 15, 36.
- Ibid., p. 18.
- Ibid., p. 17.
- Most prominently: Stuart Wilson, “The ‘Gifts’ of Friedrich Froebel,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 26, no. 4 (December 1967), pp. 238-41; R. C. MacCormac, “Froebel’s Kindergarten Gifts and the Early Work of Frank Lloyd Wright,” *Environment and Planning B: Planning and Design* 1, no. 1 (June 1974), pp. 29-50.
- Ibid.
- Jean-Louis Cohen, “Man With A Hundred Faces,” in *Le Corbusier Le Grand*, ed.: Jean-Louis Cohen and Tim Benton, vol. 1, Phaidon, London, 2008, p. 9.
- H. Allen Brooks, *Le Corbusier’s Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, 1999, p. 20.
- “In his kindergarten classes at La Chaux-de-Fonds,” Jean-Louis Cohen notes, “Jeanneret employed the graphic component of the system, which consisted of drawing vegetal or animal shapes using little squares. The idea that every shape, organic or mechanical, can ultimately be simplified into a geometric structure would remain fundamental for him.” Cohen, “Man With A Hundred Faces.”
- Le Corbusier, *Toward an Architecture*, trans.: John Goodman, Getty Publications, Los Angeles, Ca., 2007, pp. 193-212, esp. 200.
- Paul Makovsky, “Baby Rems,” *Metropolis* 20, no. 5, January 2011, pp. 60-61.
- Rem Koolhaas, “Elements of Architecture,” pamphlet, Venice: 14th International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia, 2014.
- Ibid. Emphasis mine.
- Ibid
- John Seabrook, “The Abstractionist,” *New Yorker* 85, no. 42, December 21, 2009, p. 112-24; “Zaha Hadid’s Light-Filled Labyrinth,” *CNN*, September 28, 2012: [http://www.cnn.com/2012/09/27/europe/gallery/great-buildings-zaha-hadid/index.html].
- Seabrook, “The Abstractionist.”
- “Zaha Hadid. Interview by Vladimir Belogolovsky,” *Archi.Ru*, August 31, 2008: [http://archi.ru/en/8497/zaha-hadid-intervyu-i-tekst-vladimir-a-belogolovskogo].
- “Zaha Hadid. Interview by Vladimir Belogolovsky.”
- “Frank Lloyd Wright’s recollection of Froebel training published in 1932 (the first edition of *An Autobiography*) was more authentic than those in his later publications, colored no doubt by outsiders’ interpretation.” Edgar Kaufmann Jr., “Frank Lloyd Wright’s Mementos of Childhood,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 41, no. 3, 1982, p. 232.

Mimar Figürüne Karşı İstisnalar: “Genç” Olan ile “Karşıt” Olan

Sevgi Türkkan ■ Mimarın yetkin bir figür olarak inşa edilme serüveni, mimarlık disiplininin ve kurumsallaşmanın tarihi olarak da değerlendirilebilir. Mimarlar nesiller boyunca kurumlar ve disiplinler eğitim aracılığıyla edindikleri yetkinliklerini sürdürmek için mücadele verirken, kimi zaman da aynı kurumlar ve disiplinler kurgu tarafından mimarlık yapma biçimleri kısıtlandığı ve olası açılımlar güçleştirdiği için onları aşmaya çalışmışlardır.

Mimar figürünün belirgin olarak kurgulanmaya başlanması Alberti’nin mimara yarı-tanrısal bir statü, yoktan varedebilme, ulvi güzellikleri yeryüzüne aktarabilme gibi yetileri atfetmesine dayandırılır. *De re aedificatoria* (yak. 1452) metninde Alberti okuyucuyu mimari nesneye bakarak onun fiziksel varlığının ötesinde, değerli, nadide bir niteliği keşfetmeye davet eder. Bu nitelik onu üreten niyet ve aklın ispatıdır: Mimar müellif ortaya çıkmıştır (Anstey, 2003). Mimari üretiminin yegane yaratıcı kaynağı, dolayısıyla tüm hak ve yetkilerinin sahibi olarak betimlenen mimar figürü değişen koşullara göre dönüşüme uğramış da olsa, bu 15. yüzyıl kavrayışı günümüz mimari müelliflik kavramının temelini oluşturur.

O günden beri müelliflik ile ilişkili bir seri kavram mimarın otoritesini ve yetkilerini sürdürmek ve yönlendirmek için iş başındadır. Bu kavramlar aracılığıyla eğitim sistemi, kurumsal standartlar, kanunlar, gelenekler ve bir takım inanışlar mimarın toplumdaki yerini ve rolünü sabitleyen düzenlemeler sağlar. Latince kökenleri ile akraba olan kavramlardan müellif (author), telif hakları (authorship), özgünlük (authenticity), yetkilendirme (authorization) bu amaca hizmet eden başlıca araçlar arasında sayılabilir.

