

**BETWEEN DECONSTRUCTIVIST
ARCHITECTURE AND HYPER-HISTORICISM:
DANIEL LIBESKIND AND TURKISH
ARCHITECTS**

**A Thesis Submitted to
the Graduate School of Engineering and Sciences of
İzmir Institute of Technology
in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of**

MASTER OF SCIENCE

in Architecture

**by
Feray MADEN**

**June 2008
İZMİR**

We approve the thesis of **Feray MADEN**

Assoc. Prof. Dr. Deniz ŞENGEL
Supervisor

Prof. Dr. Gűrhan TŪMER
Committee Member

Assist. Prof. Dr. Koray KORKMAZ
Committee Member

2 June 2008

Date

Assoc. Prof. Dr. H. Murat GŪNAYDIN
Head of the Architecture Department

Prof. Dr. Hasan BÖKE
Dean of the Graduate School of
Engineering and Sciences

ACKNOWLEDGEMENTS

I am very much indebted to my supervisor Assoc. Prof. Dr. Deniz Şengel for her supervision and her constant encouragement and attention, for her patience and efforts to broaden the horizons of this study and for providing a suitable atmosphere throughout the study. I thank the members of the thesis defense committee, Prof. Dr. Gürhan Tümer and Assist. Prof. Dr. Koray Korkmaz for inspiring discussion and comments, and to Assist. Prof. Dr. Selim Sarp Tunçoku and Assist. Prof. Dr. Zeynep Aktüre for their interest and input. I am equally grateful to Prof. Dr. Hilde Heynen, who has read early drafts of the chapters on Libeskind and deconstructivist architecture and offered valuable insights during my sojourn in fall 2006 at the Katholieke Universiteit Leuven as an Erasmus Student.

Thanks go to architects Emre Arolat, Nevzat Sayın, Durmuş Dilekçi, Gökhan Avcıoğlu, Yavuz Selim Sepin, Deniz Aslan, Emin Balkış, Elvan Çalışkan, Hakkı Yırtıcı, Murat Soygeniş, Nur Esin Altaş, Arda İnceoğlu and İpek Yürekli İnceoğlu for their very attentive responses to my questions and their participation in the study. They all also supported this research by providing printed and visual documents that constitute an important part of this thesis.

I would like to thank Eva Söderman, head of press and public relations at the Jewish Museum, Berlin, for permission to take interior photographs of the Museum. Permission by the following museums and collections is gratefully acknowledged for reproduction of works: Museum of Modern Art, A. V. Shchusev State Research Museum of Architecture, Iakov Chernikhov International Foundation, State Russian Museum, The State Hermitage Museum, Musée National d'Art Moderne, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, the administration of the Santa Maria Novella and The Israel Museum and Istanbul Museum of Architecture.

This study has been financially supported by a grant from the Institute's Research Fund (Project No. 2007 İYTE 20), which enabled ordering of archival materials and reproductions.

Finally, I would like to express my gratitude to my parents Ali and Yeter Maden and my sister Gonca Maden for their encouragement, help, immense patience and trust throughout my education and in every moment of my life.

ABSTRACT

BETWEEN DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE AND HYPER-HISTORICISM: DANIEL LIBESKIND AND TURKISH ARCHITECTS

Having its origins in the discipline of philosophy and the work of Jacques Derrida and emerging from the architectural concerns of the late twentieth century, deconstructivism has profoundly affected architectural theory and practice. In contrast with extant analyses of deconstructivist architecture in formalistic and stylistic terms, this thesis undertakes in Part I in three chapters a survey of the pre-history of deconstruction starting with the early twentieth-century avant-garde movements, and modernism and postmodernism, demonstrating debt and difference, and describes in detail the paths by which deconstructive philosophy was assimilated into architecture, including an extensive reading of Derridean concepts and their implementation in architectural discourse.

In two chapters, Part II undertakes demonstration of how and why Libeskind's architectural design derives from a deconstructivist position and proves his difference from architects like Eisenman, Hadid, Tschumi, Koolhaas, Himmelb(l)au, and Gehry who have been classified as deconstructivist. The thesis identifies Libeskind as the paradigmatic deconstructivist architect by criteria obtained through close reading of *Three Lessons*, *Micromegas*, *Chamberworks*, and the *Jewish Museum Berlin*. He is shown to differ from his contemporaries by a design approach that attaches fundamental importance to 'memory' and 'history' as well as a systematically developed alternative to conventional architectural drawing.

Part III, in two chapters, offers an overview of Turkish architectural history in the twentieth century in order to identify some contemporary Turkish architects as test cases for descriptive classification as deconstructivist and undertakes analysis of five architects with reference to criteria established in the Libeskindian context.

ÖZET

DEKONSTRÜKTİVİST MİMARLIK VE HİPER-TARİHSELÇİLİK ARASINDA: DANIEL LIBESKIND VE TÜRK MİMARLAR

Kökeni felsefe disiplini ile Jacques Derrida'nın çalışmalarına dayanan ve yirminci yüzyıl sonlarının mimarî sorularından kaynaklanan dekonstrüktivizm, günümüz mimarî kuram ve uygulamasında önemli farklılıklar üretmiştir. Ancak, dekonstrüktivist mimarinin mevcut çözümlenmeleri salt biçimsel ve üslûpsal temellere oturmaktadır. Bu tezin I. Ünitesi, üç bölüm halinde, dekonstrüksiyonun erken yirminci yüzyıl döneminin avangard hareketlerinde yer alan kökenleri ile, yine dekonstrüktivizmin tepki olarak meydana geldiği modernizm ve postmodernizm hareketlerinin çözümlenmesini gerçekleştirdikten sonra, dekonstrüktivist felsefenin mimariye devşirilerek bir mimarî kurama dönüştürülmesini tartışmaktadır. Ünite aynı zamanda, Derrida'nın geliştirdiği ve mimarî kurama dahil edilen belli başlı kavramların analizini gerçekleştirmektedir.

II. Ünite, Daniel Libeskind'in mimarisinin dekonstrüktivist bir duruşta kaynaklandığının sistematik kanıtı ile bu mimarın, 'dekonstrüktivist' olarak betimlenen Eisenman, Tschumi, Koolhaas, Hadid, Himmelb(l)au ve Gehry gibi mimarlardan farklarını sunmaktadır. Ünite, Libeskind'in paradigmatic dekonstrüktivist mimar olduğunu kanıtlamayı ve, iki bölüm halinde, gerek mimarî çizim dizilerinden gerek mimarlık tarihini konu alan yerleştirme eserlerinden oluşan *Three Lessons in Architecture*, *Micromegas* ve *Chamberworks*'ün ayrıntılı okuması ile Berlin, Yahudi Müzesinin ampirik incelemesinden oluşmaktadır. Libeskind'in, çağdaşlarından asal farkının; 'bellek' ve 'tarih' konularında kendini özellikle gösteren farklı bir tasarım yaklaşımı ile mimarî çizim geleneğine ürettiği radikal alternatiflerden oluştuğunu kanıtlamaktadır.

İki bölümden oluşan III. Kısım önce, yirminci yüzyıl Türk mimarlık tarihinin ayrıntılı bir özetini sunmakta, çağdaş Türk mimarlarının ne tür bir tarihin içerisinden çıkarak ürettiklerini anlatmaktadır. Bu arplan üzerine, gerek mülâkatlar gerek proje değerlendirmeleriyle incelenmek üzere seçilen Türk mimarları, Libeskind çerçevesinde tanımlanmış bulunan ölçütlerle dekonstrüktivist olarak betimlenip betimlenmeyecekleri sorusu bağlamında tartışılmaktadırlar.

TABLE OF CONTENTS

LIST OF FIGURES	ix
LIST OF ABBREVIATIONS.....	xviii
CHAPTER 1. INTRODUCTION.....	1
PART I. THE HISTORY OF A THEORY.....	11
CHAPTER 2. DECONSTRUCTION BEFORE DECONSTRUCTION: EARLY FORMALISMS.....	12
2.1. <i>Avant-Garde</i> : The Origins and Development of the Term.....	13
2.2. <i>Avant-Garde</i> against the Bourgeois.....	16
2.3. The Architecture of the <i>Avant-Garde</i>	18
2.4. <i>Konstruktivizm</i> : Russian Constructivism.....	20
2.5. The <i>Avant-Garde</i> Movements in ‘De-Constructivist Architecture’	26
CHAPTER 3. MODERN AND POSTMODERN ARCHITECTURE: AN OVERVIEW.....	42
3.1. Modern Architecture.....	42
3.2. The Problem Emerging at the Heart of Modernism.....	47
3.3. The Postmodern Moment.....	53
CHAPTER 4. DECONSTRUCTION AND ARCHITECTURE.....	59
4.1. The Concept of <i>Deconstruction</i>	59
4.2. The Philosophy of <i>Deconstruction</i>	62
4.3. Architecture and <i>Deconstruction</i>	67
4.4. Deconstructivist Architecture.....	70
4.5. The Turn of History.....	78

PART II. DANIEL LIBESKIND.....	83
--------------------------------	----

CHAPTER 5. LIBESKIND’S *OEUVRE*: THE ARCHITECTURE OF HISTORY

AND MEMORY	84
5.1. A Multidisciplinary Architecture.....	84
5.2. Architecture as <i>Machine</i>	87
5.2.1. Reading Architecture: <i>The Reading Machine</i>	89
5.2.2. Remembering Architecture: <i>The Memory Machine</i>	94
5.2.3. Writing Architecture: <i>The Writing Machine</i>	98
5.3. Architecture as <i>Drawing: Micromegas and Chamberworks</i>	101
5.3.1. <i>Micromegas: The Architecture of End Space</i>	107
5.3.2. <i>Chamberworks: Architectural Meditations on the Themes</i> <i>from Heraclitus</i>	112
5.4. History, Memory, and Architecture	116
5.5. Architectural Representation.....	118
5.6. Breaking Representation.....	122

CHAPTER 6. READING LIBESKIND “BETWEEN THE LINES”:

THE EXTENSION TO THE BERLIN MUSEUM WITH THE JEWISH MUSEUM	127
6.1. The Competition	128
6.2. The Historicity of the Project Site	131
6.3. Resisting the Erasure of History	134
6.4. The Concept of the ‘Line’	136
6.5. The Trace in Memory	139
6.5.1. <i>Irrational and Invisible Matrix</i>	139
6.5.2. <i>Moses and Aaron</i>	150
6.5.3. <i>Gedenkbuch</i>	152
6.5.4. <i>Einbahnstraße</i>	154
6.6. Underground <i>Passages</i>	156
6.6.1. Holocaust Tower: <i>Voided Void</i>	160
6.6.2. The Garden of Exile and Emigration: <i>E. T. A. Hoffmann</i> <i>Garden</i>	162

6.6.3. <i>Stair of Continuity</i>	169
6.7. The Line of Voids: <i>Die Leere</i>	172
 PART III. TURKISH ARCHITECTS	 181
 CHAPTER 7. HISTORY, MEMORY, AND INFLUENCE IN TURKISH ARCHITECTURE	 182
7.1. First National Architecture Movement: The Search for Identity.....	186
7.2. The Influence of Foreign Architects	191
7.3. The Architecture of Revolution: Cubic Architecture.....	193
7.4. Second National Architecture Movement: A New Search	196
7.5. The Post-War Period: 1950s and Modernism.....	200
7.6. 1960-1980: Pluralism.....	204
7.7. 1980s Through the Present.....	209
 CHAPTER 8. CONTEMPORARY TURKISH ARCHITECTS IN THE LIGHT OF DECONSTRUCTION: ASPECTS, CONCEPTS, VISTAS.....	 217
8.1. Fractal Landform in Emre Arolat’s Architecture.....	220
8.2. Durmuş Dilekçi and Emir Uras: <i>Muscle City</i> and <i>PDP</i>	232
8.3. Yavuz Selim Sepin: <i>The Great Egyptian Museum</i>	236
8.4. Gökhan Avcıoğlu: <i>Skyscraper</i> Concept Project and <i>Borusan</i> <i>Expedition Center</i>	 240
8.5. The Silence of the Heavenly Dome: Kaya Gönençen’s <i>Batıkent Mosque</i>	 244
 CHAPTER 9. CONCLUSION	 250
 BIBLIOGRAPHY	 252
 APPENDICES	
APPENDIX A. QUESTIONNAIRE (TURKISH ORIGINAL)	285
APPENDIX B. QUESTIONNAIRE (ENGLISH TRANSLATION).....	287
APPENDIX C. INTERVIEWS WITH ARCHITECTS	289
	viii

LIST OF FIGURES

<u>Figure</u>	<u>Page</u>
Figure 2.1. <i>Die Zukunftskathedrale</i> , Lyonel Feininger’s woodcut on the title page of the 1919 <i>Bauhaus Manifesto</i>	19
Figure 2.2. Vladimir Tatlin, <i>Monument to the Third International</i> , 1919	22
Figure 2.3. Alexander Vesnin, Competition project for the <i>Leningradskaia Pravda</i> (<i>Pravda</i> building in Leningrad), 1924.....	24
Figure 2.4. Iakov Chernikhov, Colored experimental composition from series “Principles of Architecture,” 1927	24
Figure 2.5. Alexei Shchusev, Competition project for the <i>Central Telegraph</i> , Moscow, 1926	25
Figure 2.6. Zaha Hadid, <i>The Peak</i> , 1982-1983	27
Figure 2.7. Kazimir Malevich, <i>Supremus No. 56</i> , 1916	27
Figure 2.8. Kazimir Malevich, <i>Black Square</i> , [1913], 1923-29	28
Figure 2.9. Gehry’s design for the <i>Familian House</i> in Santa Monica, California, 1978-1988	30
Figure 2.10. Kazimir Malevich, <i>Red Square and Black Square (Boy with Knapsack-Color Masses in the Fourth Dimension)</i> , 1915.....	30
Figure 2.11. Wassily Kandinsky, <i>Composition VI</i> , 1913	32
Figure 2.12. Frank O. Gehry, <i>Guggenheim Museum</i> , 2001	32
Figure 2.13. Robert Wiene, <i>Das Kabinet des Doktor Caligari</i> , 1919	33
Figure 2.14. Pablo Picasso, <i>The Guitar Player</i> , 1910	34
Figure 2.15. Daniel Libeskind, <i>Extension to the Denver Art Museum</i>	34
Figure 2.16. Daniel Libeskind, Conceptual sketch for <i>Royal Ontario Museum</i>	35
Figure 2.17. Georges Braque, <i>Femme à la guitare, automne</i> , 1913	36
Figure 2.18. Daniel Libeskind, <i>Berlin City Edge</i>	37
Figure 2.19. Daniel Libeskind, Collage detail from <i>Berlin City Edge</i>	37
Figure 2.20. Francis Picabia, <i>Dame!</i> , 1920	38
Figure 2.21. Daniel Libeskind, <i>Micromegas: The Architecture of End Space</i> title page.....	38

Figure 2.22. Guillaume Apollinaire, <i>Il Pleut</i>	39
Figure 2.23. Typographic text collage Libeskind prepared to demonstrate the relationship between Machine and Text	39
Figure 2.24. Daniel Libeskind, <i>Chamber Works</i>	39
Figure 2.25. An example of fractal geometry	40
Figure 3.1. Walter Gropius, <i>Das Bauhaus</i> , Dessau, 1926.....	43
Figure 3.2. Ludwig Mies van der Rohe, project for a <i>Glass Tower</i> , 1920-1921.....	44
Figure 3.3. Frank Lloyd Wright, <i>Larkin Office Building</i> , New York, 1904	46
Figure 3.4. Peter Behrens, <i>AEG Turbine Factory</i> , Berlin, 1908	46
Figure 3.5. Ludwig Mies van der Rohe, <i>IIT Cathedral/Boiler House</i> , Chicago, 1947.....	49
Figure 3.6. Michael Graves, <i>Portland Building</i> , Oregon, 1980	56
Figure 3.7. Philip Johnson, <i>AT&T Building</i> , New York, 1978-1982	56
Figure 4.1. Daniel Libeskind, <i>The Jewish Museum Berlin</i> , Berlin, 1989-2001	74
Figure 4.2. Peter Eisenman, <i>Memorial to the Murdered Jews of Europe</i> , Berlin, 1998-2005	74
Figure 4.3. A view between the columns at the <i>Memorial</i>	75
Figure 4.4. Bernhard Tschumi, <i>Parc de la Villette</i> , Superimposition of Lines, Points and Surfaces, Paris, 1982	77
Figure 4.5. Daniel Libeskind, <i>Spiral: Extension to the Victoria & Albert Museum</i>	78
Figure 4.6. Ludwig Mies van der Rohe, <i>Seagram Building</i> , New York, 1954-1958	79
Figure 4.7. Pablo Picasso, <i>L'Arlésienne</i> , 1911-1912.....	80
Figure 4.8. Daniel Libeskind, <i>Holocaust Tower</i>	80
Figure 5.1. Daniel Libeskind, synopsis of the project.....	89
Figure 5.2. Daniel Libeskind, <i>The Reading Machine</i>	90
Figure 5.3. Agostino Ramelli, <i>Reading Wheel</i> , 1588.....	90
Figure 5.4. One of the books Libeskind wrote and crafted for <i>The Reading Machine</i>	92
Figure 5.5. Daniel Libeskind, the books for <i>The Reading Machine</i>	93
Figure 5.6. Daniel Libeskind, <i>The Memory Machine</i>	94
Figure 5.7. <i>The Memory Theater</i> of Giulio Camillo	95

Figure 5.8. Memory System ‘housed’ in the architectural order of an abbey	97
Figure 5.9. Hell as site to Memory system	97
Figure 5.10. The places of Hell	98
Figure 5.11. The Theater	98
Figure 5.12. Daniel Libeskind, <i>The Writing Machine</i>	100
Figure 5.13. Giovanni Battista Piranesi, Plate VII	103
Figure 5.14. Daniel Libeskind, <i>Micromegas: Vertical Horizon</i>	103
Figure 5.15. Daniel Libeskind, <i>Micromegas: Maldoror’s Equation</i>	109
Figure 5.16. Daniel Libeskind, <i>Micromegas: Arctic Flowers</i>	110
Figure 5.17. Daniel Libeskind, <i>Chamberworks</i> , horizontal drawing	113
Figure 5.18. Daniel Libeskind, <i>Chamberworks</i> , vertical drawing	114
Figure 5.19. Geometric profile of the medieval cathedral	121
Figure 5.20. Remains of the Berlin Wall, view from Niederkirchner Straße	124
Figure 5.21. Remains of the Berlin Wall, Potsdamer Platz	124
Figure 5.22. Daniel Libeskind, <i>Berlin City Edge</i>	125
Figure 5.23. Daniel Libeskind, structural drawing of <i>Berlin City Edge</i>	125
Figure 6.1. Martin-Gropius, <i>Martin-Gropius-Bau</i> , 1877-1881, north façade	129
Figure 6.2. Martin-Gropius, <i>Martin-Gropius-Bau</i> , 1877-1881, west façade	129
Figure 6.3. The project site	132
Figure 6.4. Baroque intersection of Wilhelmstraße, Friedrichstraße, and Lindenstraße on Berlin map dated 1748	132
Figure 6.5. Remains of the Berlin Wall on the site of <i>Topographie des Terrors</i>	133
Figure 6.6. Franz Schwechten, <i>Anhalter Bahnhof Station</i> , 1872	133
Figure 6.7. <i>Between the Lines</i> : Plan of the urban scale with the invisible access	136
Figure 6.8. Plan of the <i>Jewish Museum</i>	137
Figure 6.9. The superimposition of <i>Star of David</i> over historical Berlin map	141
Figure 6.10. Connecting Rahel Varnhagen to Friedrich Schleiermacher	142
Figure 6.11. Rahel Varnhagen=Französische Straße 20	143
Figure 6.12. Friedrich Schleiermacher=Cemetery, Bergmannstraße	143
Figure 6.13. Connecting Mies van der Rohe to Paul Celàn	144
Figure 6.14. Mies van der Rohe=Am Karlsbad 24	144
Figure 6.15. Paul Celàn=Oranienstraße 1	144

Figure 6.16. Connecting Berlin Museum and Erich Mendelshon's <i>Metal Worker's Union Building</i> to E. T. A. Hoffmann.....	145
Figure 6.17. Erich Mendhelshon, <i>Metal Worker's Union Building</i> , view from Lindenstraße, 1929.....	145
Figure 6.18. E. T. A. Hoffmann=Charlottenstraße 56.....	146
Figure 6.19. Connecting Heinrich Heine to Heinrich von Kleist.....	147
Figure 6.20. Heinrich Heine=Mohrenstraße 32.....	147
Figure 6.21. Heinrich von Kleist (Mohrenstraße).....	147
Figure 6.22. Architectural Alphabet.....	149
Figure 6.23. Competition entry on music paper.....	153
Figure 6.24. "Names" model. Libeskind.....	153
Figure 6.25. Paul Klee (Swiss, 1879-1940), <i>Angelus Novus</i> (Angel of History), 1920.....	155
Figure 6.26. <i>Kollegienhaus</i> , the entrance of the Jewish Museum Annex.....	156
Figure 6.27. Interior of <i>Kollegienhaus</i>	158
Figure 6.28. Entrance to the Jewish Museum from <i>Kollegienhaus</i>	158
Figure 6.29. "Void One" Entrance to the Jewish Museum.....	158
Figure 6.30. Underground model showing three axial roads.....	159
Figure 6.31. The <i>Axis of the Holocaust</i> leads to the <i>Holocaust Tower</i>	160
Figure 6.32. <i>Holocaust Tower</i>	160
Figure 6.33. Interior of <i>Holocaust Void</i>	161
Figure 6.34. View of <i>Holocaust Void</i> looking up.....	161
Figure 6.35. The <i>Axis of Exile</i> leads to the <i>E. T. A. Hoffmann Garden</i>	163
Figure 6.36. South face of the <i>E.T.A. Hoffmann Garden</i>	164
Figure 6.37. Detail of concrete columns crowned with willow oleaster.....	164
Figure 6.38. The seven rows of seven, smooth concrete columns.....	165
Figure 6.39. The seven rows of seven, smooth concrete columns.....	165
Figure 6.40. Museum view from east along pedestrian path.....	166
Figure 6.41. Paul Celà Hof.....	167
Figure 6.42. Pavement in the open space between Holocaust Void and Jewish Museum.....	167
Figure 6.43. Drawing of <i>Paul Celà Hof</i> pavement.....	167
Figure 6.44. Paul Celà's Paulovina and engraved stones.....	168

Figure 6.45. The <i>Axis of Continuity</i> leads to the <i>Stair of Continuity</i>	169
Figure 6.46. View of the <i>Stair of Continuity</i> looking up.....	170
Figure 6.47. View of the <i>Stair of Continuity</i> looking down.....	170
Figure 6.48. View from the permanent exhibition	170
Figure 6.49. View from the permanent exhibition	171
Figure 6.50. View from the permanent exhibition	171
Figure 6.51. Street signs	171
Figure 6.52. The line of “Voids”	173
Figure 6.53. Void 2, looking up	173
Figure 6.54. Void 3, looking up	174
Figure 6.55. Crossing bridge	174
Figure 6.56. <i>Memory Void</i>	175
Figure 6.57. Detail of <i>Fallen Leaves</i> in the <i>Memory Void</i>	175
Figure 6.58. Last Void, looking up. Photography Feray Maden, December 2006	175
Figure 6.59. Windows on west face of Museum.....	176
Figure 6.60. Windows on east face of Museum	176
Figure 6.61. Windows on south face of Museum.....	176
Figure 6.62. View of the windows from interior.....	177
Figure 6.63. View of the windows from interior.....	177
Figure 7.1. Aléxandre Vallaury, <i>Public Debt Administration Building</i> , Istanbul, 1897.....	185
Figure 7.2. August Jasmund, <i>Sirkeci Railroad Station</i> , Istanbul, 1880-1890	185
Figure 7.3. Kemalettin, <i>4. Vakıf Hanı</i> , Istanbul, 1912-1926	188
Figure 7.4. Kemalettin, <i>Gazi Educational Institute</i> , Ankara, 1926.....	188
Figure 7.5. Kemalettin and Vedat Tek, <i>Ankara Palas</i> , 1924-1927	188
Figure 7.6. Vedat Tek, <i>Central Post Office</i> , Istanbul, 1909.....	189
Figure 7.7. Vedat Tek, <i>Imperial Offices of Land Registry</i> , Istanbul, 1909	189
Figure 7.8. Arif Hikmet Koyunoğlu, <i>Ankara Turkish Fraternity</i> , Ankara, 1924-1930	189
Figure 7.9. Arif Hikmet Koyunoğlu, <i>Museum of Ethnography</i> , Ankara, 1925-1928	190
Figure 7.10. Giulio Mongeri, <i>Ziraat Bank Headquarters</i> , Ankara, 1926-1929	190
Figure 7.11. Giulio Mongeri, <i>Monopolies Headquarters</i> , Ankara, 1928.....	190

Figure 7.12. Theodor Jost, <i>Ministry of Health</i> , Ankara, 1926-1927	192
Figure 7.13. Ernst Egli, <i>İsmetpaşa Institute for Girls</i> , Ankara, 1930	192
Figure 7.14. Clemens Holzmeister, <i>Central Bank</i> , Ankara, 1931-1933	192
Figure 7.15. Bruno Taut, <i>Faculty of Language, History and Geography</i> , Ankara, 1937	193
Figure 7.16. Ernst Egli, <i>Court of Financial Appeals</i> , Ankara, 1928-1930.....	193
Figure 7.17. Şevki Balmumcu, <i>National Exhibition Hall</i> , Ankara, 1933	195
Figure 7.18. Mesut Ozok, <i>Izmir Fire Department Building</i> , Izmir, 1932.....	195
Figure 7.19. Seyfi Arkan, <i>Florya Sea Pavilion</i> , Istanbul, 1934	196
Figure 7.20. Ernst Egli, <i>The Ragıp Devris Villa</i> , Istanbul, 1932	196
Figure 7.21. Bedri Uçar, <i>The Head Offices of the Public Rail</i> , Ankara, 1941	199
Figure 7.22. Sedat Hakkı Eldem, <i>Istanbul University Faculty of Science and Letters</i> , Istanbul, 1942-1943	199
Figure 7.23. Sedat Hakkı Eldem, <i>Taşlık Oriental Coffee House</i> , Istanbul, 1948-1950	199
Figure 7.24. Emin Onat and Orhan Arda, <i>Atatürk Mausoleum</i> , Ankara, 1944-1953	200
Figure 7.25. Sedat Hakkı Eldem and S.O.M., <i>Istanbul Hilton Hotel</i> , Istanbul, 1952.....	202
Figure 7.26. Nevzat Erol, <i>Istanbul City Hall</i> , Istanbul, 1952.....	202
Figure 7.27. Rıza Zırpçı, Ahmet Akın and Emin Ertan, <i>Çınar Hotel</i> , Istanbul, 1953.....	203
Figure 7.28. Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy and İlhan Türegün, <i>Turkish Pavillion in the Brussels Exhibition</i> , 1957	203
Figure 7.29. Enver Tokay and İlhan Tayman, <i>Kızılay-Emek Tower</i> , Ankara, 1959-1964	203
Figure 7.30. Orhan Bozkurt, Orhan Bolak, and Gazanfer Beken, <i>Ulus Office Building</i> , Ankara, 1954	203
Figure 7.31. Doğan Tekeli and Sami Sisa, <i>Lassa Factory</i> , Izmit, 1975-1977	205
Figure 7.32. Ayhan Böke, <i>İş Bank Tower</i> , Ankara, 1976	206
Figure 7.33. Kaya Tecimen, <i>Odakule Center</i> , Istanbul, 1970s	206
Figure 7.34. Turgut Cansever and Ertur Yener, <i>Historical Society of Turkey</i> , Ankara, 1966.....	206

Figure 7.35. Sedat Hakkı Eldem, <i>SSK Zeyrek Establishment</i> , Istanbul, 1963-1970	207
Figure 7.36. Doğan Tekeli and Sami Sisa, <i>Stad Hotel</i> , Ankara, 1965-1970	207
Figure 7.37. Fatin Uran, <i>Grand Efes Hotel</i> , Izmir, 1965	207
Figure 7.38. Hayati Tabanlıoğlu, <i>Atatürk Culture Center</i> , Istanbul, 1956-1969	208
Figure 7.39. Altuğ Çinici and Behruz Çinici, <i>METU Faculty of Architecture</i> , Ankara, 1962-1963	208
Figure 7.40. Tülin Hadi and Şandor Hadi, <i>Istanbul University Central Library</i> , Istanbul, 1964-1981	208
Figure 7.41. Doğan Tekeli and Sami Sisa, <i>Halk Bank Building</i> , Ankara, 1993	210
Figure 7.42. Nedim Sisa, <i>Kapital Business Center</i> , Istanbul, 1999-2003	210
Figure 7.43. Levent Aksüt and Yaşar Marulyalı, <i>Automatic Car Park Building</i> , Istanbul, 2000	210
Figure 7.44. Levent Aksüt and Yaşar Marulyalı, <i>Automatic Car Park Building</i> , Istanbul, 2000	210
Figure 7.45. Levent Aksüt and Yaşar Marulyalı, <i>Glass Pyramid</i> , Antalya, 1996-1997	211
Figure 7.46. Ahmet Yağcıoğlu, <i>Arkas Office Building</i> , Izmir, 2002	211
Figure 7.47. Ali Osman Öztürk, <i>Armada Shopping Center</i> , Ankara, 1999-2002	211
Figure 7.48. Gökhan Avcıoğlu, <i>Aksoy-Technical Administration Building</i> , Kocaeli, 1997-1999	212
Figure 7.49. Ayhan Böke and Haluk Tümay, <i>Sabancı Towers</i> , Istanbul, 1980	212
Figure 7.50. Sevinç and Şandor Hadi, <i>National Reinsurance T.A.S. Head Office</i> <i>Building</i> , Istanbul, 1987-1992	212
Figure 7.51. İlhan Tekeli and Sami Sisa, <i>Metrocity Multi-Strayed Residence</i> , <i>Business and Trade Center Complex</i> , Istanbul, 1993-1998	213
Figure 7.52. Turgut Alton, <i>Mövenpick Hotel</i> , Istanbul, 1999	213
Figure 7.53. Umut İnan, <i>Prime Minister's New Office Building</i> , Ankara, 1994-1998	213
Figure 7.54. Nuran Karaaslan, Merih Karaaslan and Mürşit Günday, <i>Terrace</i> <i>Houses</i> , Ankara, 1989-1992	214
Figure 7.55. Yalçın İleri, <i>Bottle and Glass Factories' Mersin-Tarsus Facilities</i> <i>Bachelors' Guesthouse</i> , Mersin, 1995	214

Figure 7.56. Erdal Erkut, <i>Grand Cevahir Hotel and Congress Center</i> , Istanbul, 2002.....	214
Figure 7.57. Nevzat Sayın and Gökhan Avcioğlu, <i>Shell Headquarters Building</i> , Istanbul, 1992-1993	215
Figure 7.58. Merih Karaaslan and Nuran Ünsal, <i>Cappadocia Peritower Hotel</i> , Cappadocia, 1989-1996	215
Figure 7.59. Boran Ekinci, <i>Lake House</i> , Çanakkale, 2003-2004	215
Figure 8.1. Emre Arolat, the <i>Renovation of Entrepôt Royal</i> , Brussels, 2002-2004	224
Figure 8.2. Emre Arolat, the <i>Renovation of Entrepôt Royal</i> , Brussels, 2002-2004	224
Figure 8.3. Plan of the <i>Minicity Model Park</i>	225
Figure 8.4. Emre Arolat, <i>Minicity Model Park</i> , Antalya, 2003-2004	225
Figure 8.5. View from interior terrace	225
Figure 8.6. Interior perspective	225
Figure 8.7. Site plan of the <i>Şişli Complex</i> project.....	226
Figure 8.8. Section through public spaces under the shell	227
Figure 8.9. Section through public spaces under the shell	227
Figure 8.10. Perspective from the folded ground.....	227
Figure 8.11. Section of the <i>Şişli Complex</i> project.....	228
Figure 8.12. Interior perspectives of the <i>Ulus Savoy Housing Project</i>	229
Figure 8.13. Interior perspectives of the <i>Ulus Savoy Housing Project</i>	229
Figure 8.14. Interior perspectives of the <i>Ulus Savoy Housing Project</i>	229
Figure 8.15. Interior perspectives of the <i>Ulus Savoy Housing Project</i>	229
Figure 8.16. Emre Arolat, <i>Ulus Savoy Housing Project</i> , Istanbul, 2006-2008	230
Figure 8.17. Emre Arolat, <i>Maslak Office Building</i> , Istanbul, 2006-2008	230
Figure 8.18. Rendering of project for the <i>Maslak Office Building</i>	231
Figure 8.19. Rendering of project for the <i>Maslak Office Building</i>	231
Figure 8.20. Durmuş Dilekçi and Emir Uras, <i>Muscle City</i> , Vienna, 1995.....	234
Figure 8.21. Model of <i>Muscle City</i>	234
Figure 8.22. Model of <i>Muscle City</i>	235
Figure 8.23. Durmuş Dilekçi and Emir Uras, <i>PDP</i> , Istanbul, 2006-2008.....	236
Figure 8.24. Yavuz Selim Sepin, the <i>Great Egyptian Museum</i> , Cairo, 2002.....	238

Figure 8.25. Layout perspective	239
Figure 8.26. Land use schema	239
Figure 8.27. Front view of the project.....	240
Figure 8.28. Gökhan Avcıoğlu, <i>Skyscraper</i> concept project, Istanbul, 2001	241
Figure 8.29. Gökhan Avcıoğlu, <i>Skyscraper</i> concept project, Hong Kong, 2001	241
Figure 8.30. Diagram of the multiple programs, <i>Skyscraper</i>	242
Figure 8.31. Structural diagram, <i>Skyscraper</i>	242
Figure 8.32. Gökhan Avcıoğlu, <i>Borusan Expedition Center</i> , Istanbul, 2001	243
Figure 8.33. Front view of <i>Borusan Expedition Center</i>	243
Figure 8.34. Kaya Gönençen, Model of <i>Batıkent Mosque</i> , Ankara, 1989	245
Figure 8.35. Plan of <i>Batıkent Mosque</i>	245
Figure 8.36. <i>Hagia Sophia</i> , view from Bab-ı Hümayun Street, Istanbul, Turkey	246
Figure 8.37. <i>Hagia Sophia</i> , cross section of the building before conversion to mosque.....	247
Figure 8.38. <i>Beyazıt II Hospital</i> , Edirne, 1484-1488	247
Figure 8.39. Interior view of <i>Hagia Sophia</i>	248
Figure 8.40. Interior view of <i>Sultanahmet Mosque</i>	248
Figure 8.41. <i>Süleymaniye Mosque</i> , Istanbul, 1550-1557	249

LIST OF ABBREVIATIONS

OED

Oxford English Dictionary

Abbreviations of Titles of Libeskind's Works

Adventures

Adventures in Life and Architecture

“Between the Lines”

“A Conversation Between the Lines with Daniel
Libeskind”

Breaking Ground

*Breaking Ground: Adventures in Life and
Architecture*

Erweiterung

*Erweiterung des Berlin Museums mit der Abteilung
Jüdisches Museum*

Jewish Museum

Jewish Museum Berlin

Radix-Matrix

Radix-Matrix: Architecture and Writings

Space of Encounter

The Space of Encounter

CHAPTER 1

INTRODUCTION

The objective of this thesis is to develop a historical and theoretical context for, and a perspective on, ‘deconstructivist architecture.’ The context is built by discussion of movements in architecture and adjacent fields of design including painting, typographic poetry, urban context, and similar, starting with the *avant-garde* movements at the turn from the nineteenth century to the twentieth, as well as by an overview of twentieth-century modernism and postmodernism that are in the immediate pre-history of deconstructivist architecture. The crux of the thesis is to analyze and interpret Daniel Libeskind’s architecture as the manifestation of the deconstructivist approach and by using Libeskind as the paradigmatic deconstructivist architect, to identify vectors of architectural creativity in contemporary Turkish architecture that may be described as deconstructivist.

Although much has been written about Libeskind and although he has been very frequently cited as a deconstructivist architect,¹ there have been no systematic studies conducted that have demonstrated exactly in what ways Libeskind’s work comprises a deconstructivist position. The claims that his design approach is deconstructivist, remain on the level of assertions and juxtapositions with quotations from deconstructivist philosophy. There is, however, the very strong argument for

¹ The bibliography of citations of Libeskind as deconstructivist architect is a long one. The following is a selection of the most influential literature: Philip Johnson and Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture: The Museum of Modern Art* (New York: Little Brown, 1988), p. 21; Peter Noever, *Architecture in Transition Between Deconstruction and New Modernism* (Munich: Prestel, 1991), p. 7; Andreas Papadakis, et al, *Deconstruction: Omnibus Volume* (London: Academy Editions, 1989), pp. 192-97; Papadakis, *Theory+Experimentation: An Intellectual Extravaganza* (London: Academy Editions, 1993), pp. 8-11; Papadakis, “Deconstruction and Architecture,” *A Decade of Architectural Design* (London: Academy Editions, 1991), p. 197; Charles Jencks, “The Architecture of Deconstruction: The Pleasures of Absence,” *Architecture Today* (London: Academy Editions, 1993), pp. 250-69; Jencks, *The New Moderns: From Late to Neo-Modernism* (London: Academy Editions, 1990), pp. 17, 25-29; Nur Esin, “Dekonstruktivizm, Mimariye Değişik Bir Bakış: Dekonstruktivist Mimari,” in *Mimari Akımlar II*, ed. Onur Tunataş (Istanbul: Yem Yayın, 1996), p. 48; Belkis Uluoğlu, “Dekonstruktivist Mimari Üzerine Değinmeler,” in *Akımlar II*, p. 54; Mary McLeod, “Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism,” in *Architecture Theory Since 1968*, ed. K. Micheal Hays (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 1998), pp. 678-703. Jürgen Tietz, *The Story of Architecture of the 20th Century* (Cologne: Könemann, 1999), p. 109; Arnt Cobbers, *Daniel Libeskind: Aarchitekten und Baumeister in Berlin=Architects & Master Builders in Berlin* (Berlin: Jaron Verlag, 2001), p. 5.

Libeskind's deconstructivism that has been repeatedly articulated by the most relevant philosopher, Jacques Derrida.² But Derrida's own statements regarding Libeskind, though they certainly bear utmost authority on the issue, do not comprise systematic demonstration of the argument, either. This thesis thus, for one, intends to fill this gap and to elucidate deconstructivist philosophy, its assimilation into architectural theory and practice, and its development in Libeskind's work. The study also intends to reveal the substantial importance of 'memory' and 'history' in Libeskind's architecture. The treatment of these two categories are, this thesis propounds, the distinguishing factor between an architecture we may profoundly identify as pursuing a deconstructivist position and formalistic experiments conducted in the aftermath of postmodern architecture.

As regards the second important contribution of this thesis, there have been no studies, systematic or otherwise, conducted, concerning deconstructivism in Turkish architecture. There have been few articles written in Turkish about architectural deconstruction, but these concern the general theory of the movement in the world and do not even mention the possibility that the approach may concern aspects of Turkish architects' work, not even to claim that the approach is non-existent in Turkish architecture.³ Against the background of the demonstration of the characteristics of deconstructive architecture in Libeskind, a number of Turkish architects are taken up and pitted against the norms provided by those characteristics.

In the context of the above described objectives, this thesis thus comprises three parts with chapter subdivisions: "The History of a Theory," "Daniel Libeskind" and "Turkish Architects." To constitute a background for the main discussion of the thesis,

² Perhaps the clearest of these articulations may be found in Derrida's "Response to Daniel Libeskind," *Radix-Matrix: Architecture and Writings*, trans. Peter Gren (Munich and New York: Prestel Verlag, 1997), pp. 110-15.

³ The complete bibliography of this corps is the following: Esin, "Dekonstruktivizm," pp. 48-51; Belkıs Uluoğlu, "Dekonstruktivist Mimarî," pp. 57-59; Çimen Bayar, "Demokrasi ve Dekonstruktivizm," in *Akımlar II*, 60-67; Banu Helvacıoğlu, "Deconstruction ve Mimarlık," in *70 Sonrası Mimarlık: Tartışmalar* (Istanbul: Mimarlar Derneği Yayınları, 1996), pp. 34-43; Esra Akcan, "Dekonstrüksiyon ve Mimarlık," in *Tartışmalar*, pp. 44-53; Uğur Tanyeli, "Zaha Hadid ve Dekonstruktif Söylemin eleştirisi," *Zaha Hadid* (Istanbul: Boyut, 2000), pp. 8-14; İzzet Göldeli, "Dekonstruktivizm ve Mimarlık," *Yapı* 179 (October 1996): 95-98; Ayşe Şentürer, "Jacques Derrida, Dekonstrüksiyon ve Peter Eisenman," *Yapı* 180 (November 1996): 92-106; Leyla Yekdane Tokman, "Bilgisayar Teknolojisi ile Desteklenen Dekonstruktif Mimarî Tasarıma Bir Yaklaşım," *Yapı* 237 (August 2001): 43-50. We may also add Vedat Toktay's article on Libeskind's Jewish Musuem, "Yahudi Müzesi Üzerine," *Yapı* 252 (November 2002): 68-77; Meral Ekincioglu, ed. *Daniel Libeskind: Çağdaş Dünya Mimarlar Dizisi 12* (Istanbul: Boyut Yayınları, 2001).

Part I takes up early twentieth-century avant-garde movements followed by surveys of modernism and postmodernism. A summary discussion of the history of the avant-garde at the beginning of that century was particularly in order in this thesis as important commentators on deconstructivist architecture from Mark Wigley and Philip Johnson to Catherine Cooke and Hilde Heynen have claimed that deconstructivism had its roots in movements of the early twentieth century such as Russian Constructivism, German Expressionism, Surrealism, and so on, or drawn attention to its close relationship to other avant-garde movements early in the century.⁴ Therefore, Chapter 2, the first of Part I, addresses avant-garde movements, their themes and concepts in art and architecture as well as similarities between avant-garde movements such as Cubism, Dadaism, Neoplasticism, Suprematism, Italian Futurism, French Surrealism, German Expressionism and Russian Constructivism and deconstructivist architectural projects with particular emphasis on Libeskind's work, but including consideration of other architects like Zaha Hadid and Frank O. Gehry. Though inclusion of a discussion of early twentieth-century avant-garde movements is by no means meant to indicate that deconstructivist architecture is evaluated in the chapters below as an avant-garde, nevertheless the question of its historical relationship to such remains a debated point which a study devoted to deconstructivist architecture must address. It must also be noted that Libeskind himself probes into his own roots in these movements, as will be demonstrated in Chapter 5 and elsewhere.

Similarly, substantially antithetical to modernism, the elaboration of the context of deconstructivist architecture requires understanding modernism as an antecedent, and postmodernism as a mode of architecture against which too, deconstructivist architecture is ultimately positioned. Therefore, Chapter 3 offers an overview of modern and postmodern architecture and includes discussion of the ways in which deconstructivism constitutes a response to them.

In Chapter 4, the term *deconstruction* and its reflections in architecture in the context of the relationship between philosophy and architecture are reviewed. This chapter traces the history and theory of deconstruction, because it seemed more effective to present the history and the definitions of the term 'deconstruction' prior to

⁴ Johnson and Wigley, *Deconstructivist Architecture*, pp. 7-20; Catherine Cooke, "Russian Precursors," *Deconstruction*, pp. 11-19; Hilde Heynen, "'What Belongs to Architecture?' Avant-Garde Ideas in the Modern Movement," *The Journal of Architecture* 4 (Summer 1999): 129-47.

the discussion of its relation to architecture. As the reader of the fourth chapter below will readily see, the difficulties of the naming and defining of the term were determined by that history. The reader will also find a discussion of how and why deconstructive thinking was adopted by the discipline of architecture. This part does not only focus on the reception and use of deconstruction in the recent history of architecture, where it has become reified as a style, but on the fundamental concept of deconstructivist architecture, situating the latter among other contemporary approaches as well as leading to a critique of modern and postmodern discourses in architecture.

The thesis discusses Libeskind's projects in the context of architectural and urban characteristics in conjunction with their historical environment and re-reads his drawings and collages in terms of the critique of traditional architectural drawing. The questions of how Libeskind's architecture, especially his museum work, become differentiated from other architects' projects and, in a second step, the ways in which this architect resists modernist functionalism and representation techniques in architectural drawing are elucidated by an exegesis of the devices used in his unusual drawings and collages in the context of the critique of modernism and the tradition of architectural drawing.

Thus after the three-chapter Part I offering an overview of early twentieth-century avant-garde movements, modernism and postmodernism, and the emergence of deconstructivist architecture, Part II takes up Libeskind's work in two chapters. Chapter 5 pays particular attention to *Three Lessons in Architecture: Reading Architecture* (The Reading Machine), *Remembering Architecture* (The Memory Machine) and *Writing Architecture* (The Writing Machine); *Micromegas: The Architecture of End Space*; and *Chamberworks: Architectural Meditations on Themes from Heraclitus*. Reading these projects with reference to the related drawings and collages in terms of the critique of architectural theory and of its relationship to history provides an understanding of Libeskind's architecture in the context of deconstructive thinking.

The discussion of the work *Erweiterung des Berlin Museums mit der Abteilung Jüdisches Museum=Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum* comprises a separate chapter, which is Chapter 6. Libeskind calls this project "Between the Lines," which is reiterated in the chapter's title. Delving into the analogy between architecture and philosophy and in search for a profounder understanding of Libeskind's project, Chapter 6 offers a reading of the Jewish Museum "between the lines" in the light of

Derrida's mode of close reading. In Libeskind's texts, we frequently encounter terms like *trace*, *erasure*, *between the lines* which make up his *explanatory* terminology as well as the fundamental lexicon of Derridean deconstructive philosophy. The significant point, however, is that in Libeskind these terms have been genuinely assimilated and deployed for constructing the fundamentals of his design approach.

Dealing more specifically with contemporary architectural history, this thesis focuses on not only the origins and fundamental concepts of deconstructivist architecture as evinced in the work of Libeskind, but the critique of modern and postmodern discourses in architecture. While modern architecture comprises the International Style reacting against history and classicism and proposing similar design solutions in different locations, sites, and climates,⁵ Libeskind's architecture constitutes the rejection and re-interpretation of both modernism and postmodernism and develops along lines of historicity.

Drawing attention to the limits of architecture and using radical forms, Libeskind designs buildings tightly woven around the historical references imminent in the project site, thus integrating the buildings into the urban milieu and site-specific history. It is not possible to move, for example, his Berlin Jewish Museum to a different place in the city, let alone to another city. Attributing primary importance to 'memory' and 'history,' his architecture is often generated along lines, voids, intersecting geometries and skewed angles that indicate and connect architectural and human entities now gone, in order to express the feelings of loss, absence and memory. Libeskind's work may be described as the reinterpretation of 'history' rather than merely of 'architectural history.' It is therefore unsurprising that he has mainly designed museums, incorporating, moreover, extant older buildings, and participated in projects such as the site of New York City's late Twin Towers.⁶ Thus an ironic dialogue is revealed in Libeskind's work between old and new architecture and consequently between the past and future within the framework of the dynamic but circuitous ground

⁵ Reinhard Gieselmann, "Mimaride Üslup Arayışı," *Akımlar I*, ed. Onur Tunataş (Istanbul: Yem Yayın, 1996), p. 14.

⁶ Libeskind's museum projects are: the Extension to the Berlin Jewish Museum, Berlin (1989-1999), Felix Nussbaum Museum, Osnabrück (1995-1998), the Extension to the Victoria & Albert Museum, London (1996), the Imperial War Museum North, Manchester (1997-2001), the Contemporary Jewish Museum, San Francisco (1998-2008), the Extension to the Denver Art Museum (2000-2006), Military History Museum, Dresden (2001-2009), Royal Ontario Museum, Toronto (2002-2007), Danish Jewish Museum, Copenhagen (2003-2004).

of history. Given the fact that most of Libeskind's projects are annexed to a much older building laden with historical significance, this dialogue becomes all the more trenchant and elucidates the manner of design through which the architect resists erasure conceptually and physically. Arguing the effect of 'memory' and 'history' on designing a museum within a museum and history within a history, this thesis shows how Libeskind's architecture deconstructs the modernist and postmodernist manners as it engages a much older and comprehensive history of architecture than these antagonistic movements comprise. In this framework, the close reading of his project drawings provides both a basic understanding of his architecture and a deeper appreciation of his major themes and concepts. But chapter 6 also undertakes the empirical, experiential description of the Jewish Museum in order to ask whether the key to deconstructive architecture might be precisely in the experience of space generated from a deconstructivist position based on the philosophy.

The theoretical and empirical-critical components of deconstructivist architecture thus obtained through the investigation of the movements that constitute the pre-history of deconstructivist design, of the philosophy of deconstruction, and of the latter's assimilation to architecture culminates in the analysis of Libeskind's work. Thus verified, the components are then put to work in relation to contemporary Turkish architects. Part III studies Turkish architectural history, and Turkish architects and their works. Prior to the application of the findings about deconstructivist architecture to Turkish projects, however, the thesis offers an overview of Turkish architectural history in the twentieth century. This concise overview is offered in Chapter 7 in order to map out the contexts in and against which contemporary Turkish architects are working. Starting from the most revolutionary changes and transformations in Turkish history, which re-shaped the entire social, cultural and architectural aura, the process of Turkish modernization in architecture through the present is discussed. This scope includes the manifestation of early twentieth-century avant-gardes in Turkey and both their coevalness and similarities to, and differences from, their West-European counterparts. Having emerged and developed in a genuinely multi-cultural geography harboring layers of civilizations from the archaic to the contemporary, Turkish architects have for centuries faced both the material presence of past cultures and architectures, the presence of the architectural fragment, but also abrupt radical breaks of the kind that, for example, has gone into the making of the project of Libeskind's Jewish Museum. Thus

it is reasonable to approach the work of Turkish architects with an eye to its ever-present, trenchant qualities involved in effacement, replacement, and remembrance that are a close part of Turkish history and culture. The architects and projects selected for discussion were identified on the basis of evident, immediate formal and material qualities that bore the possibility to yield deconstructive design positions when questioned, and were probed in terms of the philosophical stance and attitude to history adopted by their creators.

Chapter 8 identifies Turkish architects practicing today, who may be said thus to belong to the deconstructive position in architecture. The architects were interviewed concerning the position of architects like Libeskind, Peter Eisenman, Coop Himmelb(l)au, Rem Koolhaas, Hadid, Tschumi, and Gehry as well as deconstructivist architecture in general, Turkish and European architectural history, and other attendant topics. The interviewed were: Emre Arolat, Nevzat Sayın, Durmuş Dilekçi, Yavuz Selim Sepin, Gökhan Avcıoğlu, Deniz Aslan, İpek Yürekli İnceoğlu, Arda İnceoğlu, Nur Esin Altaş and Murat Soygeniş. Those whose projects discussed are: Emre Arolat, Durmuş Dilekçi, Yavuz Selim Sepin, Gökhan Avcıoğlu, and Kaya Gönençen. Chapter 8 discussed the latter's projects with reference to deconstructionist architecture as evinced in Libeskind and others.

The approach of this thesis comprises both theoretical and empirical vectors. The theoretical consists of the study of the theory of deconstruction and its application to the work of Libeskind and other architects. It is firstly empirical with respect to the site-study conducted of the Jewish Museum in Berlin. This writer visited the Museum twice, in December 2006 and August 2007, in order to study the project first-hand and use available archives in Berlin. It is empirical secondly in that, since there are no published resources about most recent Turkish architects, it includes field work involving oral and written interviews, questionnaires, and archival research to gather visual and verbal material, identify architects and interview them in order to scrutinize their work, including those perhaps not exclusively given to the deconstructivist approach but harbor deconstructive aspects in their work.

The empirical field work also involved efforts to identify Turkish deconstructivist architects. Since there are no extensive published bibliographies and indices, research on Turkish architects has included first going through all architectural journals and magazines published and skimming through competition archives, and

then, the field work conducted in order to identify Turkish deconstructivist architects and the preparation and conducting of interviews with those who were identified as possibly deconstructivist on the basis of their answers to the questionnaires.

After identification of projects by rather thorough archival research, a preliminary questionnaire was prepared in order to find out the above-named architects' perspective concerning deconstructive architecture. This questionnaire is included in Appendices A and B of this thesis respectively in the Turkish original and in English translation. Thus architects' initial answers were gathered in writing in response to the questionnaire. On the basis of responses to the questionnaire, the architects to be consulted in face-to-face interviews were selected. These interviews' transcriptions from tape in Turkish original are included in the Appendices section at the end. Though translations into English of the interviews and written responses have not been included in their entirety, they have been quoted and paraphrased at length in the thesis, where they are certainly found in English translation.

Yet another aspect of the approach of this thesis again includes the focus on Libeskind, as exhaustiveness has been targeted in constituting the bibliography of works by and on Libeskind. Furthermore, the bibliography at the end of the thesis has been divided into thematic subheadings so as to enable the reader to undertake further reading in systematic fashion. In all categories of the bibliography, comprehensiveness was the aim.

The described approaches determined the methodology. The tasks that were carried out for this research were the following: the method involved a thorough compilation and review of the literature about deconstruction theory; written and architectural works by Libeskind; works about Libeskind; assimilation of deconstructionist theory, which is a linguistic and philosophical theory, into architectural theory; deconstructivist architectural writings in Turkey and works of Turkish deconstructivist architects. The above also constitute aspects of the theoretical methodology: these literatures were studied, analyzed, and discussed in order to map out the theoretical field.

An equally important methodological aspect is the application of the deconstructivist theory to Libeskind's architectural projects and realized works. Though familiarity with all of Libeskind's projects was established, the thesis undertakes deconstructivist readings of exemplary work by the architect. The work that is

extensively studied is *Between the Lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum*.

Methodologically, this thesis required archival research and the thorough study of books by and about Libeskind. Equally, it required access to secondary literature published in rare periodicals and books. Access to these was made largely possible by a grant from the Institute's Research Fund, which enabled ordering of archival and other materials wherever permissible, as photocopy or film. Thus, determining the most fertile collections in the world that contain materials by and about Libeskind was the initial phase in research. Near-exhaustive lists of primary and secondary material available in the British Library, the Cambridge University Libraries, the University of Chicago Library, and Oxford University Libraries were compiled as a first step. Also the archival search was done by the writer in person at the Libraries of the Katholieke Universiteit Leuven, Brussel Hogeschool Sint-Lukas, Technische Universität Berlin, The Jewish Museum Berlin Library, Bilkent University Library, the Middle East Technical University Library, and the Libraries of Istanbul Technical University, Yıldız Technical University, and Istanbul Bilgi University.

What is the conclusion about deconstructive architecture this thesis research has reached? First of all, that there *is* something distinct we can identify and designate as 'deconstructive architecture.' But this is neither a style, nor employment of specific structural systems, nor the use of certain materials. The deconstructivist is difficult to summarize or reduce to a formula, since it is fundamentally a *position*. Thus it is not a question one can determine by simply reading the faces or interior spaces of a building. The term 'position' is a radically contingent one. In order to identify it, extensive research is necessary about the natural or built texture into which the project is inserted as well as about the specific site. Research is necessary concerning the phases of the architect's intention in relation to the project terms. But above all, in order to be identified as deconstructivist, the project and/or building must ultimately 'speak' with a speech that has something *different*, something *shaking* to say about humans, history, architectural history, and comprise a treasure-house of memory. This may be seen as a lot to expect of a building. But architecture, the *arché* and building ground of human history, *is* a lot. But the important point is that, given the fact that we have defined deconstructive architecture as a *position*, the appearance and the content of the speech of such architecture, will vary in every occurrence, pointing at the obligation to hyper-

historicism—in the architect’s approach to design and in the architectural historian’s method.

PART I

THE HISTORY OF A THEORY

CHAPTER 2

DECONSTRUCTION BEFORE DECONSTRUCTION: EARLY FORMALISMS

The subtitle of this chapter, “Early Formalisms,” actually rests on an error. But it is an error shared by many historians of architecture and art, namely, the viewing of the radical aesthetic movements of the early twentieth century as ‘formalist’ movements: *Cubism*, *Dadaism*, *Neoplasticism*, *Suprematism*, *Italian Futurism*, *French Surrealism*, *German Expressionism* and *Russian Constructivism*.¹ All these *avant-garde* movements, which were generated after 1905, focused on the explanation of new methods applicable to spatial arts rather than comprising formalist approaches to figurative arts.² Each was indeed seeking to define itself against every other movement, but shared the common *raison d’être* of dismantling traditional forms and concepts, as well as, in many cases, re-writing cultural history itself: “[T]he artistic avant-gardes of the twentieth century have pushed aside history in order to build a new history.”³ Thus it is rather as movements with arguments on both fronts, formal as well as historical, that the said movements need to be taken. It is no wonder, then, that the movements named above are seen by historians as sources of those late twentieth-century architects described as “deconstructivist architects,” such as Daniel Libeskind, Frank O. Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, and Rem Koolhaas. The works and compositions of these architects are in fact reminiscent of the *Cubism* of Pablo Picasso, Georges Braque or Juan Gris, the *Suprematism* of Kazimir Malevich or

¹ As instances of such conception, see for example, Henry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p. 236; Tietz, *Story of Architecture*, p. 30; Mark Gelernter, *Sources of Architectural Form: A Critical History of Western Design Theory* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1995), p. 237; Giorgio Grassi, “Avant-Garde and Continuity,” *Oppositions Readers*, trans. Stephen Sartarelli, ed. K. Micheal Hays (New York: Princeton Architectural Press, 1998), p. 392; Jencks, *New Moderns*, p. 13.

² Among the few who reject the interpretation of the early twentieth-century avant-garde movements as formalistic, is Selim O. Khan-Magomedov. See his *Pioneers of Soviet Architecture: The Search New Solutions in the 1920s and 1930s* (New York: Rizzoli, 1987), p. 61.

³ Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, trans. G. Verrecchia (New York: Harper and Row, 1980), p. 30. As is known, Sigfried Giedion had made the same argument for modernism in 1941 in his seminal *Space, Time and Architecture*.

El Lissitzky, the *Russian Constructivism* of Vladimir Tatlin or Wassily Kandinsky and, of course, the other avant-garde movements.⁴ Therefore, we may posit an analogy, if not directly a historical continuity, between the great art and design movements of the last century and the deconstructivist vein in contemporary architecture today. This analogy both leads us to grasping more fully and compels a critical discussion of deconstructivist architecture which is going to be held below in the final section, “The *Avant-Garde* Movements in ‘De-Constructivist Architecture’.”

2.1. *Avant-Garde*: The Origins and Development of the Term

The origin of the use of the French term *avant-garde* for the turn-of-the-century movements is still debated. The word *avant-garde* itself derived from the name of *front guard*, *advance guard*, or *vanguard*. As elaborated in the *OED*, the term *vanguard* is a military expression referring to “the foremost division of an army; the forefront or van” and is used in most occasions as synonymous with *avant-garde*. As Hilde Heynen has pointed out in her article, “‘What Belongs to Architecture?’ *Avant-Garde* Ideas in the Modern Movement,” “Taken literally, the *avant-garde* refers to the front part of a marching army, the scouts that first head into unknown territory. As a metaphor the word has been used from the 19th century onwards to refer to progressive political and artistic movements which considered themselves to be ahead of their time.”⁵ In his classic *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Matei Calinescu similarly searched for the origins of the term and outlined the history of the term beginning from its first appearance to its codification in the modern sense. Concerning the historical itinerary of the term *avant-garde*, Calinescu wrote as follows:

The word ‘*avant-garde*’ (fore-guard) has an old history in French. As a term of warfare it dates back to the Middle Ages, and it developed a figurative meaning at least as early as the

⁴ Johnson and Wigley, *Deconstructivist Architecture*; Charles Jencks, “Deconstruction: The Pleasure of Absence,” *Deconstruction*, p. 119-31; Geoffrey Broadbent, “Deconstruction,” *UIA Journal of Architectural Theory and Criticism* 1: 2 (1991): 19, 21, 27 and 30; James Wines, “The Slippery Floor,” *Deconstruction*, pp. 135-38; Papadakis, *Architectural Design for Today*, (Paris: Pierre Terrail, 1992), p. 175; Charles Jencks, “Deconstruction The Sound of One Mind Laughing (Or The Solipsist’s Delight),” *New Moderns*, p. 205; Toktay, “Yahudi Müzesi Üzerine,” pp. 68-77.

⁵ Heynen, “What Belongs to Architecture?” p. 129.

Renaissance. However, the metaphor of the avant-garde—expressing a self-consciously advanced position in politics, literature and art, religion, etc.—was not employed with any consistency before the nineteenth century. [...] [T]he cultural notion of the avant-garde had been introduced at least two decades earlier, in 1825, and [...] the utopian philosophy of Saint-Simon had been responsible for this specific application of the term. Actually, the avant-garde metaphor was applied to poetry almost three centuries earlier.⁶

Calinescu, however, discusses the term avant-garde with respect to its artistic rather than the military connotations as “‘march,’ ‘power,’ ‘arms,’ ‘victorious,’ ‘decisive action,’ etc.”⁷ To Henri de Saint-Simon (1760-1825), the historic founder of French socialism, Calinescu points out, in order to transform modern industrialized society, it would be only necessary to gather a group of leading intellectuals, scientists and artists, and join them with the leading industrialist. This group of leaders would render the future ideal state a reality. He has further claimed that the artist, as a “man of imagination,” was capable not of only foreseeing the future but also of showing others what the future ideal state would be like.⁸ As again Calinescu points out, the metaphor of the avant-garde by the mid-nineteenth century, “had been used by social utopists, reformers of various sorts, and radical journalists, but [...] had scarcely been used by literary or artist figures.”⁹ Olinde Rodrigues, a close friend of Saint-Simon, is known to have written:

It is we, artists, that will serve as your avant-garde; the power of the arts is indeed the most immediate and the fastest. We have weapons of all sorts: when we want to spread new ideas among people, we carve them in marble or paint them on canvas; we popularize them by means of poetry and music; by turns, we resort to the lyre or the flute, the ode or the song, history or the novel; the theatre stage is open to us, and it is mostly from there that our influence exerts itself electrically, victoriously. We address ourselves to the imagination and feelings of people: we are therefore supposed to achieve the most vivid and decisive kind of action; and if today we seem to play no role or at best a very secondary one, that has been the result of the arts’ lacking a common drive and a general idea, which are essential to their energy and success.¹⁰

⁶ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987), p. 97.

⁷ Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p. 104.

⁸ Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 102-107.

⁹ Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p. 108.

¹⁰ Quoted by Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p. 103. Olinde Rodrigues’s dialogue “L’Artiste, le savant et l’industriel,” was originally published in the volume *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (Paris: Galerie de Bossange Père, 1825) which appeared in the year of Saint-Simon’s death. The passage cited above is on p. 331 of this edition.

Thus in the nineteenth century already, the term *avant-garde* had been employed with respect to the re-shaping of art and culture with an eye to the latter's formal transformation as well.

At the beginning of the twentieth century, the concept of avant-garde was used in cultural debates with the implication of the 'most advanced' and stylistically 'innovative' art. The question of avant-garde emerged again as a theoretical issue in the 1960s and 1980s in discussions concerning modernism and postmodernism, when too, the historical role of the avant-garde and the adequacy of the concept was questioned by a number of artists and critics. The concept of avant-garde was defined by theoreticians and historians like Walter Benjamin in the 1930s and 1940s and later, by Theodor Adorno, Jean-François Lyotard, Peter Bürger, Renato Poggioli, and others. For instance, surveying the historical, social, philosophical and psychological aspects of vanguardism in his seminal work *Teoria dell'arte d'avanguardia* of 1962, Italian art historian Poggioli characterized the avant-garde as *activism*, *antagonism*, *nihilism* and *agonism*.¹¹ Poggioli reached beyond individual instances of art, poetry and music to show that vanguardists might be seen as sharing certain ideals or values which were manifested in the non-conformist lifestyles they adopted. While Poggioli focused on the ethics and politics of avant-garde in order to discover what the formal and stylistic features of avant-garde art revealed about the cultural situation, the German literary historian Bürger claimed that the avant-garde was concerned with abolishing the autonomy of art as an institution in literature and visual art: "The avant-garde turns against both—the distribution apparatus on which the work of art depends, and the status of art in bourgeois society as defined by the concept of autonomy."¹² Comprehensive in his method, Bürger reconstructed the sequence of art history as *sacral art* ("the art of the High Middle Ages"), *courtly art* ("the art of at the court of Louis XIV"), and *bourgeois art*, dispensing with the traditional categories and names of periodization, because to him, the class-historicity of the avant-garde, and of what had come before, was more

¹¹ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. Gerald Fitzgerald (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1982), pp. 16-40; 60-79.

¹² Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. M. Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 22.

important than proposing a sequence of stylistic historical moods as the periodization Romanesque-Gothic-Renaissance-Baroque, etc. had done.¹³

2.2. *Avant-Garde* against the Bourgeois

As we have found both Poggioli and Bürger arguing, the artistic avant-garde had both political and cultural dimensions which were closely intertwined and which went into the very concrete modes of *life* itself. Therefore, in terms of its intention, it is impossible to claim that the avant-garde was simply an artistic style. Already in its own time, by its progenitors, it was regarded as a new kind of art that stood in opposition to traditional art and searched for new kinds of artistic expression. Therefore, it emerged as a reaction to the existing social, economic, moral and aesthetic convictions of bourgeois-dominated nineteenth-century culture. Manfredo Tafuri is among the few who, despite recognizing the radical intentions of the avant-garde movements of the early twentieth century, find that nevertheless, the most radical stance they achieved was the positing of a sense of *historicity* over against the notion of ‘timeless truths’ of bourgeois capitalism. Thus Tafuri described the paradox of the avant-garde moment:

[T]he artistic avant-gardes of the twentieth century have pushed aside history in order to build a new history. [...] In this way, the neat cut with preceding traditions becomes, paradoxically, the symbol of an authentic historical continuity. In founding anti-history and presenting their work not so much as anti-historical, but rather as above the very concept of historicity, the avant-gardes perform the only historically legitimate act of the time. [...] *The anti-historicism of modern avant-gardes is not, therefore, the result of an arbitrary choice, but, rather, the logical end of a change that has its epicenter in the Brunelleschian revolution, and its basis in the debate carried on for more than five centuries by European culture.*¹⁴

Tafuri proposed the argument that the avant-garde finalized the Brunelleschian revolution.¹⁵ The formal aspect of the avant-garde movements were indeed strong, but their formal edge strongly derived its license from a socio-political critique that was revolutionary and sought to dismantle the stupor into which nineteenth-century

¹³ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, pp. 47-48.

¹⁴ Tafuri, *Theories and History*, pp. 30-31; emphases in the original.

¹⁵ For Tafuri, as Esra Akcan has claimed, “the revolution of Brunelleschi and Borromini was the moment when the modern consciousness of historicity replaced the classical conception of timelessness.” “Manfredo Tafuri’s Theory of the Architectural Avant-Garde,” *The Journal of Architecture* 7 (Summer 2002): 138.

bourgeois culture had cast all creative and intellectual activity from the theater and architecture to poetry, dance and urban planning.¹⁶ Thus, what at first sight seems pure formalist experimentation was in fact wrought with politics and social consciousness. The movements sought to revolutionize the fabric of life and dismantle class division and the attendant divisions in the arts.¹⁷ In order to eliminate the gap between high and low culture and to render art relevant in the practice of daily life, a number of artists including painters, poets, writers, and architects tried to break with the traditional concepts of art, architecture and aesthetics by revolutionary means, because they desired not only to challenge traditional art but also society as a whole.

Hence, the leading figures of the avant-garde movements sought a total rupture with tradition and attacked the institutions of bourgeois society. In order to open up new cultural or political routes for society to follow and in order to re-define art, culture and the very conception of ‘reality,’ artists now sought to re-define the boundaries of what was acceptable.¹⁸ They searched for a new mode of representation, because their objective was the generation of “a new spirit” or “a new beginning” and to shock the audience. In terminology more contemporary to us, they no longer wanted to create works that denoted something, represented a scene, or reproduced a mood. Thus they left behind, the constitutive conditions of the art of the preceding four hundred years: “mimesis”—the means of representation. The avant-garde artists were assigned a specifically avant-garde role: as Calinescu pointed out, “on the one hand, the artist enjoys the honor of being in the forefront of the movement toward social prosperity; on the other, he is no longer free but, on the contrary, [...] a leader.”¹⁹ Thus, with the avant-garde, the artist emerged, as never before, as a living biographical figure whose life itself was part of his/her work.

¹⁶ Raymond Williams, “The Politics of the Avant-Garde,” in *The Politics of Modernism Against the New Conformists*, ed. T. Pinkney (London and New York: Verso, 1990), pp. 53-55; see also Tafuri, “The Avant-Garde, Urbanism and Planning in Soviet Russia,” *Modern Architecture: Manfredo Tafuri, Francesco Dal. Co.*, trans. Robert Erich Wolf (London: Faber, 1986), p. 175.

¹⁷ Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p. 112.

¹⁸ “The Activists’ propagation of revolutionary art,” writes Éva Forgács, “their revolutionary goals, and their claim on shaping the future of their country beyond the boundaries of art, like the political poster art of the Commune, were greatly inspired by the German Revolution,” in “Art and Revolution” [*Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930* (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 2002), p. 202]. By the “German Revolution,” she means the emergence of German Expressionism; see p. 202.

¹⁹ Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p. 103.

The artists shared their ideas in an intellectual atmosphere and this opened up direct channels of influence among different artistic fields. The age of the avant-garde was also the age of manifestoes.²⁰ The manifestoes of the avant-garde movements may be taken as signs that refer first and foremost back to themselves and also may be read as major works of art as well as theoretical statements and practices of the various groups.

2.3. The Architecture of the *Avant-Garde*

It is an established fact that the term *avant-garde* implies a movement—“the movement within it questions the possibility of art itself.”²¹ Avant-garde art does not designate a uniform concept; rather, it embraces a collection of diverse movements. All the avant-garde movements such as *Cubism*, *Dadaism*, *Neoplasticism*, *Suprematism*, *Italian Futurism*, *French Surrealism*, *German Expressionism* or *Russian Constructivism* flourished in art and architecture at the beginning of the twentieth century and they did so together.²² These movements have mostly been ephemeral and their action has been spontaneous and improvised. Their theories and concepts may be formulated as a reaction to the past and as an intention to forge a radically ‘new reality.’ Moreover, the concepts and theories, which, taken as the origin for the ‘new’ by the avant-garde groups, had become the center of a new language in architecture. Hence, avant-garde architectural discourses focused on constructing “a new architecture.” Walter Gropius’ famous call for collaboration across the arts toward a new architecture, illustrates the cross-disciplinary characteristic shared by all avant-gardes mentioned above, as well as demonstrating the ubiquity of the genre of the manifesto at the time. As Gropius indicated in 1919, at the exhibition *Arbeitsrat für Kunst*:

²⁰ Tafuri, “Berlin 1922: From Populism to ‘Constructivist International,’” *Architecture, Criticism, Ideology*, ed. Joan Ockman (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985), p. 130.

²¹ Andrew Benjamin, “Malevich and the Avant-Garde,” *Art, Mimesis, and the Avant-Garde* (London: Routledge, 1991), p. 78.

²² For this cross-disciplinary argument, see Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (New York: Praeger Publishers, 1970), p. 14; Tafuri, “Architecture and the Avant-Garde from Cubism to the Bauhaus: 1906-1923,” *Modern Architecture*, trans. Robert Erich Wolf (London: Faber, 1986), p. 175; Jencks, *New Moderns*, p. 13; Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (London: Thames & Hudson, 1997), p. 160.

We must want, imagine and create the new architectural concept co-operatively. Painters, sculptures, break down the barriers around architecture and become co-builders and comrades-in-arms towards arts' ultimate goal; the creative idea of the cathedral of the future [*die Zukunftskathedrale*] which will once more encompass everything in one form—architecture and sculpture and painting.²³

The *Zukunftskathedrale* itself was manifested on the cover of the 1919 Bauhaus Manifesto *Cathedral* (Figure 2.1). The choice of the figure of the cathedral cut to the heart of the avant-garde: The medieval cathedral had involved work that equally engaged all the arts of the spectrum from painting to woodwork and architecture. It directly 'illustrated' Gropius' call as the ideal architectural site and *cathedra* of the *Rat*.



Figure 2.1. *Die Zukunftskathedrale*, Lyonel Feininger's woodcut for the title page of the 1919 Bauhaus manifesto *Cathedral*, 1919 (Source: The Museum of Modern Art, New York, NY, USA)

The Bauhaus, which was a design school that emerged in Germany in 1919, aimed to break from tradition and develop a modern style. The primary intention of Bauhaus architects such as Gropius, the founder of the school, Ludwig Mies van der Rohe, Hannes Meyer and Le Corbusier was to integrate art, technology and craftsmanship by ignoring precedents and generating a new design philosophy. At this point, it can be said that Bauhaus architects pursued identical goals as the Russian Constructivists. The main argument for architects like Gropius concerned revolutionary

²³ Walter Gropius, "Introduction to the Exhibition of Unknown Artists," in *Fantastic Architecture*, ed. and trans. Christiane Crasemann Collins and George R. Collins (London: Architectural Press, 1963), pp. 137-38.

art and architecture in their different aspects. A number of different collaborative groups of left-wing architects and artists expressed these arguments from Central and Eastern Europe to Russia during and after the First World War. Thence, the avant-garde movements in art and architecture quickly expanded through the rest of Europe and throughout Russia during the years of the Socialist Revolution. But it cannot be said that the Russian avant-garde artists simply followed Europe's or Germany's lead, because they reinterpreted avant-garde styles by combining them with their own unique innovations despite the close association with the current European artistic styles. In this manner the avant-garde flourished in Russia and reached its creative and popular height in the period of the Russian Revolution of 1917.

2.4. *Konstruktsiia*: Russian Constructivism

Constructivism was an influential Soviet-Russian artistic and architectural movement, which may be considered the natural development of the tendency towards abstraction and the quest for new methods of artistic representation characteristic of the Russia of the 1910s-1930s.²⁴ We may summarize the movement by propounding that Constructivist themes are often geometric, experimental and rarely emotional, as well as being minimal, as the work is broken down to its most basic elements. To create 'a style of art' or 'an art of order,' the Constructivist suggested unity. After the 1917 Revolution, Constructivism was embraced by most avant-garde Russian artists as they tried to apply the laws of "pure" art to objects of utilitarian purpose and mass consumption, and to "build a bridge" between art and industry.²⁵ Constructivist artists and their work closely affected architecture, which fact soon came to shape the character of Soviet architectural theory and practice during the period. As Wigley has claimed,

²⁴ Catherine Cooke in her article "Russian Precursors" searches for the origins of the term *Constructivism* and underlines that Russian has two words for construction: one word, in the sense of building, is 'stroitel or stvo from stroit, to build' and the other, from which the term *Constructivism* derives, is *konstruktsiia*: "This is construction in the sense of structural organization, and finds its most literal use in the grammatical sense" ("Russian Precursors," p. 11). She also indicates that "*konstruktsiia* denotes a mode of thinking, a certain ordering of the process of thought" and it "has to do with the structure of ideas, with the construction of arguments through assembling sequence of ideas. It is, as the Constructivists said, an intellectual category," pp. 11-12.

²⁵ Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, ed. Marian Burleigh-Motley (London: Thames and Hudson, 1986), p. 250.

the avant-garde increasingly rejected the traditional high art, as being an escape from social reality, but embraced architecture precisely because it is inherently functional and cannot be extracted from society. They saw architecture as a high art but one sufficiently grounded in function that it could be used to advance revolutionary goals: since architecture is so intertwined with society, the social revolution required an architectural revolution. Investigations began into using the pre-revolutionary art as the basis for radical structures. Having been lifted up out of the early drawings and into the counter-reliefs, the unstable geometric forms multiplied until they created a new kind of interior space and seemed about to become architecture.²⁶

Under the influence of the Revolution of 1917, the idea of the “revolutionary art-architecture” appeared as a basic argument in the discourse of leftist artists. Starting with the 1920s, it became the bedrock of the most important movement in Central and Eastern Europe architectures in that it enabled avant-garde architects to question the idea of “revolutionary architecture” in its most radical terms. As David Shterenberg stated in 1922, in the catalogue of the *First Exhibition of Russian Art*:

[T]he Revolution threw open new avenues for Russia’s creative forces. It gave the artist the opportunity to carry his ideas into the streets and the squares of the towns and thus to enrich his vision with new ideas. The decoration of towns, so changed by the Revolution, the demands of the new architecture naturally called into existence new forms of creation and construction.²⁷

According to Hanno-Walter Kruft, Constructivism, “had its roots in the processes of mass production.”²⁸ To him, the motto ‘Art belongs to the Factory’ by Alexey Gan, who issued a Constructivist manifesto in 1922, “embodied a new definition of the artist as a man who renounces his individuality and takes his lead from the aesthetic quality of manufactured goods.”²⁹ Many of the Constructivists conceived of a relationship between social production and architectural production for revolutionary change. For instance, *dom-kommunas* (common houses) were designed to vanquish the bourgeois family and to transform individual and society alike.³⁰ However, Constructivist artists such as Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova and Vladimir

²⁶ Wigley, “Deconstructivist Architecture,” p. 12.

²⁷ David Shterenberg, *The Tradition of Constructivism*, trans. Nicholas Bullock (Berlin: Van Diemen Gallery, 1922), p. 71.

²⁸ Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present* (New York: Princeton Architectural Press, 1994), p. 419.

²⁹ Kruft, *Architectural Theory*, p. 417.

³⁰ “Russian society at the beginning of the 1920s was a ‘socius,’ as the French theorists Deleuze and Guattari put it, of architectural revolutionary inscription which the whole process of production was inscribed.” Arie Graafland, *The Socius of Architecture* (Rotterdam: 010 Publishers, 2000), pp. 16-17.

Tatlin argued for ‘pure art’ including the notion that this art be absorbed in industrial production. To them, ‘purity’ and ‘utility’ were synonymous as they defined ‘pure art’ as socially useful art. To stop creating useless, abstract art and begin making art which would be socially beneficial, Vladimir Tatlin and Alexander Rodchenko produced the “Programme of the Productivist Group.” The canonical work of Constructivism was Vladimir Tatlin’s proposal for the *Monument to the Third International* (1919) which combined a machine aesthetic with dynamic components celebrating technology such as searchlights and projection screens (Figure 2.2). A perfect representative of the Constructivist movement, the *Monument* demonstrates art in alliance with engineering. As a way of uniting purely artistic forms with utilitarian intentions, the *Monument* celebrates the dynamism of revolutionary society that was taking shape in Russia. Tatlin’s tower launched a period of the exchange of ideas between Moscow and Berlin. According to Tatlin,

[t]he foundation on which our work in plastic art—our craft—rested was not homogenous, and every connection between painting, sculpture, and architecture had been lost: the result was individualism, ie the expression of purely personal habits and tastes; where the artist, in their approach to the material, degraded it to a sort of distortion in relation to one or another field of plastic art.³¹



Figure 2.2. Vladimir Tatlin, *Monument to the Third International*, 1919
(Source: The Museum of Modern Art, New York, NY, USA)

³¹ Vladimir Tatlin, “The Work Ahead of Us,” in *The Avant-Garde: Russian Architecture in the Twenties*, ed. Andreas Papadakis (London: Academy Editions, 1991), p. 23.

The Russian artists initiated new and exciting artistic experiments which would ultimately change the face and the direction of modern art and architecture, because they were relatively free to experiment, to establish their own unique styles and to join one of a great number of art groups and organizations. As a result of this, they began to bring to composition a sense of the rationality and technological focus of industrial work and design. As, again, Wigley has pointed out, “the instability of [Constructivists’] pre-revolutionary work was removed. The conflict between forms, which defined the early work, was gradually resolved. Unstable assemblages of forms in conflict became machine-like assemblages of forms cooperating harmoniously in the achievement of special goals.”³² While “the instability of the pre-revolutionary work had never been proposed as a structural possibility” and “was not concerned with destabilizing structure,”³³ after the Revolution, as Kenneth Frampton has pointed out in his article “Industrialization and the Crisis in Architecture,”

[b]uildings were no longer hermetic finished compositions but rather aggregations of elements in the process of being enacted. Their component parts were not only signs of actual productive relationship, as in Paxton’s Crystal Palace, but also the context for more explicit iconography and information. Equipped with flags, clocks, searchlights, cinematic projectors, radio aerials, loudspeakers, slogans and bill boards, they deliberately carried the dialectic of socialism into the street. They constitute both its manifest incarnation and its literal meaning.³⁴

The project illustrated in Figure 2.3 expressly demonstrates the iconographic, informative, communicational-technological character of architecture in the Soviet avant-garde described by Frampton. Furthermore, we may claim that the avant-garde directions in Soviet architecture and art in the 1920s, including the Rationalist and Constructivist tendencies, led to an inquiry that came to shape the character of modern Soviet architectural theory and practice: as we see in the architecture of Vesnins (Figure 2.3) and, of course, in the other projects of this period (Figures 2.4 and 2.5), “the concern with the purity of structure, precisely by protecting form from the threat of instability,”³⁵ comprised the explorative dynamism. As a consequence, we may add that this endeavor was concerned with the larger historical, cultural, and artistic settings out

³² Wigley, “Deconstructivist Architecture,” p. 12.

³³ Wigley, “Deconstructivist Architecture,” p. 15.

³⁴ Frampton, “Industrialization and the Crisis in Architecture,” in *Oppositions Readers*, p. 57.

³⁵ Wigley, “Deconstructivist Architecture,” p. 15.

of which such tendencies evolved, as well as with the analogous, avant-garde, tendencies in European art and architecture.

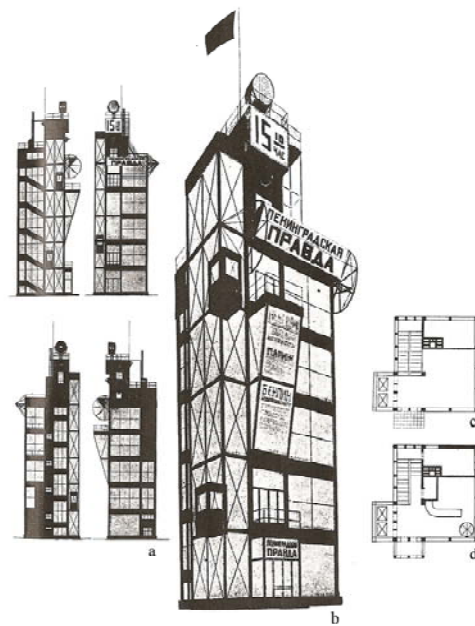


Figure 2.3. Alexander Vesnin, Competition project for the newspaper *Leningradskaya Pravda*, Leningrad, 1924 (a: four elevations, b: perspective, c and d: ground and first floor plan) (Source: A. V. Shchusev State Research Museum of Architecture, Moscow, Russian Federation)

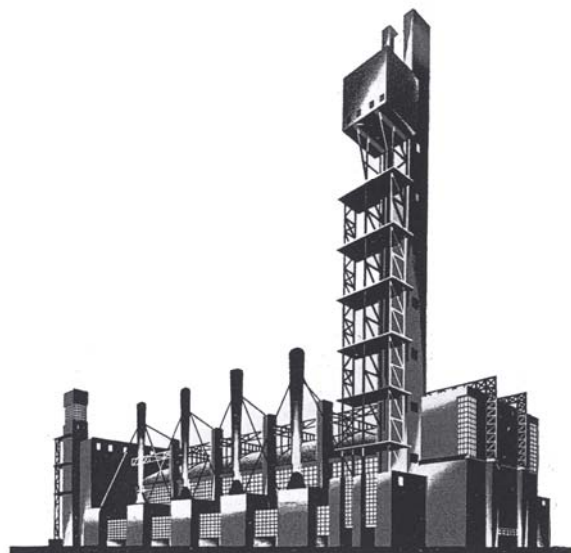


Figure 2.4. Iakov Chernikhov, Colored experimental composition from series “Principles of Architecture,” 1927 (Source: Iakov Chernikhov International Foundation, Moscow, Russian Federation)

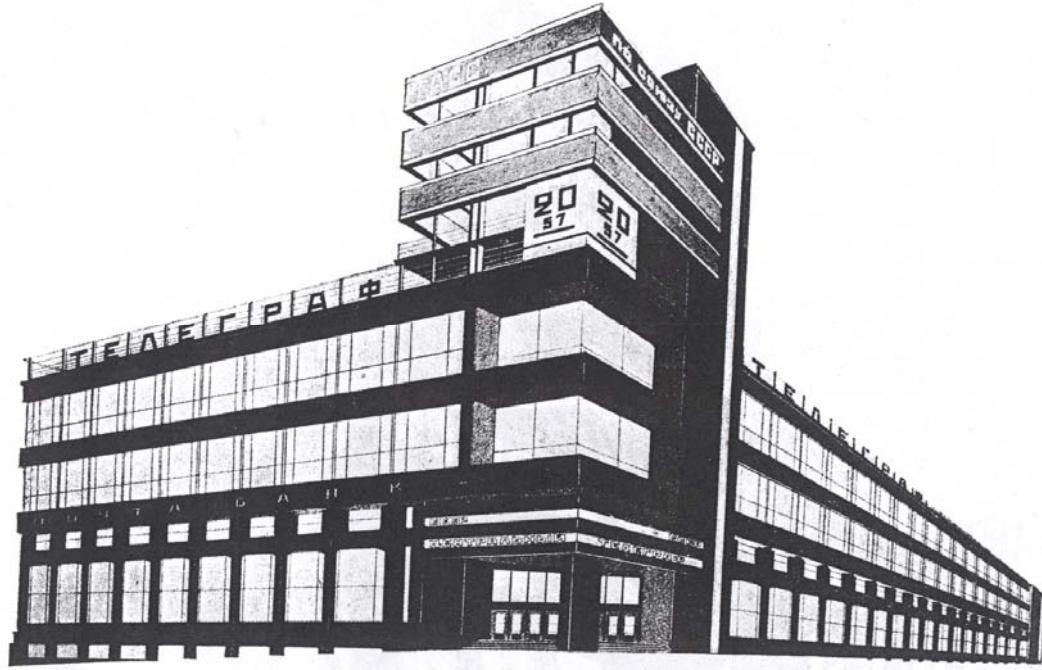


Figure 2.5. Alexei Shchusev, competition project for the *Central Telegraph*, Moscow, 1926
(Source: A. V. Shchusev State Research Museum of Architecture, Moscow, Russian Federation)

In the light of the above discussion, it may be claimed that, “the Constructivist framework,” as Peter Noever has written, “with its new way of seeing, its transformed Weltanschauung, had already based itself in the final analysis on a Deconstructivist idea.”³⁶ First of all, like the other avant-gardes of the early twentieth century, it comprised a radical break with mimetic and rationalist tradition, propounding a conception of art and architecture, “that separates, severs, breaks, fragments.”³⁷ The disjoining acts are, as we going to see in the chapters below, indeed inseparable aspects of deconstruction in architecture and elsewhere. But both Constructivism and Deconstructivism do not halt at the negative, but continue to re-assemble the fragments so obtained, according to a comprehensive principle. Noever argues the same as he writes that, both Constructivism and Deconstructivism reconstitute the fragments, “causing them to become the essential characteristic of modern twentieth-century art.”³⁸

³⁶ Noever, “On Architecture Today,” *Architecture in Transition*, p. 7.

³⁷ Noever, “On Architecture Today,” p. 7.

³⁸ Noever, “On Architecture Today,” p. 7.

2.5. The *Avant-Garde* Movements in ‘De-Constructivist Architecture’

What is outlined above makes up the contours of the avant-garde art and architecture at the beginning of twentieth century, as it is essential to search for the common values shared by the avant-garde art and architecture before analysis of deconstructivist projects in the context of the avant-garde. This section, in turn, looks at deconstructivist projects while marking out the avant-garde movements in detail and focusing on certain of their characteristics and overlapping points. This parallel reading of artistic avant-garde movements and architectural deconstructivist expressions will help establish the main arguments about deconstructivist architecture which will be propounded in the following chapters.

In the works of architects like Libeskind and Hadid, we find that they indeed undertake the critique of conventional architectural representation in their drawings and develop an abstract language which might advance the dynamic possibilities of architecture. Indeed, it is hard to see the traditional drawing techniques such as plan, elevation, perspective, axonometric projection among their work. For instance, the project *The Peak* by Hadid comprises one of the best examples of this abstract language (Figure 2.6). The project involved the design of a multi-level sports club in Hong Kong, consisting of a series of platforms that appear almost to be flying off a hillside in different directions. A mere glimpse at the drawing in Figure 2.6, leads us to observe that Hadid has developed her new approach to architecture by studying the paintings of the *Russian Suprematists*. In her own words: “I became interested in Abstraction and the Russian Suprematists, not the Constructivists, and the whole notion of Abstraction and the effect it has on certain issues of architecture.”³⁹ In fact, in Hadid’s paintings we can see the colored geometries of Kazimir Malevich, which may also be perceived as figures against white grounds (Figure 2.7).⁴⁰

³⁹ Zaha Hadid, “Interview with Zaha Hadid,” *UIA Journal* 1:2 (1991): 88.

⁴⁰ The Russian artist Kazimir Malevich (1878-1935) was the founder of the Suprematist school of abstract painting. His further development of “Suprematism after the Revolution made geometric planes even more important as elements of pictorial composition, and colour was relegated to a secondary role. Colour-free dynamic Suprematist compositions began to appear in which the organization of space was based on geometric figures. By this stage, Suprematism had virtually lost all connection with painting, as a result of its rejection of colour and its reduction to black and white planimetric figures. In the next stage, volumes and stereometric compositions pointed the way to Suprematist architecture.”



Figure 2.6. Zaha Hadid, *The Peak*, 1982-1983
(Source: Hadid, *Complete Buildings and Projects*, 1998)



Figure 2.7. Kazimir Malevich, *Supremus No. 56*, 1916, (Oil on canvas, 80.5 x 71 cm)
(Source: The State Russian Museum, St. Petersburg, Russian Federation)

Khan-Magomedov, *Soviet Architecture*, p. 63. See also Malevich, “Non-Objective Art and Suprematism,” in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Oxford: Blackwell, 2002), pp. 292-93.

Considered as “the first systematic school of abstract painting in the modern movement,”⁴¹ Suprematism was developed by Malevich in 1913 and introduced at the 1915 *0-10: The Last Futurist Exhibition* in St. Petersburg. As Herschel B. Chipp has claimed in *Theories of Modern Art*,

Suprematism is the rediscovery of pure art that, in the course of time, had become obscured by the accumulation of ‘things.’ [...] The black square on the white field was the first form in which nonobjective feeling came to be expressed [Figure 2.8]. The square=feeling, the white field=the void beyond this feeling. Suprematism did not bring into being a new world of feeling but, rather, an altogether new and direct form of representation of the world of feeling. [...] The new art of Suprematism, which has produced new forms and form relationships by giving external expression to pictorial feeling, will become a new architecture: it will transfer these forms from the surface of canvas to space.⁴²

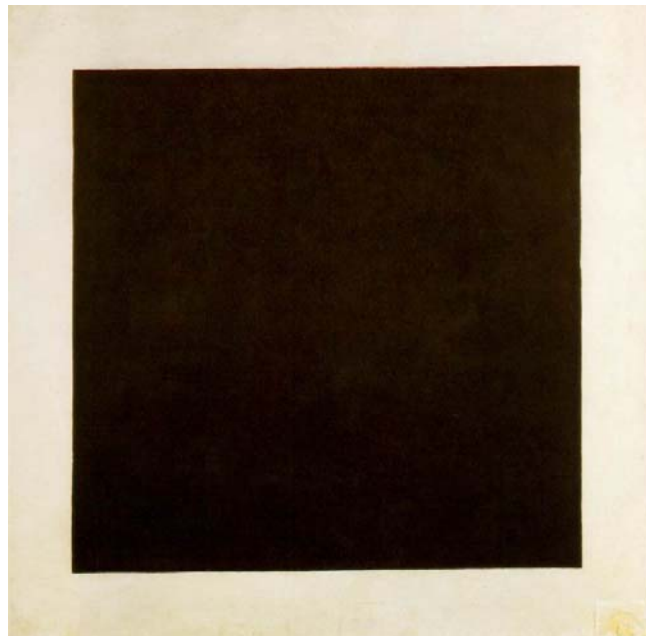


Figure 2.8. Kazimir Malevich, *Black Square*, [1913] 1923-29, (Oil on canvas, 106.2 x 106.5 cm)
(Source: The State Russian Museum, St. Petersburg, Russian Federation)

Suprematist paintings can be seen as a radical flattening of the picture plane—already constituting a radical rejection of the creation of the illusion of three-dimensionality of the Albertian mimetic-naturalistic convention. As we see in Malevich’s paintings, simple geometric forms such as a circle, a square, a triangle or

⁴¹ See Gray, *Russian Experiment*, p. 141.

⁴² Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (London and Los Angeles: University of California Press, 1968), pp. 341-46.

intersecting lines are chosen to compose dynamic arrangements on the flat surface of the canvas and to express the sensation of speed, flight, and rhythm. Accordingly, it would not be wrong to claim that this style refers to the supremacy of pure feeling in art over art's objectivity and this pure feeling is embodied from canvas to space in Hadid's architecture, because she takes Suprematist geometries from the picture plane and converts them into viable constructions and architectural spaces by means of the use of multiple perspectives, layerings, distortions and interpenetrations. In this way, she says she, "generate[s] a new kind of plan: much more fluid and dynamic. It implie[s] a certain kind of freedom and fluidity, a different kind of spatial organization."⁴³ To dynamize the implied space, she uses axonometric and perspective projection in a different way and builds up "pictorial spaces within which multiple perspective constructions were fused into a seamless, dynamic texture."⁴⁴ Likewise, her fragmentary style introduces a new, fluid kind of spatiality. Papadakis pointed out in his *Architectural Design for Today* that,

Suprematism has provided the perfect outlet for her use of representation as a design device, allowing her to explore from without the restrictions of gravity, which is the architect's oldest enemy. The results have not only been graphically breathtaking, but also refreshingly free of the functionalist baggage of the past. When finally subjected to the inexorable restraints of gravity itself, those are bound to continue to reflect their free beginnings.⁴⁵

As we find Papadakis affirming, we cannot see the pure modernist forms or design principles and the modernist understanding of walls, ceilings or other building components in Hadid's architecture as we had in Mies or Le Corbusier.

We can locate a different kind of Suprematist expression in Gehry's project, *Familian House* in Santa Monica, California. As Gavin Macrae-Gibson has pointed out in *The Secret Life of Buildings: An American Mythology for Modern Architecture*, this may be observed in the reflection of Malevich's *Red Square and Black Square* in Gehry's design (Figures 2.9 and 2.10).⁴⁶ According to Macrae-Gibson,

⁴³ Hadid, "Interview with Zaha Hadid," p. 88.

⁴⁴ Patrik Schumacher, *Hadid: Landscape in Motion* (Basel: Birkhäuser, 2004), p. 9.

⁴⁵ Papadakis, *Architectural Design*, p. 175.

⁴⁶ Gavin Macrae-Gibson, "The Representation of Perception," *The Secret Life of Buildings: An American Mythology for Modern Architecture* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988), pp. 2-30.

In Gehry's house, [...] man is an individual adrift in an ocean of being. The centrality of this inner world is conveyed both by literal content—the cross in plan with its unique focus—as well as by representational content—the marine imagery that perpetuates the immediacy of constant shock, keeping those memories that might invoke a traditional centering system at bay. Despite itself, however, the house also retains traces of the once-powerful external centralizing forces of earlier periods. We can see this residue in the kitchen's prismatic glass crystal, once the purifying symbol, as for Scheerbart and Taut, of a paradise of man's creation; or we may see it in the corner window of the house, now, through Malevich, doubly distant from the icons of the Russian church.⁴⁷

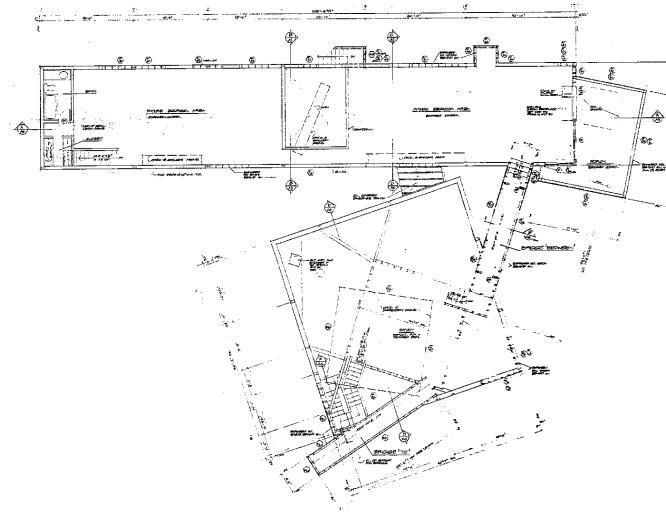


Figure 2.9. Gehry's design for the *Familian House* in Santa Monica, California, 1978-1988
(Source: Johnson and Wigley, *Deconstructivist Architecture*, 1988)

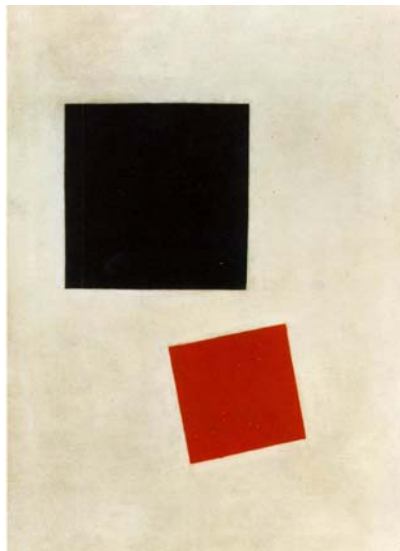


Figure 2.10. Kazimir Malevich, *Red Square and Black Square*, 1915, (Oil on canvas, 71.4 x 44.4 cm)
(Source: The Museum of Modern Art, New York, NY, USA)

⁴⁷ Macrae-Gibson, "The Representation of Perception," p. 175.

Besides Gehry's Suprematist expressions in this *Familian House*, it is possible to find there ideas of *German Expressionism* and the latter's dynamic and colorful designs in Gehry's other projects.⁴⁸ For example, in his Bilbao *Guggenheim Museum*. As we know, Expressionist artists attempted to depict not objective reality but rather subjective perceptions, emotions, and ideas. Therefore, one can observe the distorted subjects, exaggerated lines or imagery through the vivid, violent or dynamic application of formal elements in their paintings.⁴⁹ For Theo van Doesburg, *Expressionism* "show[s] very clearly the struggle for a new balance, a new harmony in the polar elements of life,"⁵⁰ just as it was,

experimental because [its] dominant feature was the spontaneity of nature, though in an abstract form. For this reason it was quite impossible for [it] to produce a general, architectonic, organically constructive, artistic statement. [...] [It was] not able to forge a universal collectivist form of expression, not able to create a style."⁵¹

Nevertheless, architects such as Bruno Taut and Gropius were interested in Expressionism, ostensibly through their common use of the materials of brick and glass.⁵² The claim here is not that ideas of Expressionism in Taut and Gropius's architecture influenced Gehry, but rather that the dynamic and colorful designs in Expressionist *paintings* influenced all three. When we think of how Gehry lumped along with both form and content, we see that his multifaceted and warped spaces are translated from Expressionist paintings into real space. This may be observed by a comparative glance cast at Figures 2.11 and 2.12.

⁴⁸ *Expressionism* was an art movement dominant in Germany from 1905-1925. "In painting, it has been assigned to the Brücke (Bridge), founded in 1905 by Ludwig Kircher, and to the Blaue Reiter (Blue Rider), founded in 1911 by Wassily Kandinsky and Franz Marc. In architecture, the term is widely employed to refer to a number of different formal conceptions, from the fantasy sketches of Han Poelzig, Bruno Taut, and Hermann Finsterlin to the buildings of Rudolf Steiner, Erich Mendelson, and Fritz Höger." Mallgrave, *Historical Survey*, p. 245.

⁴⁹ For elaboration on the topic, see Donald E. Gordon, *Expressionism: Art and Ideas* (New Haven: Yale University Press, 1987); Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity* (New York: Cambridge University Press, 1999).

⁵⁰ Theo Van Doesburg, "The Will to Style: The Reconstruction of Life, Art and Technology," *De Stijl: Extracts from the Magazine*, ed. H. L. C., Jaffe (London: Thames & Hudson, 1970), p. 152.

⁵¹ Van Doesburg, "Will to Style," p. 152.

⁵² "Expressionism in architecture began in Germany with Bruno Taut's Glass House at the Werkbund Exhibition in Cologne in 1914. Its major creations did not arise until after the First World War." Tietz, *Story of Architecture*, p. 25.



Figure 2.11. Wassily Kandinsky, *Composition VI*, 1913, (Oil on canvas, 195 x 300 cm)
(Source: The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation)

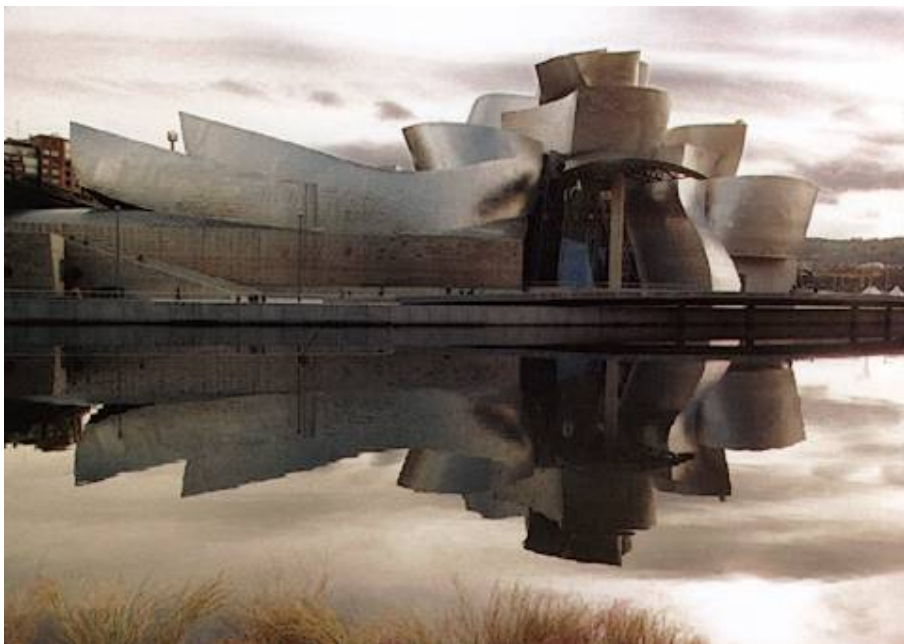


Figure 2.12. Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao, 1992-1997
(Source: *Architect*: Exhibition, 2001)

As it is seen in the above figures, Gehry's Guggenheim Museum most closely resembles Wassily Kandinsky's abstract painting *Composition V* not only in architectural form and profile, but in 'spirit' and perceptual impression. Further, the new

architecture of Gehry's Guggenheim Museum obliterates the difference between architecture and art with its unconventional applications. The point may perhaps be made more effectively by comparison with sculpture or Expressionist film set design as in the sets deployed in Robert Wiene's *Dr. Caligari* (1919) (Figure 2.13). Gehry's building is like an enormous sculpture—may even be described as a 'metallic flower'—in its unexpected appearance among the old neighboring shipyards of Bilbao with its organic form, the unique and fantastical style and titanium clad. Its metallic surfaces reflect the changing sky and the mood of the river onto its façade.



Figure 2.13. Robert Wiene, *Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919
(Source: Decla Film, Gesellschaft, Berlin)

When we look at Libeskind in the wake of Hadid's 'artificial landscape' and Gehry's 'metallic flower,' we similarly find juxtapositions of forms, lines of interaction and angles in his drawings, paintings, collages and models, which can equally be read alongside Cubist painting (Figure 2. 14). It is quite evident, for example, that Libeskind took Cubism⁵³ as a point of departure in the two projects, *Extension to the Denver Art*

⁵³ *Cubism* was an art movement developed originally in France by Pablo Picasso and Georges Braque starting around 1906. *Analytic Cubism* was the first form of *Cubism*, which developed between 1908 and 1911 and aimed to analyze natural forms and to reduce the forms into basic geometric parts on the two-dimensional picture plane. The second began around 1912 and comprised *Synthetic Cubism*. It developed through a construction process rather than the analytical process, and the deconstruction of *Analytical Cubism*. For detailed discussion, see: Eve Blau, *Architecture and Cubism* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997); Malevich, "From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism," in *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, ed. J. Bowlt (London:

Museum (Figure 2.15) and the *Royal Ontario Museum* (Figure 2.16). Both evince a method of Cubistic analysis of form.



Figure 2.14. Pablo Picasso, *The Guitar Player*, 1910, (Oil on canvas, 100 x 73 cm)
(Source: Centre Pompidou: Musée National d'Art Moderne, Paris, France)



Figure 2.15. Daniel Libeskind, *Extension to the Denver Art Museum*, Denver, 2006
(Source: Libeskind, *Adventures in Life and Architecture*, 2004)

Viking Press, 1988), pp. 116-35; E. F. Fry, *Cubism* (New York: McGraw-Hill, 1966); Cahid Kınay, "Kübizm (Cubisme)," *Sanat Tarihi: Rönesans'tan Yüzyılımıza-Geleneksel'den Modern'e* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), pp. 232-47; John Cauman, *Inheriting Cubism: The Impact of Cubism on American Art, 1909-1936* (New York: Hollis Taggart Galleries, 2001).