Mimarlık alanı, bahsedilen kurgu çerçevesinde düzenini sürdürürken, çeşitli dönemlerde, mimarın müellif rolünü sorgulayan deneysel ve kışkırtıcı örneklerle de sahne olur. 1930’larda mekanik yeniden üretim olasılıkları ile ortaya çıkan özgünlük tartışması, 1960’ların sosyo-kültürel

başkaldırısı ile otoriterliğe karşı bireyi özgürleştiren söylem ve pratikler, 2000’lerin dijital devrimi ile ortaya çıkan yepyeni birlikte üretim, etkileşim ve paylaşım platformları bu anlamda ilham verici eşiklere örnek gösterilebilir. Bu eşikler ile “özgünlük”, “biriciklik”, “yaratıcı-deha” ve benzeri kavramlar ile onların yaygınlaştırdığı davranış kalıplarının ötesinde, katılımcılı, açık uçlu, aşağıdan yukarıya örgütlenen, kullanıcıyı merkeze alan, stilistik endişelerin ikinci plana atıldığı çeşitli söylem ve pratikler mimarlık düşüncesi ve üretiminde kendini göstermeye başlar.

Bu söylem ve pratikler arasında en radikal tavırlardan biri kurumsallaşma ve disiplinler yapının müelliflik üzerinden dayattığı normları hedef alan “karşıt” (anti) söylemidir. Mimarlık bilgisi ve süreçlerinin karmaşıklığı nedeniyle alınabilecek “karşıt” konumlar da bir o kadar çeşitli ve katmanlıdır. Bunlardan en bilineni Fun Palace projesini tasarlarken kendine taktığı “karşıt-mimar” (anti-architect) lakabıyla Cedric Price’ın birden çok yerleşik norma karşı aldığı tavırlar bütünüdür; tekil iktidar sahibi yerine kendini çeşitli uzmanların oluşturduğu bir ekibin üyesi olarak konumlandırıan karşıt-mimar, zaptedilemeyen bir özgünlük anlayışı ve endüstriyel yapıların karşıt-estetik dili, tekil bir kullanımı dayatmayan, belirgin veya sabit formu olmayan, mekansal programını kullanıcılar ile sibernetik sistemlerin manipülasyonuna gönüllü olarak açan bir karşıt-yapı.

Price, mimara atfedilen abartılı otoriteden ve dünyayı değiştirebilecekleri inancından hem çok rahatsız, hem de motive oluyordu. Meşhur söylemlerinden birinde “ben radikalım çünkü mimarlık kayboldu. Mimarlar çok budalalar, kendilerinin bir şey olduklarına o kadar ikna olmuşlar ki” diyor. Ayrıca bina inşa etmenin de mekansal bir sorunu çözmenin parçası olduğuna inanmıyor, mimarları mimarlık yaparken bina yapmamayı da değerlendirmelerine teşvik ediyordu.

Yine de, Fun Palace projesindeki “karşıt” motifi sadece mimarlık disiplinine duyulan bir tepkiye indirgenemez. 1960’ların iyimser ve umut dolu havası ile İngiltere’nin savaş sonrası sosyo-politik vizyonunda bireylerin boş zamanları değerlendirmeleri ve toplumsal özgürlükleri ile ilgili gündemdeki tartışmalar da önemli derecede belirleyici olmuştur. Price politik felsefe ile yakından ilgilenen, koyu bir sosyalist olarak bilinirdi. İlgi alanları onu günün yaygın akımı

enternasyonal modernizmden çok, Buckminster Fuller’in düşünceleri, the Independent Group’un sanat çalışmaları, Situasyonizm, gelişen sibernetik teknolojiler, oyun kuramı ve bilgisayarlara yönlendirmişti (Mathews, 2007). Tiyatro prodüktörü Joan Littlewood kendisinden “sahneleri, oyuncularını ve izleyicisi olmayan, tamamıyla performans ve etkileşimin mekanı olan yeni bir tiyatro türü” tasarlamasını isteyince, ortak bir görüşte birleşip bir grup sibernetik, enformasyon teknolojisi, oyun kuramı, mühendislik uzmanıyla biraraya gelerek meslek pratiklerini baştan düşünebilecekleri bu “eğlence laboratuvarı” üzerine düşünmeye başladılar.

Genç olmak da katılmışmış mimar -müellif figürünü aşındıran olgulardan bir diğeridir. Price’ın Fun Palace örneğindeki rolü gibi, mimarlık tarihinin en ilham verici anları kuşkusuz düşüncede, pratikte veya nesil olarak genç olmayla doğrudan ilişkilidir. Sorgulama, değişim, farklılaşma vb. genç olmanın ateşlediği motivasyon, enerji ve isyankar düşünce yapısı ile tetiklenir. Genç olmak bir yanıyla geçmiş nesillerin miras bıraktığı, dirençler, güç şemaları, düşünce yapıları ve alışkanlıklarından başkalaşmanın tavrı olarak da değerlendirilebilir.