Figure 2.16. Daniel Libeskind, conceptual sketch for *Royal Ontario Museum*, Toronto, 2002
(Source: Libeskind, *Adventures in Life and Architecture*, 2004)

As is known, Cubist painters broke with centuries of pictorial tradition by rejecting the single sight-point construction in the origination of pictorial space and demonstrated the ways in which space could be distorted and transformed into different planes and vistas. They fragmented the three-dimensional treatment of the picture surface and redefined the latter's creation of the illusion of three-dimensional bodies by using an analytical system. Their paintings comprise planes composed of basic geometric forms and figures—lines, triangles, squares, circles and spheres. With the concept of abstraction thus introduced by Cubism,

the artist has finally liberated himself from the Renaissance world of nature observed by means of the arbitrary principle of mathematical perspective. It represent the painter's moment of liberation from a system that had held artist captive for five hundred years. Henceforth they would be free of the concept of a painting as an imitation of visual reality. they were now free to explore any desired direction of vision, experience of intuition.⁵⁴

⁵⁴ H. H. Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography* (New York: Harry N. Abrams, 1986), p. 161.

What we encounter in Libeskind is analogous to the abstraction and collage techniques found in Braque and Picasso during the 1910s (Figures 2.17 and 2.18). Therefore, Libeskind's drawings and models for his projects can be treated side by side with the works of these collage masters.⁵⁵ As a matter of fact, the series of parallelisms are observed by numerous architectural critics and historians. Libeskind differentiates his project with drawing and collage techniques other than traditional representative drawings to which we are accustomed in architectural projecting. In most cases, Libeskind presents his projects with collages he forms by clippings from journals, books and maps as well as the direct use of well-known paintings as by Leonardo da Vinci.



Figure 2.17. Georges Braque, *Woman with a Guitar*, 1913, (Oil and charcoal on canvas, 130 x 73 cm)
(Source: Centre Pompidou: Musée National d'Art Moderne, Paris, France)

Starting out by fragmenting the figure according to geometrical rules, Cubists found a new method of expression in reconstructing these fragments.⁵⁶ Libeskind, on the other hand, displayed a different approach. For, in Libeskind's collages, it is not only one figure that is fragmented. As may be observed in Figure 2.19, fragments of different

⁵⁵ Toktay, "Yahudi Müzesi Üzerine," p. 71.

⁵⁶ Cahid Kınay, "Kübizm (Cubisme)," p. 234.

pictures, projects, photographs, etc. are assembled in an elaborate panorama representing urban space.



Figure 2.18. Daniel Libeskind, *Berlin City Edge*, 1987
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

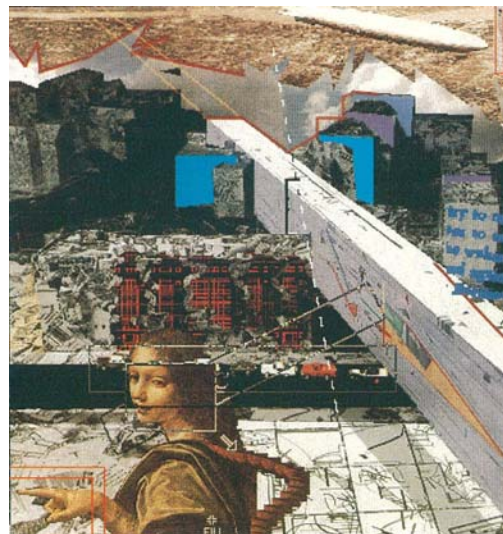


Figure 2.19. Collage detail from *Berlin City Edge*
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

It is equally possible to discern strong reminiscences of Dadaism (Figures 2.20 and 2.21), Surrealist poetry (Figures 2.22 and 2.23), and atonal music (Figure 2.24) in Libeskind's works as well as the collage of pictorial art. Disciplines such as

mathematics, music, literature and philosophy are an inseparable part of Libeskind's architecture. Libeskind himself stated this clearly when he argued that, 'architecture cannot exist without literature, language and music.'⁵⁷

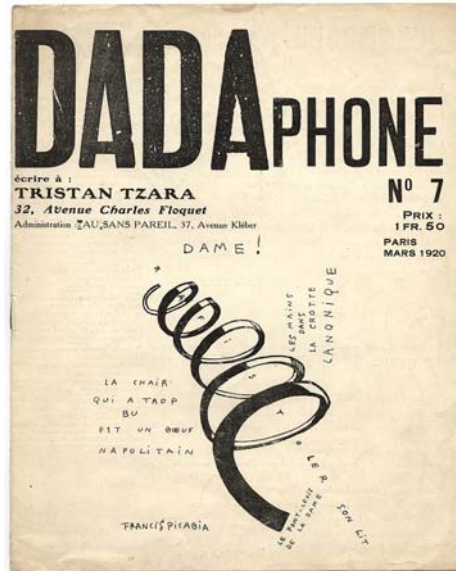


Figure 2.20. Francis Picabia, *Dame!*, 1920
(Source: *DadaPhone* 7, title page)



Figure 2.21. Daniel Libeskind, *Micromegas: The Architecture of End Space* title page
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

⁵⁷ Libeskind, "Mimarlık ve Anı," trans. Bayar Çimen, *Yapı: Mimarlık, Kültür ve Sanat Dergisi* 252 (November 2002): 79.

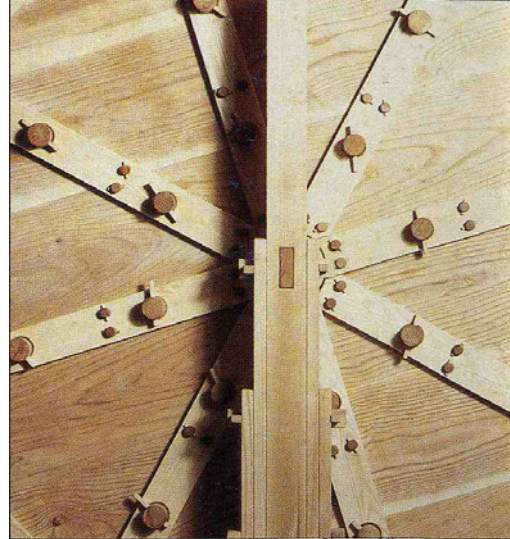
IL PLEUT

c e s t v o u s a u s s i q u i p l e u t m e m b r e s c o m m e s i e l l e s e t a i e n t m o r t e s m e m e d a n s l e s o u v e n i r
 e t c e s n u a g e s c a b r e s e p r e n n e n t a h e n n i r t o u t u n u n i v e r s d e v i l l e s a u t r i c h i e n n e m u s i q u e
 d e c o u t e s i l p l u t t a d d i s q u o i c r e g r e t e t l e d d a l n p l e u r e n t u n e a n c i e n n e m u s i q u e
 d e c o u t e t o m b e r l e s l i e n s q u i t e r e t i e n n e n t e n h a u t e t e n b a s

B. E. I. N.

BEINGBE, BEI NG, BE

BEi	NGb	EinGbeing	BEIN	GBe	INg	BEi-
GB	Ei	NgbeIn	GB	EIn	GBc	...
INg	BEi	NgbeI	NG	BEi	NG	BEi+
GBe	INg	Beingb	EI	NGb	EIn	GBe+
Ng	Be	Ingbei	NG	BEi	Ng	Be-
NGb	Ei	Ngbein	GBEI	NGb	EIn	GBe+
NGb	Ei	Ngbein	GB	EIn	GBe	INg-



BE	I	NgbeIn g	BEI	N	Gb	E
INg	BE	IngbeIN	GB	EIn	GBe	INg+
EIn	GBe	Ingbe i	NG	BRI	NGb	EIn
GBe	In	GbeIng	B	EIn	GB	EIn
GBe	IN	GbeIng	BEI	NG	BEi	NGb
EI	NGb	Eingb	EIN	GBe	INg	BEi+
Gb	Ei	Ngbein	GBe	In	Gb	Ei-
GB	EIn	Gbeing	BEI	NG	BEi	NG+
Ei	Ng	BeIngb	EI	N	Gb	E+
NGb	EIn	GbeINgb	EI	NG	BEi	NG+
EIn	GBe	IngBei	NG	BEi	NGb	EI+
Gb	Ei	NgbeIn	GB	Ei	Ng	Be

Figure 2.22. Guillaume Apollinaire, *Il Pleut*, 1918 (Source: *Selected Poems*, 1965)

Figure 2.23. Typographic text collage Libeskind prepared to demonstrate the relationship between Machine and Text (Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)



Figure 2.24. Daniel Libeskind, *Chamber Works*, 1983 (Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

As to Surrealistic language and poetry, we come across direct references to Dadaist language and poetry in Libeskind, which emerged as an opposition to the concepts of order and meaning established starting with Petrarch in the Early Renaissance⁵⁸ and which targeted new approaches in language and typographic form during the period of the First World War in both visual and literary arts. As evinced in the poem entitled *Dame!* by Francis Picabia (Figure 2.20), Dadaist poetry was generated by combining random scribbles and words gathered from clippings from various sources such as books, newspapers and journals. Poems by Surrealists like Guillaume Apollinaire were formed by playing on typographical techniques even though the combination of these in Apollinaire and other Surrealists were not as coincidental as in the Dadaists. In these works, the typographic play is in some way related to the content and the content aims at surprising readers by alienating them to the routine aspects of daily life and perception. Apollinaire's poem entitled *Il Pleut* (It's Raining) (Figure 2.22), represents the rain in terms of typography as it deals with the theme rain and while it presents an opposition to the extant poetical tradition, it makes poetry move closer to drawing and graphic art. As American Imagist poetry would do later, the typography and the content of the poem are made identical. Libeskind's drawings, prepared for the Jewish Museum in Berlin, which include texts with typographic play and are published in his book entitled *Countersign*, present evident similarities with Picabia's *Dame!* and Apollinaire's *Il Pleut*. Similarly, graphic products of fractal geometry (Figures 2.25) and Libeskind's *Chamber Works* as well as many of his other architectural drawings display conceptual and visual parallels (Figure 2.24).



Figure 2.25. An example of fractal geometry
(Source: Briggs, *Fractals: The Patterns of Chaos*, 1992)

⁵⁸ M. R. G. Spiller, *The Development of the Sonnet* (London and New York: Routledge, 1992), p. 1.

Contemporary Deconstructivist architecture is closely connected with the early twentieth century avant-garde movements in art and design. Libeskindian architecture is particularly, and deliberately, derived with multi-faceted allusions to the said movements. Above, we have offered a survey of allusion and similarity in *visual* and *formal* terms. The discussion of Libeskind's projects in Part II below, will demonstrate Libeskind's engagement with life and history itself in ways again reminiscent of the avant-garde goal of simultaneous revolution in life and design.

CHAPTER 3

MODERN AND POSTMODERN ARCHITECTURE: AN OVERVIEW

In the history of architectural deconstruction, there is an important question that must be covered: the reason of why and how deconstructivist architecture came to take part in contemporary architectural theory and practice, as it is difficult to understand the critique of deconstructive discourse in architecture without understanding the reasons underlying its emergence. The answer is rooted in the *need* for a critique of the modernist and postmodernist discourses of architecture since this need arose historically. This critique is competently undertaken from a deconstructivist perspective, as perhaps, not made possible by any other perspective for historical reasons the present chapter demonstrates. Therefore, the relevant segment of architectural history, spanning the beginnings of Modernism through today, will be summarized in this chapter. This segment comprises modernism and its aftermath and follows upon the avant-garde movements discussed in the above chapter. The aim of the summary is to provide a general overview of the architectural environment at the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, when a brand-new historical and architectural understanding emerged, along with the questions this emergence brought about.

3.1. Modern Architecture

It is a well known fact that modern movements flourished in the late nineteenth and early twentieth centuries and came about as a reaction to eclecticism, cultural relativism and nineteenth century notions of the picturesque. As Heynen has pointed out in her *Architecture and Modernity*: “In its initial phase [the Modern] had strong ties to avant-garde movements such as futurism and constructivism. It shared their opposition

to tradition and to the false claims of nineteenth-century bourgeois culture.”¹ As the standard, accepted definition has it, modern architecture,

was conceived in reaction to the supposed chaos and eclecticism of the various earlier nineteenth-century revivals of historical forms. Basic to the ideal of a modern architecture was the notion that each age in the past has possessed its own authentic style, expressive of the true tenor of the epoch. [...] The task, then, [was] to rediscover the true path of architecture, to unearth form suited to the needs and aspirations of modern industrial societies, and to create images capable of embodying the ideals of a supposedly distinct ‘modern age.’²

The modern movements in architecture arose around 1900 with new design solutions and new technologies enabled by the radical changes in building technologies brought about by the Industrial Revolution. The new building materials such as cast iron, steel, and glass offered architects and engineers the possibility and freedom to design new buildings and structures of size, form, and function unimaginable before. Such developments also enabled the design of buildings under the style of free plan, which lent feasibility to walls freed from the function of load bearing, and to building cantilevers and using glass at corners of buildings (Figure 3.1), which in turn brought the modernist skyscrapers into vogue (Figure 3.2).

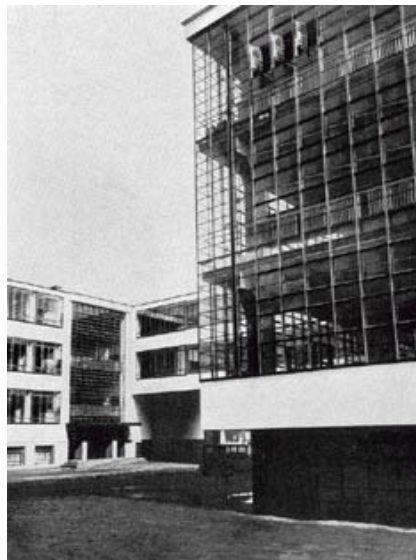


Figure 3.1. Walter Gropius, *Das Bauhaus*, corner of the workshop wing, Dessau, 1926
(Source: Bauhaus-Archiv)

¹ Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (London and Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999), p. 26.

² William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900* (London: Phaidon Press, 1996), p. 11.

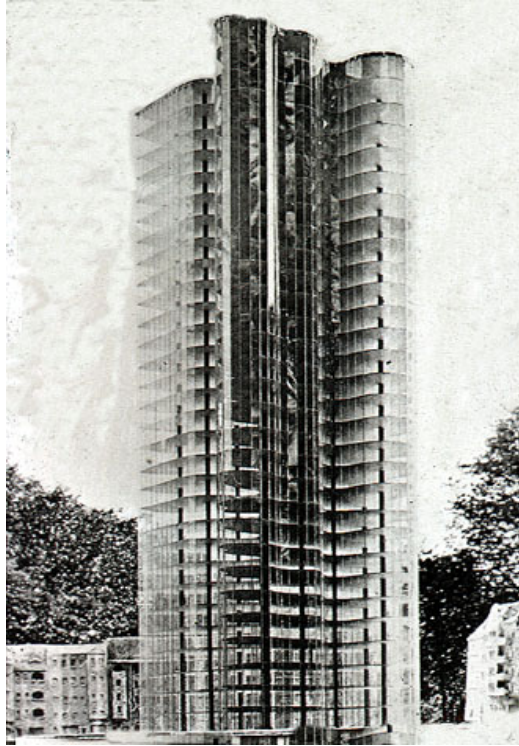


Figure 3.2. Ludwig Mies van der Rohe, project for a *Glass Tower*, 1920-1921
(Source: Lillyman, *Critical Architecture and Contemporary Culture*, 1994)

Since the new materials enabled new construction techniques, the buildings were raised in increasingly shorter periods of time and industrial products became a fundamental element of architectural design.³ However, realized first as a result of the influence of the Industrial Revolution and then as that of the *Bauhaus*, this approach impelled architects to produce more functional and standardized structures.⁴ In this way, “the pioneers of modern architecture tried to create a style that was defined by absolutely functional usage and the structural means necessary to support such usage.”⁵ As the twentieth century commenced, those pioneers came to believe it was necessary to

³ Henry Russell Hitchcock, “Building with Iron and Glass: 1790–1855,” *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (London: Yale University Press, 1987), pp. 169–89; Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), pp. 169–90.

⁴ Around the *Bauhaus* school in Germany, for example, a group of architects and artists guided by Walter Gropius worked on the task of rescuing art from its isolation, reinventing the relationship between art and life praxis, between arts and crafts, and between art and technology.

⁵ Leland M. Roth, *Understanding Architecture: Its Elements, History and Meaning* (New York: Icon Editions, 1993), p. 639.

invent an architecture that expressed the spirit of the new age. Nineteenth-century architecture had begun to seem picturesque and eclectic. By the 1920s, the most important figures in modern architecture had emerged on the scene: Le Corbusier (1887-1965), Mies van der Rohe (1886-1969), Frank Lloyd Wright (1867-1959), and Walter Gropius (1883-1969).

Based upon functionalism, early twentieth-century architecture was founded on the principle that “form follows function,” the dictum of Louis Henry Sullivan.⁶ One might summarize modern architecture by the mottos of “ornament is a crime” by Adolf Loos, “less is more” by Mies,⁷ and “machines for living” by Corbusier⁸ along with Sullivan’s dictum. The central idea of the earlier generations of modern architects was simplicity and purity, but they differed from one another in their understanding of aesthetic and historical traditions. While some architects adopted the machine aesthetic in all forms of design, others, however, preferred an architecture that expressed the irrationality of the machine. This bifurcation is again reminiscent of the variety of outlook on the machine in the avant-garde movements. In the early modern architectural examples we find that the buildings were indeed working like well-designed machines. For instance, Wright’s functional interior in the *Larkin Office Building* (1903) (Figure 3.3) and Peter Behrens’ glass wall at the *AEG Turbine Factory* (1908-1910) (Figure 3.4) were the forerunners of such buildings despite their massive look. In these examples, one can see that modern industrial materials and building technology were combined with elements of massive classical buildings. Eventually, however, the buildings came to be shaped by their function and materials without resorting to any historical precedents. Instead of viewing a building as a heavy mass, architects were going to come to consider it as a volume of space enclosed by light and thin curtain walls and resting on slender piers.

⁶ Louis Henry Sullivan, “The Tall Office Building Artistically Considered,” *Lippincott’s Magazine* 57 (March 1896): 403-409. Also see: Sullivan, *A System of Architectural Ornament* (New York: Rizzoli, 1990); *Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries* (London: Yale University Press, 1987); *The International Style* (New York: Norton, 1995).

⁷ Speaking about restraint in design, to the New York *Herald Tribune*, 28 June 1959. See also Mies van der Rohe, *The Presence of Mies*, ed. Detlef Mertins (New York: Princeton Architectural Press, 1994), p. 18; Franz Schulze, *Mies van der Rohe: A Critical Biography* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985), p. 21.

⁸ Le Corbusier, *Towards a New Architecture* (Oxford: Butterworth Architecture, 1989), p. 27.



Figure 3.3. Frank Lloyd Wright, *Larkin Office Building*, New York, 1904
(Source: Trachtenberg, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism: The Western Tradition*, 1986)



Figure 3.4. Peter Behrens, *AEG Turbine Factory*, Berlin, 1908-1910
(Source: Roth, *Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*, 2000)

The term *International Style* arose in modern architecture at the *International Exhibition of Modern Architecture* held in 1932 at the Museum of Modern Art in New

York and curated by Philip Johnson. Actually, it would not be wrong to maintain that the fundamental reason for designating the modern movement an *International Style* derived from the employment of the same design solutions in different locations, sites, and habitats with no reference whatsoever to local history or national vernacular. After the emigration of many European architects such as Gropius and Mies from Germany during the 1930s, the United States became a stronghold of modern architecture and this style dominated progressive architectural design well into the 1960s. Meanwhile, some architects, especially Corbusier, carried their ideas beyond Europe and the United States to other climates such as Brazil, India, and Japan. For instance, as well as the architects who helped spread modern architectural ideas during the 1920s, Corbusier's influence in Brazil began in the 1930s. In the light of all the developments explained above, we can say that modern architecture provided inexpensive, convenient and rapidly constructed entities as it spread outside Europe and the United States although it was responsive to neither history nor inhabitants.

As a conclusion, on the one side, modern architecture, which has been accepted as an *International Style* at least since the opening of the exhibition entitled *Modern Architecture* in 1932 and the publication of the book entitled *The International Style* during the same year—both of which were realized by Philip Johnson—continued to dominate the world of architecture through the 1960s. On the other side, it came under criticism even before the 1960s and a more revolutionary critical reaction to modern architecture was articulated.

3.2. The Problem Emerging at the Heart of Modernism

Led by a functional social and economic understanding that had been in the making since the 1890s, modern architecture came to face a series of crises during the 1960s which were going to bear irreversible effect on the course of architectural history. The complex debate issuing thence would eventually shake modern architecture at its very foundations.⁹ According to Charles Jencks who has described this historical moment in detail, although the crisis crystallized during the 1960s, its seeds had been

⁹ Papadakis, "The Question of Modernism," *The New Modern Aesthetic* (London: Academy Group, 1990), p. 7; Krufft, *Architectural Theory*, p. 437; Gieselmann, "Mimaride Üslup Arayışı," p. 14; Jencks, *The New Paradigm in Architecture* (New Haven and London: Yale University Press, 2002), p. 53.

sown before.¹⁰ As the modern “became a mass-cult, the historic city was threatened by economic forces” and the crisis broke out at full speed.¹¹ The theory and concepts of modern architecture as well as its implementations were to be questioned as part of this debate. By the 1960s, modern architecture, which had found areas of implementation throughout the world, was moving away from its characteristic of being *avant-garde* in the sense of posing a ‘point of departure’ and came to be perceived as the ordinary architectural face of a globalizing world and of the masses who were increasingly subordinated to this world through the workings of advanced capitalism.¹² it was setting aside its excess, and had ended up far away from the great works of Gropius, Mies and Le Corbusier. Relying on petit-bourgeois taste, it impersonated fake-modern forms.¹³

Functional realism, which had become the primary element in all aspects of petit-bourgeois life, equally formed the basis of this architecture. Contrary to Heinrich Klotz,¹⁴ who draws a definite, separating line between the rampant spread of mediocrity and the great masters of modernism, Jencks positions the origin of the everyday ordinariness that addressed the reality of petit-bourgeoisie exactly at this point, in the very midst of the projects of the masters. Jencks states, for example, that in Mies, “the boiler house [had become] more important than the chapel.”¹⁵ By slightly changing the comparison between church and boiler room attributed to Mies by Jencks, it would be perhaps more appropriate to argue that in modern architecture, ‘the boiler room can be substituted for the church’. Doubtlessly, one of the reasons Jencks defines Mies as in the above is the latter’s project of *IIT Cathedral/Boiler House* built in 1947 in Chicago. As seen in Figure 3.5, the project emulates cathedral architecture directly with its nave, two side corridors, Gothic bay structure and its chimney substituted for the belfry.

¹⁰ Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (London: Academy Editions, 1978), pp. 10–19.

¹¹ Jencks, *Paradigm in Architecture*, p. 53.

¹² C. Abdi Güzer, “Derleyenin Sunuşu: 1970 Sonrasında Mimarlık,” *70 Sonrası Mimarlık Tartışmalar* (Istanbul: Mimarlar Derneği Yayınları, 1996), pp. 7–8.

¹³ Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture* (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1988), p. 16.

¹⁴ One of Europe’s leading architectural critics, Klotz seeks to clarify the postmodern in other than stylistic, historic, or regional terms and identifies a long tradition of canonical, “modern” buildings which were breaking ground for what would become “postmodern” long before the word existed.

¹⁵ Jencks, *Language of Post-Modern Architecture*, p. 19.

When the remoteness in function between a cathedral and a boiler room is considered, the substitution we see in Mies is perhaps a most vibrant example of the absolutely formalistic reductionism of modern architecture. However, as Jencks emphatically points out, it is possible to increase the number of examples of modernist reductionism from Wright's last projects to Ulrich Franzen, from Team Ten implementations to the projects realized by Skidmore, Owings and Merrill.¹⁶

Due to the priority given to the reductive formal values by the modern masters including Mies, as Reinhard Gieselmann puts it, an architecture that was particularly "proud to be able to realize the same structure for the same functions in different parts of the world despite the varying climate conditions," now displayed a tendency to build the structure by a reductive manner together with the industrialization that was an integral part of its constitution.¹⁷



Figure 3.5. Ludwig Mies van der Rohe, *IIT Cathedral/Boiler House*, Chicago, 1947
(Source: Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 1978)

¹⁶ Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, pp. 15-25.

¹⁷ Gieselmann, "Mimaride Üslup Arayışı," p. 14.

One might identify Gieselmann's approach, as opposed to Jencks', as underscoring one of the primary weaknesses of modern architecture owing to its devising of the same design solutions in different locations, sites, and climates and bearing no reference to local history or the national vernacular. This style, identified by similar characteristics, primarily the simplification of form and the elimination of ornament, became the dominant architectural style for several decades in the twentieth century. But at the end it turned into a fashion and started to consume itself. Its obsession with functionalism and the machine aesthetic caused the failure of modern architecture on account of designing without consideration of the human factor and the possibility that the 'international' character of this style might be circumscribing humans in an artificial physical environment.

Upon first glance, modern architecture seemed indeed to bear the character of a discrete style. The notion that the modern also constituted a style as the product of the sameness emanating from the priority given to function has been observed by various historians and declared by architects. "Today a single new style has come into existence," proclaimed Henry-Russell Hitchcock and Johnson; "[t]his contemporary style, which exists throughout the world, is unified and inclusive, not fragmentary and contradictory like so much of the production of the first generation of modern architects."¹⁸ In fact, we may claim that at least one of the initial theories of Wright—*Destruction of the box*—constituted a stylistic beginning. Wright's originary starting point, however, belonged to the beginning of the twentieth century, to the period when the modern itself constituted the avant-garde.¹⁹ But during the years that followed the Second World War, the position of the modern had changed and the concern for style entirely excluded from architecture. As Le Corbusier stated, "styles are lies! Our age is creating its own style each and every day."²⁰ Therefore, contrary to what Hitchcock and Johnson proclaimed, together with Gieselmann, it is rather necessary to emphasize that the impression of stylistic integrity is coincidental. In the modern,

¹⁸ Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, *The International Style* (London and New York: W. W. Norton & Company, 1966), pp. 35–36.

¹⁹ Enis Kotran, "Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine," *Akımlar II*, ed. Onur Tunataş (Istanbul: Yem Yayın, 1996), p. 10.

²⁰ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, p. 82.

Rather than a stylistic integrity that emanated from aesthetical necessities, the idea of absolute utility stands in the forefront. The ratios in the construction blocks are defined by zoning regulations and not by formal concerns. [...] Now, the façades are [...] covered by prefabricated elements, [...] uniform grid solutions are everywhere.²¹

The combination of this sameness, compelled also by construction regulations, and the stylistic reticence that had conditioned the very emergence of the modern, would leave its mark during the 1950s²² and would trigger the crisis of the 1960s. The most compelling characteristic of the 1950s was the need to expedite construction in order swiftly to eradicate remains of the bombardments of the War: “the desire to erase the painful experience from memory by removing the horrid traces of war as soon as possible.”²³

First published in 1941, in the midst of war, the book entitled *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* by Sigfried Giedion became the source that defined the modern for at least a couple of generations. The concept of such ‘modern architecture’ where an already weakening spatial *and* social hierarchy surrendered its place to absolute function, contributed to the foregrounding of construction and engineering. ‘Construction’ identified with design and use value matched with the notion of aesthetics that was already present in the books Giedion had published before 1941.²⁴ In the earlier work too, Giedion positioned the modern in the wake of new materials—especially wrought iron and steel—that stood out with the Industrial Revolution and enabled the association and interlocking of volumes and the construction of heterogeneous spaces.²⁵ The title Giedion had originally considered for *Space, Time and Architecture* summarized the dominant concept of the modern as well as sloganizing the author’s approach: ‘Construction becomes Design’ (“Konstruktion wird Gestaltung”).²⁶ Architecture was now “no longer concerned with representative

²¹ Gieselmann, “Mimaride Üslup Arayışı,” p. 15.

²² Gieselmann, “Mimaride Üslup Arayışı,” p. 16.

²³ Gieselmann, “Mimaride Üslup Arayışı,” p. 16; see also Tietz, *Story of Architecture*, pp. 56-57; Krufft, 1994, p. 435.

²⁴ Heynen, *Architecture and Modernity*, pp. 29–38. Giedion’s earlier books were *Bauen in Frankreich*, *Bauen in Eisen*, *Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928); *Befreites Wohnen* (Zurich: O. Füssli, 1929).

²⁵ Heynen, *Architecture and Modernity*, p. 33.

²⁶ S. Georgiadis, *Sigfried Giedion: eine intellektuelle Biographie* (Zurich: Amman, 1989), p. 57.

façades and monumental volumes; instead, its aim [was] to design new relationships based on a structural logic.”²⁷ Giedion also identified the same kind of progress in modern painting starting with Cubism.²⁸ However, he detached architectural drawing from painting, which had stood in close relation with each other since Alberti, and, as the slogan ‘construction becomes design’ denotes at once, assimilated architectural drawing into the technical drawing of engineering. Architectural drawing consisted of “transmut[ing] the concrete skeleton developed by the engineer into a means of architectonic expression.”²⁹ As a result, architectural drawing turned into a functional, solely representational mean subservient to constructing the building.

In 1977, Daniel Libeskind was portraying the situation of Modernism starting with the 1960s in the following words:

Having relinquished love of the divine episteme in favor of opinion, the architect has become a purveyor of opinions; has lost participation in Sophia—that wondrous dimension of Architecture which Alberti called angelic. Architecture becomes everybody’s (the managers’, renovators’, interior designers’, space planners’—a ‘good profession’) and no one’s.³⁰

In the world of the modern architecture, where, in 1941, Giedion found “a secret synthesis,” “a unifying feeling” and where he had perceived the sameness of construction and art,³¹ Libeskind was perceiving irreconcilable Platonist dichotomies in 1977. In *Phaedrus*, Plato criticizes the education system extant in Athens and seminally describes the difference between ‘opinion’ (*doxa*) and ‘genuine knowledge’ (*episteme*). Through the Socratic interlocutor, he identifies the desire for and transmission of knowledge with love, and the exchange of opinion with ‘procurement,’ the fallen version of love.³² The start of the initial sentence cited above from Libeskind, is without a doubt alluding to this Platonic dialogue. Libeskind’s criticism of the modern further

²⁷ Heynen, *Architecture and Modernity*, p. 35.

²⁸ Giedion, *Space, Time and Architecture*, p. 494 ff.

²⁹ Giedion, *Space, Time and Architecture*, p. 523.

³⁰ Libeskind, *Radix-Matrix: Architecture and Writings*, trans. Peter Gren (Munich and New York: Prestel Verlag, 1997), p. 155.

³¹ Giedion, *Space, Time and Architecture*, pp. vi, 13-14.

³² Plato, “Phaedrus,” trans. R. Hackforth, *Plato: The Collected Dialogues*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961), pp. 475-525.

includes an explicit reference to Leon Battista Alberti and an implicit one to Marsilio Ficino who, based on Plato, attributed meaning to the new architecture during the early Renaissance. Starting out from the same Platonic binarisms we find in Libeskind, Neo-Platonist Alberti had positioned the architect with the angels and elevated the architect's *episteme* to the order of *Sophia*, wisdom.³³ In his commentary on Plato's complete works, attributing the notion to the philosopher, Ficino remarks that 'the architect first conceives his project in his mind, and then makes it for people' and that because of this originary 'ideal' creation, he is 'angelic.'³⁴ In Plato, on the other hand, *Sophia* is a position peculiar to the philosopher. By identifying the architect's *episteme* with *Sophia*, Alberti locates the architect alongside the philosopher. The fact that in 1977 Libeskind criticized the modern by returning to Ficino and Alberti from five hundred years ago and even to the philosopher from some millennia before, was already providing the clues for by what means in the near future architecture would disassociate itself from the modern and indicated that the architect would once again return to philosophy. Yet, before such criticism of the modern as pointed out by Libeskind became translated into an architectural language, out of the crisis of the 1970s 'postmodern' architecture and *its* criticism of the modern were crystallized.

3.3. The Postmodern Moment

According to critics, the modern had lost its characteristic of being avant-garde, of being the transformer of life and history. Serving global capital, nourishing the pragmatic prevalence of the average and of uniformity, we have found critics maintaining, distanced the architect from creativity and turned her/him into a technical specialist producing rather mechanically. The architect was abstracted from the intellectual activity Ficino had positioned in the sphere of the divine, and from that order of drawing which Alberti had established on a path progressing from craft to art as

³³ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria, On the Art of Building in Ten Books*, trans. J. Rykwert, et al. (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 1988), pp. 96, 220–21; Plato, "Res publica," trans. Paul Shorey, *Plato*, 5.437a, 9.592a-b.

³⁴ Marsilio Ficino, *Commentarium Marsili Ficini florentini in "Convivium" Platonis, de amore. Le commentaire de Marsille Ficin sur "Le Banquet" d'amour de Platon*, trans. S. Silvius, ed. S. Murphy (Paris: H. Champion, 2004), p. 188: "[...] animi mentisque forme et rationi similis esse [...] edificium architecti. Principio architectus edificii rationem et quasi ideam animo concipit. Deinde qualem excogitavit domum, talem pro viribus fabricat," *Commentarium* V.50r.

an expression of *thought*. The artistic, historical, human and spatial particularity of architecture disappeared from view. From within this critical milieu, a new approach emerged, which strongly opposed the modernist approach, its rules and boundaries, and criticized its abstract language. This emergent approach came to be called ‘postmodernism.’ In 1984, Jean-François Lyotard defined the postmodern as an inseparable part of the modern and stated that as *modern* meant ‘now,’ anything that followed the modern would be postmodern, i.e. the successor of the modern. He elaborated that the moment the postmodern emerged, it would constitute the ‘now’ and therefore instantly become ‘modern.’ Thus, even if a work of art or architecture was postmodern initially, it would unavoidably become modern.³⁵ Lyotard’s etymological word play did not only open the way for the concept that architecture produced ‘now’ always followed what had come before and preceded what would come after, but also enabled conceiving of the idea that the moment the work was realized, it would be ‘history’. In short, thinking along the lines of postmodernity as drawn by Lyotard, the conception of the work of architecture was going to develop into a radical singularity—the singularity of the moment.³⁶ However, this notion of postmodern singularity turned in architectural practice into a kind of eclecticism that shredded the category of ‘originality’ into pieces. Postmodernism was opposed to the traditional value of ‘originality.’ In order to dismantle the category of ‘originality,’ it was compelled to dismantle ‘history,’ too, and stripped it of its identity even as it reached into history in order to point to the instability of its own temporality.

Aiming to generate a reaction to modern architecture, postmodern architecture spread from America to Europe and the rest of the world during 1960s and 70s. Its ahistorical stance notwithstanding, however, it may be said that postmodern architecture challenged modernism by deployment of solutions already available historically. By combining the contemporary and functional elements with the ornamental, antique and decorative elements drawn from the grab-bag of history, postmodern architects tried to create a new means of designing buildings.

³⁵ Jean François Lyotard, *Postmodern Durum: Postmodernizm*, trans. A. Çiğdem (Istanbul: Ara Yayıncılık, 1990), p. 11.

³⁶ Ali Akay, in his *Tekil Düşünce (Modern Fransız Toplumbilim Düşüncesi)*, identifies ‘singularity’ as the fundamental concept of postmodernism (Istanbul: AFA Yayıncılık, 1991).

As Jencks expounds through Robert Venturi's 1966 *Complexity and Contradiction in Architecture*, against the simplicity of modern architecture, postmodern architecture offered "complexity and contradiction vs. simplification; ambiguity and tension rather than straightforwardness; 'both-and' rather than 'either-or', doubly-functioning elements rather than singly working ones, hybrid rather than pure elements, and messy vitality (or 'the difficult whole') rather than obvious unity."³⁷ Likewise, Gieselmann has succinctly described postmodernism as an expression of a 'new period that brings together former styles in a wide spectrum'.³⁸ Nevertheless, developed under the leadership of architects like Venturi, Johnson and Michael Graves, postmodern architecture, accepting everything that had been rejected by modernism rather than offering a new perspective on architecture, would not go beyond comprising an eclectic architecture that was based on formalistic selectivity.³⁹

'With postmodernism the gates of pluralism have opened; history was welcomed, tradition was welcomed; the rhetoric, iconography, color, convention, sculpture and even that most terrifying ornamentation was welcomed' writes Jencks.⁴⁰ Comprising an effectively pluralistic approach and marking an uneasy return to historicism, postmodern architecture contradicted many of the modernist ideas. In order to contradict, it took these ideas out of their physical scale and historical context. It borrowed elements and references from the past and reintroduced color and symbolism to architecture. Thus, it posited an architecture of references to historical signs and codes. Investing their buildings with historical references, postmodern architects combined new ideas with traditional forms and used familiar shapes and details in unexpected ways. Ignoring material and technical specificity of site or place, they celebrated the decorative and the pastiche. We can find such examples in the figureheads of postmodern architecture. For instance, in Graves' *Portland Building*, one can readily spot the exaggerated cornices and garish colors (Figure 3.6). In Johnson's *AT&T Building*, the top section of the building refers to an element of Antiquity (the ox-eye) as the entrance alludes to the Romanesque church, with the modern skyscraper

³⁷ Jencks, *Language of Post-Modern Architecture*, p. 18.

³⁸ Gieselmann, "Mimaride Üslup Arayışı," p. 18.

³⁹ Güzer, "Derleyenin Sunuşu," p. 9.

⁴⁰ Qouted in Kortan, "Modern ve Postmodern Mimarlığa Elieştirel Bir Bakış," in *Akımlar II*, p.

spanning the space in between, albeit via an allusion to the post-and-lintel system of ancient Athens and the horizontal tri-partite/vertical bi-partite scaling of the Romanesque (Figure 3.7).



Figure 3.6. Michael Graves, *Portland Building*, Oregon, 1980
(Source: Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 1978)

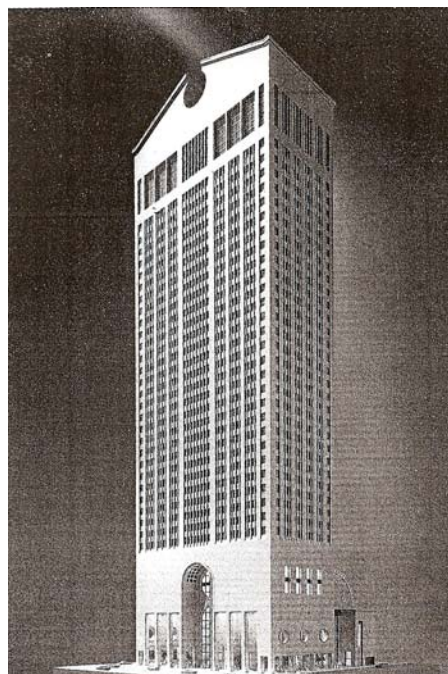


Figure 3.7. Philip Johnson, *AT&T Building*, New York, 1978-1982
(Source: Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 1978)

In the light of such examples, one may evaluate postmodern architecture as a style that exaggerated or stylized cultural icons. It may be easily observed that form has been adopted for its own sake and reference and ornament have returned to the façade. Using pillars and other elements of pre-modern design and adapting classical Greek and Roman examples, postmodern buildings achieved to quote previous building styles in contradictory ways. As Venturi claimed in *Complexity and Contradiction in Architecture*, this contradiction and complexity in architecture,

relates to form and content as manifestations of program and structure, the first concerns the medium and refers to a paradox inherent in perception and the very process of meaning in art: the complexity and contradiction that results from the juxtaposition of what an image is and what it seems as Joseph Albers calls: 'the discrepancy between physical fact and psychic effect' a contradiction which is 'the origin of art.' And, indeed, complexity of meaning, with its resultant ambiguity and tension, has been characteristic of painting and apply recognized in art criticism.⁴¹

However, to Venturi the architecture of complexity and contradiction, "does not mean picturesqueness or subjective expressionism. [...] [B]ut it represents a new formalism as unconnected with experience as the former cult of simplicity."⁴² This new formalism did not find its roots in the simplicity of modernism. On the contrary, it created its own roots as the rejection of the strict rules set by the modernist. Instead of viewing architecture through the principle of "less is more," as Mies had dictated, the postmodernist preferred to observe that, "less is a bore" in response to both Mies and modern architecture. Consequently, Venturi's "less is a bore" become the postmodern motto and buildings were now designed according to postmodern themes and concepts. Venturi, who turned Mies' quotation "less is more" into "less is a bore" in his book entitled *Complexity and Contradiction*, denying Mies' simple, mere, purist, abstract geometric architecture, offered an ordinary, typical, banal 'public (pop) architecture' Similarly,

Aldo Rossi also opposed Modern Architecture and replaced it with Socialist Realism. Socialist realism is against modern art since common people do not understand a thing from the abstract expression of modern art. Do common people understand a Picasso, a Moore, a Mondrian, a Mies van der Rohe? Rather than abstract and non-figurative art, people understand figurative and realist art (reflection, mimesis).⁴³

⁴¹ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (Boston: Little, Brown and Company, 1988), p. 20.

⁴² Venturi, *Complexity*, p. 18.

⁴³ Kortan, "Modern ve Postmodern," p. 20.

When these statements are considered, the type of architecture Venturi and Rossi suggested did not go beyond being an eclectic architecture that was realized in order to establish the ties with the past. In this respect, it would not be possible to talk about identity and belonging in this type of architecture. This shows us that the post-modern architecture, which presents elements that belong to different eras, different forms and shapes in a different riot of colors, may well be treated as *kitsch*. Indeed, it would be germane to quote Libeskind regarding the reductive approaches of both post-modernists and modernists:

The ‘moderns’ (in this case mostly European architects) now believe that tradition is not a matter of choice and that there can never be a ‘modernity’ introduced from outside. The ‘ancients’ (ironically played by most of the Americans present) on the other hand, represent a belief in the willful resurrection of history and consider modern architecture a mere style devoid of a ‘national’ identity. Both camps are in my opinion only partial and naive simplifications of what is happening in reality.⁴⁴

After ‘rationalist’ and ‘purist’ modernism and ‘eclectic’ and ‘classic’ postmodernism, a new approach would become evident in the course of the last quarter of the twentieth century. This new approach would initially render itself visible as a development within postmodern architecture and find its first theoretical articulations in such texts as the one we quoted above from Libeskind. This approach, called ‘deconstructivist architecture,’ would develop as Peter Eisenman and Bernard Tschumi restored the concept of *déconstruction* to architecture.⁴⁵ The term was borrowed from the philosophers Jacques Derrida, but this French philosopher himself had borrowed the term from architecture in the 1960s.⁴⁶ In the next chapter we will discuss the deconstructive thesis concerning the relationship between architecture and history.

⁴⁴ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 151.

⁴⁵ Papadakis, *Architectural Design*, p. 167.

⁴⁶ Papadakis, *Modern Aesthetic*, p. 7.

CHAPTER 4

DECONSTRUCTION AND ARCHITECTURE

Deconstructivist architecture is not an ‘-ism.’ But neither is it simply seven independent architects. It is a curious point of intersection among strikingly different architects moving in different directions.¹

4.1. The Concept of *Deconstruction*

Deconstruction, which is a method of linguistic analysis and philosophical argument involving the close reading of texts, has offered the most wide-ranging and controversial movement of ideas in the recent past of the human sciences including areas such as philosophy, psychoanalysis, literary criticism, linguistics and anthropology. It is often associated with post-structuralism whose concepts are derived from the structural linguistics of Ferdinand de Saussure as well as the philosophies of Friedrich Nietzsche and Martin Heidegger.

The history of deconstruction has its origins in the discipline of philosophy and the work of the French philosopher Jacques Derrida, who proposed it as a strategy for challenging some of the taken-for-granted ideas in the Western tradition. Essentially, however, the historical origins of deconstruction lie in the work of the Austrian psychiatrist Sigmund Freud who set out to ‘deconstruct’ the speech and dreams of his patients in order to uncover the repressed source of their anxiety.² In the 1960s Derrida, who had studied the work of Freud and of Heidegger’s professor Edmund Husserl, developed and began to deploy this deconstructive technique upon the study of the major philosophical texts of the Western tradition.³ Whereas Freud had listened to what

¹ Wigley, *Deconstructivist Architecture*, p. 19.

² For the Freudian concept of verbal representation as ‘preconsciousness,’ see Jacques Derrida, “Freud and the Scene of Writing,” *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), pp. 196-231 and Derrida, *Resistances of Psychoanalysis*, trans. Peggy Kamuf (Stamford: Stamford University Press, 1999). Particularly relevant to the Derridean deconstructive method is Freud’s *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey (New York: Discus Book, 1965) and *On Metapsychology*, trans. James Strachey (Harmondsworth: Penguin, 1984).

³ The initial work is in the following volumes: Derrida, *Edmund Husserl’s The Origin of Geometry: An Introduction* (New York: Nicolos Hays, Ltd, 1978); *Of Grammatology*, trans. Gayatri

his patients had to say, Derrida analyzed what other people wrote, but with the same purpose in mind. That purpose may be summarized as searching for that layer of discourse which is not immediately available in the manifest text (text of philosophy for Derrida and the patient's speech on her/his dream for Freud), but is located "between the lines," in the latent text or the unconscious. In other words, it is located in the *trace* (Derrida) another speech/text/dream leaves in the present or manifest (Freud) speech/text/dream. Thus both Freud and Derrida speak of 'the presence of the absence' or 'the absence of the presence'.⁴ Derrida demonstrated that throughout the major texts of Western culture, *presence* is part of a binary opposition *presence/absence*, in which *presence* is always privileged over *absence*. Speech becomes associated with *presence*, and both are favored over writing and *absence*.⁵ While the *present layer* of the text/speech/dream is constituted, even determined, by the layer that is *absent*, the *absence* makes its *presence* felt throughout the manifest text/speech/dream by causing incoherence, repetitions and redundancies.

As Mark Wigley points out, the term deconstruction itself derives directly from the German philosopher Heidegger's concept of *destruction* or *Abbau*.⁶ The latter is a German term which literally means 'de-structuration'. In a lecture entitled "Basic Problems of Phenomenology," in the summer of 1927 Heidegger had elucidated the stages of a philosophical procedure as reduction, construction and destruction, and identified destruction with deconstruction, using the German term *Abbau*.⁷ He was pretty much saying the same things as Freud had in his *Interpretation of Dreams* some

Chakravorty Spivak (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976); *Writing and Difference*.

⁴ "The epoch of presence, in the Heideggerian sense, and its central support [of Western philosophy], from Descartes to Hegel: presence is consciousness, self-presence conceived within the opposition of consciousness" Derrida, "Freud and the Scene of Writing," p. 198.

⁵ Freud elaborates on the terms *presence* and *absence* in the context of the concept of the *uncanny* (*das Unheimliche*). This Freudian concept suggests that the sense of uncanniness does not derive from the presence of a feared object, but from the absence of a loved one. Simultaneously, it does not come from our experience and feelings of what is far away but from what is quite close to home, the private and the familiar, which has been rendered secret through repression, but then returns. As Freud describes in his article "The Uncanny," "*heimlich* becomes *unheimlich*. [...] this word *heimlich* is not unambiguous, but belongs to two sets of ideas, which are not mutually contradictory, but very different from each other—the one relating to what is familiar and comfortable, the other two what is concealed and kept hidden. *Unheimlich* is the antonym of *heimlich* only in the latter's first sense, not its second." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey (London: Hogarth Press, 1955), vol. 17, p. 223.

⁶ Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (Cambridge and London: MIT Press, 1993), p. 41.

⁷ Martin Heidegger, *The Basic Problems of Phenomenology*, trans. Albert Hofstadter (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

thirty years before. It is by now commonly accepted that Derrida took the word ‘deconstruction’ from the work of Heidegger.⁸ “One important distinction,” writes Gayatri Chakravorty Spivak, “between the Heideggerian method of ‘destruction’ and Derrida’s ‘deconstruction’ is the latter’s attention to the minute detailing of a text, not only to the syntax but to the shapes of the words in it.”⁹ Derrida maintained that *destruction* meant, “not destruction but precisely a destructing that dismantles the structural layers in the system,” and *Abbau* meant, “to take apart an edifice in order to see how it is constituted or discontinued.”¹⁰

According to Derrida, defining what the term deconstruction implies is more difficult than defining what it is not. In his own words of 1985:

[...] deconstruction is neither an analysis nor a critique and its translation would have to take that into consideration. It is not an analysis in particular because the dismantling of a structure is not a regression toward a simple element, toward an indissoluble origin. These values, like that of analysis, are themselves philosophemes subject to deconstruction. No more is it a critique, in a general sense or in Kantian sense. The instance of *krinein* or of *krisis* (decision, choice, judgment, discernment) is itself, as is all the apparatus of transcendental critique, one of the essential “themes” or “objects” of deconstruction. [...] Deconstruction is not a method and cannot be transformed into one.¹¹

As Papadakis has argued in 1991, “[d]econstruction does not simply demarcate a framework. Its critique is continual. Above all, Deconstruction is an activity, an open-ended practice, rather than a method conceived of its own correct reasoning.”¹² Also in 1991, Alois Martin Müller emphasized that,

What Derrida calls ‘deconstruction’ is not a comprehensive theory, nor is it a systematic fabric of ideas. Deconstruction is a strategy, a way of reading philosophical or literary text in order to get to the bottom of them. [...] Deconstruction means burrowing deep, to find out what unconscious premises a text is based on and what the blind spot in the author’s eye cannot see.¹³

⁸ Madan Sarup, “Derrida and Deconstruction,” *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism* (London: Harvester Wheatsheaf, 1993), pp. 32-38.

⁹ Spivak, “Translator’s Preface,” *Of Grammatology*, p. xlv.

¹⁰ Derrida, “Roundtable on Autobiography,” in *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, trans. Peggy Kamuf, ed. Christie V. McDonald (New York: Schocken Books, 1985), pp. 86.

¹¹ Derrida, “Letter to a Japanese Friend,” in *Derrida and Difference*, ed. David Wood and Robert Bernasconi (Warwick: Parousia Press, 1985), p. 3.

¹² Papadakis and James Steele, “The New Moderns,” *Decade of Architectural Design*, p. 167.

¹³ Alois Martin Müller, “The Dialectic of Modernism,” *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, ed. Peter Noover (Munich: Prestel, 1991), p. 19.

4.2. The Philosophy of *Deconstruction*

As described in the above section, the deconstructive technique of reading consistently reveals that the present text being analyzed is in fact formed in subtle ways by another, latent text. This revelation comes with the deconstruction of the text; or, deconstruction enables this revelation. This fact of the other text shaping the objective text is concealed by the rational appearance of the manifest discourse. Thus the trace of the latent must be discovered by reading very closely and uncovering those hardly visible, hardly intelligible discontinuities through which one may dismantle, deconstruct the construct of the seemingly rational surface.

Deconstruction's leading figure Derrida had been employing these strategies starting with his earliest writings in the late 1960s. In his seminal early work entitled *Of Grammatology* (1976), he deconstructed philosophical texts by Plato, Kant, Hegel, Freud, Heidegger, Lévi-Strauss, Rousseau, and Saussure. Derrida's analyses of philosophical, anthropological, psychoanalytical and linguistic texts were focused on binary oppositions and based on the technique of a slow and detailed close reading by means of which the logical incongruities inherent in the textual structure and meaning were brought to the surface and their disruptive role revealed.

To deconstruct hierarchical dualisms, Derrida first looked at Plato where speech was favored over writing and then carried the binarism over into Saussure's text where this hierarchy, he found, was inverted into that of the priority of writing over speech. Elaborating Saussure's notion of linguistic difference, he created a system of difference which was based on the rule of free play, of free reference or free substitution. Derrida gave the name of 'writing' or *écriture* to this field of signs of free play. This new kind of 'attitude' which gave priority to writing was named 'grammatology', deriving from the Greek word *gramma*, which means 'written letter.' Grammatology essentially denotes a notion of language as primarily writing. In direct contrast to what Derrida had found in Plato, Saussure, Lévi-Strauss and others, grammatology relegated speech to a secondary position *after* writing. For, this philosophy of writing, Derrida said, should carry priority in order to distinguish between the notions of 'writing as representation' found in traditional philosophy, and the notion of writing he was proposing.

Derrida criticized the entire tradition of Western philosophy which he claimed was built around "the metaphysics of presence," which means "the exigent, powerful,

systematic, and irrepressible desire for a [transcendental] signified” that appears as a warrant of ultimate truth.¹⁴ The system of belief as represented by Western philosophy, was founded on a center such as an Origin (*arché*), an Essence, a Truth, a God, A Presence, an Ideal Form, or an End (*telos*). This center, Derrida maintained, generated its own opposition as a category or value to be excluded. Thus, he argued that the binary opposition assumed place in the center and this caused to apprehend the first element as the stronger and thus truer one. To him these binary oppositions between signifier/signified, speech (*parole*)/writing (*écriture*), being/nonbeing, reality/appearance, space/time, etc. were to be broken down and deconstructed.¹⁵

Deconstructive reading of the sign reveals a difference which has been suppressed by Western thought. Western philosophy focused on speech and emphasized the human voice. Derrida’s deconstructive technique demonstrated the following: that in Western philosophy priority was given to an understanding of language as primarily spoken. In this sense, writing would be an inferior form of speaking. This rampant assumption, Derrida called *phonocentrism*. The reason for giving priority to speech was its being closer to ‘presence’, which existed, so Derrida, in the origin of Western philosophical thought. Therefore, while speech was interpreted as presence, writing was absence. Derrida called the value attached to the opposition between the “violent hierarchy” of speech and writing, in other words between presence and absence, *logocentrism*.¹⁶

In all the other thinkers he took up, Derrida showed that the basis of thought was orality and that writing was taken as the representation of this orality and therefore as secondary. Demonstrating that this notion of orality collaborated with *logocentrism*, deriving its prototype form the notion of the primacy of God’s word, he criticized the dependence of Western philosophy on theological Logos—a term that comes from the Greek *logos*, which means at once speech, reason, and the Word of God, as in *Kelâm*. God’s word is spoken word and writing is something that follows later (the Hegelian

¹⁴ Derrida, *Of Grammatology*, p. 49.

¹⁵ Derrida, “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences,” *Writing and Difference*, pp. 278-293.

¹⁶ Derrida introduced the term *logocentrism* in his book *La voix et le phénomène* (Paris: Presses Universitaires de France, 1967).

Nachträglichkeit) as a human invention. Thus, Derrida showed that Western philosophy, and the discourse of representation, was fundamentally theological.¹⁷

Derrida further explained that those traces of the repressed in philosophical thought which grammatology must pursue to understand, constituted *différance*. The French version of the English word *difference* is *différence*. Derrida spelled the word as *différance*, which is indeed erroneous spelling in French, or in any language where the word exists in similar morphology, but both *difference* and *différance* are pronounced with the same phonetic effect in French.¹⁸ Thus there is no phonetic difference between them that would be evident in speech. The difference between *difference* and *différance* is revealed only in writing, which is demonstration *par excellence*, of the difference of writing. Thus, Derrida demonstrated that if we started out from spoken language, we would, for example, not perceive the difference between *différence* and *différance*, whereas in the written form we would perceive and receive a different meaning. Moreover, the very fact that *différance* carried erroneous orthography, compelled the reader to utmost attention to the nuances of writing. So, Derrida read the written text with extreme attention to every detail. His ultimate argument was that when we read Western philosophy with this kind of attention we found there messages of which we had not been aware before.¹⁹

In deconstructionist reading one focuses on the close reading of the texts and on how these texts, or signs, refer to other texts, or signs. In other words, in deconstruction one assumes that every sign derives from other signs. Derrida argued that with deconstructionist reading, the unconscious and unarticulated point was revealed. Thus the apparently stable and the logical might be revealed to be illogical and paradoxical. If there is no sign referring to other (absent) signs, we can iterate the traces of other

¹⁷ Derrida, *Of Grammatology*, pp. 11-12, 23, 40.

¹⁸ Derrida, "Difference," *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), p.14.

¹⁹ According to Derrida, *différance* is "not mere sensible than intelligible and it permits the articulation of signs among themselves within the same abstract order—a phonetic or graphic text for example—or between two orders of expression. It permits the articulation of speech and writing—in the colloquial sense—as it founds the metaphysical opposition between the sensible and the intelligible, then between signifier and signified, expression and content, etc. If language were not already, in that sense, a writing, no derived 'notation' would be possible; and the classical problem of relationship between speech and writing could not arise. [...] There cannot be a science of *différance* itself in its operation, as it is impossible to have a science of the origin of presence itself, that is to say of a certain nonorigin. *Différance* is therefore the formation of form. But it is *on the other hand* the being-imprinted of the imprint." *Of Grammatology*, pp. 62-63.

components of the signification system. Derrida put to work the notion of *différance* in his deconstruction of the sign and wrote in *Of Grammatology* that, “the trace is the *différance* which opens appearance and signification.”²⁰ According to him, traces such as a footprint, imprint, track, clue, mark determined the structure of the sign. Instead of substituting for the thing itself, or instead of the effacement of pure presence in its representations, signs came into being as an effect of the “movement of difference itself.”²¹ Derrida declared:

First, *différance* refers to the (active and passive) movement that consists in deferring by means of delay, delegation, reprieve, referral, detour, postponement, reserving. [...] Second, the movement of *différance*, as that which produces different things, that which differentiates, is the common root of all the oppositional concepts that mark our language, such as, to take a few examples, sensible/intelligible, intuition/ signification, nature/culture.²²

The gloss below, taken from Papadakis, elucidates well the effect of Derrida’s stance:

Deconstruction creates a disturbance at the signifier’s level, employing the strategy of *différance* (a word-play upon the verbs ‘to differ’ and ‘to defer’) whereby meaning differs and is deferred from an expected definition. It might appear that Deconstruction defers and even evades a definition of itself. It will not set down strict parameters but constantly questions and examines through a critique of dislocated meaning.²³

Derrida also wrote that signs must be studied *sous rature* instead of around an origin and an end. *Sous rature*, which means ‘under erasure,’ is one of the most important concepts in Derridean analysis and may be described at its most concrete as writing a word, crossing it out, and then printing both word and deletion.²⁴ If the word was inaccurate, it stands crossed out or if it was necessary on some level, it remains legible.

In *Of Grammatology*, as Spivak argued, Derrida emphasized that,

[...] what opens the possibility of thought is not merely the question of being, but also the never-annulled difference from ‘the completely other.’ Such is the strange ‘being’ of the sign: half of it always ‘not there’ and the other half always ‘not that.’ The structure of the sign is determined by

²⁰ Derrida, *Of Grammatology*, p. 65.

²¹ Derrida, *Of Grammatology*, p. 93.

²² Derrida, *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago, 1981), pp. 8-9.

²³ Papadakis and Steele, *Decade of Architectural Design*, p. 167.

²⁴ Spivak, “Translator’s Preface,” p. xv.

the trace or track of that other which is forever absent. [...] On the way to the trace/track, the word 'sign' has to be put under erasure: 'the sign is that ill-named thing, the only one, that escapes the instituting question of philosophy: What is ...?' Derrida, then, gives the name 'trace' to the part played by the radically other within the structure of difference that is the sign. [...] [His] trace is the mark of the absence of a presence, an always already absent, of the lack at the origin that is the condition of thought and experience.²⁵

The trace is not only disappearance of origin—within the discourse that we sustain and according to the path that we follow it means that the origin did not even disappear, that it was never constituted except reciprocally by a non-origin, the trace, which thus becomes the origin of the origin.²⁶

Even Derrida, the progenitor of deconstruction, was surprised at the alacrity with which deconstructive thinking, previously the reserve of philosophy and literary criticism, came to be applied to a number of different fields. As Geoff Bennington observes, it was adopted by other disciplines in the consideration of Derrida's close reading of texts and became synonymous with a particular method of textual analysis and philosophical argument.²⁷ It was influenced by post-structuralist literary critics as Roland Barthes, whose essay "The Death of the Author"²⁸ echoed Derrida's notion of a "decentered universe." In fact, not only all discursive disciplines, such as sociology, political science, art history, etc., but even more technical or mathematical ones such as biology and economics, already in the 1980s attempted to assimilate deconstructive values and methods into their domain.²⁹ One reason for this was that Derrida had demonstrated that deconstruction was a solid method for a science or discipline to think about, and put the text, and thereby the essential principles and premises of that discipline or science, into question.

Not only other disciplines, but other approaches and methodologies have attempted to coalesce with deconstruction. Thus, attempts to discuss deconstruction in connection with New Historicism and Marxism have been made by such prominent critics as Marjorie Levinson, Andrew Parker, Michael Ryan, and Gayatri Chakravorty

²⁵ Spivak, "Translator's Preface," p. xvii.

²⁶ Derrida, *Of Grammatology*, p. 61.

²⁷ Geoff Bennington, "Deconstruction and Postmodernism," *Deconstruction*, p. 85.

²⁸ Ronald Barthes, "The Death of the Author," *Image Music, Text*, ed. S. Heath (London: Fontana, 1977), pp. 142-48.

²⁹ An example of the 'opening' deconstruction found into the area of economics would be Jean Baudrillard's *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trans. Charles Levin (St. Louis, Mo.: Telos Press, 1981).

Spivak,³⁰ and in a more strictly literary textual vein, Paul De Man,³¹ Geoffrey Hartman, Joseph Hillis Miller, Harold Bloom, Christopher Norris, and others. These have all responded to Derrida in different ways, generating discrete theoretical vectors that went in directions quite different from one another. Thus, for example, De Man's deconstructive theory of meaning was meant to create a new kind of rhetorical criticism. Whereas Derrida was interested in "play," De Man was interested in the undermining of linguistic meaning by means of tropes.³² Bloom's criticism engaged more Freudian psychoanalysis combined with tropological reading,³³ while Spivak headed in the direction of post-colonial criticism and cultural studies. Thus we can equally claim for the impact of deconstruction across the disciplines, what Wigley has claimed in conjunction with architecture: "Deconstructivist architecture is not an '-ism.' But neither is it simply seven independent architects. It is a curious point of intersection among strikingly different architects moving in different directions."³⁴

4.3. Architecture and *Deconstruction*

At a moment when, toward the end of the twentieth century, the sciences felt the need to question themselves and extricate their methodologies from conventional norms, Derrida had come to the scene to show them how this questioning could be undertaken as well as *that* it could be undertaken. Here were at stake notions of science and scientific discipline which had been born about 500 years ago, in the Renaissance,

³⁰ For further reading see: Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (London: Methuen, 1987); *The Spivak Reader*, ed. Donna Landry and Gerald MacLean (New York and London: Routledge, 1996); *Death of a Discipline* (New York, Columbia University Press, 2003).

³¹ See the following: Paul De Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971); *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale University Press, 1979); *Critical Writings, 1953-1978* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988); *Aesthetic Ideology* (London: University of Minnesota Press, 1996).

³² As he elaborated especially in *Blindness and Insight* and *Allegories of Reading*.

³³ Harold Bloom, *Poetry and Repression* (London and New Haven: Yale University Press, 1976).

³⁴ Wigley, *Deconstructivist Architecture*, p. 19.

and consolidated in the seventeenth century in Descartes's environment.³⁵ Derrida was writing in the right place at the right time. Also, because Derrida's method was very adaptable as it had few essential concepts which were, moreover, quite flexible, the deconstructive technique could be readily assimilated into other fields, including eventually architecture. When Derrida wrote about *logocentrism*, one meaning of this term implied the entire tradition of philosophy: every discipline had a tradition and at the end of the twentieth century, virtually all disciplines found that they were weighed down by traditions from which they wanted to score a paradigmatic shift.³⁶ In the case of architecture, the assimilation of deconstruction was somewhat different because Derrida himself wrote and lectured about architecture, but also because architecture was at the root of the very term 'deconstruction.'

While Müller indicated in 1991 that in recent years Derrida's ideas had come to play an important part in architectural discussion, Kate Nesbitt claimed in 1996 that Derrida had called attention to the intersection of philosophy and architecture, in that his philosophical thought relied on architectonic and urban models.³⁷ Derrida himself has pointed out the fact that the very term deconstruction itself is a metaphor that derived from architecture. The following statement by Derrida comes from his dialogue on architecture with Christopher Norris:

the word Deconstruction—sounds very much like such a metaphor, an architectural metaphor. [...] Deconstruction shared certain motifs with the structuralist project while at the same time attacking that project. [...] But deconstruction doesn't mean that we have to stay within those architectural metaphors. It doesn't mean for example, that we have to destroy something which is built—psychically but culturally built or theoretically built—just in order to reveal a naked ground on which something new could be built. Deconstruction is perhaps a way of questioning this architectural model itself—the architectural model which is a general question, even within philosophy, the metaphor of foundations, or superstructures, what Kant calls 'architectonic' etc,

³⁵ The bibliography for the codification of scientific discourse in the said environment is, of course, enormous. For a helpful discussion, see Erica Harth, "Classical Innateness" and Jan Miel, "Ideas or Epistemes: Hazard Versus Foucault," *Science, Language, and the Perspective Mind: Studies in Literature and Thought from Campanella to Bayle* (New Haven: Yale University Press, 1973), pp. 212-30; 231-45.

³⁶ Noteworthy English-language documents of this shift in the art and architectural historical disciplines are the special issues devoted to "the crisis in the discipline" of two journals: "The Crisis in the Disciplines," *Art Journal* 42: 4 (Winter 1982): 279-345 and *October* 53 (1999): 3-112.

³⁷ Kate Nesbitt, "Post-structuralism and Deconstruction," *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), pp. 142-200.

as well as the concept of the *acra* ... So Deconstruction means also the putting into question of architecture in philosophy and perhaps architecture itself.³⁸

Thus we see that Derrida also pointed out that the architectural metaphor in philosophy was not new or did not originate with him; that it was at least as old as Kant.³⁹ Since philosophy itself is a system that must ‘stand’—as in Kant’s proceeding from *Grundlegung* (foundations) upwards of the philosophical system—as firmly as must the architectural project, this is by no means surprising. Derrida’s *de*-construction, on the other hand, by its very essence calls for the uncovering of the system and the pointing at its feeble aspects. In fact, it involves the demonstration that philosophy is not as systematic a structure as we have come to believe.

According to Andrew Benjamin, the history of philosophy has demonstrated a two-fold concern with architecture:

The first is by philosophy either addressing architecture as an aesthetic form (e.g. in Hegel’s aesthetics), or deploying architectural examples in a more general discussion of aesthetics or art (e.g. Heidegger’s discussion of the Greek temple in ‘The Origin of the Work of Art’). The second is the presence of architectural forms (e.g. Kant’s architectonic) or architectural metaphors in the development or construction of a philosophical argument.⁴⁰

While the first vein as observed in Hegel and Heidegger belong to a movement, since the eighteenth century, that has developed the discipline of art history and integrated architecture in it as a cohesive array of styles; the second one—Kant—has used architecture as a structural analogue of the construction of a philosophical argument. As Derrida has demonstrated, Kant’s *archi-tectonic* analogy equally participates in the aesthetic ideology of the first. In both veins, architectural form is

³⁸ Christopher Norris, “Jacques Derrida: In Discussion with Christopher Norris,” *Deconstruction*, p. 72.

³⁹ Kant wrote in his *Critique of Pure Reason*: “Human reason is by nature architectonic. That is to say, it regards all our knowledge as belonging to a possible system, and therefore allows only such principles as do not at any rate make it impossible for any knowledge that we may attain to combine into a system with other knowledge” [p. 429] and: “By an architectonic I understand the art of constructing systems. As systematic unity is what first raises ordinary knowledge to the rank of science, that is, makes a system out of a mere aggregate of knowledge, architectonic is the doctrine of the scientific in our knowledge, and therefore necessarily forms part of the doctrine of method.” London: Macmillan, 1981, p. 653.

⁴⁰ Andrew Benjamin, “Derrida, Architecture, and Philosophy” *Deconstruction*, p. 80.

assumed to be pure form.⁴¹ It is the notion of this purity which Libeskind and others are deconstructing in their work.

4.4. Deconstructivist Architecture

Characterized by the idea of fragmentation, the non-Euclidian geometry, the non-linear process of design,⁴² deconstruction or deconstructivism in architecture began in the late 1980s with the Academy Forum at London's Tate Gallery and a coinciding special edition of the journal *Architectural Design*. The aim of the *First International Symposium on Deconstruction* organized by Tate Gallery and the Academy Group was to examine deconstruction in the visual arts. Artists had responded to Derrida's philosophy of deconstruction and a number of architects and critics had explored its implications for their work in architectural projects and critical writing. While architects drew on Derrida for designing concepts, critics and theoreticians adapted deconstructive reading strategies in their analyses to explore philosophical significance conveyed in architectural drawings and buildings. Later, in 1988, this was "followed up by the *Deconstructivist Architecture* exhibition at New York's Museum of Modern Art, which gave rise to controversial debates concerning both the selection of works and the employment of the term 'deconstructivist' itself."⁴³ As David Lodge affirms, this seminal exhibition curated by Wigley and Philip Johnson was also the framework within which the latter effected his shift in loyalty from postmodernism as easily as he had formerly abandoned modernism.⁴⁴ The exhibition featured many of the practitioners of deconstructivist architecture. Those who were thus associated with deconstructivism were Peter Eisenman, Bernhard Tschumi, Frank O. Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Coop Himmelb(l)au, and Daniel Libeskind.⁴⁵ Although these architects have since then

⁴¹ Derrida, "Architecture Where Desire May Live" *Domus* 671 (April 1986): 17-24.

⁴² On the history of these, see Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983).

⁴³ Papadakis, "The New Moderns: Deconstruction and Architecture," *Decade of Architectural Design*, p. 167.

⁴⁴ David Lodge, "Deconstruction: A Review of the Tate Gallery Symposium," *Deconstruction*, pp. 88-90.

⁴⁵ The projects in the exhibition were *Gehry House* (Santa Monica, California, 1978-1988) by

distanced themselves in various tones from the term, they are still described as deconstructivist architects.⁴⁶ Despite the fact that they do not define themselves as deconstructivist, to Arnt Cobbers, they are “similar in their approach” and “try to break up the foundations of a Modernism that has become static, a rational geometry that has become a dogma.”⁴⁷

As Jencks had pointed out already in 1990, the above-named architects explained their philosophy of deconstruction in basically four divergent tendencies that made up what Jencks conceived as an architectural movement:

the fragmentation and *discontinuity* of Frank Gehry—breaking up the whole into dissociated parts and juxtaposing them with an artful infirmity, [...] the Neo-Constructivism of Rem Koolhaas and OMA—the rational inversions of big slabs into colorful distorted, perspectival decompositions, [...] the *follies* of Bernard Tschumi—a cross between Late-*Constructivism* of Chernikov, the aesthetic of Kandinsky and the current French Deconstruction of Foucault and Derrida [...] and a *positive nihilism* of Peter Eisenman—which finds in representation itself the final goal of architecture.⁴⁸

Libeskind, however, Jencks described in greater detail and proposed that this architect, “absorbed notions from several sources—Gehry’s fragmentation, Koolhaas’ ‘flying beams and cocktail sticks,’ and Eisenman’s hermetic representation—and combined them in a frenetic and intense language which is both very personal and ‘anti-architectural’.”⁴⁹ Anthony Vidler, who has more recently offered a summary description of these architects’ work, has found that they,

tried to apply the insights of structuralist and poststructuralist theory to architecture in itself. Some were interested in the analysis of ‘meaning’ provided by semiotics; others in the

Frank O. Gehry, *Berlin City Edge* (Berlin, Germany, 1987) by Daniel Libeskind, *Apartment Building and Observation Tower* (Rotterdam, Holland, 1982) by Rem Koolhaas, *Biocenter for the University of Frankfurt* (Frankfurt am Main, Germany) by Peter Eisenman, *The Peak* (Hong Kong, 1982) by Zaha Hadid, *Roof-top Remodeling* (Vienna, Austria, 1985) by Coop Himmelblau and *Parc de La Villette* (Paris, France, 1982-1985) by Bernhard Tschumi.

⁴⁶ For instance, Libeskind distanced himself from the *Deconstructivist Architecture* exhibition, saying that, “it was like a ship with a variety of passengers. I don’t derive my works from those tendencies” (Quoted in Ewa Domanska, “Let the Dead Bury the Leaving,” *Taksty Drugie* 1:2 (2004): 78-102). In an interview with Broadbent, Hadid was asked about deconstructivism and she said: “There is a difference between my thinking and European thinking. The ‘rules’ they are supposed to be breaking are the European rules; I am not European, and I am not from that kind of background. I have ever read Derrida, although I have heard him lecture.” *UIA Journal* 1: 2 (1991): 88.

⁴⁷ Arnt Cobbers, *Daniel Libeskind*, 6.

⁴⁸ Jencks, “Solipsist’s Delight,” p. 205.

⁴⁹ Jencks, “Solipsist’s Delight,” p. 205.

coincidence of ‘structuralism’ and ‘structure’; [...] and still others in the analysis of typological consistencies and transformations to be identified in urban and historical precedent.⁵⁰

Wigley, however, described the movement as less diversified when he attempted to describe it by one essential direction. He defined the new movement as one which marked “a different sensibility” and one in which the dream of pure form had been disturbed.⁵¹ As this thesis has essayed to do in Chapter 2 above, Wigley and Johnson traced the roots of the movement to Russian Constructivism in the early twentieth century, which had posed a threat to tradition by breaking with the classical rules of composition in which the balanced and hierarchical relationship among forms had aimed at creating space as a unified whole. In 1989, in his essay “Deconstructivist Architecture,” Wigley claimed that deconstructivist architecture aimed to break down or rearrange the typified notion of a building, exposing its inside to previously unseen aspects of its outside, reconstructing different accommodations of space, forcing different means of access, and reworking the principles of what it contained.⁵² Wigley continued his elucidations as in the following:

Deconstructivist architecture locates the frontiers, the limits of architecture coiled up in everyday forms. It finds new territory within old objects. [...] The projects are radical precisely because they do not play in the sanctuaries of drawing, of theory, or sculpture. [...] Pure forms push the structure to its limits, but not beyond. The structure is shaken but not collapse. It just pushes to the point where it becomes unsettling. [...] In Deconstructivist architecture, forms are distributed and only then are given a functional programme. The distortion of pure form provides a complexity of local conditions congruent with functional complexity.⁵³

Moreover, Papadakis pointed out that, “deconstruction just might become the name for an artistic ‘movement’ at work in architecture and architectural criticism as well as in philosophy and literary studies. We have by now a sense of *deconstruction* at work not only in philosophy and literary studies, but also in architecture and architectural criticism.”⁵⁴ Few ideas in architecture have, in such a relatively short time, created a stir as momentous as had deconstruction. Wigley had also underlined that,

⁵⁰ Anthony Vidler, “Deconstruction Boom: Anthony Vidler on Deconstructivist Architecture,” *Art Forum International* 42: 4 (December 2003): 33.

⁵¹ Wigley, *Deconstructivist Architecture*, pp. 10-20.

⁵² Wigley, “Deconstructivist Architecture,” *Deconstruction*, pp. 132-34.

⁵³ Wigley, “Deconstructivist Architecture,” p. 134.

⁵⁴ Papadakis, *Decade of Architectural Design*, p. 167.

Deconstruction is not a demolition or dissimulation. While it diagnoses certain structural problems within apparently stable structures, these flaws do not lead to the structure's collapse. On the contrary, Deconstruction gains all its force by challenging the very values of harmony, unity, and stability, and proposing instead a different view of structure: the view that the flaws are intrinsic to the structure and cannot be removed without destroying it. [...] This is an architecture of disruption, dislocation, deflection, deviation, and distortion, rather than of demolition, dismantling, decay, decomposition, or disintegration. It displays the structure in state of destroying it. It should be noted that the 'de-s' work both way.⁵⁵

Thus deconstruction had by then, at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, really become a kind of meeting point between philosophy, language, and architecture.⁵⁶ The connection between architectural theory and deconstructive thinking were made by the efforts of architects such as Eisenman and Tschumi. Eisenman collaborated directly with Derrida on projects including an entry for the *Parc de La Villette* competition.⁵⁷

Eisenman was the first to attempt to transform the idea of an ever-changing text with multiple significations into architecture by emphasizing the 'de-centering' of the human subject. As Jencks has explained, the movement developed as a theory and practice of the "not-classical," of "de-composition," "de-centering" and "discontinuity" by Eisenman.⁵⁸ Papadakis affirmed that Eisenman had pointed out that deconstruction was looking for "the between."⁵⁹ Indeed, to Eisenman, the rigidity and value structure of the dialectic oppositions between structure and decoration, abstraction and figuration, figure and background should be avoided by architects. Architects should explore instead what lies *between* these categories.⁶⁰ Eisenman's "the between" pretty much corresponds to what Libeskind has referred to as "between the lines" in entitling his *Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department* project (1989). Eisenman's and Libeskind's terms in turn directly correspond to what we have defined in Section 4.1 "The Concept of *Deconstruction*" and 4.2 "The Philosophy of

⁵⁵ Wigley, "Deconstructivist Architecture," p. 133.

⁵⁶ Wigley, "Architecture after Philosophy: Le Corbusier and the Emperor's New Paint," *Journal of Philosophy and the Visual Arts* 2 (1990): 84-95.

⁵⁷ See Derrida and Eisenman, *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, ed. Jeffrey Kipnis and Thomas Leiser (New York: Monacelli Press, 1997).

⁵⁸ Jencks, "The Architecture of Deconstruction: The Pleasure of Absence," *Architecture Today* (London: Academy Editions, 1993), p. 250.

⁵⁹ Papadakis, *Architectural Design*, p. 167.

⁶⁰ Eisenman, "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End," *Perspecta* 21 (1984): 153-73.

Deconstruction” as Derrida’s *trace*. This act of *reading between the lines*, Derrida also calls “reading under erasure,” *sous rature*—an act of reading which “erased” the text itself in order to make way for the in-between of the lines. This Derridean mode of close textual reading turned in Libeskind, Eisenman, and other deconstructivist architects into a reading of inherited architectural modalities which, in every project, comprised a de-centering and dis-locating of traditional architectural form. For instance, we can see that the notions of *trace* and *erasure* were taken up by Libeskind not only in his essays we are going to look at below, but also in his project for the *Berlin Jewish Museum* (Figure 4.1) and by Eisenman in his project for *Memorial to the Murdered Jews of Europe* (Holocaust-Mahnmal) (Figure 4.2).



Figure 4.1. Daniel Libeskind, *The Jewish Museum Berlin*, Berlin, 1989-2001
(Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 4.2. Peter Eisenman, *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Berlin, 1998-2005
(Photography Feray Maden, December 2006)

Consisting of 2711 stones arranged in a grid pattern and placed in an undulating wave-like order, Eisenman's *Memorial* gives visitors the feeling of insecurity as though the stones were on sloping ground. As is seen in Figure 4.3, the columns have been sunken into the ground to varying depths and at some places, they are higher than the heads of the visitors. There is no sign post to guide viewers. Therefore visitors can enter from all four sides, day or night. In this way, the architect disorients the visitors and creates a feeling of being lost or trapped as in a labyrinth. Visitors can wander on their own through the maze of stones, as though strolling through a graveyard with nameless tombstones. As they walk through the narrow passages between the pillars, voices echo visitors' sentiments as they grapple with their impressions. In the light of all of these, we can say that the *Memorial* can only be understood by experiencing the physical space from a very personal, individual and unique perspective. This physical space may be seen as a landmark for memory and for the trace between the past and future. However, in Libeskind's Jewish Museum we find that the *absence* is established as a *trace*, which is, actually, *presence* in memory. As we will discuss in the following chapters, his project starts out with drawing lines and making connections between locations and people, which lead us on a journey through the history of Berlin, which seeks to recover the old places related to the history of past and present inhabitants of the city. In other words, the absence of those who have disappeared is the presence in his museum.



Figure 4.3. A view between the columns at the *Memorial*
(Photography Feray Maden, December 2006)

As we are also going to see, Libeskind's Museum project differs radically from Eisenman's *Memorial*. The *Memorial* is impressive, haunting, but *static*. Though emotionally impactful, there is not much to 'read' there; its meaning and message are clear from the start, as soon as one approaches it. There is no ambivalent aspect to it; there is nothing 'between the lines' there. Thus it stands in direct contrast to Libeskind's Museum which, properly speaking, this thesis takes as normative for deconstructive architecture; more precisely as indicative of the critical stance—regardless of what the readers of this thesis would like to call it—evinced at the end of the twentieth century against the architectural itinerary of that century.

Yet another architect who made connections between architectural theory and deconstructive thinking was Tschumi. According to Tschumi, in the 1988 *First International Symposium on Deconstruction* in London, deconstruction was "part of a research into the dissolving limits of architecture."⁶¹ Tschumi himself has explored the use of the disassociative techniques of deconstruction as a bridge between literature and architecture. In 1996 he claimed that deconstruction was, "not only the analysis of concepts in their most rigorous and internalized manner, but also their analysis from without, to question what these concepts and their history hide, as repression or dissimulation."⁶² In his approach to the *Parc de la Villette* design it is evident that he was elaborating in fact on the idea of deconstruction. His aim was,

to displace the traditional opposition between programme and architecture, and to extend questioning of other architectural conventions through operations of superimposition, permutation and substitution to achieve a 'reversal of the classical oppositions and general displacement of the system,' as Jacques Derrida has written, in another context, in *Marges*.⁶³

The project manifested itself in the superimposition of three different ordering systems: system of *points*, system of *lines* and system of *surfaces* (Figure 4.4).⁶⁴ Rejecting the idea of the park as either an aspect of the city or pastoral landscape, he developed it as a place without singular meaning. It can be said that he established a relationship between architectural space and the experience of it that was much like the

⁶¹ Bernard Tschumi, *First International Symposium on Deconstruction*, London: Tate Gallery and the Academy Group, March 26, 1988.

⁶² Papadakis, *Architectural Design*, p. 167.

⁶³ Tschumi, "Parc de la Villette," *Deconstruction*, p. 180.

⁶⁴ Tschumi, "Parc de la Villette," pp. 177, 180.

relationship between the text and its reader. The spaces he designed were open to creative adaptations and interpretations by the users. Inviting various interpretations, he opened up a new trans-disciplinary dialogue between philosophy and architecture.

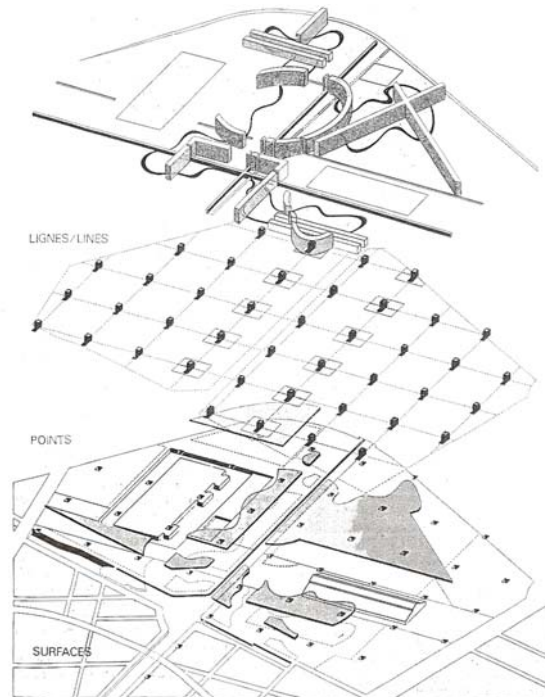


Figure 4.4. Bernhard Tschumi, *Parc de la Villette*, Superimposition of Lines, Points and Surfaces, Paris, 1982 (Source: Papadakis, et al., *Deconstruction: Omnibus Volume*, 1989)

4.5. The Turn of History

Strong in conceptual and philosophical terms, the deconstructivist approach, which included detailed theses on history, questioned the concepts and principles we had traditionally come to accept and thereby the understanding of history including the history of architecture, and argued whether or not there were rules and boundaries.⁶⁵ What was, and still is, being questioned in deconstructivist architecture are the traditional norms of architecture inherited from the past. However, this questioning of history, contrary to what we have seen in modern architecture for example, remained far from erasing history. It was rather tantamount to facing history head-on and doing this for the sake of making history itself a fundamental part of the project. As one

⁶⁵ Esin, "Dekonstruktivizm," pp. 48-51; Uluoğlu, "Dekonstruktivist Mimari," pp. 57-59.

architectural critic aptly put it: “[r]emembrance of history does not occur by establishing links to a period of the past that is regarded as ‘good,’ but by the circumspect treatment of existing substance.”⁶⁶

Postmodern architecture, which emphasized the “contradiction” and “tension” between the forms produced by the past and which substituted a baggage of simultaneously consumable forms rather than a concept of sequential time, perceived history as a stock of contradictory forms co-existing in an existentialist struggle. On the other hand, as Nur Esin has pointed out, deconstructive architecture ‘may be interpreted as the co-existence of forms that are different from each other, that interact with each other, and even distort each other but do not aim at destroying each other’.⁶⁷ In deconstructive architecture, neither does space consist of four walls (Figure 4.5) nor is form comprised of an absolutely functional notion of form as is the case, for example, in the implementations we may come across in Mies (Figure 4.6).



Figure 4.5. Daniel Libeskind, *Spiral: Extension to the Victoria & Albert Museum*, London, 1996
(Source: London, *Radix-Matrix*, 1997)

⁶⁶ Alois Martin Müller, “Daniel Libeskind’s Muses,” *Radix-Matrix*, p. 118.

⁶⁷ Esin, “Dekonstruktivizm,” p. 46.



Figure 4.6. Ludwig Mies van der Rohe, *Seagram Building*, New York, 1954–1958
(Source: Schulze, *Mies van der Rohe: A Critical Biography*, 1989)

It may be surmised that, on the one hand, form and space and therefore architecture, now extracted from traditional patterns, started to break the boundaries. On the other hand, we may observe here an understanding of space where refraction is performed with utmost attention to each and every cell, where each line and radiation of the building is finely woven to the utmost degree of a complicated and irreducible purity. But ‘purity’ must not be understood as non-building. Jencks once portrayed Libeskind in the following words: “Like Léon Krier, who has exerted a tremendous influence through not building his vision, Libeskind has had a profound influence with pure projects that are not contaminated by realization.”⁶⁸ Libeskind’s projects such as *Spiral* and *Berlin City Edge* have indeed not been implemented and may be conceived of as ‘pure’ in that respect. Yet, after the appraisal by Jencks in 1990, when Libeskind’s first project was realized in 1993, the architect nevertheless aimed to protect the purity that is “not contaminated by realization” and to render this characteristic by definition the fundamental aspect of *built* deconstructive architecture.

The most obvious warranty of the unspoiled purity probably lies in the difficulty of Libeskind’s project, in its complexity that calls for an explanation, in the signs indicating that it has more to say than it seems to say at first sight, in its insistence on being read. The postmodern building *ultimately* gives the following message: ‘you have

⁶⁸ Jencks, *New Moderns*, p. 29.

seen this before.’ But despite this declaration of familiarity, it insists on ambiguity. Libeskind’s architecture, on the other hand, seems familiar at first sight: for example, *Spiral* (Figure 4.5) refers to the Cubism we have known since the early twentieth century (Figure 4.7), and the *Holocaust Tower* (Figure 4.8) to the *Seagram Building* of half a century ago (Figure 4.6).



Figure 4.7. Pablo Picasso, *L'Arlésienne*, 1911–1912

(Source: Catalogue of the Picasso Exhibition, The Museum of Modern Art, New York, NY, USA, 1939)



Figure 4.8. Daniel Libeskind, *Holocaust Tower*
(Photography Feray Maden, December 2006)

Yet the comfort offered by this formal familiarity is instantly undone upon a second glance. Nevertheless, one has already developed a relationship with the building. The rest will be like reading a fascinating novel one simply cannot put aside until one has reached the end. The Libeskind building will take the stroller through a discomfoting, complex journey. The journey is toward history. The project has brought to broad daylight the history buried underneath and it will take the stroller through paths that were established with meticulous discipline and yet are very complicated. This history, moreover, is not only the history of architecture. We may position the fundamental empirical difference between deconstructive architecture—and Libeskind—and that of the postmodern at this very junction: the references we read in the postmodern belong to the history of architecture. In Libeskind, however, everything invented and performed by humans, from music to mathematics and massacre—regardless of whether or not their traces are concretely present—is included in this history within the space of the project. Postmodern architecture uses history: a history with no people. Here, on the other hand, history makes up and produces an architecture that tries first of all to understand the human being and aims at recovering human history.

The following chapter will offer thorough readings of Libeskind's works, which are related with other disciplines such as mathematics, music, literature and philosophy, in the light of the critique of 'memory' and 'history' in his architecture.

PART II

DANIEL LIBESKIND

CHAPTER 5

LIBESKIND'S *OEUVRE*: THE ARCHITECTURE OF HISTORY AND MEMORY

Known for introducing, through a multidisciplinary approach, a new critical discourse into architecture, Libeskind is a practitioner and an international figure in deconstructivist architecture although he has distanced himself from deconstruction as a movement. What makes him one of the most discussed architects worldwide is undoubtedly his unusual architecture. It is not easy to define his architecture, because his projects are always complex not just in form but also as far as the underlying design ideas and historical values are concerned. Indeed, for Libeskind, “the magic of architecture cannot be appropriated by any singular operation because it is always already floating, progressing, rising, flying, breathing.”¹ Drawing attention to the limits of architecture and using radical forms, his architecture is often generated along lines, voids, intersecting geometries and skewed angles to express the feelings of loss, absence, and memory and is described as the reinterpretation of *human history* rather than exclusively of *architectural history*. It is therefore unsurprising that he has mainly designed museums. To discuss his architecture, especially how his museums become differentiated from his other projects and his place in the context of the use of ‘history’ and ‘memory’ in deconstructivist architecture, we need to explore his design approach from the beginning of his early drawings, machines, models, installations, collages, projections, and texts written to his architectural projects.

5.1. A Multidisciplinary Architecture

Although Libeskind started his professional training with music and eventually became a virtuoso, he left his music career. He did not leave music, however, and “took it through several interests, specially mathematics, numbers, things that [he] connected with numbers, drawing, and the arts in general, and then [he] entered the field of

¹ Libeskind, Introduction, *Space of Encounter*, p. 17.

architecture.”² He pursued studies in architecture at the Cooper Union. However, it would be wrong to argue that Libeskind’s projects and drawings are completely detached from music. In his projects, architecture and the art of music are in close interaction. Moreover, disciplines such as mathematics, literature and philosophy are inseparable parts of his architecture. For him, “a great building like great literature or poetry or music, can tell the story of the human soul. It can make us see the world in a wholly new way, change it forever.”³ Therefore, we may claim with Libeskind that architecture like literature, music, philosophy or mathematics maps the human soul for the invention of a new way in which the experience of architecture aims at the liberation of space. We are going to see below, however, that for Libeskindian drawing, the other disciplines signify more than simply the analogy which the statement quoted from *Adventures* indicates upon first reading.

We can affirm Libeskind’s multidisciplinary architecture with his own words in an interview with Kristin Feireis: ‘Architecture cannot exist without literature, language and music’.⁴ Of course, the questions to be posed here are: which literature? which

² Libeskind, *Space of Encounter*, p. 51. Born in postwar Poland in Lodz, in 1946, Libeskind immigrated with his family to Israel when he was eleven. His first passion was music, which he began studying at the age of seven in Lodz. When he was awarded a prestigious America-Israel cultural Foundation (AICF) scholarship, he moved to New York City in 1959 and became an American citizen in 1965. Although he is a virtuoso performer on the piano and the accordion, he left music to study architecture under John Hejduk and Peter Eisenman at Cooper Union. He received his professional architectural degree at the Cooper Union for the Advancement of Science and Art in 1970 and a postgraduate degree in History and Theory of Architecture at the School of Comparative Studies at Essex University in 1972. After receiving his master’s degree from the University of Essex he became known as an academic and theorist. Since 1973, he has taught at more than forty institutions, maintaining such distinguished positions as head of the Cranbrook Academy of Art’s School of Architecture (1978-1985) in Bloomfield, Michigan, founder and director of Architecture Intermundium (1986-1989) in Milan, Italy, the Sir Bannister Fletcher Architecture Professor at the University of London in London, England, professor at the University of California, Los Angeles’ School of Architecture and Urban Planning in Los Angeles, California, and the First Louis Kahn Professorship at Yale University. He is the recipient of numerous awards, such as being the first architect to win the Hiroshima Art Prize (2001), awarded to artists whose creations lead to the removal of intercultural barriers and spreading the idea of peace. In 1999 he was awarded the Deutsche Architekturpreis (the German Award for Architecture) for the project for the Jewish Museum in Berlin, in 2000 he won the Goethe Medal for services to culture, in 1996 the American Academy of Art and Literature Award in the Field of Architecture, and in the same year he also received the Berlin Cultural Award. In 1997 he was awarded an Honorary Doctorate from Humboldt Universität in Berlin, in 1999 an Honorary Doctorate a from the College of Arts and Humanities at Essex University, and in 2002 an Honorary Doctorate from the University of Edinburgh and the DePaul University Chicago. For biography of Libeskind please see: Libeskind, *Museum ohne Ausgang: Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Musuems Osnabüick* (Tübingen and Berlin: Ernst Wassmuth Verlag GmbH & Co., 1998), p. 108; *Jewish Museum*, p. 118; *Adventures*, p. 7-10; *Space of Encounter*, p. 15; *Radix-Matrix*, p. 165; Ekincioglu, *Daniel Libeskind*, p. 125.

³ Libeskind, *Adventures*, p. 4.

⁴ Libeskind, “Mimarlık ve Anı,” p. 79.

language? which music? and which mathematics? As we have already discussed in Chapter 2, Section 2.5, in the context of avant-garde art and architecture, we may answer these questions on the basis of immediate formal, visual similarities. In Libeskind's works, for instance, we may perceive traces of and analogies to Dadaist and Surrealistic poetry in terms of literature; collage and Cubism in terms of pictorial art; atonality in terms of music; and fractal geometry in terms of mathematics. W. Kurt Forster, for example, has approached Libeskind's drawings as relating to musical composition in their axial structure. The emphasis on the line, the intensive linearity of his drawing, subservient to the axially of his architectural project connecting and dividing entities in unexpected ways, perhaps does warrant the comparison of Libeskindian drawing with music without any further questions. But it is important to determine the kind of music chosen for the comparison: in fact, as we are going to see in greater detail below, Libeskind's drawings can be regarded as architectural counterparts of atonal works by composers like Arnold Schönberg (1874–1951), Alban Berg (1885–1935), Eric Satie (1866–1925), and Paul Hindemith (1895–1963). Similarly, though much work has been done in relation to artistic and literary connections of Libeskind's work, these too, have remained on the level of visual juxtapositions and are in need of foundations. The relationship to mathematics too, drawn on the level of fractal geometry, remains on the level of drawing up parallels between Libeskindian drawing and the visual output of fractal geometry.

Nevertheless, these parallelisms, the comparisons we would acquire by placing the works of poetry, music and painting of the twentieth century alongside Libeskind's drawings, projects and even visuals of his buildings, would not go beyond the characteristic of the familiarity his projects too, evoke at first sight, as has been elaborated in Chapter 2 in Section 2.5. Such assessments, technical comparisons based on typography and formal composition would be insufficient in understanding Libeskind. Contrary to Dada, for example, the words used by Libeskind in the collage of the model are by no means coincidental. Contrary to Surrealist poetry, the typographic play is not figurative or symbolic. The relation to the fractal geometry is not limited to the visual identity of the product.

The conclusions reached by the critics of Libeskind who stand at the point of mere visual comparison are controversial in another respect, too. These conclusions are based on the output of a period when Libeskind's projects had not yet started to be

constructed and when the architect was placed side by side with Krier, as we saw above in 4.5. Thus the discussion of the ‘similarities’ remained, throughout, on a non-architectural level even when this discussion concerned ‘architectural form.’ Not only would a more analytical view display that, far from simply an ‘influence’ of the other arts resulting in visual parallelism, Libeskind’s multidisciplinary approach comprises for this architect a methodology for gathering material toward connecting history and architecture. Concentration on a major built project in this context, would also place the multidisciplinary itinerary in the context of *architecture*.

5.2. Architecture as *Machine*

Libeskind constructed a project entitled *Three Lessons in Architecture* for the Venice Biennale of 1985, which consisted of the following three lessons on architecture:

1. Lesson A: Reading Architecture, its equivalent *The Reading Machine* (dedicated to Petrarch)
2. Lesson B: Remembering Architecture, its equivalent *The Memory Machine* (dedicated to Erasmus)
3. Lesson C: Writing Architecture, its equivalent *The Writing Machine* (dedicated to Voltaire).⁵

Read in terms of architectural history, the three lessons are found to pertain respectively to the culture of Gothic cathedrals, Renaissance architecture, and Neoclassical architecture. In other words, we have here a work of spatial installation bearing commentary on the history of European architecture preceding the onset of modernity with the Industrial Revolution.

To Libeskind, Lesson A, “teaches an almost forgotten (medieval) process of building, a process that is in its own way not yet fully unfolded in architecture.” Lesson B, by contrast, “[c]onsists of that which can still be remembered in architecture,” and Lesson C, “[t]eaches the artless and scienceless making of architecture.”⁶ Libeskind’s interpretation of the three ages of architecture may be thus elucidated: today, we do not

⁵ Libeskind, *Space of Encounter*, pp. 180-194; *Countersign*, pp. 37-61; *Radix-Matrix*, pp. 64-69; Aaron Betsky, *Violated Perfection: Architecture and Fragmentation of the Modern* (New York: Rizzoli, 1990), pp. 71-73.

⁶ Libeskind, *Space of Encounter*, pp. 180-81.

understand the architecture of the cathedrals. We, as a culture, have forgotten—as already Ruskin had claimed—that process of architectural making; nor does our science suffice to fully grasp it. The Reading Machine tells us that there is still much for us to read there—to read, like Petrarch, the insatiable reader. The second lesson, which is relevant to the Renaissance, the beginning of our modernity and its rational, unambiguous, classicist, pagan architecture, yields what is remembered. The Renaissance was also the culture that privileged *remembering*, which led it to excavate and uncover the ‘ancients.’ The third one refers to the Enlightenment culture that thought that it had figured out everything, including post-and-lintel ‘classical’ architecture and built, paradoxically for its scientific attitude, with neither science nor art, but built as prolifically as Voltaire wrote. Thus the three machines take us through the stages of the cultures of reading, remembering, and writing. They signify, however, both stages of the history of architecture and the *process* of the emergence of the specific architectural project. Libeskind has pointed out in his *Countersign* that the aim of making such machines was to retrieve the experience of *making* architecture instead of simply providing “craft, ideological or industrial solution.”⁷ In other words, these machines are metaphors for Libeskind that intend to show, at times by contrast, the means of modern architectural production and the experience they embody even though they refer to the historical periods of architecture. He is interested in the dynamics of the means rather than in the objects, because, “the objects in architecture are only residues of something which is really important, the participatory experience.”⁸

As shown in Figure 5.1, Libeskind’s Venetian project is situated at the intersection of the “Axis of Architecture (Time)” and the “Axis of Technology (Soul):”⁹ in this manner, we may claim that his project narrates the story of Western architecture, technology and thought. To Libeskind,

The machines are reversals and images of each other; a kind of triplet: one in three and three in one. They are really points along a line of tension between the nonexistence of architecture on

⁷ Libeskind, *Countersign*, p. 38.

⁸ Libeskind, “Architecture Intermundium,” *Restructuring Architectural Theory*, ed. Catherine Ingraham and Marco Diani Evanston (Chicago, Ill.: Northwestern University Press, 1988), pp. 115-17.

⁹ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 183. we may interpret Libeskind’s “nonexistence of the architect” as a reference to the age of Petrarch, the period of nameless architects; and “nonexistence of architecture” to the age of Voltaire, the age with *many* named architects, including those elected to academies, but without genuine ‘architectural making.’

the one hand, and the nonexistence of the architect on the other. [...] And these three points together are the locus of the attempt to grasp [...] the tension of architecture today.¹⁰

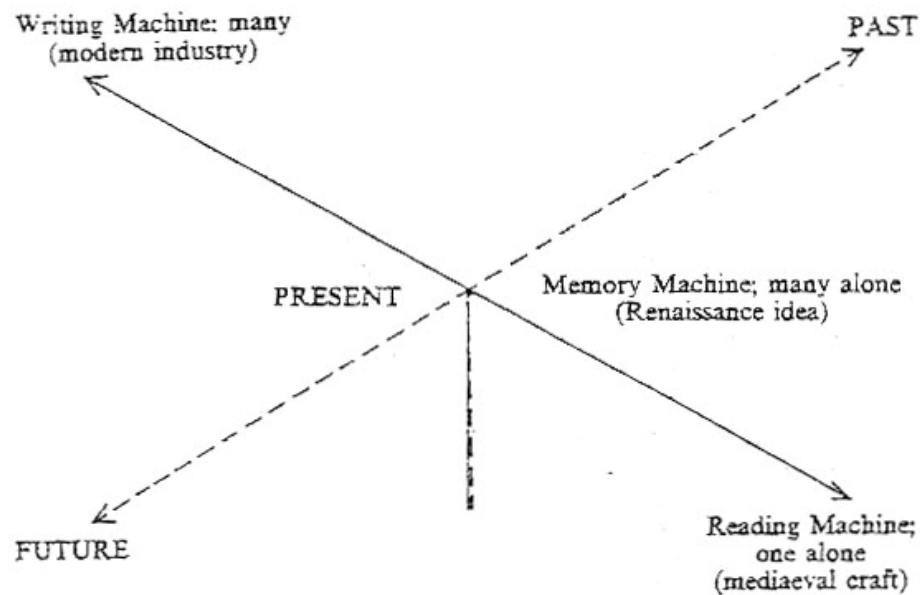


Figure 5.1. Daniel Libeskind, synopsis of the project, 1985
(Source: Libeskind, *The Space of Encounter*, 2000)

5.2.1. Reading Architecture: *The Reading Machine*

Libeskind has started his *Three Lessons in Architecture* by reconstructing a *Reading Machine* for the first lesson, Reading Architecture. Libeskind's *Reading Machine*, seen in Figure 5.2, is essentially a wooden construct with a rotary reading desk and seat. Its prototype is clearly the rotary reading desk designed by Agostino Ramelli (1531-1600), who had published a pictorial depiction of his design in *Le diverse et artificiose machine* (The Diverse and Artificitious Machines) in 1588 (Figure 5.3).¹¹ Of his concept for the reading wheel, Ramelli stated: "This is a beautiful and ingenious machine, very useful and convenient for anyone who takes pleasure in study, especially for those who are indisposed and tormented by gout. For with this machine, a man can see and turn through a large number of books without moving from

¹⁰ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 182.

¹¹ Agostino Ramelli was military engineer to Henry III, King of France and Poland. He published one of the most important books on machines in the Renaissance. In his book, *Le diverse et artificiose machine* Ramelli sketched in detail a number of devices and machines and showed pumps, derricks, looms, cranes, saws, siege machinery, fortifications and foundry equipment.

one spot.”¹² Libeskind’s machine is similar to Ramelli’s machine, because both consist of a big wheel that can house several books and that can be revolved in order to bring the right book in front of the reader’s eyes.

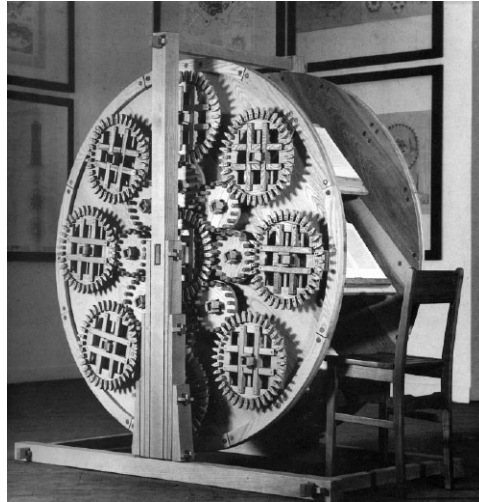


Figure 5.2. Daniel Libeskind, *The Reading Machine*, 1985
(Source: Libeskind, *Radix-Matrix*, 1997)

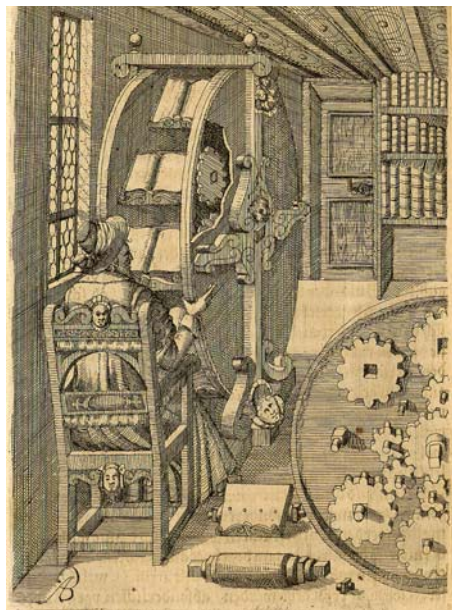


Figure 5.3. Agostino Ramelli, *Reading Wheel*, 1588
(Source: Ramelli, *The Various and Ingenious Machines of Agostino Ramelli*, 1976)

¹² Ramelli, *The Various and Ingenious Machines of Agostino Ramelli: A Classic Sixteenth-Century Illustrated Treatise on Technology*, trans. Martha Teach Gnudi (New York: Dover, 1976), p. 508.