Hem genç olmak hem de karşıt olmak tek tiipleşmiş müelliflik kurgusunu aşındıran, yeni olasılıklar ışığında alternatif müelliflik kurgularını açığa çıkaran dürtüler olarak karşımızdadır. Her ikisi de mimarın tasarım sürecindeki rolü, performansı, tasarım araçlarının kullanımı gibi konularda yerleşik kalıpların ötesini merak eder, heves edinir. Genç olan karşıtlıklardan beslenmeye heyecanı ve ihtiyacı gereği açıktır. Karşıt olan ise her zaman genç olmayabilir, ama gençlik ve karşıtlık birlikte daha çok güçlenip, daha çok ses çıkarabilir.

Bu iki dürtü ortak yönlere sahip olsa da aralarındaki farklar da üzerine düşünmeye değerdir. Karşıt doğası gereği muhaliftir. Genç ise kuşağa ait bir dönemdir. Karşıt, geçmiş veya mevcut olanı işaret ederek ondan ayırır. Genç ise geçmiş nesillerin kültürel, sosyal, tarihsel vb. mirasının devamında konumlanır. Karşıt olanın yönü belirgindir. Genç olan düzendeki mevcut dağıtıcı ve toparlayıcı güçlerin değişken etkisi altında, hareket halindedir. Karşıt olan gürültücüdür. Genç olan kendi çelişkileriyle doludur.

Mimar figürü bir yandan yetkin ve otoriter bir kimlik olarak yeniden inşa edilip, bir

yandan değişen olasılıklar ile aşındırılırken, “genç” olan bu karşılıklı güçlerin etkisi altında, ikisinin arasında bir yerlerde salınır. Bir yandan farklılaşma ve kendini varetme dürtüsüyle itkilenirken, eğitim ve mesleki kurumların sırtına yüklediği kültürel kimliğin, geleneklerin, mitolojilerin ağırlığı altındadır. Ironik biçimde, aynı formasyon, kendisinden mevcut normları aşıp yepyeni, özgün ve daha ileri olanı üretmesini bekler. Çelişkilerle ve potansiyellerle dolu olan genç olma durumu, tekil mimar müellif figürünün yerini alabilecek çok çeşitli müelliflik kurgularının açığa çıkması ve bu vesile ile mimarlık bilgisinin eleştirel olarak genişlemesi açısından büyük önem taşır. ■ *Sevgi Türkkan, doktora öğrencisi ve araştırma görevlisi, İstanbul Teknik Üniversitesi.*

Kaynaklar

- T. Anstey, “Authorship and Authority in L.B. Alberti’s *De re aedificatoria*”, *Nordic Association for Architectural Research*, vol. 4., Gothenburg, 2003, s. 19-25.
J. Till, “Architecture and contingency”, *Field*, vol. 1, no. 1, 2007, s. 120-135.
S. Mathews, *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Black Dog Publishing Limited, 2007, s. 75.

The “Young” and The “Anti” Against The Architect

Sevgi Türkkan ■ The making and breaking of the architect figure can be considered as an adequate illustration of the history of architectural discipline and of institutionalization. Generations of architects have been under the pressure of maintaining the authority granted to them by the disciplinary establishment, as well as trying to break the same conventions to access a multiplicity of authorial relations and tools that expand their practices.

The figure of the architect has been under construction, prominently since Alberti’s attribution of a semi-divine status, genuine abilities to create out of nothing and a capacity to canalize into the world a heavenly sense of beauty in *De re aedificatoria* (c. 1452). Anstey (2003) remarks that Alberti invites one to discover by looking at the phenomenal object of architecture “a single valuable quality which

is distinct from its physical presence, and whose existence is evidence of the will and mind of a (single) ‘creator’: the architect as author has arrived”. The characterization of the architect as the sole creative source, owner and authority for his architectural product has constituted the basis of modern architectural authorship as we know today, and so long has been maintained in accordance with changing paradigms.

Ever since, an army of author-related concepts has been in charge of establishing and governing the authority status for the figure under changing circumstances. Myths, conventions, institutional regulations and disciplinary principles have been employed to stabilize architects’ role and responsibilities in society. Authorship (as an ownership and control devise), authority (for status and power), authorization (by educational and professional institutions), authenticity (genuine creation of unique forms reflecting one’s personality) can be quickly mentioned among the author-related forces at play in the continuous reinforcement of the figure-of-the-architect.