As Libeskind wrote in his book *Countersign*, his machine not only rejects “all modern techniques and technology,” but also “modern thinking about architecture.”¹³ One of the reasons for this is the fact that he built this machine without any power tools and only used hand-tools. He made it solely from wood, with glue-less joints. He worked in candlelight in complete silence.¹⁴ As Libeskind has described it, “the method of construction and the technique of understanding bring about a revolution of architecture’s *techne* that coincides with the movement of the text that it propels.”¹⁵ Once he had completed the machine, Libeskind made eight books by hand as did the monks—“made the paper, bound the books, and placed them into the big wheel.”¹⁶ When we scrutinize the books in detail, we see that each book contains only one word or phrase repeated anagrammatically throughout the book. These words are *energia*, *created being*, *idea*, *power*, *subject*, *spirit*, *will to power*, and *being*. Figure 5.4 displays two sample pages of the sixth book on *spirit*. Figure 5.5 presents all extant books. Libeskind describes this construct as, “a place of intersection between archeological reconstruction (Ramelli, Palmanova, military engineering) and the will to power that it discloses (metaphysics, monasticism, ideology), the Reading Machine reveals the tautological reality of the architectural text.”¹⁷ The “tautology” resides in the triple redundancy of *the textual denotation of architecture—the body of architecture itself—the signification of architecture*, the latter of which, in the culture which the Reading Machine signifies, would be God/spirit. Even though, compared to their wooden support, the books themselves and the words they contain are light, yet the “weight” deriving from the metaphysical connotation of the words “crushes the gears and axles”¹⁸ and in this way, the heavy wheel rotates. The source of energy—*energia*, the triggering of everything that moves this machine is, in other words, ‘the power of the word.’

¹³ Libeskind, *Countersign*, p. 39.

¹⁴ Libeskind, *Space of Encounter*, pp. 190-91.

¹⁵ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 64.

¹⁶ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 190.

¹⁷ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 64.

¹⁸ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 64.

PIRITS. Pir is pir itep in itepirit spi nisp.
 Rits pirits pi rits, piri itepirit es pirit.
 Spir itepirit nits pirits p-ritisp.
 Iri itepirit spirit nits pir itepi.
 RITSP. In itepirit-isp.
 Inis pi rits pir itepi.
 RITSPI. Rit spi r itepirit sp itisp l' r itepi.
 R ites piri itepirit spirit.
 Spi rits, pi ritisp itisp.
 Rit itepirit itepirit nits pi rit spi.
 Rites piri itepirit nits itepirit nits
 PIRITS. Pir itepirit-its,
 Pi ritisp-isp.
 Ine spirit itisp-iri.
 TS PIR ITSPRI.
 Tspi Rites itisp itisp in itisp:
 Irits, pir itisp itisp itisp.
 Piri itisp, it itepirit, itisp itisp
 Iritisp in itisp it itepirit.
 Tspi nits piri itepirit, Spirit, spirit,
 Its piri, itepirit nits piri itepirit nits piri:
 Its piri itepirit piri itepirit itisp.
 In itepirit itisp itisp nits piri itisp,
 Iritisp itisp in itisp.
 TSPRI. Irit nits piri n itisp nits piri itisp.
 Tsp nits piri itisp, piri itisp in itisp n itisp.
 (Rit spirit spirit spirit itisp itisp)
 SPIRITSPRI. Its piri itepiritisp, in itepirit-isp.
 Ine spi rit spirit itisp itisp.
 Rit, Spirit, spi rits piri itisp
 Ri itisp n itisp rit spirit.
 Spi rits piri itisp itisp itisp
 Ine spirit itisp itisp itisp itisp
 Piri itisp in itisp itisp itisp itisp.
 In itisp itisp it itepiritisp

Irit itisp, it itisp nits piri itisp.
 Itisp itisp piri itisp itisp itisp itisp.
 Tspi nits piri itisp itisp, itisp itisp
 Irit spirit itisp itisp nits piri itisp.
 Rites itisp itisp itisp itisp itisp.
 Its piri itisp, itisp itisp itisp.
 IRI. It piri, itepiritus, piri itepirit, itepi nits!
 Piri itisp nits piri itisp!
 IRITS. Piri, ita piri itepirit itisp itisp,
 Rit spirit itisp itisp itisp itisp.
 (Sp itisp, ita Spirit, ita piri itisp.)
 PIRITS. Piri itepirit, Piri, itisp nits piri itepirit,
 Sp in itisp itisp n itisp itisp itisp itisp:
 Itisp nits piri itepirit nits itisp
 Ts piri itisp itisp itisp itisp itisp!
 Rit spirit itisp itisp itisp piri itisp,
 Its piri itisp nits piri itisp itisp nits piri,
 Tsp nits piri itisp piri itisp.
 PIRITS. Piri itisp itisp. In, T spiritus,
 P i itisp itisp l' r itepirit.
 Tsp, itisp, nits piri itisp piri itisp,
 Tsp itisp spirit itisp T spi r itisp.
 Rits piri itisp, itisp itisp, piri itisp.
 Ri itisp n itisp spirit itisp itisp:
 Piri itisp nits piri itisp piri itisp itisp,
 Spi rits piri itisp n itisp, piri itisp.
 (Rites itisp itisp itisp itisp itisp itisp.)
 PIRITS. Piri itisp itisp itisp itisp itisp.
 Piri itisp itisp itisp itisp itisp.
 R-irit itisp itisp itisp.
 Irit spiritus piri itisp itisp,
 Spiri itisp itisp itisp, itisp piri itisp.
 PIRITS. Piri itisp-its,
 Pi-irit-its.
 Spirit itisp itisp itisp itisp.
 SPIRIT. Spi ritisp itisp itisp itisp itisp

Figure 5.4. One of the books Libeskind wrote and crafted for The Reading Machine, 1985 (Source: Libeskind, The Space of Encounter, 2000)

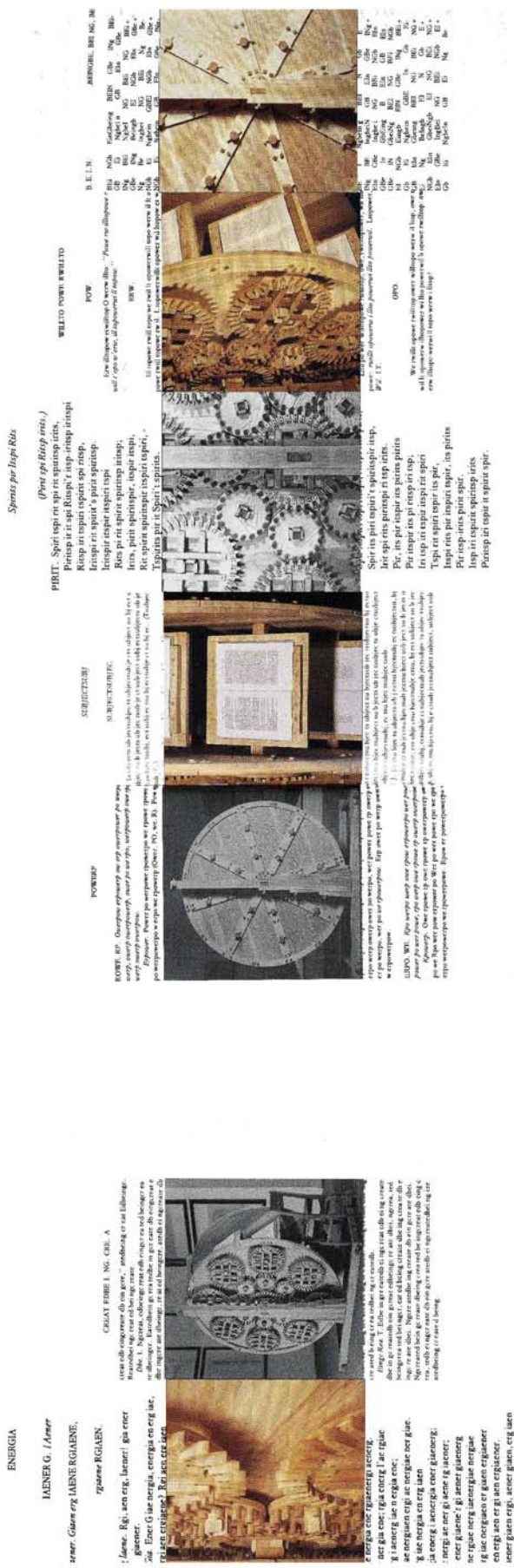


Figure 5.5. Daniel Libeskind, the books for *The Reading Machine*, 1985. The Figure shows the words in the books which Libeskind wrote for *The Reading Machine*. The third book, missing in the photograph, was stolen in the Venice Biennale, (Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

5.2.2. Remembering Architecture: *The Memory Machine*

Libeskind's *Three Lessons in Architecture* continues with his second lesson, Remembering Architecture. He made a simple installation for this lesson and called it *The Memory Machine* in which the inscriptions and icons of memory move and change (Figure 5.6). This machine is an interpretation of the 'backstage mechanism' of a Renaissance theater, but this theater is a memory theater. At this point, one recalls the *Memory Theater* of Giulio Camillo (1480-1544). As Libeskind pointed out, he filtered this machine "through Giulio Camillo's Memory Theatre. As a precise inter-weaving of the memory tradition with the agony of a 'Deus ex machina,' this theater represents the workings of a Renaissance Mind and shows its internal equipment and the arrangement it reveals."¹⁹

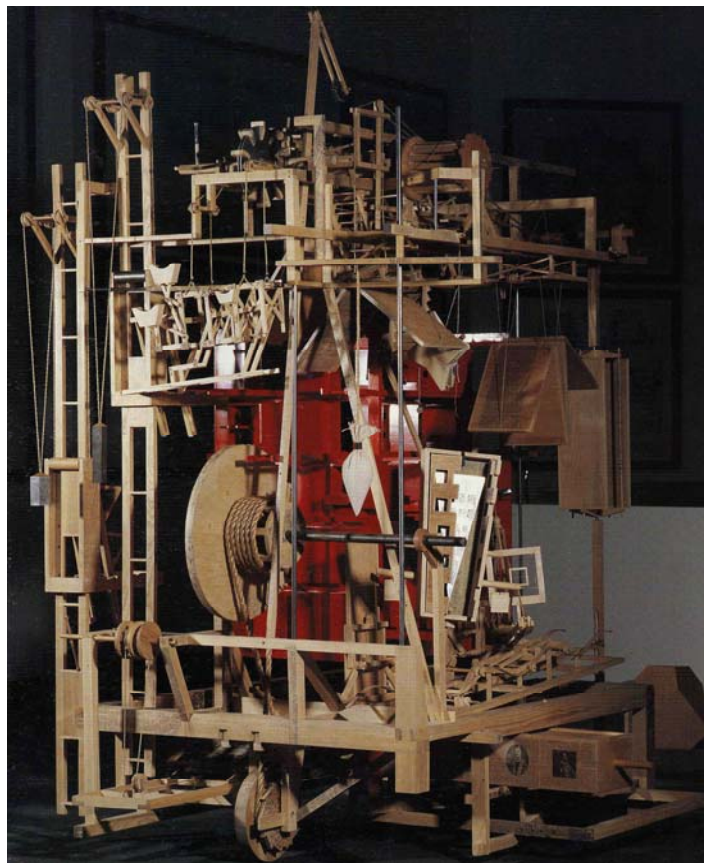


Figure 5.6. Daniel Libeskind, *The Memory Machine*, 1985
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

¹⁹ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 66.

Let us first read Libeskind's gloss on Camillo and his *Memory Theater*: Camillo was an architect, and,

in some ways an opponent of Palladio. He was commissioned by the King of France to build a little machine that, in a split second, could reveal the meaning of the cosmos. [...] Camillo showed a small machine to the king of France in the sixteenth century. The king walked up to it (it was a small object, obviously), looked into it, turned around and said to Camillo, 'Now I understand. I understand everything. You are an architect. You have revealed to me the meaning of it all.' The interesting thing about Camillo is that immediately after he made this machine, two things happened, the machine disappeared and so did Camillo.²⁰

Camillo's *Memory Machine* indeed disappeared and Libeskind's machine is rather an embodiment of the mind whose memory works as conceived by Camillo. Camillo's machine too, was made of wood, "crowded with images."²¹ We know from correspondence by contemporaries that the theater was more than a small model, for one could "walk in it" and it was a structure "large enough to be entered by at least two people at once."²² Later tradition preserved a drawing image of Camillo's *Memory Theater* as an amphitheater whose 'seats' were inscribed by the thematic content of 'memory,' though the original construct was far from an amphitheater in form (Figure 5.7).

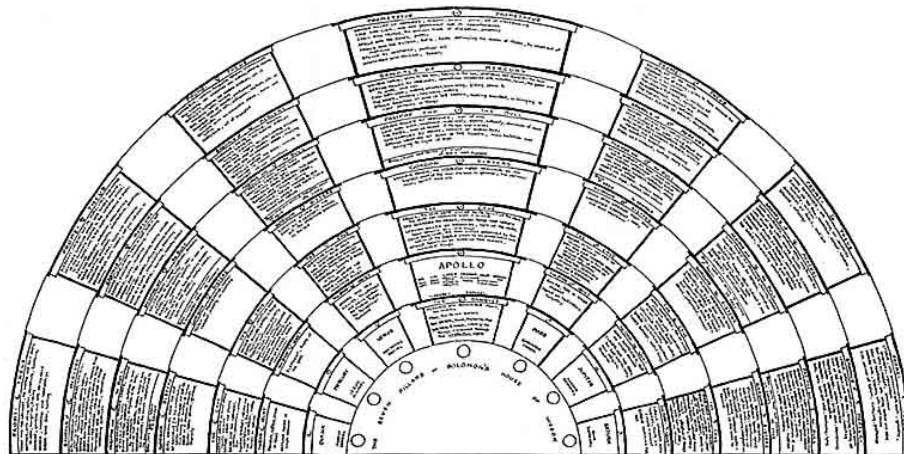


Figure 5.7. The *Memory Theater* of Giulio Camillo as handed down in a later tradition
(Source: Yates, *The Art of Memory*, 1966)

²⁰ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 191.

²¹ Frances A. Yates, *The Art of Memory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1966), p. 129.

²² For correspondence between Viglius and Erasmus containing detailed description of the theater, see Yates, *Art of Memory*, pp. 131-32.

While Camillo's *Memory Theatre* was intended for enabling the spectator to read, and commit to memory, the contents of the entire cosmos, Libeskind's *Memory Machine* "represents the stage of Architecture's appearance and is a testament to its own manifestation."²³ Whereas the first machine may be conceptualized as the initial research, mulling and conceiving phase of an architectural project, this second machine marks its emergence as architecture. Making it from many pieces of wood, string, and hanging papers, for his own machine Libeskind used the same means and materials as reported in Frances Yates' book about the art of memory including Camillo's. In Libeskind's words, this *Machine* is, "colourless: the bloody red illuminates the shiny exterior of an inner sanctum dedicated to what remains nameless. Metal is used exclusively for non-structural reasons, related as it is to light itself. Ropes are used throughout."²⁴ The exact configuration of Camillo's machine is not known, but Libeskind imagines it as a 'backstage mechanism.' With its creaking equipments, this machine is like a puppet theater which the spectator can use and manipulate and pull the strings. Therefore, Libeskind thinks this memory machine is "a little puppet of memory—a theater of architecture, rather than the architecture of a theater."²⁵

Camillo was in fact drawing on an older, medieval tradition of the *architectural* representation of memory. This system of memorizing drawn up by an essentially oral culture, asked the memorizer to recall to mind a space he/she knew well, such as a monastery (Figure 5.8) or Heaven or Hell (Figures 5.9 and 5.10). The things to be remembered would then be placed, in their proper order for recollection (in alphabetical, chronological or some other order), within the familiar architectural order of the spatial container. To us, the system is more confusing than enabling of memory. But to the Late Middle ages, the Renaissance, and the Baroque, the model posed a facility and it became increasingly more explicitly architectural in its representations (Figure 5.11). The intricacy of the system as a system of memory not only shows the circuitousness of the mnemonic conceptions of the culture spanning circa twelfth century to circa the seventeenth century, but by the identification of these mnemonic conceptions with architecture, it signifies to us the unfathomable complexity of this culture's notion of

²³ Libeskind, *Countersign*, p. 51.

²⁴ Libeskind, *Countersign*, p. 51.

²⁵ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 192.

architecture. Libeskind’s intricate machine, which signifies nothing but its own workings, is perhaps a most apt representation of this ‘Baroque Theater of Architecture.’²⁶

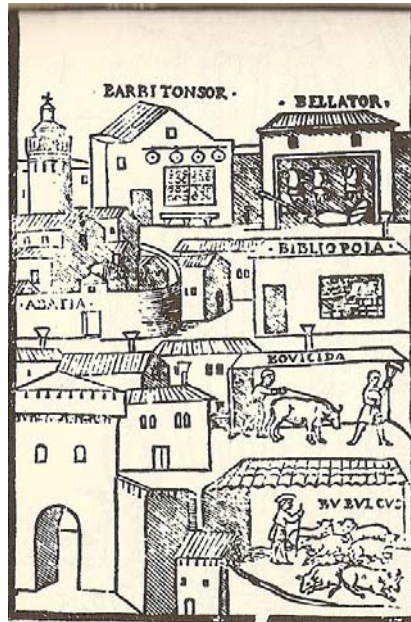


Figure 5.8. Memory System ‘housed’ in the architectural order of an abbey
(Source: Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, 1533)

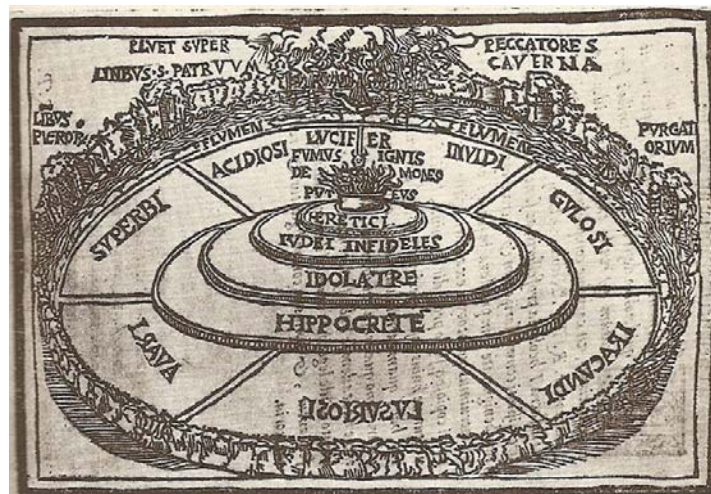


Figure 5.9. Hell as site to Memory system
(Source: Rossellius, *Thesaurus artificiosae memoriae*, 1579)

²⁶ A study of Libeskind’s *Memory Machine* in conjunction with Baroque stagecraft would yield interesting results. See the Baroque treatises on this topic in Dunbar H. Ogden, *The Italian Baroque Stage* (Berkeley, London and Los Angeles: University of California Press, 1978).

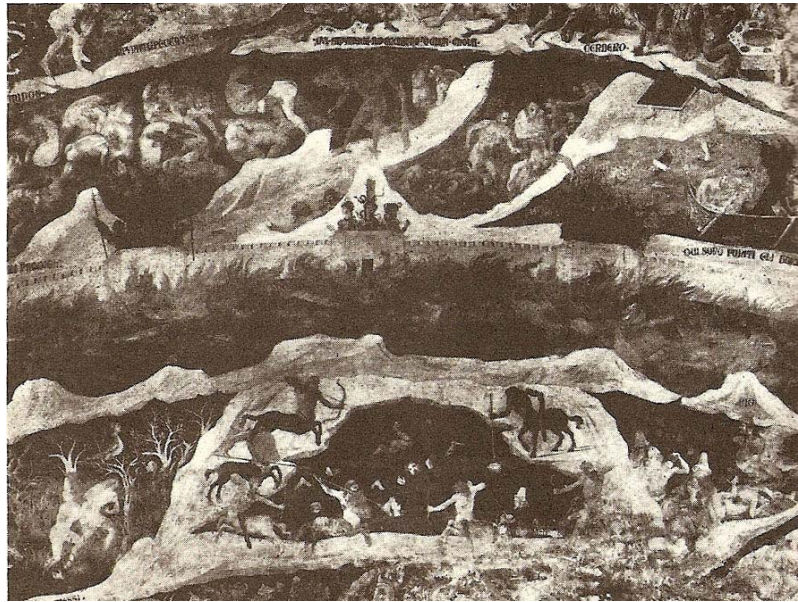


Figure 5.10. The places of Hell that would have been ‘familiar’ to the medieval users of the *ars memoriae* (Source: Fresco by Nardo di Cione, detail from *Inferno Paradiso*. Right wall of Capella Strozzi di Mantova in Santa Maria Novella, Florence, 1350-1357)

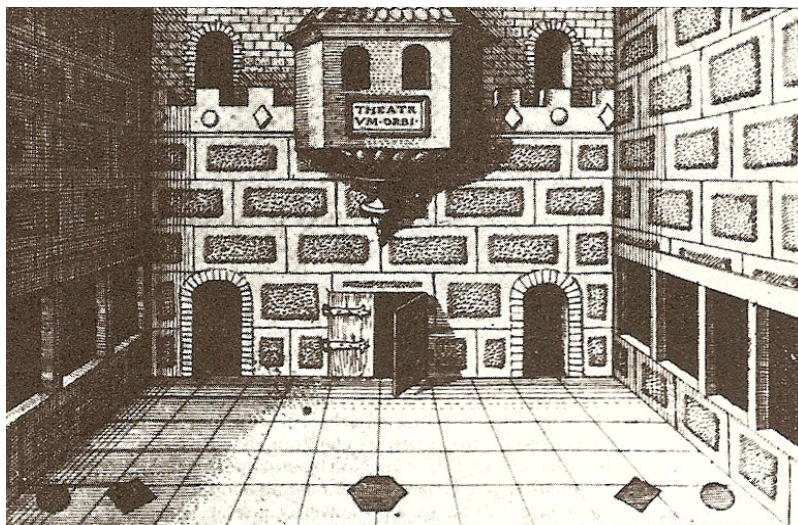


Figure 5.11. The Theater Fludd
(Source: *Ars memoriae*, 1617)

5.2.3. Writing Architecture: *The Writing Machine*

Libeskind’s final lesson in *Three Lessons in Architecture* is Writing Architecture. Libeskind designed a *Writing Machine*, which “processes both memory

and reading material.”²⁷ In other words, it contains the functions of both of the preceding machines. As Libeskind has pointed out, this machine was made “to write a single text. The single text that it seeks to write is a text that has already been written.”²⁸ Taken in the framework of the concrete, single architectural work, this statement by Libeskind indicates that the architecture that so concretely stands there had already been written at the moment it was conceived as project.²⁹ Specifically in the context of the *Writing Machine*, however, Libeskind has in mind Raymond Roussel, who had written *Impressions of Africa* in 1910. The *Writing Machine* for Libeskind is,

the first totally unstable text. As opposed to ‘stable’ architectural texts which fly best in a straight line of myth and resist the pilot’s effort to climb, bank or dive, this ‘unstable’ prototype is extremely agile—having no natural flight path. It jumps around the text’s sky and is guided by an ‘active control system’ which can perhaps never again disclose its starting position.³⁰

Roussel, like Marcel Proust, was an author who dismantled and displayed the workings of the positivistic, realistic nineteenth-century novel.³¹ More than Proust, Roussel was the precursor of the mid-twentieth century *Nouveau Roman* which we may describe, again, as an ‘architectural’ kind of novel. The main architectural structure this genre of the novel draws on is the labyrinth, as already evident in titles by Alain Robbe-Grillet and Michel Butor; and following these writers, as in contemporary film by Alain Resnais.³²

Taking Roussel’s text as a starting point, Libeskind constructed this machine of wood, graphite and metal in order to produce the ‘unstable’ architectural text of modernity. Consisting of forty-nine cubes, which are pinned “on four sides revealing four faces,”³³ the machine is regularly placed in a seven-times-seven square formation (Figure 5.12). The cubes are mounted on the complex gears and there are twenty-eight

²⁷ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 68.

²⁸ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 194.

²⁹ Libeskind’s statement may be productively compared with Ficino’s quoted above, pp. 51-52.

³⁰ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 182.

³¹ Denis Hollier, ed., *A New History of French Literature* (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1989), pp. 990-91.

³² We may recall Robbe-Grillet’s *Les gommes*, Butor’s *Degrés*, and the labyrinths of *Last Year in Marienbad* and *Mon Oncle d’Amérique* by Resnais.

³³ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 193.

corresponding handles which let them revolve. In his book *Space of Encounter*, we find out how this system works: “The idea is this: to rotate this handle, but to move that far diagonal cube at a different rate from your rotation. [...] [M]ove it to the right once, and [...] move the diagonal cube to the left four times with that one movement. [...] It is all about technique.”³⁴

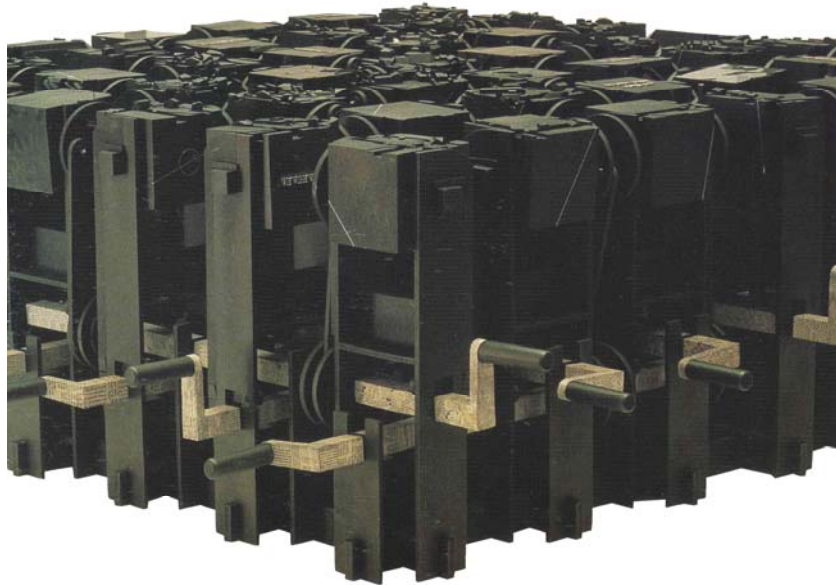


Figure 5.12. Daniel Libeskind, *The Writing Machine*, 1985
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

The four revolving sides of each cube show: the city of Palmanova as a Star of Redemption, the reversed name of forty-nine saints in Roussel’s book, an astrological symbol which points to a graphic omen or architectural horoscope and a metallic reflection which shatters and disrupts the spatial-mathematical order of the 49x4 sides.³⁵ To Libeskind, this *Writing Machine*, “dealt with the organized chaos in which permutations of names of saints, both true and apocryphal, emblems, reflections and cities were symbolically and physically made mobile by turning the ‘circle into square’.”³⁶ As we are going to see in the next chapter, the forty-nine cubes of the

³⁴ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 193.

³⁵ Libeskind, *Countersign*, p. 55.

³⁶ Libeskind, *Saint Francis of Assisi*, 20 November 2007. <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/saint-francis-of-assisi/>

Writing Machine is the basis of the *Garden of Exile and Emigration* in Libeskind's Berlin Jewish Museum. Libeskind did not only design this 'garden machine' on the basis of a '7x7, minus one' geometry, but also "drew it into the plans of the competition submission in the spring of 1989. The Writing Architecture Machine and the Garden relate directly to each other, in that each turn and re-turn of a surface connects itself with the dynamic of an invisible city."³⁷

If we summarize Libeskind's *Three Lessons in Architecture*, the *Reading Machine* is an analogy for an architecture that corresponds to a period of *techne*, the *Memory Machine*, commemorates the Renaissance memory theater which represents a period of labor and intricate craftsmanship while the last one, the *Writing Machine* shows architecture as an "unstable object-text." In fact, in Libeskind's machines we may see the progress and change of architecture, as at first architecture was a *techne* of Christian belief, then it assumed the status of intellectual labor, and finally it became a technique far removed from *techne*. In other words, Libeskind's *Three Lessons in Architecture* respectively illustrate the architecture of handicraft, the architecture of intellectual control, and the architecture of technology or industrial production, because according to Libeskind, "the three machines propose a fundamental recollection of the historical vicissitude, in particular of Western architecture."³⁸ As we had pointed out at the beginning of this section, Libeskind's machines simultaneously show us the tensions in architecture today.

5.3. Architecture as *Drawing: Micromegas and Chamberworks*

Throughout his years as a theoretician, Libeskind developed a highly personal, unorthodox architectural language and produced numerous abstract drawings with references to art, literature, music and architecture. The series of architectonic drawings from the 1970s and 1980s, which reflected his thinking about the nature of architectural space, carry the title *Micromegas: The Architecture of End Space* (1979) and *Chamberworks: Architectural Meditations of the Themes of Heraclitus* (1983). The series of pencil drawings *Micromegas* and ink sketches *Chamberworks* mainly show the

³⁷ Libeskind, *Saint Francis of Assisi*.

³⁸ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 187.

intention to go beyond what is generally accepted in architectural drawing. It would not be wrong to say that Libeskind's drawings comprise a critique of the traditional drawing in architecture. In his article entitled "Representation to the Limit: Writing a 'Not-Architecture'," Eisenman wrote that architectural drawing comprised,

a narrative and often literal representation of a building or its parts. It achieves its status as architectural through the use of a conventional, well-defined vocabulary: windows, doors, walls, etc. But Libeskind's drawings are a critique of this tradition of drawing in architecture. Within the realm of orthodox architectural drawing perhaps only Aldo Rossi has achieved such a critique of drawing in architecture today—an inversion of the mode of representation wherein a realized building becomes a representation of a drawing.³⁹

However, Eisenman also pointed out that Libeskind was "not interested in inversions nor in mere representation," because he was interested in "de-assembly which is for drawing what deconstruction is for writing."⁴⁰ Libeskind resists representation techniques in architectural drawing and modernist functionalism by using his unusual drawing and collage techniques. As Rossi has claimed, Libeskind's drawings and writings reject "modernity."⁴¹ In Rossi's conception, this rejection certainly did not derive from a conservative position, but from a stance after or post-modernism. Similarly, Jeffrey Kipnis has written that,

Libeskind's drawing inhaled in a single breath the history of modern drawing, from Piranesi through Kandinsky to Held, and breathed out a typhoon of originality. It brimmed with intelligence, from the virtuosic command of pictorial organization to the eddying vertigo wrought from the interplay of line and sign, from the history of philosophy to the history of History, with a smiling nod to Literature—Voltaire and Kafka—in passing.⁴²

As we find Kipnis claiming, Libeskind's drawings are informed by ideas by chiefly Jewish intellectuals like Kafka and Schönberg and depicted in wildly eddying geometric forms reminiscent of the canvases of Kandinsky and Malevich. These drawings can be regarded as an explosion of lines and geometrical shapes. Therefore, following Kipnis' reasoning to its end, we may claim that Libeskind gives us 'exploded Piranesi' (Figures 5.13 and 5.14).

³⁹ Eisenman, "Representation to the Limit: Writing a 'Not-Architecture'," *Countersign*, p. 120.

⁴⁰ Eisenman, "Not-Architecture," p. 120.

⁴¹ Aldo Rossi, "Semplicemente un Percorso," *Countersign*, p. 123.

⁴² Jeffrey Kipnis, Preface, *Space of Encounter*, p. 10.



Figure 5.13. Giovanni Battista Piranesi, Plate VII
(Source: Piranesi, *Carceri d'Invenzione*, 1760)

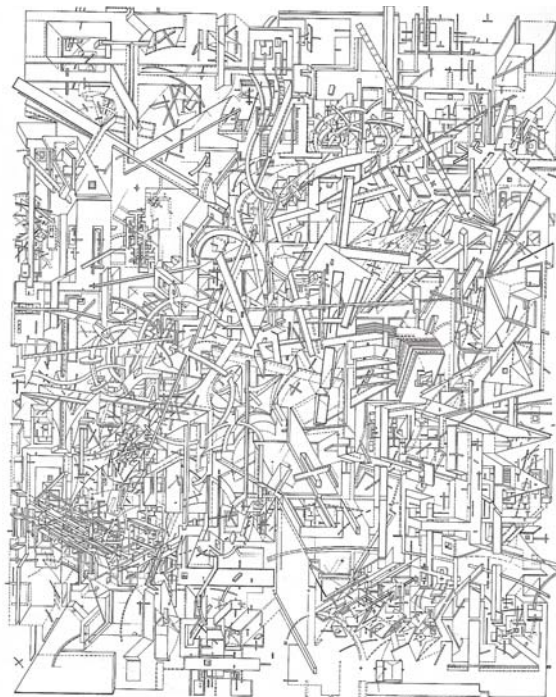


Figure 5.14. Daniel Libeskind, *Micromegas: Vertical Horizon*, 1979
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

To Werner Oechslin, both Piranesi and Libeskind, “show the drawing hand of the architect experimenting in abstraction from their ‘traditional tasks’.”⁴³ In other words, they were removed from (“in abstraction from”) the concern of actually building their projects (“traditional tasks” of the architect). The drawings of both architects, Oechslin has claimed, could not be used to construct anything, but are essentially about “exploring space.” Regarding the last issue, Oechslin is right, but confining Libeskind (and Piranesi) for non-realized projects is besides the point. For Libeskind, drawing is, “a state of experience in which the ‘other’ is revealed through mechanisms which provoke and support objective accomplishments as well as supporting the one who draws upon them.”⁴⁴ Therefore, his drawings are “more than the shadow of an object, more than a pile of lines, more than a resignation to the inertia of convention.”⁴⁵ These three surpluses we may gloss as: they are not subservient to an architectural object to be constructed on their bases which will then surpass them; the lines are not simply lines but carry metaphorical and allegorical excess; they are not conventional.

From Eisenman’s perception of Libeskindian drawing as “de-assembly” and Rossi’s as “rejecting modernity” to Kipnis’s poetic description of it as profoundly original creative acts in the *milieu* of Kafka, Schönberg, et al., we nevertheless lack a sober explanation of what Libeskind was pursuing in these drawings. The above responses are certainly to the point: Libeskind does reject the “modern” way of making architecture as the *Three Lessons*, among others, show us and his drawings are particularly noteworthy as they can indeed not be “simulated” on the computer.⁴⁶ And there is “de-assembly” involved in so far as the conventions of architectural drawing are concerned and Libeskind does draw on virtually all arts and quite a few of the sciences. The line Oechslin draws from Libeskind to Piranesi brings us closer to home in that the two architects mark points of radical innovation and invention in the post-Albertian

⁴³ Werner Oechslin, “Von Piranesi zu Libeskind: Erklären mit Zeichnung=From Piranesi to Libeskind: Explaining by Drawing,” *Daidalos* 1 (September 1981): 18.

⁴⁴ Libeskind, *Countersign*, p. 14.

⁴⁵ Libeskind, *Countersign*, p. 14.

⁴⁶ Libeskind himself is reported by Karen Burns and Peter Corrigan to have made this claim in a public conference in Melbourne in 2000: drawing is “a physical act and not something that could be simulated on the computer screen.” “Daniel Libeskind (Interview),” *Architecture Australia* 90: 1 (January-February 2001): 76; see also p. 74.

paradigm of architectural drawing.⁴⁷ But it seems that one main reason that enabled Oechslin to discuss the two architects together in 1981, was the unbuilt, unrealized state of their projects that led Oechslin to conclude that they ‘could not be used to construct anything.’ In fact this is the judgment shared by many commentators on Libeskind’s drawings, particularly those on *Micromegas* and *Chamberworks*.⁴⁸

In order to understand the architectural argument of *Micromegas* and *Chamberworks*, we ought perhaps to return to a work which we have already cited as concerning Derrida’s first book:⁴⁹ Husserl’s *The Origin of Geometry*. Libeskind has stated that to him, this book was an important influence: Kipnis’s “Preface” to *The Space of Encounter* conveys a series of observations on Libeskind that seem to offer an explanation. They are therefore worth quoting in full:

For centuries now, we are slowly, reluctantly becoming aware of the extent to which absolutely everything emerges from historical process, every thought and feeling, every mode of existence, material and ideal, from the Earth to life to the universe itself. Working out the radical consequences of this underlines the achievements of Freud, Darwin, Hegel, Marx, all of contemporary science, and much of contemporary philosophy.⁵⁰

This is Libeskind the historicist: he who has fully assimilated the modern scientific lesson that every phenomenon is inscribed in history; that *understanding* and *explaining* become possible to the extent we recognize the historicity, the contingency of an object, including the architectural. Kipnis directly continues: “The great philosopher Edmund Husserl struggled with this problem as he grappled with the historicity of ideas. How, he asked, can ideas transcend the terms and conditions of their parochial historical emergence to become universals, timeless and placeless?” Thus,

⁴⁷ For a through analysis of the ways in which Piranesi’s *oeuvre* constituted such a turning point, see Fatma İpek Ek, “The Archaeological Sublime: History and Architecture in Piranesi’s Drawings,” M.Sc. Diss., Izmir Institute of Technology, 2006.

⁴⁸ Thus Fehmi Doğan, for example, finds that these two works are, “mostly theoretical, abstract exercises without any constraints imposed by requirements of a particular project” and that they are “devoid of any direct and literal semantic meanings,” pp. 158-59 in “The Role of Conceptual Diagrams in the Architectural Design Process: Case Studies of the First Unitarian Church by Louis Khan, the Staatsgalerie by Stirling & Wilford Associates, and the Jewish Museum by Daniel Libeskind,” Ph.D. Diss., Georgia Institute of Technology, 2003. Mark C. Taylor also points out that, “Libeskind’s drawings represent nothing—perhaps even the nothing we hardly know. Signs representing nothing have lost their moorings and float freely in a way which subverts every classical economy of representation,” in “Point of No Return,” *Radix-Matrix*, p. 129.

⁴⁹ See above, p. 59, n. 3.

⁵⁰ This and the passages quoted below are in Kipnis’s Preface, on p. 12 in *The Space of Encounter*.

through Husserl, with Kipnis we find Libeskind asking whether there is anything that transcends historicity. It is not coincidence that the question is put through Husserl because this philosopher probed the question through geometry, the bedrock of architectural drawing:

The straight line and the geometry that follows from it were key examples for him; though a history of the emergence of geometry could be imagined, for Husserl, geometry transcended that history. There is, after all, no eighteenth-century triangle nor a California triangle: the Pythagorean theorem is true anywhere and everywhere, anytime and all the time, available as knowledge to anyone. Husserl tells his version of the story of this emergence of the straight line as an ideality in his *Origins of Geometry*, a story echoing throughout *Chamberworks*.⁵¹

Thus, we could simply conclude that Libeskind's drawings are the search for the suprahistorical vector of architectural drawing. But that is too simple for one whose starting point is the historicity of architectural drawing as we know it and for one who knows that Newton's infinite straight line—Brunelleschi's and Alberti's "horizon line"—is in fact a curved line because, as we know with Einstein, the universe is curved. Thus it is not the supra-historical which Libeskind seeks, but the *genuine abstract*. Above (p. 26), we had found Hadid disclaiming connection to Russian Constructivism and identifying her roots in the Russian Suprematists precisely because in the latter, she said, she found a reflection on the "notion of Abstraction and the effect it has on certain issues of architecture." At this point, Libeskind is worth reading closely at length because he explains, in an irreducible way, why and what he is drawing:

I am a fascinated observer and a perplexed participant of that mysterious desire that seeks a radical elucidation of the original precomprehension of forms—an ambition that I think is implicit in all architecture. If there is true abstraction here, as opposed to generalization, it is not achieved by the elimination of contents through a gradual deployment of an increasing emptiness, but is rather an isolation of structural essence whose manifestation in two dimensions illuminates all the subsystems of projection (for example, three-dimensional space).

Edmund Husserl's *Origins of Geometry* has been an inspiration to me in all these 'researches.' Understanding that the historical genesis of geometry evolved from the problem of land-surveying (as calculus originated from the study of movement, or statistics from the study of collectiveness. I have become increasingly aware of the fact that the disclosure of the first horizon (out-lining the space of initial encounters) also guarantees the 'leakage' in the project of objectification. The same structures we have already experienced in a confused and prereflective situation are continually transposed to a reflective realm, where they open the way for ever more elaborated descriptions. It is not a matter of pilling superimposed hierarchies one on the top of another, rather the trajectory of intentions transposes content into operation and, at the same time, displaces descriptive geometry by the structural. The transformation of object into operation imposes a temporal dimension on this process, a process whose meaning is not arbitrary and yet is not predetermined either.

⁵¹ Kipnis, Preface, p. 12.

The invisible ground from which it is not possible to scaffold moving layers of construction enables one to recover modes of awareness quite removed from the initial hypothesis of rationality.⁵²

5.3.1. *Micromegas: The Architecture of End Space*

Libeskind expresses his architectural style with ‘lines’ deployed ‘both as geometrical elements and as a metaphor.’⁵³ The simultaneity of geometric element and metaphor are not a paradox as Libeskind’s statement in *Space of Encounter* has shown, but the irreducible hermeneutic circle of understanding architecture. The drawing series entitled *Micromegas: The Architecture of End Space* which he produced in 1979 is among the most competent examples of this expression. Regarding these series, Libeskind states that, “[t]hese drawings seek to reflect, on a deeper level of consciousness, the inner life of geometrical order whose nucleus is the conflict between the Voluntary and the Involuntary.”⁵⁴ Thus, Libeskind justifies his explanation that drawing has a metaphorical dimension beside the concrete geometrical dimension, that it is result of the dialectic between the idea and history.

Combining notational forms or objects like beams or planes, Libeskind creates a density of spaces and signs which are complexly interwoven accumulations of geometry in the *Micromegas* series. To Libeskind, “[b]eing neither pure registration nor pure creation, these drawings come to resemble an explication or a reading of a pre-given text—a text both generous and inexhaustible.⁵⁵ Similarly, Eisenman has defined Libeskind’s drawings in *Micromegas* as texts to be read by readers and for this reason described them as *not architecture*,⁵⁶ in other words, as a kind of anti-architecture. Drawing in this sense is an anti-narrative and often literal indication (as opposed to a representational one) of a building or its parts. To Eisenman,

⁵² Libeskind, *Space of Encounter*, p. 87.

⁵³ Oya Atalay-Frank, “Bağlantılı Eylemler Olarak Araştırma ve Tasarım,” *Daniel Libeskind*, ed. Meral Ekincioglu (Istanbul: Boyut Yayıncılık, 2001), pp. 40-41.

⁵⁴ Libeskind, *Countersign*, p. 15. For “Voluntary,” we might read ‘historical,’ and for “Involuntary,” we might read “original precomprehension.”

⁵⁵ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 84.

⁵⁶ Eisenman, “Not-Architecture,” p. 120.

any discussion of limits has always begun from the center and worked outwards. For example, the drawings of Piranesi were understood in the eighteenth century to define a certain set of limits. They were seen to be not buildable (or not-building) precisely because a traditional convention of architectural representation, perspective, was intentionally contravened. [...] It might be possible to locate limits of architecture by simply examining its complement, 'not-architecture.' Unlike a just not architecture, which is a state of having nothing to do with the subject, a 'not-architecture' would be intimate with architecture, would know it, would contain it, as architecture would know and contain a 'not-architecture'; it would constitute a relationship to begin by not being. It is, of course, this intimacy, this 'insideness,' that raises the possibility of limit discovery, although the model already suggest that a well-disciplined boundary is a delusory goal, that the limits will be found to be mutable, amorphous—an episode of transition in perpetual flux. It is within the domain of the transitory that the drawings of Daniel Libeskind must be situated. [...] [T]hey must be read, and read as 'not-architecture.'⁵⁷

Eisenman is in a way correct in describing Libeskind's drawings as 'not architecture': if, as Libeskind points out, the geometrical order which drawing produces, "includes a conflict between Voluntary and Involuntary in a deeper layer of the conscious, in its nucleus," what the lines are referring to is not architecture. In this respect, beyond Atalay-Frank's definition of Libeskindian drawing as "metaphor," drawing constitutes an allegorical discourse. There is a concrete object to which a metaphor refers. The difference between allegory and metaphor is that allegory does not point out but rather *implies*; for, allegory is the expression of a condition or entity that cannot be objectified or even articulated. Because that condition or entity cannot be directly expressed, something *else* is expressed. And that something else makes up allegory.⁵⁸ However, in another sense, Eisenman's description of Libeskindian drawing as 'not architecture' is erroneous because, according to Libeskind, allegorical drawing *is* the architecture itself. Libeskind's notion is in fact very close to Walter Benjamin's notion of allegory—a connection that is best expressed by a paradox befitting Libeskind's hermeneutic circle: allegorical drawing *is* architecture because architecture cannot be expressed in any other way. It cannot be expressed metaphorically, because in a metaphor, the object signified and the signifying object must have in common at least one feature. There is nothing *like* architecture through which architecture may be expressed. Thus, Albertian drawing is as allegorical to architecture as Libeskindian

⁵⁷ Eisenman, "Not-Architecture," p. 120.

⁵⁸ For allegory as a mode of indirection that goes beyond metaphor and as a mode of indicating that is not representational, see Walter Benjamin, yet another student of Husserl's phenomenology, *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983), II: 587; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1955; 1978; 1990), pp. 119-37, 154-60; "Über den Begriff der Geschichte," *Illuminationen* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1955; 1977), p. 251.

drawing. The difference is that the Albertian has by now become a convention that is five centuries old, if not older.

The series of *Micromegas* is composed of ten drawings: *The Garden*, *The Sections*, *Leakage*, *Little Universe*, *Arctic Flowers*, *The Burrow Laws*, *Dance Sounds*, *Maldoror's Equation*, *Vertical Horizon* and *Dream Calculus*. As is displayed here with *Maldoror's Equation* (Figure 5.15) and *Arctic Flowers* (Figure 5.16), each of these drawings is exceedingly similar to all the others; it is almost impossible to differentiate among them. In fact, they can be substituted for each other. Yet Libeskind expresses the difference among them with Derrida's concept of *différance*. The architect elucidates in the following words the fact that the ten drawings in *Micromegas* are both different and same:

[I]f equilibrium could have been attained, it would have been attained a long time ago. Equilibrium could have been attained under two conditions only. One is that reality would have been indeterminate or indistinct, a kind of Heisenberg/Mondrian postulation that equilibrium is achievable within a context of indeterminacy. This did not happen. On the other hand, equilibrium could have been achieved by postulating a global meaning of the world, a boundless but finite meaning, which is to say the meaning of Einstein, the meaning of mythology, the meaning of the centred world. But, needless to say, neither of these realities have been experienced, and they won't be. So what there is the shape of space of the world which on a permanent basis produces a destabilised, let's say an eternal movement of imperfection and difference. It is this shape of space about which I would like to speak and explore in a very tentative manner because no language exists for it today.⁵⁹



Figure 5.15. Daniel Libeskind, *Micromegas: Maldoror's Equation*, 1979
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

⁵⁹ Libeskind, *Countersign*, p. 38.

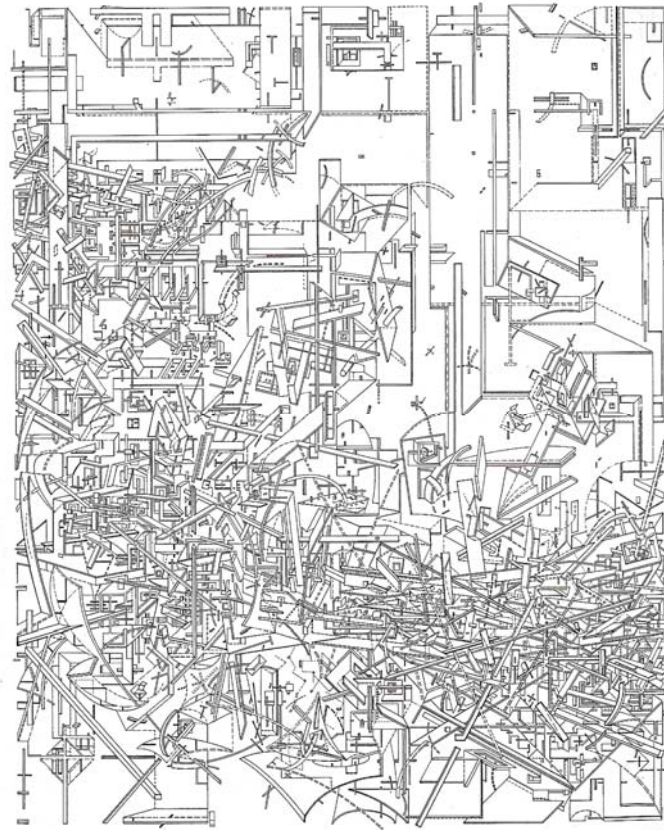


Figure 5.16. Daniel Libeskind, *Micromegas: Arctic Flowers*, 1979
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

The complexity of this series of drawings is closely reminiscent of the Memory and Writing Machines—those allegories of architecture. The “movement of imperfection and difference” is contained in the paradox of the series’ title: micro + mega.

The drawings in *Micromegas* open up paths of research through their titles. This truly seems to be the only available door to undoing their mystery. Starting out to decipher *Maldoror’s Equation*, for example, by following up both what the word “equation” brings to mind and the fact that Libeskind is full of references stretching from Newton to Heisenberg and Einstein, we find ourselves looking through the fields of mathematics and physics. But we come across a paradox: there is no equation or problem called ‘Maldoror’s Equation’ in either mathematics or physics. However, we do come across the name ‘Maldoror’ in literary history. The book of ‘poetry’ by the Comte de Lautréamont (whose real name was Isidore Lucien Ducasse), who was born in 1846 in Uruguay and died in 1870 in Paris, *Les chants de Maldoror*, was first published

in 1868. Thus, we find no Maldoror's "equation," but we find Maldoror's "songs" (*chants*).

Lautréamont published the first edition of *Les chants* anonymously, probably due to its violent and passionate content, profane language, and orthographic/typographic unruliness. Because of the same reasons, the Belgian publisher who issued the second edition in 1869 prevented both the distribution and the sale of the book until 1874, well past Lautréamont's passing. The 1890 French edition of the book remained similarly undistributed and unsold until André Breton and the Surrealists discovered and came to venerate the work in the 1920s, five decades after the author's death. The name 'Lautréamont' was thus launched as 'the father of Surrealism'. The earliest Surrealist paintings were done in order to transpose Lautréamont's poetic imagery onto canvas. Ducasse had borrowed the name 'Lautréamont' from the audacious hero of the book by the same title by Eugène Sue (1804-1857).⁶⁰

A close study of Lautréamont's songs are beyond the scope of this thesis. Put briefly, however, "Maldoror's Equation" indicates, for one, the roots of Libeskindian architectural drawing in Surrealism. Lautréamont's "songs" are by no means songs in any traditional sense of the term. They are rather dramatic prose-poems moving at first reading in a chaotic world, but ultimately indicate a concrete and identifiable position on their subject matter. One could undertake a parallel study of them with Libeskind's drawings. Suffice it here to say that the Maldoror songs do to the convention of Petrarchan lyric song what Libeskind drawings do to the convention of Albertian drawing. But the significant fact is that Libeskind has sought to indicate his historical and intellectual debt to Surrealism not by the simple, stylistic—'appearance-based,' as Emre Arolat would say⁶¹—formalistic juxtapositions we have found architectural historians conducting, but by going to the very *root* from which the Surrealists themselves fed. This root, Lautréamont, has been forgotten. The architecture of memory has re-covered it. But the path we must traverse to reach this destination is as circuitous as the path that must be traversed to understand Libeskind's built architectural project as we are going to see in the next chapter.

⁶⁰ For a recent edition, see Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror* (Bruxelles: Apollo, 1984).

⁶¹ For Arolat's elaboration on his critique of contemporary architecture reduced to 'spectacle' and architectural historiography to series of juxtapositions of 'appearances,' see below, p. 221 and pp. 290-303.

5.3.2. *Chamberworks: Architectural Meditations on the Themes from Heraclitus*

A series of twenty-eight drawings were done by Libeskind in 1983, when he headed the Architecture Department at the Cranbrook Academy of Art. He called this work *Chamberworks: Architectural Meditations on the Themes from Heraclitus*. *Chamberworks* consists of twenty-eight drawings divided into two sets of fourteen as horizontal and vertical. Both series start with a scribble, but then expand into a broad splash of lines creating signs that reference nothing. These drawings may be conceived as an exploration of his belief that music and architecture are intimately connected. As Libeskind wrote in *The Space of Encounter*:

I explore through my work in *Chamberworks* a more exposed investigation of the ideas of architecture and music as they intersect in the chamber of the mind. Of course, this exploration took place as well in the acoustical chamber and also in the chamber of an extreme artifice, like the chamber in which particles are accelerated to extreme speeds. So that's why it is called *Chamberworks*.⁶²

In his article entitled, "Chamber Works from the Work Chamber of Daniel Libeskind," W. Kurt Forster summarizes the relationship architecture-music with regard to the *Chamberworks*:

What relates Libeskind's drawings most directly to musical composition is their axial structure: a double hinge connects horizontal and vertical, every element exists melody as melody and/or as chord. But this affinity to music does not remove the drawings from the realm of architecture at all; horizontal and vertical also constitute the framework of architecture and their rapport needs to be equally well 'composed.'⁶³

As Forster asserts, this proximity to music does not position the drawings outside the field of architecture: horizontal and vertical also establish the frame of architecture and their relation in architecture too, is subject to 'composition.' Furthermore, architecture "has traditionally been referenced to music: rhythm, proportion, balance or consonance. Goethe would say that Architecture is frozen music. [...] An architecture such as this

⁶² Libeskind, *Space of Encounter*, p. 52.

⁶³ W. Kurt Forster, "Chamber Works from the Work Chamber of Daniel Libeskind," *Countersign*, p. 121. For further reading about the relationship between architecture and music see Gürhan Tümer, "Müzik ve Mimarlık," *Ve Mimarlık* (Istanbul: Literatür Yayıncılık, 2004), pp. 109-19.

work of Libeskind [...] approaches its finality along a dual front.”⁶⁴ What Bates implies by “dual front” is that *Chamberworks* was inspired by music and the writings of Heraclitus, the Pre-Socratic philosopher. To Rossi, *Chamberworks* is, “on the one hand an interpretation of Heraclitus’ *Fragments*, on the other a search within craft itself for a projection, a rigour which in turn provides the substance of the craft.”⁶⁵ With Heraclitus, Libeskind leads us once again to the repressed source, the very root of philosophy and language, in this case: Heraclitus is the philosopher *before* the beginnings of philosophy with Socrates.

Drawn in ink on paper, *Chamberworks* appears to be a largely abstract composition of lines, which leads us to a sequence of spatial explorations. As we see in Figures 5.17 and 5.18, the lines’ notational devices (i.e., the musical staff) are freed from being imperative and representative directly in architectural convention. These lines can be thought as a kind of writing tool, because for Libeskind, “drawing is writing, writing is a kind of drawing, drawing with certain figures that have an accepted stability.”⁶⁶ To Eisenman, these drawings are the traces of writing and “no longer within the canons of an architecture as defined by the classical tradition of drawing.” On the contrary, they are within “Foucault’s new reader subject—an ‘agnostic’ aesthete, and a new object [...] a trace of objects, outside the universe of tonal or a-tonal relationships.”⁶⁷ The description with reference to the Foucauldian subject seems rather haphazard unless we take that reference as signifying an act of reading that is radically contingent and historicist. Ultimately, however, Eisenman seems to describe *Chamberworks* with reference to music, albeit negatively.



Figure 5.17. Daniel Libeskind, *Chamberworks*, horizontal drawing, 1979
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

⁶⁴ Donald L. Bates, “Between the Lines,” p. 37.

⁶⁵ Rossi, “Semplicemente un Percorso,” p. 123.

⁶⁶ Libeskind, “Daniel Libeskind (Interview)” *Architecture Australia* (January-February 2001): 77.

⁶⁷ Eisenman, “Not-Architecture,” p. 120.



Figure 5.18. Daniel Libeskind, *Chamberworks*, vertical drawing, 1979
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

Like postmodern architecture which broke down the functionalism of the modern, atonal or ‘twelve tone music’ is a kind of music which does not include functional harmony as a main structural element. In atonal music, the seven-tone diatonic system, which provides the base for tunes that serve the melodic tensions of traditional music to be established linearly, leaves its place to the chromatic series consisting of twelve equal half notes. Atonal music emerged in the beginning of the twentieth century as a reaction to nineteenth-century Romanticist music.⁶⁸ Romanticist music itself was the end-stop in the history of the codification model that had been developed during the fifteenth century in Italy and derived from Petrarchan roots.⁶⁹ The essential characteristic of the tonal system which had developed in the Renaissance and

⁶⁸ For further reading about atonal music, see Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America* (New York: Norton, 1991); Kathryn Balley, *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991); Filiz Ali, *Müzik ve Müziğin Sorunları* (Istanbul Cem Yayınevi, 1987).

⁶⁹ See Andrew Collier Minor and Bonner Mitchell, *A Renaissance Entertainment* (Columbia: University of Missouri Press, 1968), pp. 47-48.

which is of interest to us in the Libeskindean context, is the fact that this music consists of the transfer of an extremely rigid (rhymed, metered, focused on one theme) poetry—which had also emerged in Italy during the early Renaissance—to melodic harmony.⁷⁰ In short, tonal music is subject to the style of the lyric poem for which it is composed. Atonal music, on the other hand, not only changes the rules by which sounds are to follow one another, but also changes the understanding of language that goes with it. It was this fact indeed why much atonal music found its earliest expressions in the opera, which allowed for the demonstration of a new counter-relation between the musical instrument and human voice and utterance.

The relationship between architecture and atonal music may be most trenchantly observed in Libeskind's Jewish Museum in Berlin. As we are going to discuss in the next chapter, Schönberg's three-act opera entitled *Moses and Aaron* is one of the themes Libeskind used in the museum project.⁷¹

Chamberworks and *Micromegas* also show us how Libeskind approaches the question of representation. According to Libeskind, differently than functional representation, architectural drawing represents not the building but something else. This, finds Uğur Tanyeli, 'is how [Libeskind] invents a drawing which would neither be realized, nor intended for realization, nor dreamt of before, nor is utopic, nor fantastic. In other words, a drawing that does not refer to any architectural reality except itself.'⁷² What Tanyeli is saying is not that Libeskind's drawing is non-architectural (that was Eisenman's interpretation, as we have seen), but that Libeskindean drawing is too, architecture. While his drawings during the 1970s were not considered signs of a representational architecture, once his projects started to be constructed, Libeskind's architecture, as well as his drawing, started to be criticized as being symbolic and representational.⁷³ Much of this interpretation hinged upon the preceding interpretation of his drawings and the felt need to reconcile the non-architectural view of drawings that bore close ties to other disciplines, with the built project.

⁷⁰ Spiller, *The Development of the Sonnet*, pp. 1-27; Denis Arnold, *Monteverdi Madrigals* (London: British Broadcasting Corporation, 1978), pp. 7, 19 ff.

⁷¹ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 26.

⁷² Uğur Tanyeli, "Mimarısız Temsiliyetten Temsiliyetin Mimarısine," *Daniel Libeskind*, p. 12.

⁷³ Heynen, *Architecture and Modernity*, p. 200; Andreas Papadakis, *Theory and Experimentation: An Intellectual Extravaganza* (London: Academy Editions, 1993), pp. 9, 11; Tanyeli, "Mimarısız Temsiliyet," pp. 11-13.

5.4. History, Memory, and Architecture

Libeskind became involved in the *practice* of architecture after he won the competition for the project for an Jewish Museum Berlin in 1989 which was officially entitled *Erweiterung des Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum*. His first architectural project had been the *Berlin City Edge* project with which he won the competition in 1987; however, this structure was not going to be built. The Jewish Museum, on the other hand, would mark a turning point in Libeskind's professional life and become the most debated building of the late 1980s and early 1990s. The focus of these debates was definitely the question of whether or not the Jewish Museum, which was built as an annex to the Berlin Museum and was argued to be structured on symbolic references, was a representational building. The discussions about the Jewish Museum will be looked at in the next chapter.

In order to discuss why Libeskind—who, after the Jewish Museum Berlin, completed the projects for the Extension to the Victoria and Albert Museum (1996), the Imperial War Museum North in Manchester (1997-2001), the Contemporary Jewish Museum in San Francisco (1998-2008) the Extension to the Denver Art Museum (2000-2006), Royal Ontario Museum, Toronto (2002-2007), Danish Jewish Museum, Copenhagen (2003-2004)—is predominantly interested in museum buildings and whether or not these buildings are also representational, we need to explicate Libeskind's understanding of history. As Libeskind pointed out in the ARKIMEET Conference at the Harbiye Military Museum Auditorium in Istanbul on 29 November 2005, “architecture is an art of communication” and each structure is obliged to “give references to the future besides carrying the traces of the past.” Libeskind thinks that it is necessary to emphasize ‘history’ and ‘memory’ and that museums should not be perceived as *boxes* where only artistic and other rare objects are exhibited.⁷⁴ As Atalay-Frank also emphasizes, Libeskind states that,

an architect who works in an open environment bears the responsibility to deal with the conflicting interpretations of history which found its expressions within the city. Meaningful architecture is produced not by mocking history but by trying to understand it; not by erasing it but by dealing with it.⁷⁵

⁷⁴ Libeskind, Author's Conference Notes, 29 November 2005.

⁷⁵ Atalay-Frank, “Bağlantılı Eylemler,” p. 42.

Libeskind thus opts neither for leaving history aside like the moderns, nor for the eclectic use of history as is the case in the post-moderns.⁷⁶ Nor is he in pursuit of protecting traditional architecture. His goal is something much more nuanced: he is after preserving the *history of architecture* and most importantly, the historical memory. This is why we do not encounter traditional forms in Libeskind's buildings. In Libeskind's own words,

When standing on historical ground, one feels the dizziness and instability of time because one cannot cover all that is experienced. [...] Architecture, like literature, whether considered as fiction, narrative or true account, shares in moulding or giving shape to that history. Therefore a building is not just a neutral shape, but a gift or return to history. It is not enough just to take from history, because if one continually takes, one might actually empty out the arena of history. The Books of Apocalypse state that if one continues to do this, if one exhausts history, the only thins left at the end is to bring down the sky as a final curtain and end the performance. According to Dante, everyone gets the history he deserves.⁷⁷

In his interview with Erbacher and Kubitz, Libeskind responded to the question, “Do you see museums as secular churches or temples for a non-religious society?” in the following words:

Museums are being built not only to house particular collections and particular programs, but also to regenerate cities themselves. [...] [B]ecause museums today present a public discourse, a public activity, and a public attraction. So undoubtedly, museums today perform a considerable function which gather a citizens desires, emotions, and visions.⁷⁸

The most important characteristics that set Libeskind—who once said “History is a living experience. [...] What could be more interesting than the history of a place!”⁷⁹—apart from other architects is the fact that he re-questions not only the *history of architecture* but also the *history of humanity*. Postmodernist and deconstructivist architects, from Venturi to Eisenman, have headed the last decades of the twentieth century with their debates about the understanding of history that had been reduced by the moderns. Libeskind's approach, however, to the preservation of historical memory, and that of the postmoderns are entirely different because

⁷⁶ Tansel Korkmaz, “(Post)Modern Sürek(li)(siz)lik,” *Tartışmalar*, pp. 24-33; Güzer, “Derleyenin Sunuşu,” pp. 7-11.

⁷⁷ Libeskind, “A Conversation Between the Lines with Daniel Libeskind,” *El Croquis* 80 (1996): 21.

⁷⁸ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 16.

⁷⁹ Libeskind, “Between the Lines,” p. 20.

Libeskind's architecture has continuity: 'This architecture is not subject to the market of economy or daily fluctuation. Quite the reverse, it spreads its roots in to a deep field.'⁸⁰ Contrary to Libeskind who rejects an understanding of history that is reduced to formalism, post-modernists, in order to discard the boundaries that had been set by modern architecture, 'have displayed a fully independent and eclectic architectural style with the motto of 'everything will do'.⁸¹

Discussions on both modernism, which brought along 'Rationalism' and 'Purism,' and postmodernism, which brought along 'Eclecticism' and 'Classicism,' open up the possibility of comparatively understanding history and how the problem of representation is interpreted and what kinds of solutions are offered. If we go back to our question of whether or not Libeskind's architecture is representational, it will be seen that, in terms of the techniques he uses in drawing and collage, Libeskind's drawings cannot be evaluated as representational. However, it is also necessary to point out the paradox we encounter here: Libeskind uses a number of allegorical elements in order to preserve historical memory while he shapes his buildings with certain historical references and with forms peculiar to himself, and thus attributes to the buildings the capacity to signify. In this respect, the question of what is representational and what is not becomes more complicated. In order to clarify this issue, we need to look at the problem of representation and how it emerged in history.

5.5. Architectural Representation

It may be argued that the problem of representation first emerged during the Renaissance. However, the topic of mimesis is coeval with philosophy and may be traced back to Socrates and Plato's dialogues. Nevertheless, following the consciousness of style, which emerged during the later part of the Gothic period—the thirteenth century—but which was already manifest even during the twelfth century in cathedrals like Chartres, gaining a new acceleration, the problem of mimesis grew with the Renaissance in the context of architecture and developed by reviving the Greek philosophy of Antiquity and the theory of Roman architecture. Driven by research into

⁸⁰ Libeskind, "Mimarlık ve Anı," p. 79.

⁸¹ Ayşe Sema Kubat, "Disney Dünyası'nda Postmodernizm," *Akımlar II*, p. 124.

Antiquity, ancient texts were discovered starting early in the Renaissance. By the middle of the fifteenth century, artists and architects—one and the same through the Renaissance—were pursuing the imitation of an ideal nature as, they believed, had been done in Antiquity.⁸² As each branch of *ars* established its own canon, architecture too, found its own with the discovery of the texts by Vitruvius. “Vitruvius was not the first to write on architecture, but all earlier writings on the subject have been lost.”⁸³ This most likely owed to the fact that Vitruvius had summarized the entire tradition and building conventions so as to render ‘superfluous’ the preservation of earlier work. As he himself had proudly stated in the Preface to Book IV, moreover, Vitruvius was the first to consider systematically the whole field of architecture. Thus *De architectura libri decem* by Vitruvius is the most comprehensive book that tells of the architectural accumulation of the Classical Antiquity. Vitruvius’ book, which covers a broad range of subjects from architectural education to the construction of a temple, from public buildings to the use of construction materials and manufacturing building mechanisms, was also to guide Alberti. There are strong similarities between Vitruvius’ *De architectura* and Alberti’s *De re aedificatoria*, which also covers a broad range of subjects from the types and uses of buildings to public and private buildings, from ornamentation to the theory of proportions. “Alberti takes over Vitruvius’ basic principles of architecture—*firmitas, utilitas, venustas*,” however, “his own aesthetic ideas are radically different” from that of Vitruvius.⁸⁴

De re aedificatoria, written in 1443-1452 and after, on architecture, and *De pictura*, written in 1434 on the art of painting by Alberti are of great importance in terms of both architecture and painting. In his treatise entitled *De pictura*, Alberti sets the rules for technical drawing that were going to become instrumental in the development of the convention of architectural drawing. In it, he also discusses how the art of painting may achieve three-dimensionality by following the rules of perspective.⁸⁵ Rules for technical drawing and the invention of perspective that contributed a great

⁸² Mark Gelernter, *Sources of Architectural Form* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1995), p. 97.

⁸³ Krufft, *Architectural Theory*, p. 21.

⁸⁴ Krufft, *Architectural Theory*, p. 43.

⁸⁵ Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (Evanston, London, New York and San Francisco: Harper and Row Publishers, 1975), p. 6.

deal to every branch of art, however, also brought along mimesis, the problem of imitation and representation, and made it the center piece of modern architectural culture. What the Renaissance understood from ‘good’ representation was to produce the best possible copy of ‘nature.’ As Giorgio Vasari wrote in his *Vita de’più eccellenti pittori, scultori et architetti*, “the origin of these arts [architecture, painting and sculpture] was Nature herself” and that “our talent lies before all else in imitating the nature.”⁸⁶ In his article entitled, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm” (The Autonomization of Art in Baudelaire, and Modernism), Ali Artun expresses his view on this subject as follows:

The painter and the architect pursue divine beauty as they imitate the nature created with divine perfection. By reconstructing the truth, they, in a way, reach God’s presence. They assume that they achieve this through geometry which they accept as the mirror of the world order; divine truth is imminent in the geometry of perspective.⁸⁷

Likewise, Vasari wrote that the power of creation in humans owed to the “great Master” who had endowed “men” with part of his own power of creation.⁸⁸ Prior to the culture of Brunelleschi and Alberti, pictorial representation was characterized by figures drawn perpendicular to the picture surface by a technique called ‘frontal symmetry.’ These figures were deployed against a gilded background. That gild, which we encounter predominantly in scenes including Jesus and the Virgin, was used for the sublimation of the Sacred and intended to signify that divine space, where Jesus and Mary resided, was radically different from human space.⁸⁹ However, starting with the Renaissance, it is seen that the Sacred is represented without the gilding and depicted three dimensionally, in compliance with what the Renaissance understood as the rational law of human perception. Three-dimensional representation was understood to imply the perfection of what was represented as well as its truth.

The status of the architect changed with the invention of rules for technical drawing and perspective. The architect, who had until then been involved in the actual

⁸⁶ Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, trans. J. C. Bondanella (New York: Oxford University Press, 1991), pp. 3, 4.

⁸⁷ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm,” *Modern Hayatın Ressamı* (Istanbul: İletişim Yayınları, 2003), pp. 55-56.

⁸⁸ Vasari, *Lives*, pp. 3-4.

⁸⁹ Jean Paris, *Painting and Linguistics* (Pittsburgh: Carnegie-Mellon University, 2002), pp. 38-39, 43.

construction of the building, henceforward would draw the project, i.e., design it, and remove himself from the building process. In the periods preceding Alberti, especially during the Middle Ages, architecture had developed predominantly in the sphere of religion; for, “in the Middle Ages, art was considered interesting only in so far as it symbolized the Divine.”⁹⁰ Arts other than architecture (painting, relief, sculpture) appeared exclusively within architectural space. Even more fundamental to underscore is the fact that religion *owned* architecture during the Middle Ages. In this respect, it is seen that the task of the medieval architect was not to use his own creativity but to unite the knowledge whose truth is accepted, that is to say the soul of the Divine, with the architectural form.⁹¹ This is why medieval architects used a rational geometrical system that utilized equilateral triangles, squares and circles (Figure 5.12).⁹²

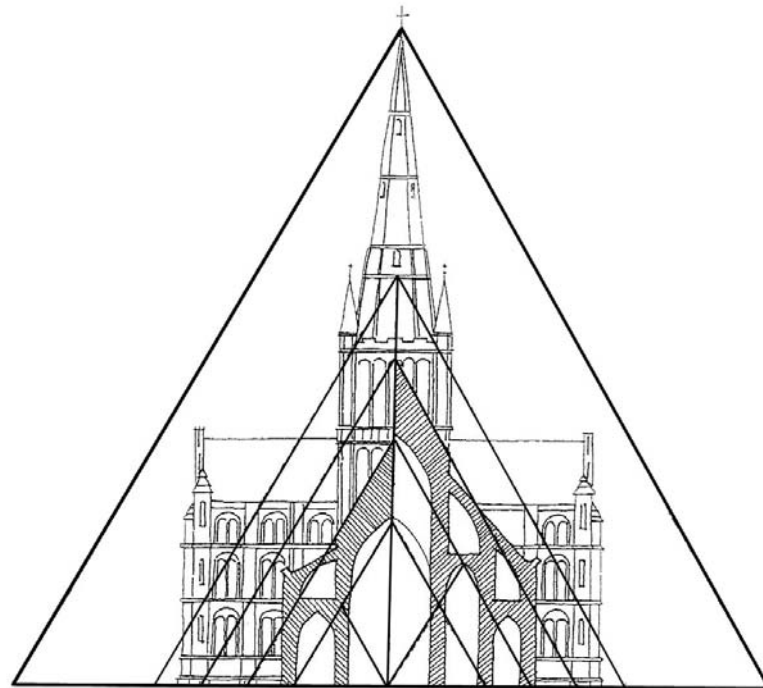


Figure 5.19. Geometric profile of the medieval cathedral after Gelernter
(Source: Gelernter, *Sources of Architectural Form*, Figure 33)

⁹⁰ Gelernter, *Architectural Form*, p. 74.

⁹¹ Gelernter, *Architectural Form*, p. 85.

⁹² “As in the ancient world, medieval architects hoped that a rational geometrical system would capture the essential order of the Divine. Here equilateral triangles determine all of the major proportions, although medieval buildings also employed complex combinations of squares, non-equilateral triangles and circles.” Gelernter, *Architectural Form*, p. 76.

The main task of the medieval architect was not to design and draw, but to construct the building. The architect—master-builder—of the building also determined the order of sculptures and paintings of that building. In the transition from the Middle Ages to the Renaissance, architecture, painting and sculpture had not yet been separated from each other. They were, on the contrary, closely interconnected. Only when we come to the fifteenth century do these branches of *ars* begin on a path toward separation and eventually established their own schools and guilds. The separation of the arts brought along competition. With the Renaissance, architecture became part of the *paragone*—the field where epistemological competition was defined and described among the mimetic arts—that also included the arts of painting, poetry and sculpture.⁹³ While each branch of art claimed that it represented nature in the most effective way possible and that it was therein superior to the others, by asserting that it represented the rules of harmony and proportion in nature the best, architecture was involved in this agonistic comparison.

5.6. Breaking Representation

Architecture achieved the representation of nature through the use of the rules of technical drawing and perspective. These methods of representation were taken from Alberti, and thus from Vitruvius in that sense. “The methods of architectural representation described by Vitruvius (1.2) as *ichnographia*, *orthographia* and *scaenographia* are illustrated by Fra Giocondo [sixteenth-century architect] as plan, elevation and perspective view.”⁹⁴ This reductive approach in architectural drawing starting with the Renaissance became increasingly more apparent in time and most so with modernism and eventually turned architectural drawing into a representational tool with monetary value, placing it among the primary problems facing contemporary architects. In his book entitled *Countersign*, Libeskind addresses the issue in the following words:

⁹³ For the detailed description of this historical process, see Deniz Şengel, “*Ut pictura poesis*: Kısa Bir Tarih,” *Parşömen* 2: 4 (2002) 1–44.

⁹⁴ Kruff, *Architectural Theory*, p. 67.

Architectural drawings have in modern times assumed the identity of signs; they have become the fixed and silent accomplices in the overwhelming endeavour of building and construction. In this way, their own open and unknowable horizon has been reduced to a level which proclaims the a *priori* coherence of technique. In considering them as mere technical adjuncts, collaborating in the execution of a series made up of self-evident steps, they have appeared as either self-effacing materials or as pure formulations cut off from every external reference.⁹⁵

Libeskind pursues a different path, which stands in contrast with this reductive approach inscribed in modernism that considers architectural drawing a representational tool. And this is why Libeskind differentiates and distances his project by the drawing and collage techniques that are radically different from the conventions of representational drawings we are accustomed to. What we encounter in Libeskind is similar to the abstraction and collage techniques we saw in Cubists like Braque and Picasso during the 1910s as we have seen in Chapter 2. These painters were, after all, placing under critique the same Albertian norms which (critique) we find Libeskind undertaking in architectural drawing nearly a century later.

In most cases, Libeskind presents his projects with collages he forms by clippings cut from journals, books and maps. Libeskind's Berlin City Edge project is among these. The project is a complex of office and residence buildings that is 350 meters long, 10 meters in width and rises from 20 meters up to 56 meters. In Libeskind's own words, "the Project seeks to demonstrate, in terms of planning, the possibility of utilizing the traditional block structure of Berlin, while at the same time transcending its physical limitations. The aim is to create a new scale and a new type of living for the Berlin of tomorrow."⁹⁶ In this project, Libeskind questions the concept of the wall—the wall of Berlin (Figures 5.20 and 5.21)—and brings new perspective to architecture by destroying the classical understanding of the wall. The city walls which are built for defense and to determine the boundaries of the city as Vitruvius defined in his *De architectura* (1.5.1) or the Neoclassical conception of the wall articulated by Goethe,⁹⁷ become a dividing, limiting element in the case of Berlin. This limiting element obtains a new identity with Libeskind.

⁹⁵ Libeskind, *Countersign*, p. 14.

⁹⁶ Libeskind, *Countersign*, p. 65.

⁹⁷ Perhaps the most excellent articulation of the transformation of architecture from the column-based to the wall-based is found in Goethe's "Of German Architecture" of 1772. See especially pp. 364 ff. in Elizabeth Gilmore Holt, ed. *A Documentary History of Art*, Vol II (New York: Doubleday, 1963).



Figure 5.20. Remains of the Berlin Wall, view from Niederkirchner Straße
(Photography Feray Maden, August 2007)



Figure 5.21. Remains of the Berlin Wall, Potsdamer Platz
(Photography Feray Maden, August 2007)

As a critique of the concept of boundary/limit, the Berlin City Edge project is one of the most successful examples against the Albertian tradition, and thus against the predominance of representation. With this project, Libeskind both dismantles the rules for technical drawing we find crystallizing with modernism, and consciously prevents the Berlin Wall from transforming into a representational installation. Contrary to the stable mass of the Berlin Wall, Libeskind's structure rises like a stairway to the sky.

When the internal space designs for this structure are carefully examined, it is seen that in contrast with the order outside, there are interconnected and intersecting forms inside (Figures 5.22 and 5.23).

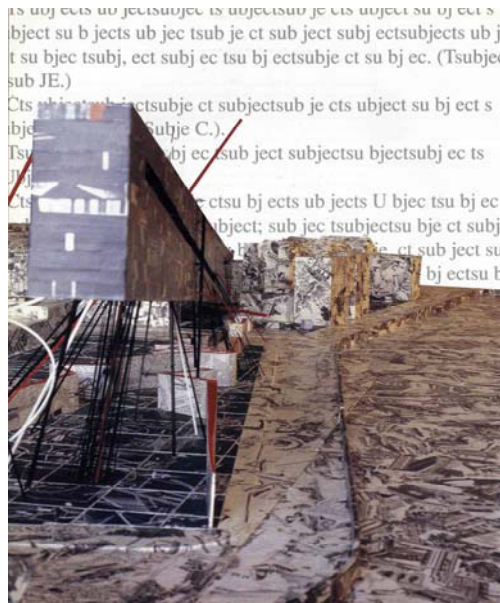


Figure 5.22. Daniel Libeskind, *Berlin City Edge*, 1987
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

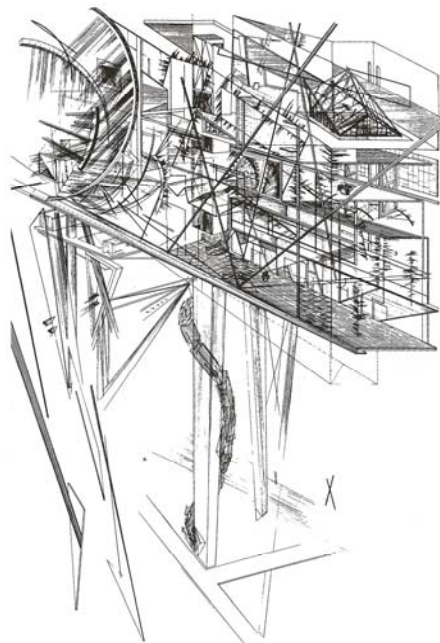


Figure 5.23. Daniel Libeskind, structural drawing of *Berlin City Edge* project, 1987
(Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

Libeskind clearly displayed where he stood in terms of architecture and the stance manifest in his projects before and after the Berlin City Edge project. This is not only evident in his architectural works but also in his writings about the topic. His drawings lie beyond representation and they manage to go beyond being tools that express a monetary value to the implementation of the building. His drawings and collages, to which many critics and audiences have not been able to attach meaning, are perhaps proofs of the value of architectural drawing which cannot be reduced to simple terms. This is why they are consciously prevented from being representational vehicles easily accessible to popular, or even professional, grasp.

CHAPTER 6

READING LIBESKIND “BETWEEN THE LINES”: THE EXTENSION TO THE BERLIN MUSEUM WITH THE JEWISH MUSEUM

Berlin is [...] in exile from itself; that is to say, it is distant from itself and not reachable again along the same road. It is as if there is an access, or street, leading to a dead end of the city which is all of us. Beyond that event, there is a completely different city. The city is apocalyptic, reborn out of something impossible. There is also the street of connections, which continues across all of these vulnerable cataclysms to contain the main connection named Berlin.¹

Attributing primary importance to ‘memory’ and ‘history,’ Libeskind’s architecture is the reinterpretation of *human history* rather than exclusively of *architectural history* as we have discussed in Chapter 5. His Jewish Museum Annex is, therefore, one of the best examples for observing the architectural treatment of the importance the architect attributes to ‘memory’ and ‘history.’ The treatment of these two categories are, this thesis propounds, the distinguishing factor between an architecture we may profoundly identify as deconstructivist architecture, and formalistic experiments conducted in the wake of postmodern architecture. The close analysis of the project by Libeskind will reveal the context of his design thought in terms of architectural and urban characteristics taken in conjunction with the historical environment.

Historical signs, traces and references are crucial to Libeskind. Therefore, when analyzing the reference system and design codes found in his architecture in the context of ‘memory’ and ‘history,’ we can also find the traces of philosophy. Not only the evident characteristics of his projects, but also his verbal elucidations thereof, almost explicitly call for drawing analogies between architecture and philosophy, particularly of the Derridean kind. Therefore, it should not prove erroneous to read his ‘Jewish Museum Extension to the Berlin Museum’ “between the lines” in the light of Derrida’s mode of close reading. This is warranted not only by the fact that in Libeskind’s writings we encounter terms like *trace*, *erasure*, *between the lines* which make up the

¹ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 90.

fundamental lexicon of Derridean deconstructive philosophy, but equally by the architectural project itself. Although these substantial terms overlap both in Libeskind's architecture and Derrida's philosophy, one may find only a few explicit references to Derrida in Libeskind's published *oeuvre*. Thus it becomes even more worthwhile to iterate traces of Derrida in Libeskind. The double profit thus obtained includes not only insight into Libeskind and into deconstructivist architecture, but equally carries implications for research into the analogy between architecture and philosophy. Indeed, while there have been publications that *mention* the obvious correlations between Derridean deconstructive terminology and Libeskind's architectural-descriptive lexicon, few have undertaken the demonstration of the coalescence and drawn conclusions—theoretical and historical—from it.

Referring to Derrida's deconstruction of the sign which reveals the *différance* that has been suppressed by the metaphysics of presence, this reading of the Jewish Museum will provide an opening through which to reveal the meaning of Libeskind's work as a mode of resistance to *erasure* and *repression*. The close reading of the project drawings will provide not only a basic understanding of Libeskind's architecture, but equally a more profound appreciation of the complexity of the major themes and design concepts that cut across his work.

6.1. The Competition

Before embarking on the reading of Libeskind's Jewish Museum, it would not be misplaced to start with a short history of the Berlin Jewish Museum. It is ironic that the first Jewish Museum in Berlin opened in January 1933 in the Oranienburgerstrasse, one week before Adolph Hitler was installed as chancellor. This museum was destroyed by the Nazis in 1938; the remnants were not demolished until 1958. Discussion about building a new Jewish Museum in Berlin continued for a quarter of a century when the Jewish community decided that the history of Berlin's Jews would be exhibited in the Berlin Museum. Thus it was there that the collections began to be displayed during the 1970s. A separate Jewish department was established in 1975, only in order for the need for an autonomous Jewish Museum to emerge as shortage of space for collections and unsatisfactory storage and administrative conditions in the Berlin Museum became evident. The Jewish Museum department of the Berlin Museum was moved temporarily

to the *Martin-Gropius-Bau* in November 1986 (Figures 6.1 and 6.2). Henceforward, the Jewish collections were displayed in two exhibition halls in different parts of the city—on the ground floor of the Berlin Museum and in the *Martin-Gropius-Bau*.² In order to bring the collection together, in 1988 a competition to design a new *Jüdische Abteilung*—a Jewish Museum wing—as an extension to the Berlin Museum was announced.

The competition publication was entitled, *Competition for an Extension to the Berlin museum to Include the Jewish Museum Project to be Built: Invitation to Compete*.



Figure 6.1. Martin Gropius, *Martin-Gropius Bau*, 1877-1881, north façade (Photography Feray Maden, August 2007)



Figure 6.2. Martin Gropius, *Martin-Gropius-Bau*, 1877-1881, west façade (Photography Feray Maden, August 2007)

Libeskind's practice in architecture began when he won the competition just a few months before the Wall cracked in 1989 from among 165 participating architects. Upon realization, his building became one of the most discussed buildings worldwide. Among reasons for this attraction was of course the fact that this was going to be the first realized project by Libeskind. But more importantly, the project was discussed widely in the context of the role of the history museum in representing 'loss and absence,' because the building sought to reconnect the trace of history to Berlin's own

² Libeskind, *Erweiterung*, p. 33.

memory. To Libeskind, it was not possible to separate the history of Jewish Berliners from the history of non-Jewish Berliners, because history was shaped by the people who lived and continue to live in that city. “One has to remember that,” said Libeskind again in 1999, “the city is not only built out of stone, glass, and concrete. It is built out of its inhabitants—the citizens who are really the substance of the city, not simply the walls and spaces of the city.”³ This orientation rendered Libeskind different from other participants in the competition. While other finalists simply and concretely met the objective requirements of the competition’s criteria to design an annex to an extant structure, he went beyond them: He integrated Jewish history into Berlin history, developed an exceedingly specific project, and incorporated extant structure with the new, instead of thinking up a separate extension for the Berlin Museum as the other participants had done.⁴ Actually, the competition organizers had asked for the creation of separate departments. To them, there would be a sculpture department, a film department, a fashion department, and a Jewish department. But Libeskind found that they were not thinking much about history. As he asked in his book *Adventures in Life and Architecture*:

[H]ow can you separate the history of non-Jewish Berliners from the history of Jewish Berliners? You can’t, any more than you can easily separate the molecules in a glass of water. They are, as Amos Elon put it, ‘two souls within a single body,’ sharing a tangled thousand-year history, and together creating what once seemed an enviably evolved culture. If Berlin had been a success as a city—and most agree that it had—it was because of the efforts of Gentiles and Jews alike. So it makes no sense to continue to treat Jews as outsiders, cordoning them off in a separate ‘department.’⁵

The question of whether it was possible to separate Jewish history from that of the German was discussed for a long time. During the conference held at the Berlin Aspen Institute, historians and politicians were of the same opinion that German history would not be totally grasped without taking the history of Jews in Germany into consideration.⁶ Similarly, as Libeskind has argued, it was impossible to separate the history of Berliner Jews from the history of those Berliners who were not Jews since

³ Libeskind, *Jewish Museum*, p.15.

⁴ Libeskind, *Erweiterung*, pp. 62-66.

⁵ Libeskind, *Adventures*, p. 80.

⁶ Eberhard Dieppen, Foreword, *Erweiterung*, p. 11.

that history was shaped by people who lived and who still live in that city.⁷ Therefore, “this museum ought to represent not only the past but also the future; not only the end but also the beginning.”⁸

The attention Libeskind pays to history makes for two fundamental features of his design approach: first, the architectural project derives from the specific history of the project site; second, owing to the primacy given to history, the project necessarily becomes embedded in the urban texture of the built environment. These two features render the architectural product specific, irreplaceable and unmovable. They intend to ensure an architecture that defies uniformity and enables recollection.

6.2. The Historicity of the Project Site

Libeskind displays an unusual sensitivity to the uniqueness of historical sites. He designs his buildings around the historical references imminent in the site, thus integrating the buildings into the city and the city’s history (Figure 6.3). Therefore his projects are always site-specific: it is not possible to move, for example, his Jewish Museum to another place in Berlin, let alone to another city in Europe. Whereas the development of a uniform architecture would overcome all particularities of historic space and annihilate difference, Libeskind’s design approach works in the opposite direction.

The Annex is located on *Lindenstraße*, near the intersection of *Wilhelmstraße*, *Friedrichstraße*, and *Lindenstraße*. The intersection is famous on account of several reasons. Historically first comes its Baroque character (Figure 6.4). This intersection is situated in the Friedrichstadt department of Berlin which was badly damaged in the War and was beyond recognition following post-war demolition.⁹ The building lies also near by the once intact Berlin Wall. A 200-meter remnant of the original Berlin Wall at *Niederkirchnerstraße* is the boundary between the Kreuzberg district and the neighborhood that was once in the eastern part of the German capital. There is an open

⁷ Libeskind, *Jewish Museum*, p.15.

⁸ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 25.

⁹ Friedrichstadt and its numerous historic building were severely damaged during the Second World War. Only a very few have survived. One of them is the *Kollegienhaus*, which was designed by Philip Gerlach in 1735 and the other is the *German Metalworkers Union Building* on *Lindenstraße*, which was designed by Erich Mendelsohn in 1928.

exhibition called *Topographie des Terrors* [Topography of Terror] next to *Martin-Gropius-Bau* (Figure 6.5). The exhibition is in the excavated remains of the basements of the former Gestapo, the SS, and the Reich Security Offices, which comprised the center of Nazi bureaucratic power during the Third Reich.

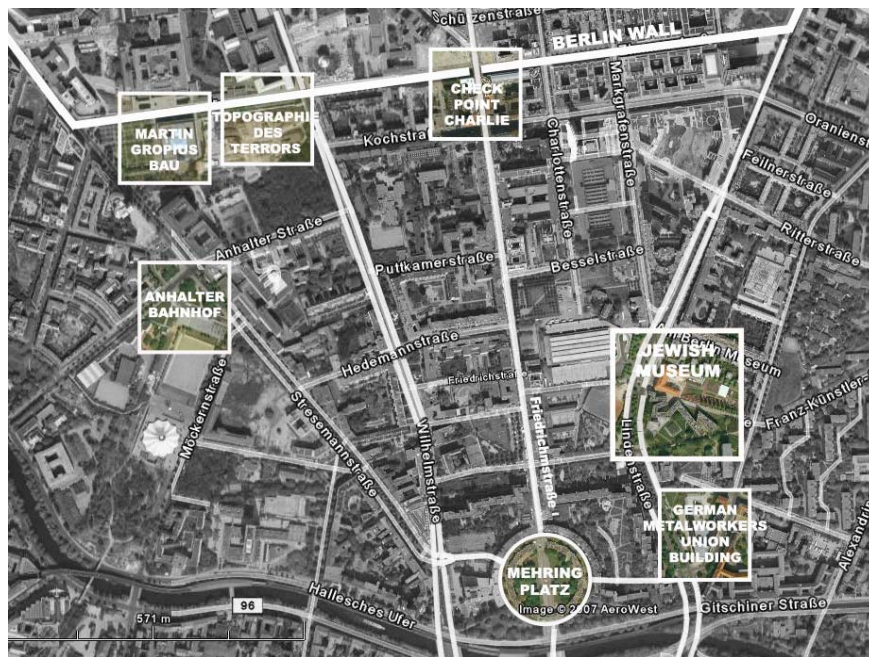


Figure 6.3. The project site as seen on satellite photograph with street and building names, and the Berlin Wall inserted by author

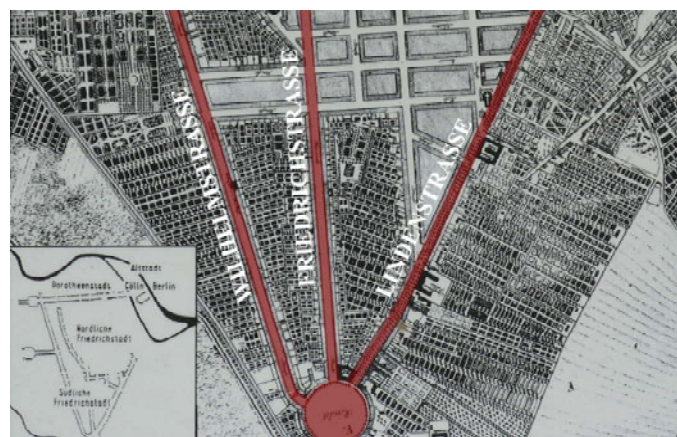


Figure 6.4. Baroque intersection of *Wilhelmstraße*, *Friedrichstraße*, and *Lindenstraße* on Berlin map dated 1748 (The map was photographed at the open-air exhibition on the site of *Topographie des Terrors* in Berlin which opened on December 1997 by Topography of Terror Foundation. The streets are plotted by the author)



Figure 6.5. Remains of the Berlin Wall on the site of *Topographie des Terrors*
(Photography Feray Maden, August 2007)

Equally important is the fact that the Jewish Museum is situated near the ruins of the once existing *Anhalter Bahnhof Station* (Figure 6.6). As Libeskind pointed out in conversation with Doris Erbacher and Peter Paul Kubitz,

The Jewish Museum stands in a sort of kaleidoscopic area which is the product of many different histories of Berlin. Surrounding the Museum is an 18th-century Baroque building, some 19th-century fragments, the Mendelssohn building from the 1920s, the housing blocks from the 1960s, the IBA projects from the 70s, and a newly built flower market. This diversity illustrates the multiple and plural history of Berlin.¹⁰



Figure 6.6. Franz Schwechten, *Anhalter Bahnhof Station*, 1872, view from Stresemann Straße, Berlin
(Photography Feray Maden, August 2007)

¹⁰ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 15.

In the context of this “multiple and plural history” and the unrelated structures from very different eras, of varying architectural styles and quality, the Jewish Museum engenders a “heterogeneous order.”¹¹ To Libeskind, “[t]he Jewish Museum has a multivalent relation to its context. It acts as a lens magnifying the vectors of history in order to make the continuity of space visible.”¹²

6.3. Resisting the Erasure of History

“I am not interested in simply forgetting the complexity of a city and treating it as a tabula rasa,” pointed Libeskind out in 1999, “I want to be aware of Berlin’s various undercurrents, which carry with them the flotsam and jetsam of human discourse.”¹³ Libeskind’s statement concerned his Jewish Museum Annex to the Berlin Museum. In the same conversation with Erbacher and Kubitz, Libeskind had also pointed out that,

the destruction of Berlin was the greatest event in the history of the city: it completely changed the face of Berlin and what it is. Consequently, anybody working in Berlin would inevitably have to deal with what to do after such an incredible devastation, as well as determine what that history means of tomorrow.¹⁴

One of the most conspicuous architectural landmarks in the city of Berlin and not only in and by itself but also in shaping its surroundings, Libeskind’s Jewish Museum is steeped in history to the point of effacing itself and yielding to the dark side of history including holocaust, genocide, exile, and persecution. It is an annex to the old Baroque building, *Kollegienhaus*, now the Berlin Museum. The main objective of this building is to maximize the degree of historical awareness by taking a profound look at the Jews of Berlin. Moreover, according to Libeskind, “history must never be reduced to a period that is glorified as the ‘good old day,’ [...] we must remember all layers of the past and make them visible and tangible as basis for treading new paths.”¹⁵

¹¹ Bernhard Schneider, *Jewish Museum Berlin: Between the Lines*, trans. John William Gabriel (Munich and London: Prestel-Verlag, 1999), p. 27.

¹² Schneider, *Museum Berlin*, p. 27.

¹³ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 15.

¹⁴ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 15.

¹⁵ Cobbers, *Architekten und Baumeister*, p. 12.

Therefore, as he wrote in *The Space of Encounter*, “this Museum should represent [...] the beginning, not only the end.” To this end, he “wanted to design a museum that would communicate and engage the visitor on a mental, visceral, and emotional level with the Jewish dimension of Berlin and German history.”¹⁶ Undoubtedly, his basic design ideas for this project are the proof of this historical awareness. In the passage below, we find him elucidating the three aspects that determined the design conception as he describes the interiority to one another of the principle of organization of physical space and historical space:

Three basic ideas can be indicated in the foundation for the Jewish Museum design. First, the impossibility of understanding the history of Berlin without understanding the enormous intellectual, economic, and cultural contribution made by the Jewish citizens of Berlin. Second, the necessity to integrate physically and spiritually the meaning of the Holocaust into the consciousness and memory of the city of Berlin. Third, that only through the acknowledgement and incorporation of this erasure and void of Jewish life in Berlin, can the history of Berlin and Europe have a human future.¹⁷

Dealing with the past, present and future of the history, Libeskind links Berlin’s past with Berlin’s future within the very foundations of Berlin which was and is, “the center of both devastation and transformation.”¹⁸ The mode of the figuration of “memory” and “history” on designing a museum within a museum and history within a history, and the deconstruction of the understanding of the classical museum lead to reveal the dialogue between old and new architecture and consequently between the past and future within the framework of the dynamic ground of history. Given the fact that Libeskind’s project is annexed to a much older building laden with historical significance, this dialogue becomes all the more trenchant and elucidates the manner of design through which the architect resists erasure conceptually and physically.

Detailed examination of Libeskind’s building shows us that his design is based on a rather involved process of connecting lines between locations of historic events and locations of Jewish culture in Berlin. These lines form a basic outline and structure for the building.

¹⁶ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 25.

¹⁷ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 23.

¹⁸ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 15.

6.4. The Concept of the ‘Line’

Although the official name of the project is the *Erweiterung des Berlin Museums mit der Abteilung Judisches Museum=Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum*, Libeskind prefers to call his work “Between the Lines”. This designation used by the architect refers to two structural lines that at once comprise “two lines of thinking, organization and relationship.”¹⁹ But as demonstrated on a macro-scale in Figure 6.7 and on micro-scale in Figure 6.8, the project is also literally situated “between the lines.” Later, in his *Radix-Matrix*, he was going to elaborate on the 1992 description of the lines in the following terms:

One is a straight line, but broken into many fragments; the other is a tortuous line, but continuing indefinitely. These two lines develop architecturally and programmatically through a limited but definite dialogue. They also fall apart, become engaged and are seen as separated. In this way, they expose a void that runs through this museum and through architecture, a discontinuous void.²⁰

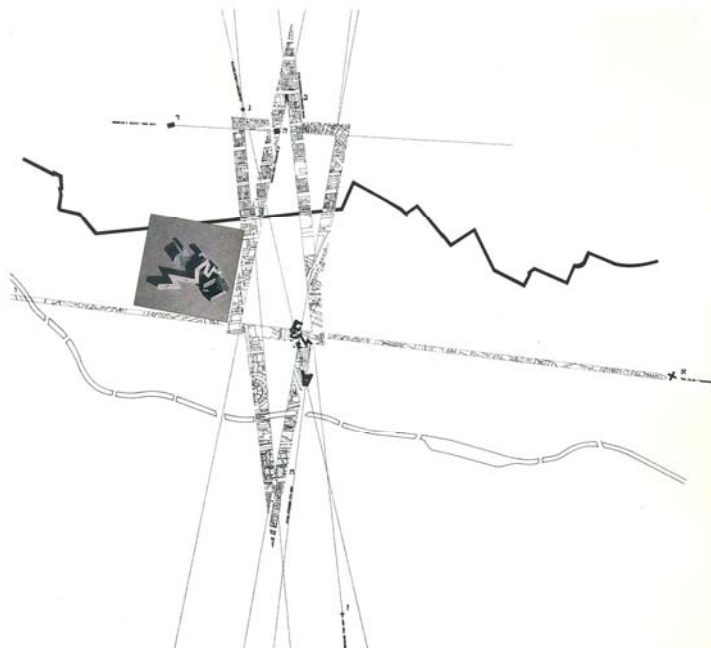


Figure 6.7. *Between the Lines*: Plan of the urban scale with the invisible access. In the drawing, the bold zigzag line in the upper half is the *Berlin Wall*, the curving line in the lower half is the *Landwehrkanal*. The base drawing, which is the city plan of Berlin, is visible in the profile of the star, (Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

¹⁹ Libeskind, *Erweiterung*, p. 62.

²⁰ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 34.

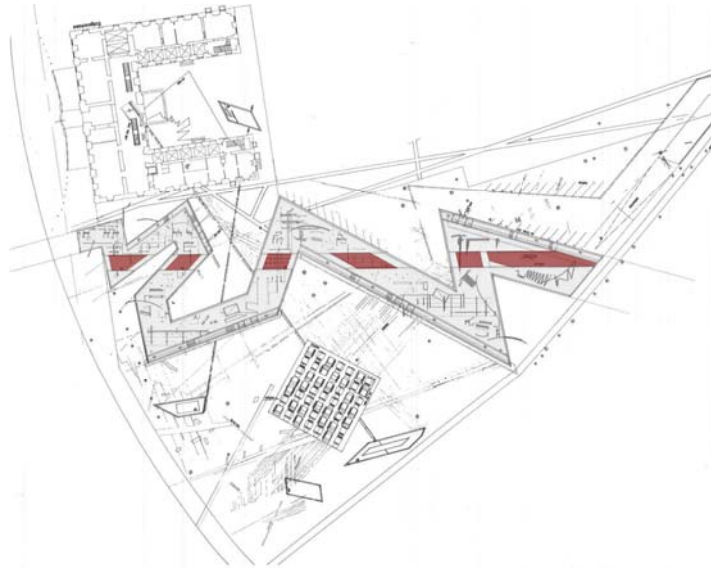


Figure 6.8. Plan of the *Jewish Museum*, (the straight line in the plan inserted by the author)
 (Source: Libeskind, *Countersign*, 1991)

Libeskind himself wrote in 2004 that he, “imagined the building as a sort of text, meant to be read,” whereby one “read the intent of the project, the many layers of meaning.”²¹ This leads us once again to the deconstructive thinking that marks a kind of meeting point between philosophy and architecture, because Libeskind’s deconstructivist design is not different than Derridean deconstructive reading of texts. While Derrida’s close reading reveals the *différance* which has been suppressed by western thought, Libeskind’s design reveals what has been suppressed in history. Both uncover the “presence of an absence.” Libeskind’s term “between the lines” in turn directly corresponds to Derrida’s act of reading between the lines, what Derrida had also called “reading under erasure”—an act of close reading which “erases” the manifest text itself in order to make way for the line that cuts across the in-between of the visible lines. This Derridean mode of close textual reading has turned in Libeskind into a reading of inherited architectural modalities which in every project comprises a de-centering and dis-locating of received architectural form. The volume of 1997 entitled *Radix-Matrix*, offers an analysis, by Libeskind, of his architecture and philosophy. Unsurprisingly, it includes, among others’, the transcription of a speech by Derrida which is entitled “Response to Daniel Libeskind” and which comprises not only a response to Libeskind’s presentation in the foregone pages, but also a “nonarchitect”’s

²¹ Libeskind, *Adventures*, p. 95.

response to the whole of Libeskind's architecture.²² The philosopher indirectly points toward yet another signification of 'the line' in Libeskind's project. Derrida's initial paragraph runs as follows:

You know that someone—I think it was a philosopher—says 'Language is the house of being.' He meant, in some way, one's own language. You feel at home when you speak your own language. And one of the things I have to face now is to speak English, to improvise in English, and I do not feel at home at all. That is my first experience of *das Unheimliche*: improvising, after Daniel Libeskind, in English.²³

The philosopher whose name Derrida pretends not to recall is, of course, Heidegger. By pointing at his own satisfaction of having 'now' to speak in a language not in fact his own, and at the *unheimliche*/uncanny character—à la Freud²⁴—of this exigency, Derrida is here obliquely pointing at the state of linguistic and physical exile and displacement which embodies Libeskind's biography. The fact that Derrida perceives this biography as allegorically embedded in Libeskind's crossing and zigzagging lines is obliquely implied in the opening lines of the subsequent paragraph following from the above: "My remarks will look like a sort of wandering, an erring, and a zigzagging."²⁵ Libeskind's crossing and zigzagging lines thus also signify the itinerary of the 'wandering Jew,' which Libeskind himself also is, the archetypal figure of exile belonging exclusively to the tradition of European narrative. Immediately thereafter, Derrida introduces yet another dimension of the meaning of the zigzagging line in Libeskind:

And speaking of zigzag, it has just occurred to me that I have a very good friend in France, someone I much admire, who has written a wonderful book entitled *Zigzag*. I highly recommend it. It is a book written by Jean-Claude Lebensztein, who is an historian of art, a writer interested in music, art and so on. As a young Polish Jew, Lebensztein lost his family in the War. He was brought up in France, in the country.²⁶

The excursus from the main line of argument Derrida has just performed commemorates yet another displaced Jew forced to wander. But the itinerary of speech

²² Derrida, "Response to Daniel Libeskind," pp. 110-12.

²³ Derrida, "Response," p. 110.

²⁴ On Freud's concept of the *Uncanny*, see above, p.60 n. 5.

²⁵ Derrida, "Response," p. 110.

²⁶ Derrida, "Response," p. 110.

has performed a large zigzag to mark on the map the location of one remembered. As we shall see in the sections below, this is one mode by which Libeskind has marked lines comprising aspects of space running through sites of buildings where once lived Jews like Walter Benjamin and others.