Meanwhile, along the history of architecture, provocative forces have also entered the scene, pluralizing authorial possibilities, opening to a range of experiments regarding the roles and positions for the architect. 1930’s new modes of mechanical reproduction, 60’s socio-cultural upheavals against authoritarianism and 2000’s digital revolution can be counted among thresholds where mystical narrative built around “authenticity”, “originality”, “creator”, etc. was disrupted. Emanating from free culture and digital technologies new platforms for open-ended, collaborative, bottom-up design practices started to penetrate into architectural thinking and production. Critical discourse on authorial constructs and articulation of technical allowances blurred the boundaries of ownership and control, open the process to intervention, valorize not only the acts of the creator but all actors involved in its performance, including the work (text) itself.

The “anti” discourse is a radical stance against institutionalized powers and disciplinary establishment, with an intention of bringing aforementioned author-related notions etc. on their heads. Due to inherent complexities of architecture, the amount of “anti” positions one can take are proportionally various. Most prominently, in his self-acclaimed role as an “anti-architect”,

Cedric Price challenged a number of these notions in designing Fun Palace; a building with no pre-established static form, an anti-architect who withdraws from his authority in exchange of becoming a member of a multi-disciplinary team of experts and cybernetic automation, an ungovernable authenticity of anti-aesthetic industrialized components in constant state of change, an anti-building that doesn’t authoritatively imply a singular program and willingly opens itself to manipulation of its users etc.

Price was deeply disturbed and motivated by the overrated authority and blinded belief for the architect’s ability to change the world. He famously stated that he is only radical because architecture got lost. “Architects are such a dull lot and they’re so convinced that they matter.” He also had a strong disbelief in building as a solution to a spatial problem and urged architects to consider not building as part of architecture.

Yet the “anti” motive in Fun Palace was not only an opposition fired by a frustration towards the architectural discipline. 1960’s optimism and hope, as well as Britain’s post-war socio-political debates regarding individuals’ leisure time and freedom in society were also defining influences. Price was heavily interested in political philosophy and was known as a committed socialist. His interests had taken him far from the conventions of international style modernism to embrace the ideas of Buckminster Fuller, the art of the Independent Group, Situationism and emerging technologies of cybernetics, game theory, and computers (Mathews, 2007). When theater producer Joan Littlewood approached him with her inspiration “to create a new kind of theatre -not of stages, performers, and audiences, but a theatre of pure performativity and interaction”, their visions collided in the excitement to question the nature of their actions in experimenting with this laboratory of fun, together with an army of specialists on cybernetics, information technologies, game theory and engineers.

Being “young” is also a fundamental provocation on the stiffened norms of authorial establishment. The stimulating moments in architectural history are undeniably acquisitions related to being young at thought and practice, such as Price in the case of Fun Palace. Challenging, breaking and alternating do spur from youth, fuelled by the motivation, energy and rebellious mindset of adolescence. These

dynamics can also be regarded as an upheaval against past generations’ endurances, legacies, power structures, thoughts and habits.

Both the “anti” and the “young” are incentives that diverge authorial constructs and the notion of authorship in the light of emerging possibilities. Both inherently provoke and inspire deviations on the roles, performances and use of design tools based on a rejection of established habits. Young is inspired by more by anti-isms, either by necessity or by pure enthusiasm, compared to the already established. Anti is not necessarily young in concept, but resonate higher when being young. They don’t necessitate each other but become more powerful in tandem.

Having commonalities in their direction, it is also critical to examine the distinctions between them. Anti is oppositional by nature. Youth is a generational stage. Anti builds on complete rejection of the past, by pointing it. Young is the heir of generational inheritances, cultural, societal, educational and historical. Anti is more distinct in its direction. Young is in a state of flux between the co-existent forces that preserve and diffuse the disciplinary establishment. Anti is blatant by nature. Young is paradoxical by formation.

While the architect’s authority is preserved and diffused simultaneously, the young stands in between the convergent and divergent vectors that both dissolve and reformulate the architect as the author. Being fuelled both by opposition and continuity, the young bears on her shoulders a burden of genetic inheritances of cultural identity, traditions and myths during her educational and professional formation. Ironically, by the same formation, she is trained to supersede the norms by generating the novel and more advanced. With her inherent complexities and potentials, the paradoxical nature of the young is puzzling yet central for the critical expansion of architectural knowledge and opening towards new paradigms of authorship in architecture. ■ *Sevgi Türkkkan, PhD candidate, İstanbul Technical University; lecturer, İstanbul Technical University.*

References:
T. Anstey, Authorship and Authority in L.B. Alberti’s *De re aedificatoria*, *Nordic Association for Architectural Research*, vol. 4., Gothenburg, 2003, pp. 19-25.
J. Tiill, “Architecture and contingency”, *Field*, vol. 1, no. 1, 2007, pp. 120-135.
S. Mathews, *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Black Dog Publishing Limited, 2007, p. 75.