6.5. The Trace in Memory

As discussed in Chapter 4, deconstructionist reading focuses on the close reading of texts and reveals the unconscious and the unarticulated, and the inarticulate, enabling the finding of scraps of messages of which we had not been aware before. It reveals the stable, whole, and logical messages of the surface to be illogical and paradoxical, and to be concealing something.²⁷ If there is no sign referring to another (absent) sign, we can mention the traces of other components of the signification system. Libeskind's approach to design is no different, because his design themes show us that each sign or address (site) refers to another. He conceived the architectural plan of the Jewish Museum around a four-fold theme. In his own words of 2000:

The first is the 'invisible and irrationally connected star' which shines with absent light of individual address. The second is out of Act II of *Moses and Aaron*, which culminates with the not-musical fulfillment of the word. The third is ever-present dimension of the deported and missing Berliners; the fourth is Walter Benjamin's urban apocalypse along the One-Way Street.²⁸

6.5.1. Irrational and Invisible Matrix

For Libeskind the first step in the design process is determining the historical value of the location. Before designing the physical building itself, he had thought that Berlin's physical trace could not be the only trace and he began collecting historical data, stories, images, events and dates to study the invisible tracks and the origins of the site. Libeskind thought that there was an invisible matrix of connections, a connection of relationships between figures of Germans and Jews. In the light of this idea, he "found connections between figures of Germans and Jews; between the particular

²⁷ Derrida, *Writing and Difference*, p. 281.

²⁸ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 27.

history of Berlin, and between the Jewish history of Germany and of Berlin.”²⁹ He plotted the addresses of prominent Jews and Gentiles like Walter Benjamin (1892-1940), Paul Celan (1920-1970), Arnold Schönberg (1874-1951), Rahel Levin Varnhagen (1771-1833), E. T. A. Hoffmann (1776-1822), Heinrich von Kleist (1777-1811), Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Heinrich Heine (1797-1856) and Mies van der Rohe (1886-1969) on a map of pre-war Berlin. As James E. Young cited Libeskind,

Great figures in the drama of Berlin who have acted as bearers of a great hope and anguish are traced into the lineaments of this museum. [...] Tragic premonition (Kleist), sublimated assimilation (Varnhagen), inadequate ideology (Benjamin), mad science (Hoffmann), displaced understanding (Schleiermacher), inaudible music (Schoenberg), last words (Celan): these constitute the critical dimensions which this work as discourse seeks to transgress.³⁰

The significant point is that these persons experienced the difficulties of an integrated German-Jewish culture. If we examine the biographies of these artists—or patrons, in the case of Varnhagen—we see that all were compelled to leave Berlin in the Nazi period and almost all were by one reason or another compelled to renounce Judaism. Offsprings of an entirely unsegregated social milieu in Germany, according to Libeskind, these artists, composers, writers, scientists and poets not only, “formed the link between Jewish tradition and German culture,”³¹ but also “formed a particular urban and cultural constellation of Universal History.”³² He found the residential or work addresses of these persons in Berlin and, marking them with points on a map, joined these points into an “irrational and invisible matrix.”³³ This “irrational and invisible matrix” resembled a broken star and came to constitute the basis of the “zigzag” shape. As he pointed out, “when I had plotted six names and three pairings, I studied the shapes made in the process, and discovered that they formed a distorted *Star of David* over the map of Berlin.”³⁴

²⁹ Libeskind, *Countersign*, p. 86.

³⁰ James E. Young, “Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture,” *At Memory’s Edge* (London and New Haven: Yale University Press, 2000), pp. 166-67.

³¹ Libeskind, *Countersign*, p. 86.

³² Libeskind, *Erweiterung*, p. 62.

³³ Libeskind, *Erweiterung*, p. 83.

³⁴ Libeskind, *Adventures*, p. 92.

As can be seen in Figure 6.9, the names on the drawing are the Jewish and German figures who had lived in Berlin. The star connects the names to each other, for example, Varnhagen to Schleiermacher, Celan to Mies, Mendelsohn to Hoffmann and Heine to Kleist,

not arbitrarily, because one could find many Jews and Protestants buried in this particular track of Berlin. But to find a Jew who would convert to Protestantism and renounce this conversion on [Varnhagen]'s death bed and to connect her to a Protestant theologian, or to connect Celan to Mies van der Rohe—here are some completely irreconcilable differences joined in a wedding.³⁵

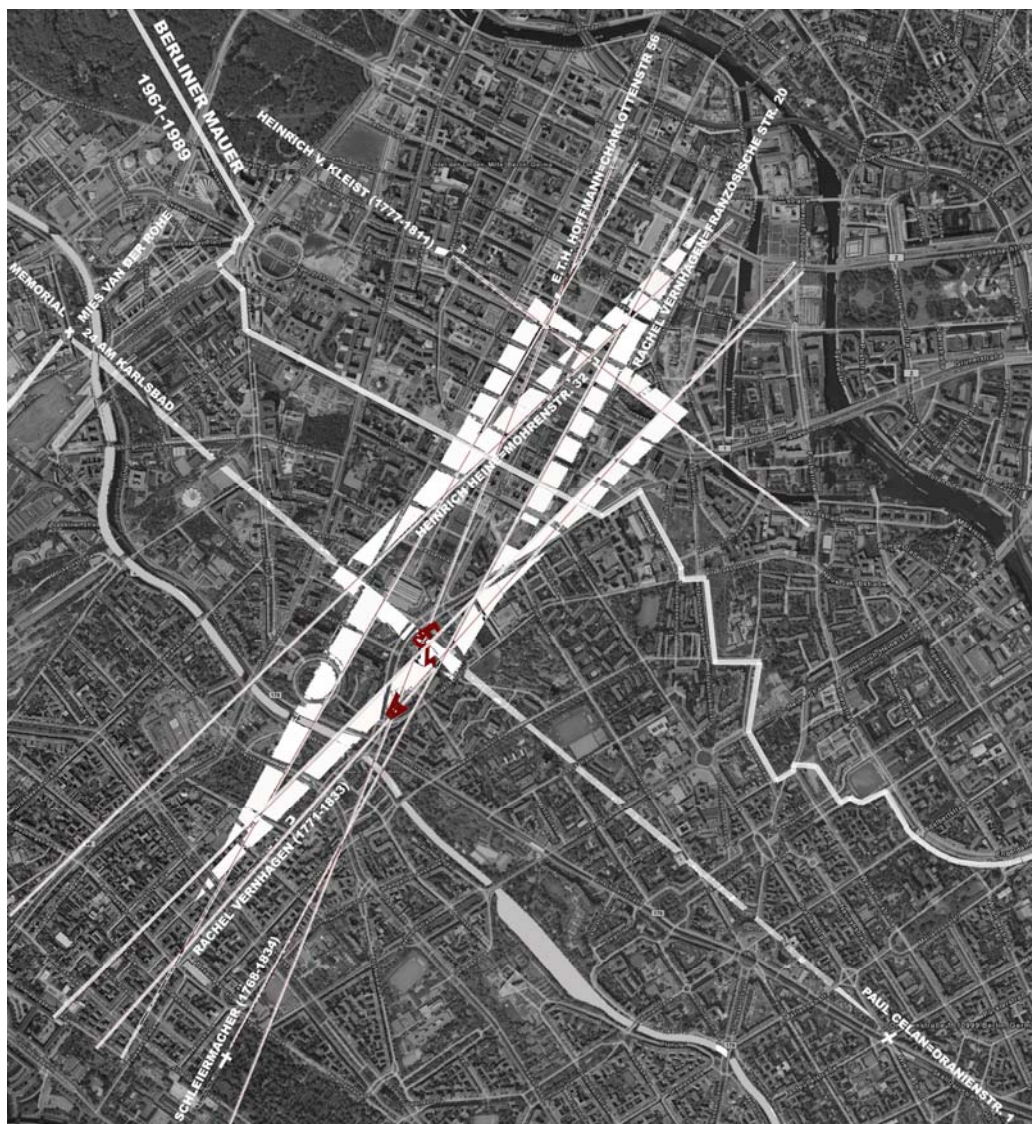


Figure 6.9. The superimposition of *Star of David* over historical Berlin map, (Sketch drawn by the author on Berlin map based on Libeskind drawing)

³⁵ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 113.

One of the connections is between Varnhagen and Schleiermacher. As the daughter of a Jewish merchant, Varnhagen would come to host one of the most prominent salons of the late eighteenth and early nineteenth centuries.³⁶ However, the most influential German theologian and philosopher of the nineteenth century, Schleiermacher is generally regarded as the father of modern Protestant thought. He objected to the assimilation of Jews through baptism and argued for their civil liberties.³⁷ If we draw a line between the addresses of Varnhagen and Schleiermacher, we shall find this line crossing Lindenstraße 14, where the Berlin Museum stands. (Libeskind pointed this out in his 2004 book *Adventures*³⁸). As we see in Figure 6.10 below, Libeskind pinpointed Rahel Levin Varnhagen at Französische Straße (French Street) 20 (Figure 6.11),³⁹ and Friedrich Schleiermacher at his grave in the cemetery where converge *Bethlehemskirchhof*, *Kirchhof Jerusalem I und II* and *Neue Kirche I und II* (Figure 6.12). (Many of the original buildings are now gone. The photographs in Figure 6.11 and below document their site).

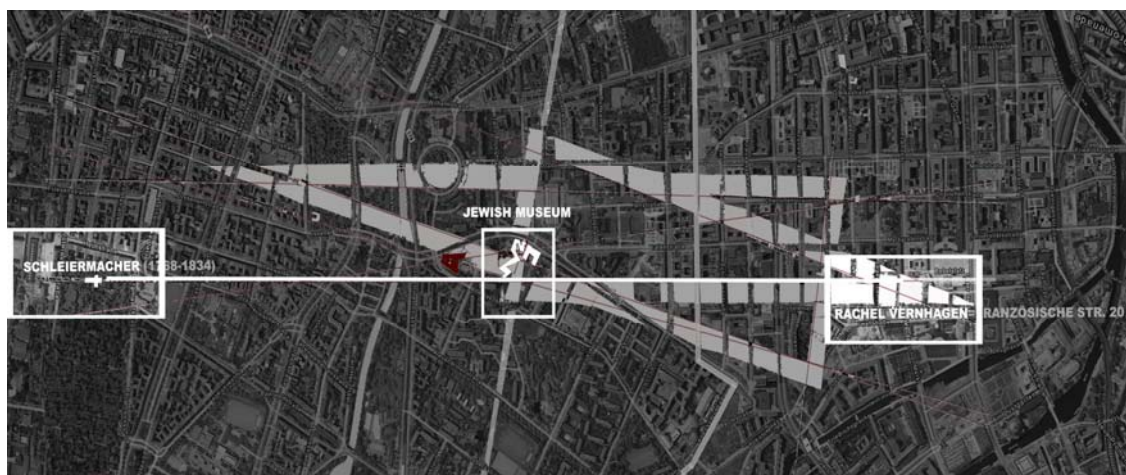


Figure 6.10. Connecting Rahel Varnhagen to Friedrich Schleiermacher (Detail from Figure 6.9, sketch drawn by the author on Berlin map based on Libeskind drawing)

³⁶ See Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess* (London: John Hopkins University Press, 1997); Heidi Thomann Tewarson, *Rahel Varnhagen: The Life and Work of a German Jewish Intellectual* (London: University of Nebraska Press, 1998).

³⁷ See Martin Redeker, *Schleiermacher: Life and Thought*, trans. John Wallhauser (Philadelphia: Fortress Press, 1973).

³⁸ Libeskind, *Adventures*, p. 92.

³⁹ With a lot of the original buildings at these addresses gone, the photographs show their location with new buildings as in Figure 6.11.



Figure 6.11. Rahel Varnhagen=Französische Straße 20
(Photography Feray Maden, August 2007)



Figure 6.12. Friedrich Schleiermacher=Cemetery, Bergmannstraße
(Photography Feray Maden, August 2007)

The other addresses Libeskind linked were those of the profound poet of the Holocaust, Paul Celà and the architect Mies van der Rohe (Figure 6.13). The line he drew connects Mies at Am Karlsbad 24 (Figure 6.14) to Celà on Oranienstraße 1 (Figure 6.15). Celà was raised to love German literature and culture. Both of his parents died in German concentration camps and Celà himself barely survived the German occupation of his homeland Romania.⁴⁰ On the other side, born in Aachen, Mies practiced architecture as an independent architect in Berlin until 1937, but he immigrated to the United States in 1938.

⁴⁰ See John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor* (London: Yale University Press, 1995).



Figure 6.13. Connecting Mies van der Rohe to Paul Celan (Detail from Figure 6.9, sketch drawn by the author on Berlin map based on Libeskind drawing)



Figure 6.14. Mies van der Rohe=Am Karlsbad 24
(Photography Feray Maden, August 2007)



Figure 6.15. Paul Celan=Oranienstraße 1
(Photography Feray Maden, August 2007)

Libeskind also connected specific buildings and names including the Berlin Museum and Erich Mendelshon's *Metal Worker's Union Building* to E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann (Figure 6.16). When we draw a line between Mendelsohn and Hoffmann, we see that this line runs from Lindenstraße, where the *Metal Worker's Union Building* was (Figure 6.17), to Hoffmann on Charlottenstraße 56 (Figure 6.18). Hoffmann is an important figure for Libeskind. He was a jurist as well as a fantasy and horror writer and composer. After the end of the Napoleonic wars, he was appointed to a commission that investigated treason.⁴¹

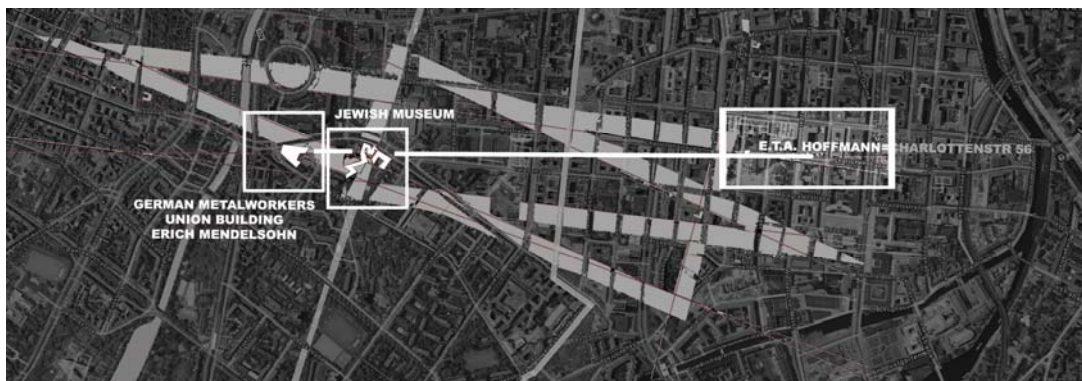


Figure 6.16. Connecting *Berlin Museum* and Erich Mendelshon's *Metal Worker's Union Building* to E. T. A. Hoffmann (Detail from Figure 6.9, sketch drawn by the author on Berlin map based on Libeskind drawing)



Figure 6.17. Erich Mendelshon, *Metal Worker's Union Building*, view from Lindenstraße, 1929
(Photography Feray Maden, August 2007)

⁴¹ See E. T. A. Hoffmann, *E. T. A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen* (Berlin: Verlag der Nation, 1978); and Rüdiger Safranski, *E. T. A. Hoffmann: Das Leben eines skeptischen Phantasten* (Munich: Hanser, 1984).



Figure 6.18. E. T. A. Hoffmann=Charlottenstraße 56
(Photography Feray Maden, August 2007)

The last line Libeskind drew connected the German poet Heinrich Heine and the Romantic writer Heinrich von Kleist (Figure 6.19). While Libeskind plotted Heine on Mohrenstraße 32 (Figure 6.20), we only know that Kleist was plotted somewhere at the intersection of Mohrenstraße and Mauerstraße (Figure 6.21). Kleist was a German poet and short-story writer. He also studied philosophy, physics, mathematics and political science. His girlfriend had a mortal case of cancer which prompted the couple to opt for death using a gun on the 21st of November 1811. When Kleist committed suicide, he was only 34.⁴² On the other side, Heine was a German poet of Jewish origin, whose lyrics inspired such composers as Mendelssohn, Schubert, and Schumann. In 1825, Heine renounced Judaism and converted to Protestantism in order to enter into a civil service career. About 1847, he had an attack of paralysis and soon after became blind and died in Paris on February 17, 1856.⁴³

⁴² Georg Minde-Pouet, *Heinrich von Kleist, seine Sprache und sein Stil* (Munich: C. H. Beck, 1911).

⁴³ Philip Kossoff, *Valiant Heart: A Biography of Heinrich Heine* (New York: Cornwall Books, 1983).

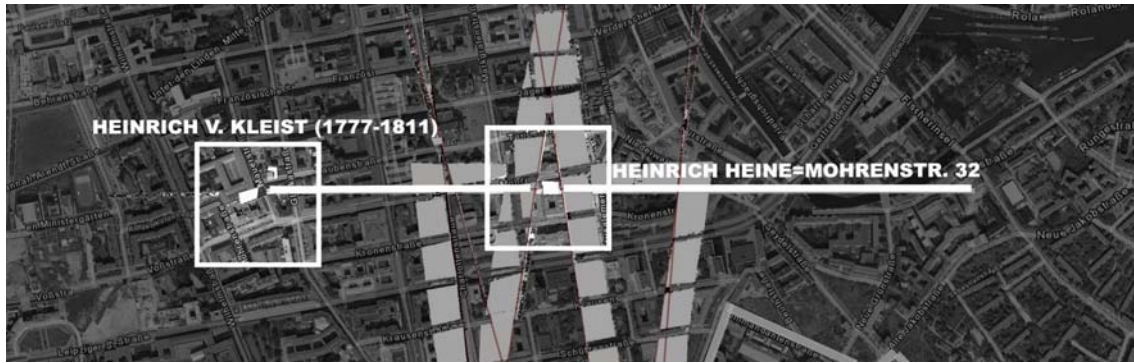


Figure 6.19. Connecting Heinrich Heine to Heinrich von Kleist (Detail from Figure 6.9, sketch drawn by the author on Berlin map based on Libeskind drawing)



Figure 6.20. Heinrich Heine=Mohrenstraße 32
(Photography Feray Maden, August 2007)



Figure 6.21. Heinrich von Kleist (Mohrenstraße)
(Photography Feray Maden, August 2007)

In the light of all the connections, it can be said that Libeskind's aim was to underline the "wedding of assimilation and disassimilation"⁴⁴ between the Jewish culture and the German culture in the nineteenth and twentieth centuries. It would not be wrong to call this type of 'wedding' an 'urban marriage' between Jews and Gentiles. The site-addresses Libeskind marked on the Berlin map had in the meantime become eradicated. Those sites no longer existed when Libeskind prepared the annex project. But, by choosing different points of intersection, he tried not only to recuperate the memory of the city, to transform non-history into history by proposing traces both physically and symbolically from Berlin. These traces, in other words, his "irrational and invisible matrix" or *Star of David*, are presented in the building's plan,

albeit in a broken and abstracted form, as a belated answer to the swastika and the Imperial eagle. The unbroken tradition of Jewish religion and culture may have been horribly scarred by the events of the Second World War, but it was far from destroyed, and there is a grim affirmation written into the plan of the museum.⁴⁵

The idea of the "irrational and invisible matrix" traces out Derrida's idea of the trace as this theorist pursues (reads) traces where there are no explicit signs and locates through the traces itineraries to other (absent) signs.⁴⁶ While Derrida uses the absence of incomplete signs or traces in the deep, close reading of the text in order to reveal the absent or erased one,⁴⁷ Libeskind uncovers these in plotting the addresses of prominent Jewish and German citizens on a map of pre-war Berlin, i.e. on a map of a site that no longer exists. The physical traces of time on Berlin's surface can thus be seen as yielding a kind of historical 'palimpsest.'⁴⁸ If we think of the city as a text, the history is written and overwritten on it as in the writing, erasing, and re-writing of a text on papyrus or a waxed tablet over and over again. Once Libeskind had marked the traces—written the text—on Berlin's surface, he wrote another text over it in order to reveal the history of a Berlin forgotten. We may say that by drawing lines and connecting points

⁴⁴ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 113.

⁴⁵ Stead, "Ruins of History," p. 3.

⁴⁶ Sarup, "Derrida and Deconstruction," p. 33.

⁴⁷ Derrida, *Of Grammatology*.

⁴⁸ Of Greek origin, the term *palimpsest* is applied to any writing material from which text has been erased and the writing surface re-used.

Libeskind, “would [...] anchor his building in Berlin’s cultural topography, a palimpsest for contemporary Berlin’s landscape.”⁴⁹

Libeskind thought his building as a sort of text and he wrote his own alphabet architecturally. As may be seen in Figure 6.22, his architectural alphabet is based on the drawing of lines or signs, which are categorized as “underground,” “internal,” “void,” “site,” “linear,” “window” and “connection” by the architect. One may say that his architecture is transformed into an architectural alphabet or writing as philosophical writing as well as being the transformation of the architectural alphabet into architecture, because Libeskind’s alphabet may come into being through a strictly architectural erasure, passages, corridors or staircases. At this point we may remember what Derrida had said about architecture in the interview with Eva Meyer:

There is no building without streets leading towards it or away from it; nor is there one without paths inside, without corridors, staircases, passages, doors. And if language cannot control these paths towards and within a building, then that only signifies that language is enmeshed in these structures, that it is ‘on the way’.⁵⁰

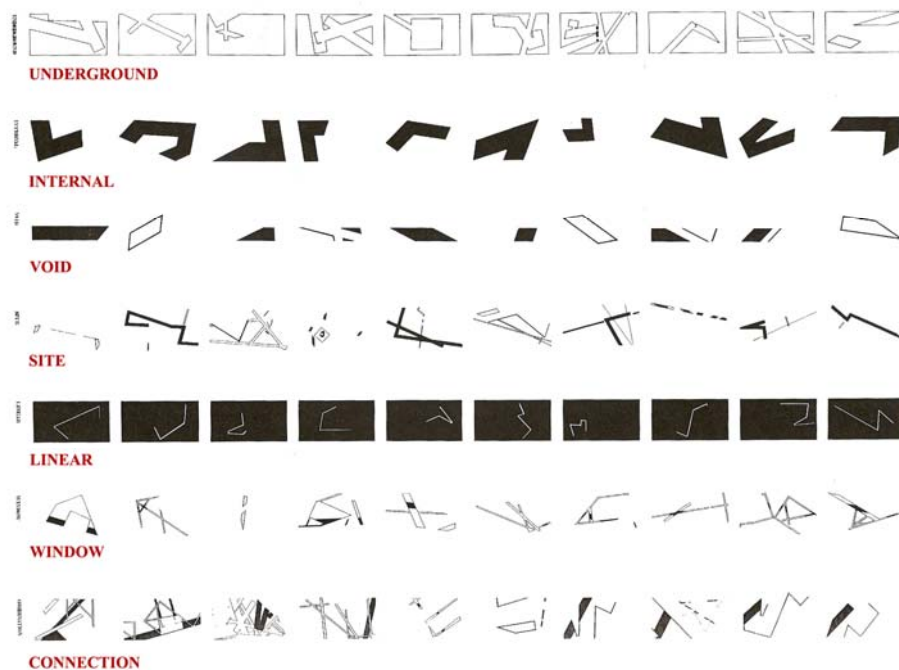


Figure 6.22. Architectural Alphabet
(Source: Libeskind, *Radix-Matrix*, 1997)

⁴⁹ Young, *Uncanny Arts*, p. 168.

⁵⁰ Derrida, “Architecture Where Desire May Live,” *Domus* 671 (April 1986): 18.

6.5.2. *Moses and Aaron*

The second theme reflects the loss of music, specifically through the use of Schönberg's unfinished opera *Moses and Aaron*, which was composed in the neighborhood of the Museum. Libeskind suggests that the *Moses and Aaron* theme intertwines the two lines that give the building its shape. Schönberg was an assimilated Jew who later converted to Protestantism in order to become head of the music faculty. Before the Nazis came to power, he had been engaged as a professor of music in Berlin, working close to the Berlin Museum. When he became aware of the fact that he was no longer welcome in Berlin, he left on a self-exile and began to write the libretto of *Moses and Aaron*.⁵¹ Originally, the text was filled with direct quotations from Luther's Bible. But later Schönberg removed these Biblical echoes, as he came to "the opinion that the language of the Bible [was] mediaeval German."⁵² He explained the reason why he changed his approach in a letter he wrote to Walter Eidlitz, dated 15 March 1933: "The elements [...] that I myself have placed in the foreground are: the idea of the inconceivable God, of the Chosen People, and of the leader of the people. [...] My Moses [...] resembles [...] Michelangelo's. He is not human at all."⁵³ Schönberg characterized Moses as the leader and highlighted both his greatness and non-humanity.

Schönberg composed only Acts I and II which make up a dialogue between Aaron and Moses.⁵⁴ He did not complete Act III: "the whole musical structure had

⁵¹ Libeskind, *Adventures*, pp. 92-93; *Jewish Museum*, p. 24.

⁵² Arnold Schönberg, *Letters*, ed. Erwin Stein, trans. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser (London: Faber & Faber, 1964), p. 143.

⁵³ Schönberg, *Letters*, p. 172.

⁵⁴ Numbered scenes of *Moses and Aaron*: *Act I Scene 1*: Einziger, ewiger ... und unverstellbarer Gott! (Only, eternal ... and unimaginable God) (Moses); *Act I Scene 2*: Du Sohn meiner Vater ... (Thou, son of my father ...) (Aaron and Moses); *Act I Scene 3*: Ich hab ihn gesehen, all' seine feurige Flamme (I saw him, all his burning flame) (Young Girl, Young Man ... Chorus); *Act I Scene 4*: Bringt ihr Erhöhung? (Do you bring news?) (Chorus, Moses, Aaron, Priest, Girl and Young Man); *Act I Scene 5*: Allmächtiger, meine Kraft ist zu Ende (Almighty, my strength is at an end) (Moses, Aaron, Chorus, Young Girl and Young Man); *Act I Scene 6*: Alles für die Freiheit! (All for freedom!) (Man, Chorus, Priest, Moses and Aaron); *Act I Scene Interlude*: Wo ist Moses? (Where is Moses?) (Chorus); *Act II Scene 1*: Vierzig Tage! ... liegen wir nun schon hier! (Forty Days! ... We are still lying here!) (Seventy Elders, Priest, Aaron); *Act II Scene 2*: Wo ist Moses (Where is Moses?) (Chorus, Seventy Elders and Aaron); *Act II Scene 3*: Dieses Bild bezeugt dass in allem was ist (This image is witness that in all that is) (Aaron, Invalid Woman, Beggars); *Act II Scene 3*: Frei unter eigenem Herren (Free under their own masters) (Emhramite, Tribal Leaders, Youth and Seventy Elders); *Act II Scene 3*: Du goldener Gott (You golden God) (Girl, Naked Virgin, Seventy Elders, Naked Youth and Chorus); *Act II Scene 4*: Vergeh, du Abbild

ground to a halt, erasing the possibility of continuing in the operatic mode. It intrigued me that such a genius, an incredible intellect and a great composer, was unable to complete act III. So I got out my records and started reading the libretto.”⁵⁵

Act I opens with Moses standing before the Burning Bush, where God explains to him his mission: to take the Children of Israel out of Egypt. The confirmation in Act II shows the meeting of the two brothers—Moses and Aaron—in the wilderness. Aaron wants to communicate to the people and lead them into the Promised Land, but Moses is unable to convey the revelation of God through any image. The discussion between Aaron and Moses concludes with Aaron slowly exiting to the rear, as the chorus sings: “Almighty, Thou art stronger than Egyptian gods are!” Then, everybody leaves. The second act ends with Moses alone on the stage, expressing his dismay at the breakdown of his relationship with Aaron and with the people of Israel:

Inconceivable God! Inexpressible, many-sided idea, will You let it be so explained? Shall Aaron, my mouth, fashion this image? Then I have fashioned an image too, false, as an image must be. Thus am I defeated! Thus, all was but madness that I believed before, and can and must not be given voice.⁵⁶

At the end of the opera, Moses no longer sings, he only speaks: “oh word, thou word that I lack!” He is addressing the very word of God which he has just received and which is now absent—both in the sense that he has failed to transmit it and in the sense that the tablets are broken. Thus, Moses’ “oh word, thou word” is an apostrophe addressed to the absence of the Word. One can understand this apostrophe as a ‘text’, because when there is no more singing, the missing word which is uttered by Moses, the call for the Word, is understood. To Libeskind, “for an important structural reason the logic of the libretto could not be completed by the musical score.”⁵⁷ Therefore, he sought to complete the opera architecturally and mirrored the end of sound in the proportions and structure of the “void”—spatial embodiments of absence. He points out

des Unvermögens (Away, you image of impotence) (Moses and Chorus); *Act II Scene 5*: Aaron, was hast du getan? ...Nicht Neues! (Aaron, what have you done? ... Nothing new!) (Moses, Aaron and Chorus); *Act III Scene 1*: Aaron’s Demise. (Act III, which is unfinished and for which Schönberg wrote the text but never completed the music, is comprised of one scene).

⁵⁵ Libeskind, *Erweiterung*, p. 62.

⁵⁶ Libeskind, *Erweiterung*, p. 62.

⁵⁷ Libeskind, *Erweiterung*, p. 62.

that, “in the stone walls, in the final space of Void, the characters of the opera would sing silently. And in the end, their voices would be heard through the echoing footsteps of the visitors.”⁵⁸ This ‘void’ will be taken up in detail in section 6.6.1 below.

6.5.3. *Gedenkbuch*

The third aspect of this project is the ever present dimension of the deported and missing Berliners. Libeskind researched the names of those persons who were deported from Berlin during the fatal years of the Holocaust. Prior to starting the project, he found a book called *Gedenkbuch* (Memory Book) that listed the names, birth dates, hometowns, dates of deportation, and places of murder of those deported from Berlin. Libeskind paid specific attention to where the Berliners had died—in Riga, in the Lodz ghetto, in the concentration camps.⁵⁹ He began plotting the addresses and names from the *Gedenkbuch* onto his own Berlin map and he found the specific addresses of people whom he particularly admired, as discussed above in section 6.5.1.

Libeskind wrote his competition report, which accompanied the models, on musical notation paper. As may be observed in the reproduction at Figure 6.23, by filling the report on musical notation paper, and by writing not on but *between* the staves, Libeskind was once again drawing attention to the oblique nature of his approach to the project by positioning the report “between the lines.” Another interesting expression by Libeskind is that he decorated his competition model with a collage of names from the book (Figure 6.24). He explains the reason why he covered his models with copies of pages from the *Gedenkbuch*:

The exterior competition model was clad in a collage of copies of pages from the book, names of victims from Berlin—and named Berlin. Many Jews had proudly taken the same name as their own when they’d moved from the countryside into the city; their deaths struck me as particularly tragic. I felt a significance in the six letters B-E-R-L-I-N, which one could use to form a six-pointed star.⁶⁰

⁵⁸ Libeskind, *Adventures*, p. 93.

⁵⁹ Libeskind, *Erweiterung*, p. 92.

⁶⁰ Libeskind, *Adventures*, pp. 93-94.

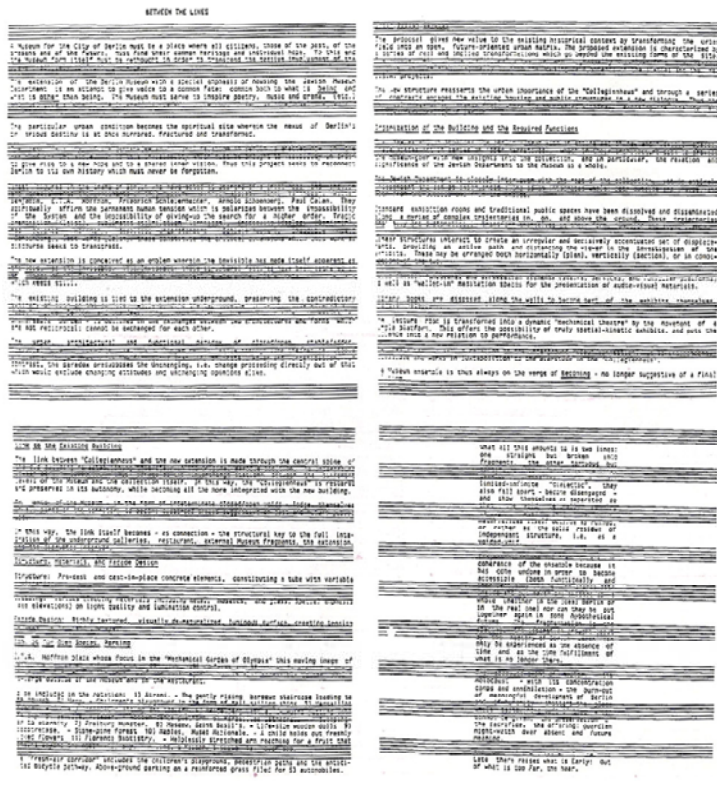


Figure 6.23. Competition entry on music paper
 (Source: Libeskind, *The Space of Encounter*, 2000)

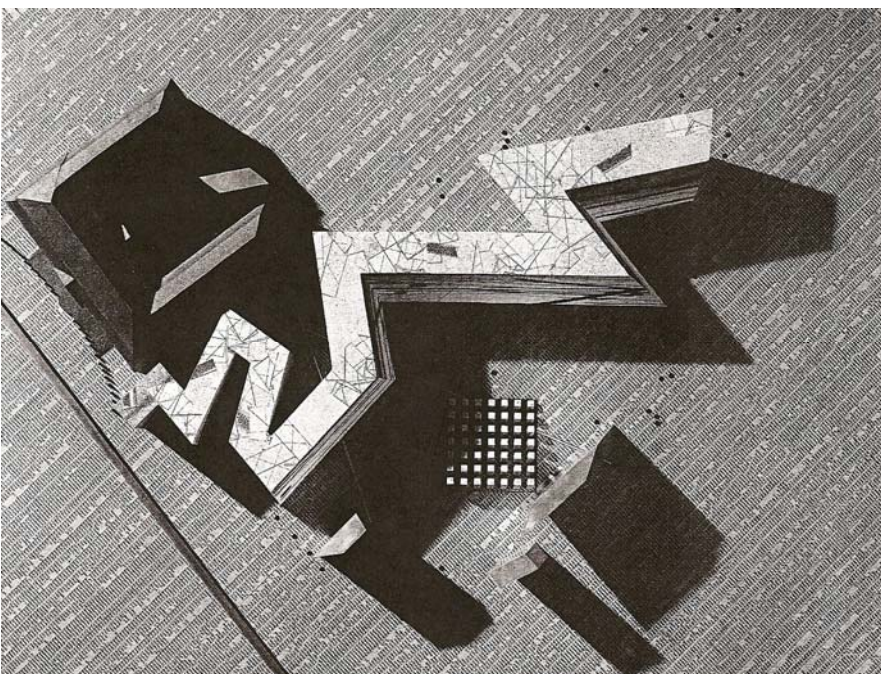


Figure 6.24. "Names" model
 (Source: Libeskind, *Radix-Matrix*, 2000)

6.5.4. *Einbahnstraße*

Finally, in the fourth dimension of the project Libeskind used Walter Benjamin's work entitled *Einbahnstraße* or *One-Way Street*. Libeskind describes the itinerary enabled by a one-way street as, "a walk to the end, a walk along a one-way street that comes to an end."⁶¹ He claims that he used *Einbahnstraße* "to make a building whose use would open up that university-directional text to other perspectives"⁶² instead of using it as a metaphor or a source of inspiration. As Heynen has pointed out, Libeskind uses Benjamin's book, which is taken as descriptive of an "urban apocalypse" by the architect, "as a rhythmic thread through the sixty sections of the trajectory of the museum—the number of text in *Einbahnstraße*."⁶³ In other words, the sixty texts of Benjamin's book turn into the sixty stations in Libeskind's building. In Libeskind's own words: "This aspect is incorporated into the continuous sequence of sixty sections along the zigzag, each of which represents one of the 'Stations of the Star' described in the text of Walter Benjamin's apocalypse of Berlin."⁶⁴

Divided into sixty sections, *Einbahnstraße* is a collection of fragmentary writings published in 1928. In this book, we find Benjamin reading his way along an imaginary street. Similarly, in Libeskind's building one can recognize the idea of fragmentation along the zigzag of the building as in Benjamin. In every section along the fractured pattern of the building, one stops and confronts the Jewish-history-in-German-history. These sections indicate the density of Jewish presence in one part of the city or another. In other words, to organize the buildings upon the matrix of Berlin, he drew the distorted *Star of David* along the sections or stops of Benjamin, which is "running across the topography of absence-presence."⁶⁵ In his book *Jewish Museum Berlin*, Libeskind states that this 'absence-presence' can be perceived by the visitors by

⁶¹ Libeskind, "Between the Lines," *The New Modern Aesthetic* (London: Academy Editions, 1990), p. 28. Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London: NLB, 1979).

⁶² Libeskind, *Jewish Museum*, p. 24.

⁶³ Heynen, *Architecture and Modernity*, p. 92.

⁶⁴ Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 34.

⁶⁵ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 30.

entering “the world which is very much a part of traditional Berlin.”⁶⁶ To him there is no need to stare wide-eyed into a past full of catastrophes as does the “Angel of History” Benjamin drew up in the “First Thesis on History” in his *Theses on the Philosophy of History* (Figure 6.25).⁶⁷



Figure 6.25. Paul Klee, *Angelus Novus* (Angel of History), 1920 (India ink, color chalks and brown wash on paper, Gift of Fania and Gershom Scholem, John and Paul Herring, Jo Carole and Ronald Lauder), Collection, The Israel Museum, Jerusalem (Photograph © Collection The Israel Museum/by David Harris)

Libeskind also finds that Benjamin’s “Angel of History” is indeed a powerful image, but today the only angel he could imagine are airplanes that give us the angel’s perspective to view the Museum’s shape from above.⁶⁸ In a conversation with Bates, Libeskind added:

It is amazing to realize that the zig-zag of the Berlin Museum with the Jewish Museum will in fact never be seen by the visitor, perhaps by airplane pilots, or by angels, but the visitor to the Museum will experience that straight line of the void, will experience traversing the void through the void bridges, but never the zig-zag itself in its entirety.⁶⁹

This statement shows us that the Jewish Museum, which is formed by a zigzag plan and voids that cut through these zigzags, is a structure that was built in order to be

⁶⁶ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 30.

⁶⁷ The “Angel of History” Benjamin draws up derives from Paul Klee’s *Angelus Novus*, which he had purchased it in 1921.

⁶⁸ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 30.

⁶⁹ Libeskind, “Between the Lines,” p. 11.

experienced and that only then will the building find its own meaning. As evidence to this statement, it would be sufficient to remember the fact that the museum was opened to visitors in 1999 without displaying any exhibition and that the building which turned into an exhibition itself hosted around 10.000 visitors per month.⁷⁰

6.6. Underground *Passages*

One of the most important aspects of Libeskind's architecture is his mode of indicating concepts and themes. The use of *Kollegienhaus*, the Prussian Court House, built in 1735 in Baroque style, is a case in point. The *Kollegienhaus* was badly damaged during the Second World War. It was restored in 1963 and granted to the Berlin Museum. Libeskind uses it as entrance to the Jewish Museum (Figure 6.26). As signs, traces, and references are exceedingly important in his architecture, Libeskind uses the Baroque building as an emblem of the city—*the old sign/the sign of old* that becomes the entrance into the museum and into history. This sign is further weighted by the fact that its original function was to dispense justice: it was a court house. Thus the itinerary Libeskind constructs into the Jewish past in Berlin starts out from the conceptual domain of justice—precisely what the rest of the history of Berlin was going to undermine and erase.



Figure 6.26. *Kollegienhaus*, the entrance of the Jewish Museum Annex
(Photography Feray Maden, August 2007)

⁷⁰ Stead, "Ruins of History," p. 3.

The unusual form of the new extension and the fact that it is not connected with the Berlin Museum above ground is another unusual motif. While other participants in the competition had joined the new extension to the old building with on-ground or above-ground connections, Libeskind linked them through underground axial roads which were not visible above ground. Thus the visitor has to enter first the old Baroque building and then descend into the underground. This enables visitors to the Berlin Museum to undergo the history of Berlin Jews as well as to experience the history of the city as a whole. Moreover—and perhaps this is the most radical decision of all—there is no ‘front door’ to the museum. His approach was described by the jurors as “an extraordinary, completely autonomous solution.”⁷¹ When asked why there was no entrance to this building, Libeskind said:

Because there is no way into Jewish history and into Berlin’s history by a traditional door. You have to follow a much more complex route to understand Jewish history in Berlin, and to understand the future of Berlin. You have to go back into the depth of Berlin’s history, into its Baroque period, and therefore into the Baroque building first.⁷²

This building, which surprises the visitors with its unexpected internal dynamics although it has no contact with the external world, seems to tell the story of a loss from the beginning to the end. This story begins with the main entrance of the museum which certainly marks one of the radical approaches by Libeskind. Passing to the museum from the Baroque building is as interesting an experience as entering the Baroque building (Figure 6.27). Through *Kollegienhaus* visitors enter under the ground (Figure 6.28), ‘the depths of history’ as Libeskind puts it, and immediately they get lost among the intersecting passages under the ground. In this way they are able to experience not only the history of Berliner Jews but also the history of the city itself. A black slate staircase leads visitors downwards into a subterranean passageway that will then take them up into Libeskind’s building (Figure 6.29).

⁷¹ Michael Patrick Spens, “Berlin Phoenix-Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin.” *Architectural Review* 205: 1226 (April 1999): 40.

⁷² Libeskind, *Adventures*, 98.



Figure 6.27. Interior of *Kollegienhaus*
(Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.28. Entrance to the Jewish Museum
from *Kollegienhaus* (Photography
Feray Maden, December 2006)



Figure 6.29. "Void One," Entrance to the Jewish
Museum (Photography Feray Maden,
December 2006)

The new extension that has been joined to the old building comprises an interesting expression of some of Libeskind's themes and concepts. The extension is tied to the Baroque building via underground axial roads which programmatically have three separate storeys while binding the two together in the depth of time and space. Without knowing what is waiting for you at the end of the passage, you lose your sense of direction in the midst of the contrast between white and black, among twisted white walls and totally black, inclined ground and ceiling. Without being able to overcome the jolt or paralysis this passage causes in the visitor, you experience another surprise at the end of each passage. The road axes may be observed in Figure 6.30. Each axis is carefully reasoned as to both the practical and the symbolic purposes of the structures. The axes are respectively designated by the architect as *Achse der Kontinuität* (Axis of Continuity), *Achse des Exils* (Axis of Exile) and *Achse des Holocaust* (Axis of the Holocaust). They respectively terminate in the *Holocaust Tower*, the *Garden of Exile and Emigration*, and the *Stair of Continuity*.

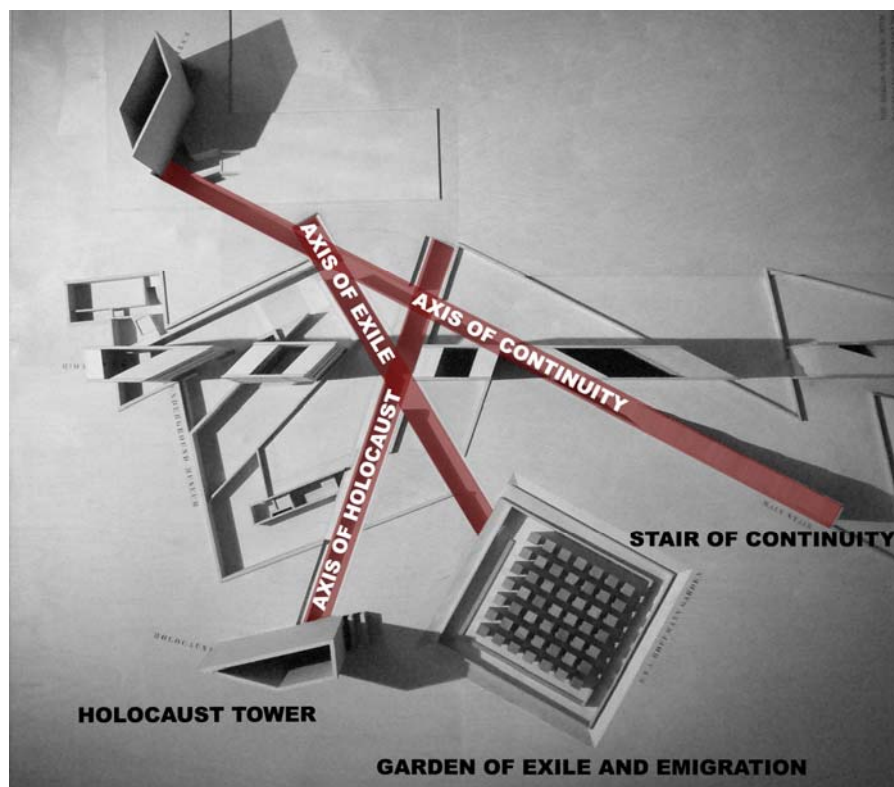


Figure 6.30. Underground model showing three axial roads
(Photography by Mesut Yenmez of exhibition in the Jewish Museum, April 2006, manipulated by the author)

6.6.1. Holocaust Tower: *Voided Void*

The first axis, the *Axis of the Holocaust* (Figure 6.31), is a dead end, leading to the *Holocaust Tower*—a freestanding tower which is 27 meters high (Figure 6.32). Libeskind calls this tower “Voided Void,” which implies “to take part of that emptiness and to materialize it as a building.”⁷³ If we remember Section 6.5.2 in which we discussed *Moses and Aaron*, the musically unfinished opera, *Moses and Aaron*, finds its counterpart as “Voided Void” in Libeskind’s building,⁷⁴ “which somehow ends the old history of Berlin.”⁷⁵ Libeskind considered this affiliation so important that on 5 December 1989, he delivered a conference on the relationship between the project and *Moses and Aaron* at Hanover University.⁷⁶

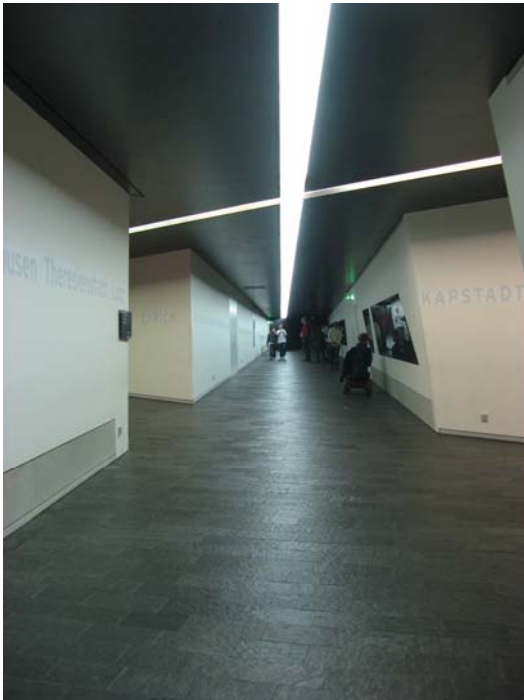


Figure 6.31. The Axis of the Holocaust leads to the *Holocaust Tower* (Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.32. *Holocaust Tower* (Photography Feray Maden, December 2006)

⁷³ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 30.

⁷⁴ Libeskind, *Erweiterung*, p. 62.

⁷⁵ Libeskind, *Jewish Museum*, p. 30.

⁷⁶ Libeskind, *Erweiterung*, pp. 62-66.

“Voided Void” is a memory area which in its emptiness represents the many victims of Germany’s mass genocide. The emptiness is indicative of the absence of millions. This space is connected to the Jewish Museum only from the underground and it has no connection with the outside. Furthermore, the space is windowless; therefore ever so dark (Figure 6.33). The only light comes from a slit at the top of the structure (Figure 6.34). Libeskind explains in his book *Adventures* why he designed such a dark room:

When I designed the Jewish Museum in Berlin, I was tempered to build a room that had no light. The museum chronicles two thousand years of German Jewish history. Could there be one unsparing, pitch-black, hopeless volume in it to represent everything that was lost during the holocaust? After all, there was no light in the gas chambers. I remembered a story told by a survivor in Yaffa Eliach’s remarkable book *Hasidic Tales of the Holocaust*. The woman, who later lived in Brooklyn, recalled being transported by train to the Stutthof concentration camp, and just as she was abandoning all hope, she managed to catch a glimpse of sky through the slats of the boxcar. In the sky, a white line suddenly appeared, and she saw it is a sign that she would prevail. Through two horrific years in the camp, she clung to that sign as if were proof that a miracle would occur and enable her to survive. [...] Only later did she realize that the white line might have been something simple and mundane, the trail of an airplane, the trace of a cloud. [...] The significance of the woman’s vision was obscure and enigmatic, and yet it had such a transforming power that I decided to incorporate it into the design of what I had come to call ‘The Holocaust Void.’ [...] Stand here and remember what you can. What you remember is in light, the rest is in darkness, isn’t it? The past fades to dark, and the future is unknown, just stars.⁷⁷



Figure 6.33. Interior of *Holocaust Void*
(Photography Feray Maden,
December 2006)



Figure 6.34. View of *Holocaust Void* looking up
(Photography Feray Maden, December
2006)

⁷⁷ Libeskind, *Adventures*, pp. 55-56.

Libeskind glossed the space with the following words: “This chamber resonates with the hum of the city. The Holocaust Void is a space that has to be experienced as an end, which will forever remain a dead end for they will not return.”⁷⁸ Libeskind intends that the visitors experience an instant sense of confinement when the heavy steel gate—which is the only exit—is closed upon them with a boom echoing in bare concrete. The only sound you can hear is the sound of their steps as they walk on a sloped floor, which has a rough finish, creating a sound like scraping sandpaper as you walk on it. However, these sounds suddenly stop, as Schönberg’s opera comes to a silence with the aphonic gesture, as one of the museum staff closes the iron door after you with a noisy clang, leaving you in a deep, creepy silence. As a reflection of history, the atmosphere Libeskind wants to create doubtlessly reminds the visitors of the concentration camps. There is no exit, therefore you cannot reach the outside and the disorientation disconcerts you, and makes you feel you are lost in this dark and cold space, which is not heated in winter and not cooled in summer. We can say that here is a space to experience an instant sense of confinement with its hard surfaces of angled walls, windowless but for one narrow vertical strip, where light penetrates high up near the top of the structure.

6.6.2. The Garden of Exile and Emigration: *E. T. A. Hoffmann Garden*

The *Axis of the Holocaust* intersects with the *Axis of Exile*. Libeskind intends to render the emigration and persecution of the Jews through this axis which opens onto the *Garden of Exile and Emigration* with a glass door and daylight is only visible at the end of the axis (Figure 6.35). He calls this garden the *E. T. A. Hoffmann Garden*, because, he has said, “Hoffmann was the romantic writer of incredible tales, and I dedicated this garden to him because he was a lawyer working in a building adjacent to the site.”⁷⁹ In Libeskind’s hyper-historicist intertextuality, the Garden—any garden—necessarily points toward the Garden of Eden. The Garden of Eden may, of course, be taken to signify a site of original bliss. But it proved also the site of exile for Adam and

⁷⁸ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 27.

⁷⁹ Libeskind, *Adventures*, p. 92.

Eve. For Libeskind it signifies the latter as he designates it also the “Garden of Exile and Emigration.”



Figure 6.35. The *Axis of Exile* leads to the *E. T. A. Hoffmann Garden*
(Photography Feray Maden, December 2006)

At the end of the *Axis of Exile*, the visitors come across an enclosed concrete space demarcated by forty-nine tall pillars which are set at right angles to the sloping ground (Figure 6.36). Forty-eight pillars among forty-nine represent 1948, the year the State of Israel was founded. They are filled with earth from Berlin. The last column stands for the city of Berlin and is filled with earth from Jerusalem.⁸⁰ As we see in Figure 6.37, the concrete columns are crowned with willow oleaster, creating a leafy canopy overhead. Each pillar is seven meters high. The pillars are arranged in a square of seven rows of seven pillars each. On the basis of the Old Testament, one could say that seven is a fundamental signifier as the world was created in six days—six also represents the “Star of David”—and on the seventh day—the Sabbath—one rested. Whereas the columns stand at 90-degree angles to the ground plate, the foundation was

⁸⁰ Libeskind, *Space of Encounter*, p. 26.

tilted, which “mak[es] visitors feel disoriented, even seasick”⁸¹ (Figures 6.38 and 6.39). The raked angle of the ground forces shifts of perception. The aim of Libeskind in designing such a garden was to remind visitors of the shipwreck of German Jewish history, because one, “enters it and finds the experience somewhat disturbing. Yes, it is unstable; one feels a little bit sick walking through it. But it is accurate, because that is what perfect order feels like when you leave the history of Berlin.”⁸²



Figure 6.36. South face of the *E.T.A. Hoffmann Garden*
(Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.37. Detail of concrete columns crowned with willow oleaster
(Photography Feray Maden, August 2007)

⁸¹ Libeskind, *Adventures*, p. 84.

⁸² Libeskind, *Jewish Museum*, p. 41.



Figures 6.38 and 6.39. The seven rows of seven, 1.5 meter square, smooth concrete columns are set in a grid (Photography Feray Maden, December 2006)

Representing the exile and emigration of Jews from Germany, the *E.T.A. Hoffmann Garden* is successfully harmonized with the building and the surrounding territory. For instance, the recreational area (a public green area and a playground) between the museum project and neighboring residential buildings has a certain influence on the shape and orientation of the building. As Schneider has pointed out, Libeskind “was concerned with opening [the building] on all sides to the life and activities of the city, including children’s playgrounds” rather than placing the building on a closed lot.⁸³ Thus Figure 6.40 indicates the direct relationship of the museum with the urban sidewalk.

The landscaping is an important aspect of the design. Landscape architects Cornelia Müller and Jan Wehberg collaborated with Libeskind in the Annex project. To Schneider, “the design features of the grounds reflect the meaning of the museum and the spirit of its architecture in a congenial way.”⁸⁴ For example, rose arbors are allowed

⁸³ Schneider, *Museum Berlin*, p. 40.

⁸⁴ Schneider, *Museum Berlin*, p. 40.

to cover the *E.T.A. Hoffmann Garden*'s wall. Rose was chosen because it was the only plant permitted to be grown inside ancient Jerusalem.⁸⁵ "The grove of spiny locusts represents a modern inversion of the ancient motif of Eden, the paradisaal garden."⁸⁶



Figure 6.40. Museum view from east along pedestrian path
(Photography Feray Maden, December 2006)

The design on the paving stones in the *Paul Celà Hof* (Paul Celà Courtyard) between the old museum and the Jewish Museum in the north-south direction (Figure 6.41), and the open space between the Holocaust Void and Jewish Museum (Figure 6.42) follow a pattern drawn up by Gisèle Lestrangè Celà, who is the wife of Paul Celà (Figure 6.43). As may be seen in Figures 6.40 and 6.41, the pattern of the pavement of the *Paul Celà Hof* continues through, and is observed on the other side of the building where we find planted Celà's favorite tree, the Paulovinia (Figure 6.44).

⁸⁵ Schneider, *Museum Berlin*, p. 40.

⁸⁶ Schneider, *Museum Berlin*, p. 40.



Figure 6.41. Paul Celan Hof (Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.42. Pavement in the open space between Holocaust Void and Jewish Museum (Photography Feray Maden, December 2006)

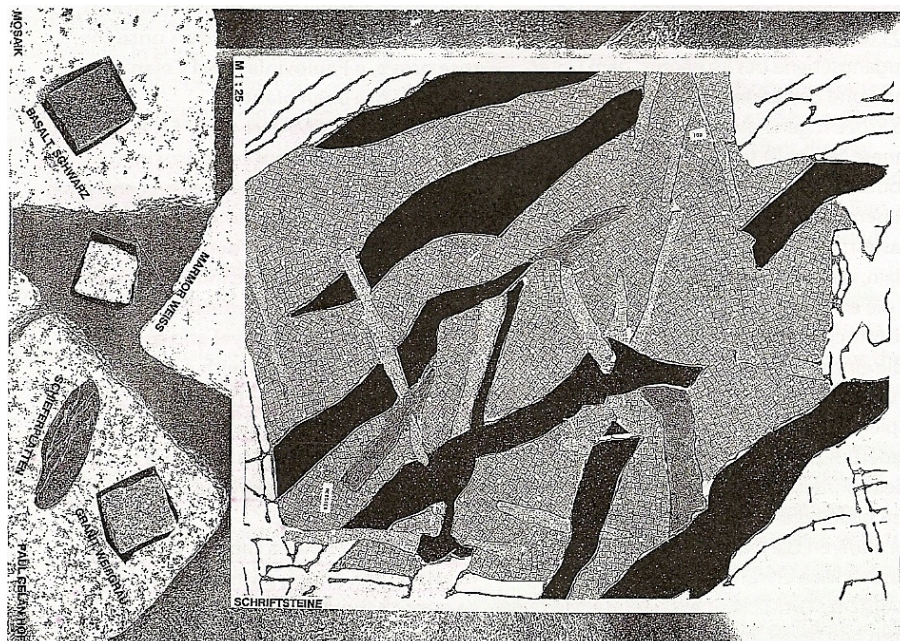


Figure 6.43. Drawing of Paul Celan Hof pavement
(Source: Libeskind, *Erweiterung des Berlin Museums mit der Abteilung Jüdisches Museum*, 1992)



Figure 6.44. Paul Celà's Paulovinia and engraved stone
(Photography Feray Maden, August 2007)

The two engraved stones—in the *Paul Celà Hof* (visible as the black slate toward the rear in Figure 6.44) and the one lying, like an amorphous coffin, near Celà's tree—bear links to Celà's poem, *Todesfuge* (The Death Fugue).⁸⁷ As we see below, the opening stanza of *Todesfuge* is:

Black milk of daybreak we drink it at evening
 we drink it at midday and morning we drink it at night
 we drink and we drink
 we shovel a grave in the air where you won't lie too cramped
 A man lives in the house he plays with his vipers he writes
 he writes when it grows dark to Deutschland your golden hair Margareta
 he writes it and steps out of doors and the stars are all sparkling he whistles his hounds to stay
 close
 he whistles his Jews into rows has them shovel a grave in the ground
 he commands us play up for the dance⁸⁸

In this poem, Celà points out the grave which they shovel in the air. As Eric Kligerman wrote in his article “Ghostly Demarcations: Translating Paul Celà's Poetics into Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin,” “[r]eflecting on the emptiness of the

⁸⁷ Libeskind, *Erweiterung*, p. 54.

⁸⁸ Paul Celà, “Todesfuge,” *Gesammelte Werke I, Glottal Stop: 101 poems*, trans. Nikolai Popov and Heather McHugh (Hanover, N. H., and London: Wesleyan University Press, 2000), p. 39.

cemetery and the gravestones that were never filled, the architect translates these wordless stones into the stony silence.”⁸⁹

6.6.3. *Stair of Continuity*

The longest axial road, the *Axis of Continuity*, leads to the *Stair of Continuity*, which has been likened by some to Jacob’s ladder, and thence to the different exhibition floors where the exhibits and collections about the history of the Jewish people and the Jewish religion are on display (Figure 6.45). The *Stair of Continuity* looks like an endless stair leading from the basement level (Figure 6.46). At the top of the landing, there are further steps leading up to a wall that harbors no doorway. When one looks down from the top landing, where the final steps have lead to a dead-end wall, the stair disappears from view (Figure 6.47). This ‘One-Way Street’ is reminiscent of both the fact that there is no turning back on the road of history, and it re-iterates the Jews’ single-line walk into extermination grounds. We may conceive of this axis as an irreversible voyage that starts from the past and runs into the uncertain future.



Figure 6.45. The *Axis of Continuity* leads to the *Stair of Continuity*
(Photography Feray Maden, December 2006)

⁸⁹ Eric Kligerman, “Ghostly Demarcations: Translating Paul Celà’n’s Poetics into Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin,” *The Germanic Review* 80: 1 (Winter 2005): 41.

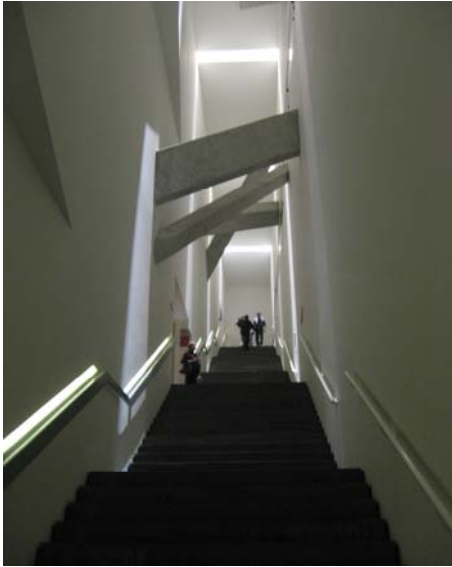


Figure 6.46. View of the *Stair of Continuity* looking up (Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.47. View of the *Stair of Continuity* Looking down (Photography Feray Maden, December 2006)

Through the stair, one reaches the main exhibition spaces of the building, all of which are different from each other. The permanent exhibitions provide an overview of the past and present of Jewish Germans. The exhibits take the viewer from the earliest origins of Jewish people in Europe down to the Holocaust and to the present day (Figures 6.48, 6.49 and 6.50).⁹⁰



Figure 6.48. View from the permanent exhibition (Photography Feray Maden, December 2006)

⁹⁰ The exhibition contains assorted collections linked to Berlin's Jews, from ancient artifacts like candelabra, prayer shawls and tombstones to clothing, books, manuscripts and paintings. The exhibit of "Two Millennia of German Jewish History," for example, emphasizes the prominent role of Jews in Berlin's music, commerce, theater and philosophy, and ends on a hopeful note, with the resurgence of Jewish culture in a united Germany.



Figures 6.49 and 6.50. Two views from the permanent exhibition
(Photography Feray Maden, December 2006)

The materials of the exhibitions derive from a wide array. One particular contribution from Libeskind is worth mentioning as it further illustrates his inclination to conserve architectural memory in all its facets. In one of the exhibition galleries we see German street signs, which illustrate the Jewish influence on and presence in German towns and cities: Am Judenstein, Synagogengasse, Am Judenfeld, Judenhof, An der alten Synagoge, Hintere Judengasse, Judenstraße, Judenbühlweg, Synagogenplatz, Judengang, and so on (Figure 6.51).⁹¹



Figure 6.51. Street signs
(Photography Feray Maden, December 2006)

⁹¹ Translation of street and site names are in order of above enumeration: At the Jewstone, Synagogue Street, Jewfield, Jewcourt, At the Old Synagogue, Behind Jew Street, Jew Street, Synagogue Square, Jew Gate.

6.7. The Line of Voids: *Die Leere*

Libeskind designed the museum around the concept of voids. To him this “is not a collage or a collision or a simple dialectic, but a new type of organization” representing the empty silence left by the Holocaust.⁹² These voids, embodied by empty spaces between the lines, represent the loss of the Jewish presence and culture in Berlin. Libeskind’s gloss on the “void” runs as follows:

The new extension is conceived as an emblem where the not visible has made itself apparent as a void, an invisible. The idea is very simple: to build the museum around a void that runs through it, a void that is to be experienced by the public. Physically, very little remains of the Jewish presence in Berlin—small things, documents, achieve materials, evocative of an absence rather than a presence. I thought therefore that the ‘void’ that runs centrally through the contemporary culture of Berlin should be made visible, accessible. It should become the structural feature that is crystallized in this particular space of the city.⁹³

As structural and organizing features of the building, the void cuts German history through Jewish history. “It is the extermination of Jews,” writes Libeskind, “and the deportation of Jews not only from this city but from Germany and from Europe. So that is the central but not very apparent line which organizes all of the seven spaces which stand around it in the zigzagging form of the building.”⁹⁴

As we see in Figure 6.52, the voids penetrate throughout the whole museum in a straight line. These voids not only cut through the museum on horizontal planes, but also vertical. Of these voids, the first is the entrance to the Jewish Museum from Kollegienhaus as we have already seen in Section 6.6 (Figure 6.29). While Void 2 and 3 are accessible to visitors (Figures 6.53 and 6.54), Void 4 and 5 are closed—inaccessible. Therefore, one can view them only from the small windows on the walls of the crossing bridges when passing through the void bridges (Figure 6.55). These bridges remind visitors of the bridges in the concentration camps. There are sixty bridges crisscrossing the voids, which may be conceived as the sixty stations of Benjamin’s *One Way Street* as we have already discussed above.

⁹² Libeskind, *Radix-Matrix*, p. 34.

⁹³ Libeskind, “Between the Lines,” *Architecture in Transition*, p. 68.

⁹⁴ Libeskind, *Adventures*, p. 48.

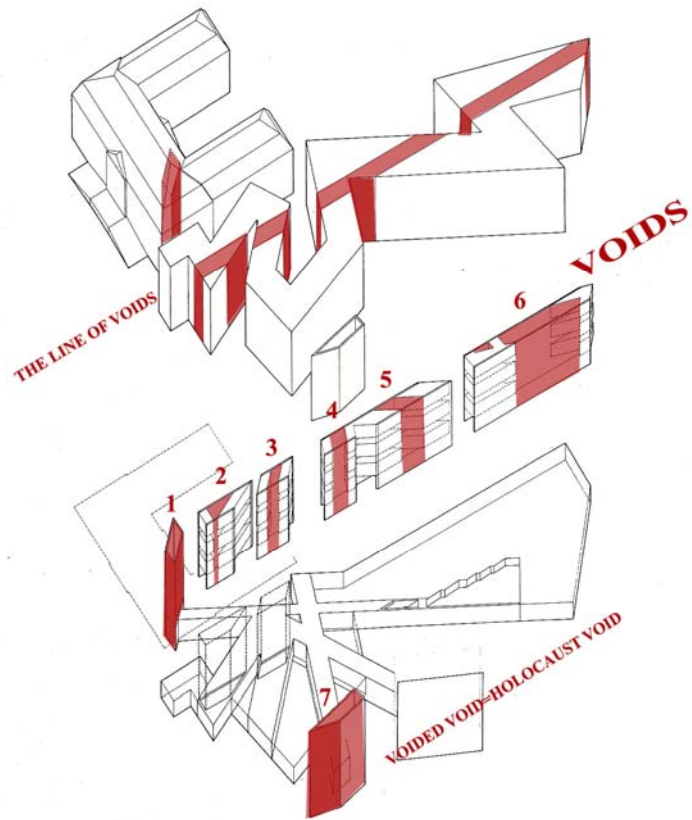


Figure 6.52. The line of “Voids” (manipulated by the author)
 (Source: Libeskind, *Erweiterung des Berlin Museums mit der Abteilung Jüdisches Museum*, 1992)



Figure 6.53. Void 2, looking up
 (Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.54. Void 3, looking up
(Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.55. Crossing bridge (there is a small window where you can see the inaccessible voids on the black wall, right side) (Photography Feray Maden, December 2006)

Void 6 is the *Memory Void* whose floor is covered by circular metal pieces (Figures 6.56). Each piece with a face symbolizes a person who died through prejudice and inhumanity. Designed by Menashe Kadishman, this installation is entitled *Fallen Leaves* (Figures 6.57). The visitors can walk on the *Fallen Leaves*/metal pieces, which

causes deafening vibrations that echo against the concrete walls of the shaft. If one walks throughout this space, she eventually finds a small void, which runs vertically along the height of the building (Figure 6.58). But if one does not walk to the end on the metal pieces, she will never perceive the last void. Because Void 6 is almost entirely dark and the only light comes from the top of the structure.



Figure 6.56. *Memory Void* (Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.57. Detail of *Fallen Leaves* in the Memory Void (Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.58. Last Void, looking up
(Photography Feray Maden, December 2006)

The voids Libeskind designed are not only to be seen in the plan form, but on the façade of the building, too. All in different sizes and shapes, the “windows”—i.e., the voids—which form the façade are as important as the voids that form the plan. These windows have assumed a different identity by denying the traditional definitions (Figures 6.59, 6.60 and 6.61).



Figure 6.59. Windows on west face of Museum (Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.60. Windows on east face of Museum (Photography Feray Maden, December 2006)



Figure 6.61. Windows on south face of Museum (Photography Feray Maden, December 2006)

In his interview with Bates, Libeskind stated as follows:

When I designed the windows for the Berlin Museum, all the professionals said it couldn't be done. Most likely, if I had followed the conventional route to practice, I would never have attempted 1005 windows, of which 5 are the same, and only a few are orthogonal. But I naively pursued the design with my staff, save the master carpenter's headaches and elation with the framework, developed entirely new details for such windows. [...] Now I consider these windows to be one of the most important architectural elements in the Museum.⁹⁵

The windows or voids of the building which cut the walls and fold out are like an address on the map or a text on the zigzagging zinc surface waiting to be read. The voids, some of which are linear and some of geometric shape, cut the walls in horizontal, vertical, and zigzagging gashes. These voids allow visitors on the inside to see the outside from narrow slits; sometimes one can see a person walking on the street, sometimes the surrounding buildings and sometimes just the sky (Figures 6.62 and 6.63). One has always different vistas.



Figures 6.62 and 6.63. View of the windows from interior
(Photography Feray Maden, December 2006)

⁹⁵ Libeskind, "Between the Lines," p. 23.

In the light of Derridean deconstructionist reading, it is seen that all the voids between the lines represent the ‘absence’ and ‘loss,’ which unite the traces of history with Berlin’s memory. As also Libeskind declares, “the project seeks to reconnect the trace of history to Berlin and Berlin to its own eradicated memory, which should not be camouflaged, disowned or forgotten.”⁹⁶ We can assimilate Derridean *différance* into the architectural field—especially with an eye to Libeskind’s Jewish Museum—as void, or space, because the voids signify erasure of the *différance* which, through the voids, becomes *space*. Derrida deployed the notion of *différance* in his deconstruction of the sign. He wrote in *Of Grammatology* that, “the trace is the *différance* which opens appearance and signification.”⁹⁷ According to him, traces such as a footprint, imprint, track, clue, mark determine the structure of the sign. Instead of substituting for the thing itself, or the effacement of pure presence in its representations, signs come into being as an effect of the “movement of difference itself.”⁹⁸ This “movement” is that of deferral of final meaning as the chain of signification does not come to a halt. Taken in allegorical relation to the experience of walking through Libeskind’s museum, this is the deferral of the ‘museum’ itself as this space offers the experience of a *constant passage*, by which one does not ever reach a museum in the expected sense. Derrida declares:

First, *différance* refers to the (active and passive) movement that consists in deferring by means of delay, delegation, reprieve, referral, detour, postponement, reserving. [...] Second, the movement of *différance*, as that which produces different things, that which differentiates, is the common root of all the oppositional concepts that mark our language, such as, to take a few examples, sensible/intelligible, intuition/signification, nature/culture.⁹⁹

Many architectural historians find that these traces and references load the building with symbolic meanings and therefore cause the building to be qualified as a representational building. At this point we should recall Papadakis’s, Heynen’s and Tanyeli’s critiques: Papadakis claims that the plan of Jewish Museum Berlin is composed of the representation of the Star of David, though distorted, and that, by

⁹⁶ Libeskind, *Erweiterung*, p. 66.

⁹⁷ Derrida, *Of Grammatology*, p. 65.

⁹⁸ Derrida, *Of Grammatology*, p. 93.

⁹⁹ Derrida, *Positions*, pp. 8-9.

giving the void in the middle as an example, the building is completely constructed on symbolic references.¹⁰⁰ On the other hand, Heynen, who wrote probably the most comprehensive book on mimetic criticism in twentieth-century architecture, argues that the project is mimetic and that it aims to unite the broken bonds between German and Jewish cultures.¹⁰¹ Similarly, in his article entitled “Mimarisiz Temsiliyet,” Tanyeli underlines that with his drawings, Libeskind ‘questioned the limits of architectural representation,’ however, later on ‘he went back to safe waters.’¹⁰²

The criticisms owe to the fact that Libeskind developed the conceptual scheme of the project by linking on the map of Berlin the places where important events occurred and the places where important Jewish people resided. These reference points, linked by Libeskind, correspond to a distorted Star of David which appears to prove Papadakis’ criticism right. In the light of this criticism, it may be conceivably argued that the building by Libeskind is a representational structure in terms of its design concept as it aims to reveal the historical consciousness in the city of Berlin that was destroyed and thus uses representational names and places. But then, one may also claim that the notion of a building representing a star is an odd one. This building *is* inscribed in a star, but the likeness of signification it thus opens up is not that it *represents* a star, but through the star it connects the building to memory and history. The star is not simply a star. It consists of addresses. The addresses no longer exist, etc.: we are in a Derridean chain of endless signification, which is the opposite of representation. The star, moreover, cannot be perceived by the visitor to the museum, except in the plans, models, and other documentary materials exhibited in the entrance. But then, too, when it *is* seen on the plan drawing, it is too *abstract* and simply a *drawing*, to have a direct, representational connection to the experienced building. One does not experience the building as a far. What above all defines representation here, is that this building comes into being with each visitor who *experiences* it.

The broken line on the plan scheme of Libeskind project signifies the broken history of Berlin. At this point, it is important to remember what Stead had stated: with the two intersecting ‘line’ plans, Libeskind indicates German history—though

¹⁰⁰ Papadakis, *Theory and Experimentation*, p. 9.

¹⁰¹ Heynen, *Architecture and Modernity*, p. 200.

¹⁰² Tanyeli, “Mimarisiz Temsiliyet,” p. 16.

continuous—as divided purely with violence and Jewish history as buried within German history and interrupted by a disaster while nevertheless proceeding straight ahead.¹⁰³ Voids, on the other hand, bear the traces of memory since these voids refer to certain names, dates or places. At this point, Stead’s criticism displays parallels with that of Heynen. Nevertheless, these statements make us look for an answer to the question of whether or not this building, which the named historians consider representational as a plan, is representational after it is constructed as well.

In conclusion, we may state that with its entrance through the Baroque structure, underground passages, internal and frontal voids, intersecting surfaces, twisted walls and spatial transitions, the Jewish Museum, which is constructed around the themes of exile and genocide, *does* represent many meanings attributed to it. On the other hand, as a critique of architectural drawing, which modern architecture reduced to a functional tool, and in terms of the privileging of spatial experience, it is far from being representational.

¹⁰³ Stead, “Ruins of History,” p. 3.

PART III
TURKISH ARCHITECTS

CHAPTER 7

HISTORY, MEMORY, AND INFLUENCE IN TURKISH ARCHITECTURE

Turkish history was neither the history of the Ottoman dynasty and its immediate predecessors nor of early Islam. Nor was it only the history of the Turks, which could be traced to the pre-Islamic history of the vast Asian steppes. It should also include the history of the land itself, of Anatolia, which Atatürk introduced as an inseparable part of Turkish history.¹

When the Republic of Turkey was officially proclaimed on October 29, 1923, in the new capital of Ankara, the most revolutionary changes and transformations in Turkish history were launched. The changes in the social life and technology at the fall of the Ottoman Empire and the dawn of the Turkish Republic admitted of the adoption of radically new forms. “A series of [...] institutional reforms was under way to shape the entire social, cultural, and architectural fabric of Turkey.”² As Doğan Kuban claimed in his article, “A Survey of Modern Turkish Architecture,” the dilemma between rapid modernization, including adoption of contemporary science, technology and art, and the assertion of a national cultural identity caused highly complex problems of interpretation which, Kuban claimed in 1985, were still being felt in every field of activity throughout the culture.³

Indeed as Marshall Berman has argued, modernization came into being as a twentieth-century movement that swiftly spread throughout the Third-World countries of Asia, Africa and South America:

The modernization process spread out nearly to the whole world and progressing modernist world culture had glamorous achievements in art and thought fields. On the other hand, modern public breaks into lots of parts, which speak so many special languages that could not be counted while widening; modernism idea considered in countless and shattered forms loses too much

¹ Doğan Kuban, “A Survey of Modern Turkish Architecture,” *Architecture in Continuity* (New York: Aperture, 1985), p. 66.

² Sibel Bozdoğan, *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic* (Seattle and London: University of Washington Press, 2001), p. 3.

³ Kuban, “Survey,” p. 65.

from its liveliness, tone and deepness; it loses the ability of organizing and giving meaning to its life.⁴

Berman's justified reservations about the mode of implementation of modernization notwithstanding, it is important to understand that the Turkish modernization is separate from the wider context of such in the world in the course of the twentieth century. The Republic expedited, with trenchant popular support, a series of reforms that had started long before, in the aftermath of the European Enlightenment Movement in the eighteenth century and the Industrial Revolution in the nineteenth century. It would be far from wrong to claim that the modernization processes of Turkey began in the 1830s and culminated in a series of reforms collectively known as Tanzimat in the period of the Ottoman Empire. These reforms constituted a "far-reaching and coherent program" of institutional, intellectual, and technological modernization.⁵ Sibel Bozdoğan has also pointed out that the Tanzimat movement implemented by the Young Turks was "carried to its logical conclusion by Mustafa Kemal, the nationalist hero who proclaimed the Turkish Republic."⁶

When we look at the early Republican period, however, we can see that this period differs from the preceding era, because it was more radical, had a totalizing character and the "strong ideological charge of the Kemalist 'civilizational shift' toward a thoroughly westernized, modern, and secular society."⁷ The concept of modernity was re-produced by the nation-state ideology and would henceforward be based on the physical indicators of the process of modernization. The opening of the Ottoman Parliament of 1908, and the introduction of an independent, uncensored press, wide-reaching educational reforms and the establishment of schools of technical higher learning may be given as significant steps in modernization⁸ and transition to a parliamentary monarchy on the way to Republican democracy as well as productivity in the spheres of technology, art and architecture. The Republican reforms expedited all of

⁴ Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1988), p. 29.

⁵ Holod, et al., *Modern Turkish Architecture* (Ankara: The Chamber of Architects of Turkey, 2005) p. 8.

⁶ Bozdoğan, *Nation Building*, p. 3.

⁷ Bozdoğan, *Nation Building*, p. 195.

⁸ R. Stephen Sennott, ed. *Encyclopedia of the 20th Century Architecture* (Taylor & Francis, 2004), p. 1145.

the above and relegated to obsolescence the vestiges of theocracy in the socio-political order, placing at the center those values that would generate and enhance the national culture. Thus architecture found itself, in the 1920s, immersed in questions of nationalism.

Throughout the twentieth century in Turkey, we can see the immediate reflections of and influences from all the social, technological and political developments in the architectural movements of the time. These economic, social and cultural exchanges have been enormously influential on the formation of architectural forms and environments. In order to discuss these influences and to understand the dynamics of contemporary architecture in Turkey, it is fundamental to begin with an analysis of the roots of Turkish architecture and the directions of its development in the twentieth century. Turkish architectural movements from the beginning of the twentieth century to the contemporary period may be enumerated as: First National Architecture Movement; The Influence of Foreign Architects; The Architecture of Revolution: Cubic Architecture; Second National Architecture Movement; The Post-War Period: 1950s and Modernism; 1960-1980s Pluralism; and the 1980s through the Present.

Before embarking upon a comprehensive analysis of Turkish architecture, we should also underline the transformation of architectural education during the nineteenth century, which was an equally important part of the modernization movement in architecture. As is known, “the reforms granted equally under law for all subjects, [and] led to the founding of secondary and professional schools with European curricula.”⁹ The aim was not only to introduce western life styles and their technology and science, but also western educational institutions and western ideologies.

The idea of establishing an Ottoman university was no different than western European universities. Known today as Istanbul University, the *Darülfünun* (School of the Sciences) was the first modern Ottoman university in 1865. In 1882, as a royal school of architecture, sculpture, painting and calligraphy, the Academy of Fine Arts (*Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi*) and in 1884, the School of Civil Engineering (*Hendese-i Mülkiye*), which offered courses in architecture, were established.¹⁰ The Academy of Fine Arts was the first technical school in the country which had a Department of

⁹ Yıldırım Yavuz and Suha Özkan, “The Final Years of the Ottoman Empire,” *Modern Turkish Architecture*, p. 39.

¹⁰ Bozdoğan, *Nation Building*, p. 28; Tanyeli, “Türkiye’de Mimari Modernleşmenin Büyük Dönemeci,” *Arredamento Mimarlık* 10 (1998): 66; Tekeli, “Social Context,” p. 18.

Architecture. The Ecole Nationale des Beaux Arts of Paris was the model for this school and it brought in instructors from France. However, the School of Civil Engineering was under the influence of German instructors. The European or Levantine architects such as Alexandre Vallaury (1850-1921), who designed the *Public Debts Administration Building* (Düyun-i Umumiye İdaresi), Istanbul (1899) (Figure 7.1) and August Jasmund (1859-?), who designed the *Sirkeci Railroad Station* in Istanbul (1880-1890) (Figure 7.2) were offering architectural instruction in these schools.



Figure 7.1. Aléxandre Vallaury, *Public Debt Administration Building*, Istanbul, 1897
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Erdal Aksoy)



Figure 7.2. August Jasmund, *Sirkeci Railroad Station*, Istanbul, 1880-1890
(Photography Feray Maden, November 2005)

7.1. First National Architecture Movement: The Search for Identity

The First National Architecture period, which is also known as the period of the “Neoclassic Turkish Style” or “National Architecture Renaissance”¹¹ dated by historians of architecture to 1908-1930, witnessed work by those architects who aimed at creating the national identity in architecture.¹² The earlier part of the century had been “one of high dependency on the West, which was the source of capital and, as importantly, of technology, ideas and forms.”¹³ The new Republic would thus cast aside external influences and build the national architecture. The trend occasioned extensive research. The attempt to create a new kind of architecture, however, may be interpreted as a return to classic Ottoman architecture. The architecture of this period, which had come as a reaction to Western Revivalism of the earlier decades of the century, presented a striking resemblance to the Ottoman Revivalism of the late nineteenth century.¹⁴

Architect Kemalettin (1870-1927) and Vedat Tek (1873-1942), who would eventually be identified as the founders of the First National Architectural Movement, had studied under Vallaurty and Jasmund.¹⁵ Kemalettin and Tek, “proved effective in propagating their architectural ideas.”¹⁶ They opposed the Western influence on Classical Ottoman architecture that had determined design for the past hundred years. They employed local styles instead of seeking new plans; attributed more importance to decoration programs. To construct a national architecture, they looked to the religious and classical buildings of former times and the Neo-Classical style was borrowed from Ottoman architecture. This style was employed with methods of organization rooted in European architecture such as reinforced concrete building systems:

¹¹ Afife Batur, *A Concise History: Architecture in Turkey During the 20th Century* (Istanbul: Chamber of Architects of Turkey, 2005), p. 8; Bozdoğan, *Nation Building*, 28.

¹² Selda Kızıldere and Metin Sözen, “İstanbul’da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapıları’nın Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi,” *İTÜ Dergisi* 2:1 (December 2005): 87; Tanyeli, “Türkiye’de Mimari,” p. 64.

¹³ Holod, et al., *Modern Turkish Architecture*, p. 6.

¹⁴ Enis Kortan, “Son Yüzyılda Dünya ve Türk Mimarlığındaki Gelişmeler,” *Akımlar I*, p. 49.

¹⁵ Bozdoğan, *Nation Building*, p. 28.

¹⁶ Tekeli, “Social Context,” p. 19.

The basic idea was to combine decorative elements derived from classical Ottoman architecture (especially semispherical Ottoman domes, wide roof overhangs with supporting brackets, pointed arches, and ornate tile decoration) with beaux-art design principles (symmetry and axiality, in particular) and new construction techniques (reinforced concrete, iron, and steel).¹⁷

It can be said that the National Architecture “was the first systematic engagement of Turkish architects with new building types, construction techniques, and design principles.”¹⁸ Although reinforced concrete was used in the buildings, the buildings were not of a true skeleton system. Monumental architectural elements, for example, were chosen for the design of the façade instead of walls functioning simply as curtains. This nationalist style was used for administrative or government buildings, banks, offices, schools, cinemas and other publically owned buildings rather than in residential buildings. At the beginning of the twentieth century, most such building had been conducted in Istanbul, but once the capital moved to Ankara and the change in the economic conjuncture started, the architectural style and mode of building was deployed nation-wide.¹⁹

We can see all these typical elements of the building of the National Period in the works of Kemalettin, Tek and Arif Hikmet Koyunoğlu. Borrowing certain constructional elements of Seljuk and Ottoman architecture, they assigned special importance to façades, which were now mostly decorated with stone carvings. Reflecting the characteristics of the First National Movement, the following may be enumerated among the milestones of the First National Architecture: Kemalettin’s *4. Vakıf Hanı* (1912-1926) (Figure 7.3), the *Bebek Mosque* (1913), *Tayyare Residential Building*. We can show his *Gazi Educational Institute* (Gazi Terbiye Enstitüsü) (1926) (Figure 7.4) as an example of the new classical school. Kemalettin also designed the *Ankara Palas* (1924-1927) with Tek (Figure 7.5). The significant examples by Tek during the early period were the *Central Post Office* (1909) (Figure 7.6), the *Imperial Offices of Land Registry* (Defter-i Hakani) (1908), (Figure 7.7) and the *Grand National Assembly* (1926).

Typical elements of the First National Period are also observable in work by Koyunoğlu and the Italian Giulio Mongeri. Koyunoğlu built the *Ankara Turkish Fraternity* (Ankara Türk Ocağı) (1924-1930) (Figure 7.8), *Museum of Ethnography*

¹⁷ Bozdoğan, *Nation Building*, p. 18.

¹⁸ Bozdoğan, *Nation Building*, p. 20.

¹⁹ Kızıldere and Sözen, “Ulusal Mimarlık Dönemi,” p. 87.

(1925-1928) (Figure 7.9), the *Ministry of National Building* (1927) and *National Museum of Art and Sculpture* (1927-1930), while Mongeri was responsible for the *Ulus Ziraat Bank Headquarters* (1926) (Figure 7.10), the *Ottoman Bank* (1926), the *İş Bank* (1928) and the *Monopolies Headquarters* (Inhisarlar Başmüdürlüğü) (1928) (Figure 7.11).



Figure 7.3. Kemalettin, *4. Vakıf Hanı*, Istanbul, 1912-1926

(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Erdal Aksoy)

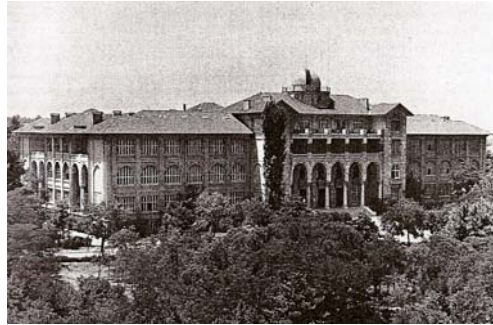


Figure 7.4. Kemalettin, *Gazi Educational Institute*, Ankara, 1926

(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Burcak Evren)



Figure 7.5. Kemalettin and Vedat Tek, *Ankara Palas*, 1924-1927

(Source: Ankara Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.6. Vedat Tek, *Central Post Office*, Istanbul, 1909
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Erdal Aksoy)



Figure 7.7. Vedat Tek, *Imperial Offices of Land Registry*, Istanbul, 1908
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Ayla Antel)

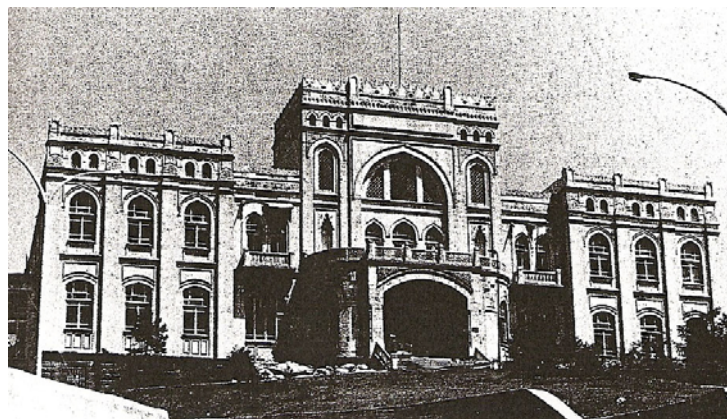


Figure 7.8. Arif Hikmet Koyunoğlu, *Ankara Turkish Fraternity*, Ankara, 1924-1930
(Source: Holod, *Modern Turkish Architecture*, 2005)



Figure 7.9. Arif Hikmet Koyunoğlu, *Museum of Ethnography*, Ankara, 1925-1928
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.10. Giulio Mongeri, *Ziraat Bank Headquarters*, Ankara, 1926-1929
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.11. Giulio Mongeri, *Monopolies Headquarters*, Ankara, 1928
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)

7.2. The Influence of Foreign Architects

From 1927 onwards, one may observe the influence of foreign architects in the Turkish National Architecture, as Metin Sözen has claimed in his influential book on the history of architecture in the period of the Republic, 1923-1983. Foreign architects came to Turkey after 1927, the time when the building requirements increased rapidly in the new capital Ankara.²⁰ Sözen evaluates this period more positively, while he evaluates the first period more negatively. To him, the failure of the First National period is that it could not respond to the social need and there were not enough architects to meet the needs after 1927. The foreign architects took up posts in Turkey as teachers, consultants, planners and implementers, influenced the architecture of the Republic through their own personal leanings. Leading among them were Clemens Holzmeister (1886-1983), Ernst Egli (1893-1974), Bruno Taut (1880-1938), Theodor Jost (1875-1944), Hermann Jansen (1869-1945), Martin Wagner (1885–1957), and Martin Elsaesser (1884-1957). “Both Egli and Holzmeister were representative of modern functionalism, though Holzmeister had a certain classic attitude.” Holzmeister, Egli and Taut “introduced modern European functionalism both in theory and in practice.”²¹

The most dominant feature of this period is symmetric design. We can observe symmetric façades with plain lines in Post’s *Ministry of Health* (1926-1927) (Figure 7.12) and the rhythmic arrangement of windows in Egli’s *İsmetpaşa Institute for Girls* (1930) (Figure 7.13). However, in Holzmeister’s *Central Bank* (1931-1933), we see the pillared entrances and pillars rising several storeys up the front of the building (Figure 7.14). The refined decoration can easily be seen in Taut’s *Faculty of Language, History and Geography* (1937) (Figure 7.15) and Egli’s *Court of Financial Appeals (Sayıştay)* (1928-1930) (Figure 7.16). In addition, flat or concealed curved roofs, monumental staircases are among the characteristic features of this period. This becomes a public statement of the monumental concepts and the authority of the State.

²⁰ Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı 1923-1983* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1984).

²¹ Kuban, “Survey,” p. 67.



Figure 7.12. Theodor Jost, *Ministry of Health*, Ankara, 1926-1927
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)

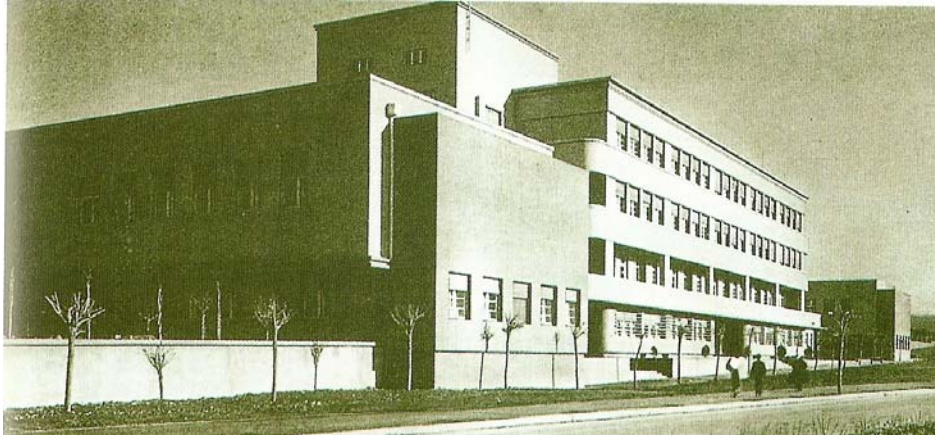


Figure 7.13. Ernst Egli, *İsmetpaşa Institute for Girls*, Ankara, 1930
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.14. Clemens Holzmeister, *Central Bank*, Ankara, 1931-1933
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.15. Bruno Taut, *Faculty of Language, History and Geography*, Ankara, 1937
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.16. Ernst Egli, *Court of Financial Appeals*, Ankara, 1928-1930
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)

7.3. The Architecture of Revolution: Cubic Architecture

It would not be erroneous to claim that modern architecture became highly popular in Turkey during the early Republican years. Turkish architects embraced the modern, because “there was an anxiety for establishing a national style through implementation of domes, arches, eaves and tiled panels.”²² Therefore, reflections of Western pioneering thought like those at the Bauhaus and CIAM (the International

²² Mine Hamamcıoğlu, “Exploration of Relations between Structural and Spatial Aspects of some Early Republican buildings in Turkey,” in *Proceedings of the Historical Construction Congress*, ed. P. B. Lourenço and P. Roca (Guimaraes, 2001), p. 257.

Congress of Modern Architecture)²³ on Turkish architecture as opposed to eclectic attitudes were unavoidable. The contemporary “International Style,” which also brought a new approach called Cubism, was closely pursued by Turkish architects like Şevki Balmumcu, Arif Hikmet Oltay and Sedat Hakkı Eldem (1908-1988). “Both the European modernism of the 1930s and the idea of a ‘nationalist style’ had been a recurrent obsession in Turkish architectural culture.”²⁴ To “allow for an internationalist orientation,” the nationalism came to be criticized.

The characteristics of the Ankara-Vienna cubist architecture in Eldem may be described as follows:

Plans and elevations revealed themselves in their ornament-free lines and surfaces. Pitched roofs, tiles and eaves were eliminated. To be modern, a building could not have a hat. Because this architecture was realized in Ankara, it was built in the locally available material rather than continuing the use of plastered stone. Thus the dark colored Ankara became prevalent. A type of plaster, the so-called terra-nova, peculiar to German countries, was also imitated. It was applied in the required mass and thickness according to German taste; surfaces were textured rather than smooth. The plaster was grayish and the stone was purplish. The propositions and details of the windows were replaced by German style proportions and details. Aesthetics were radically transformed.²⁵

The idea of ‘dressing up’ modern building types, modern materials, and modern construction techniques in ornate historical ‘envelopes’—the basic idea behind nineteenth-century revivalism everywhere—was criticized as “untruthful” and ‘deceptive’ from the vantage point of modern ethic.²⁶

While we see the national style in the public buildings during the early years of the First National period, this changed with modernism. It is undeniable that the change was brought about under significant impact from foreign architects, but “its fast adaptation and wide use cannot be explained only by the presence of foreign architects, because it is not possible to say that each of these architects was a pioneering architects of Europe or a fervent defender of modernism.”²⁷ Afife Batur criticizes, “the distance

²³ The *Congrès International d'Architecture Moderne* (International Congress of Modern Architecture) was founded in La Sarraz, Switzerland, in 1928 by European architects like Corbusier and historians like Giedion. The subsequent congress was held in Frankfurt, Germany, in 1929; in Brussels, Belgium, in 1930; in Athens, Greece, in 1933; in Paris, France, in 1937; in Bridgewater, England, in 1947; Bergamo, Italy, in 1949; in Hoddesdon, England, in 1951; in Aix-en-Provence, France, in 1951; in Dubrovnik, Yugoslavia, in 1956; in Otterlo, Netherlands, in 1959.

²⁴ Bozdoğan, *Nation Building*, p. 7.

²⁵ Holod, et al., *Modern Turkish Architecture*, p. 21.

²⁶ Bozdoğan, *Nation Building*, p. 20.

²⁷ Batur, *A Concise History*, p. 15.

between Bruno Taut, who is a most important person, to the ordinary modern formulations is well known, while the interest of [Ernst] Egli in Sinan points to an interesting composure.”²⁸

The important buildings of this period are the *National Exhibition Hall* (1933) by Balmumcu, (Figure 7.17), *Izmir Fire Department Building* (now Izmir City Museum) (1932) by Mesut Ozok (Figure 7.18), *Florya Sea Pavilion* (1934) by Seyfi Arkan (Figure 7.19) and the *Ragıp Devris Villa* (1932) by Egli. Arif Hikmet Holtay’s *Istanbul University Observatory* (1934) and Sekip Akalın’s the *Station Restaurant* (1935-1937) are the other examples of this period.



Figure 7.17. Şevki Balmumcu, *National Exhibition Hall*, Ankara, 1933
(Source: Tunataş, *Mimari Akımlar I*, 1996)



Figure 7.18. Mesut Ozok, *Izmir Fire Department Building*, Izmir, 1932
(Photography Feray Maden, October 2005)

²⁸ Batur, *A Concise History*, p. 15.



Figure 7.19. Seyfi Arkan, *Florya Sea Pavilion*, Istanbul, 1934

(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.20. Ernst Egli, The *Ragıp Devris Villa*, Istanbul, 1932

(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)

7.4. Second National Architecture Movement: A New Search

The period between 1940 and 1950 was a decade of attempt to keep pace with positive trends in world architecture. The reaction against the foreign architects caused a new national architecture to begin. This new architecture, called the Second National Architecture, focused on some of the essential elements of design utilized in the civilian buildings of traditional Turkish architecture rather than merely on ornamental elements.²⁹ To Üstün Alsaç, the Second National Architecture is the second stage of

²⁹ See: Tekeli, “Social Context,” pp. 24-28 and Üstün Alsaç, “The Second Period of Turkish National Architecture,” *Modern Turkish Architecture*, pp. 99-106.

returning to nationalism and regionalism. He notes that one of the reasons of this nationalism was the economic crisis of the Second World War, because the shortage of building materials such as steel, glass and cement forced architects to use regional building materials and regional methods of construction.³⁰ The deceleration of construction investments and building lasted until the 1950s.³¹ As well as the shortage of building materials, there was a construction problem to cubist building. To İlhan Tekeli, “the planned city was [...] perceived as an alien environment.”³² Eldem claimed that, “dark eaveless buildings inserted into the heart of every settlement and streets drawn with a T-square and lined with willows [were] changing the face of the Anatolian towns.”³³

It can be readily seen that the Turkish architecture of this period was under the influence of two movements and their totalitarian ideas; the first was the Fascist movement in Italy and the second was National Socialism in Germany. When the *Italian Fascist Architecture Exhibition* opened in Ankara in 1934 and the *German Architecture Exhibition* in 1943,

the applications of the regimes in big magnitudes, ascribing importance to the nationalist-racist thesis in the field of art purposefully, the consideration of architecture as a tool of propaganda to display the power of the state and thus controlling and manipulating it with this aim of impressing the masses, influenced the world and many architects with stadiums to hold thousands, meeting centers, gigantic buildings for ministries, endless avenues, and public squares.³⁴

While Batur suggests that we can not see the same influences of the Italian and German regimes on Turkish architecture “with the same technology and on the same scale of magnitude,”³⁵ Tekeli claims that “under these influences, Turkish architects turned away from universal approaches toward monumentalizing national ones. In fact, they demanded the formulation of a national architectural policy.”³⁶ It could not be

³⁰ Alsaç, “National Architecture,” p. 100.

³¹ Batur, *A Concise History*, p. 33.

³² Tekeli, “Social Context,” p. 24.

³³ Tekeli, “Social Context,” p. 24.

³⁴ Batur, *A Concise History*, p. 35.

³⁵ Batur, *A Concise History*, p. 35.

³⁶ Tekeli, “Social Context,” p. 25.

ignored that the totalitarian regimes of Germany, Italy as well as the Soviet Union lead to the nationalistic ideas of the period. The major effect of the new ideologies in architectural education was the creation of a rational basis at the Academy of Fine Arts in establishing a seminar under the name of the *National Architecture Seminar* by Eldem. In his seminar Eldem, “asserted the necessity of the creation of an architecture with a ‘national character’ and the ‘ideal individual created by the revolution.’”³⁷ The seminar was devoted to the study of civic architecture in the Ottoman Empire instead of the religious type which had been used by the First National Architecture, and “attempted to formulate a set of principles independent of particular building types or their individual elements.”³⁸ The aims of the seminar were neither a search for a national architecture in the Kemalettin and Tek sense, nor proposed only a domestic architecture. On the contrary, the intent was to search the ‘essence.’ Moreover, the criticism of the National Architecture and its examples had thus been launched. The emphasized idea was that,

National Architecture [...] does not mean borrowing elements from traditional buildings that seem beautiful to us today and attaching them onto new buildings. Such new buildings cannot respond to our requirements. Today’s Turkish architecture is an architecture trying to answer contemporary needs.³⁹

Among prominent architects of this period were Eldem, Emin Onat (1908-1961) and Bedri Uçar (1911-1978). These architects used structural elements such as eaves, brackets and windows and carefully searched for a balance between the architectural ideas and elements they utilized. They were also careful about selecting the proper construction material to fit regional conditions. This facilitated and provided opportunities for the development of a local construction materials industry. The *Head Offices of the Public Railways* (T.C.D.D Genel Müdürlüğü) (1941) by Uçar (Figure 7.21), *Istanbul University Faculty of Science and Letters* (1942-1943) (Figure 7.22), the *Taşlık Oriental Coffee House* (Taşlık Şark Kahvesi) (1948-1950) by Eldem (Figure 7.23) and *Atatürk’s Mausoleum* (1944-1953) by Onat and Orhan Arda (Figure 7.24) are the most important masterpieces of the period.

³⁷ Batur, *A Concise History*, p. 37.

³⁸ Tekeli, “Social Context,” 2005, p. 25.

³⁹ Tekeli, “Social Context,” 2005, p. 27.



Figure 7.21. Bedri Uçar, *The Head Offices of the Public Railways*, Ankara, 1941
(Source: Holod, *Modern Turkish Architecture*, 2005)



Figure 7.22. Sedat Hakkı Eldem, *Istanbul University Faculty of Science and Letters*, Istanbul, 1942-1943
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)

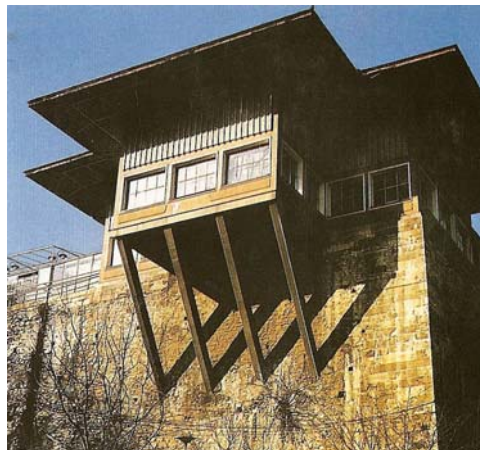


Figure 7.23. Sedat Hakkı Eldem, *Taşlık Oriental Coffee House*, Istanbul, 1948-1950
(Source: Tunataş, *Mimari Akımlar I*, 1996)



Figure 7.24. Emin Onat and Orhan Arda, *Atatürk Mausoleum*, Ankara, 1944-1953
(Photography Feray Maden, May 2002)

7.5. The Post-War Period: 1950s and Modernism

The tendency to National Architecture had been discredited by the end of the Second World War and Turkey prepared to side with the West in the emergent Cold War. This included the adoption of a liberal economic model. Thus the 1950s brought major transformations “in the social structure led by the exposure to the international system and the adopted liberal model” which, in turn, compelled the architectural medium to change drastically:⁴⁰ “an overall liberalism was beginning to appear. Architecturally it manifested itself in a new internationalism that would dominate the next decade. This new internationalism began with a rational functionalism.”⁴¹

The 1950s were a breaking period in Turkey not only in architectural practice but also in social structure, politics and economics.⁴² The development of the economic liberalism led to transforming “the country from an agricultural to an industrial one.”⁴³ The growing industry compelled acceptance of new policies, whereby economic, social and technological novelties launched changes in the building environment. Industrialization at the expense of agriculture as ever caused the migration from rural to

⁴⁰ Batur, *A Concise History*, p. 45.

⁴¹ Alsaç, “National Architecture,” p. 106.

⁴² Most interviewed architects accepted and dwelled on this point. See below, Appendix C, *passim*, but see especially Emre Arolat, Personal interview by author, Istanbul, 17 September 2007, p.291

⁴³ Kuban, “Survey,” p. 67.

urban areas. The metropolitan environment of cities like Istanbul, Ankara, and Izmir started to change and assume a brand-new urban texture. Besides the new functional needs, the growth of the cities brought new problems in infrastructure and housing. “Solution to the building demand in all fields were determined either by the domestic policies and the international relationships of the new regime or by the manner in which Westernization had come to be interpreted.”⁴⁴ On the one hand, there emerged a building process described as the *squatter house* (*gecekondu*), which became the settlement of the new immigrants who had arrived to become the cheap labor of the industry.⁴⁵ On the other hand, there emerged *commercial development* (*yapsatçılık*), which was reduced to building in order to sell instead of designing for living. Henceforth, architecture became major stuff for speedy consumption and an enormously lucrative object of marketing. These dynamics were obviously going to limit the architect’s effectiveness. Architects swiftly lost ground and were forced to relinquish the significant role which they had been playing in the earlier phases of the Republic in shaping the built environment.⁴⁶

The period of the 1950s witnessed the introduction of numerous regulations in architecture and planning to bring under control the unplanned, rampant urban growth. New institutions were founded including the Chamber of Architects in 1954. In 1956, the Planning Expropriation Act was passed, followed by the establishment two years later of the Ministry of Reconstruction and Settlement. But these efforts proved insufficient to solve the problem of squatter housing. Government policies sought to develop large-scale planning, including the widening of streets and the renovating of historical buildings:

Architects were as much opposed to the haphazard urban growth as to the government’s exploitation of city planning issues for political ends. Because they had been organized as a professional lobby, they were able to take a public stand for the first time in Turkey. What they criticized most was in fact true: this large-scale and politically motivated construction activity was far from providing solution or to the preservation of the historical environment or the city planning issues.⁴⁷

⁴⁴ Tekeli, “Social Context,” 2005, p. 28.

⁴⁵ Deniz Aslan, Personal interview by author, Istanbul, 19 September 2007, p. 387.

⁴⁶ Batur, *A Concise History*, pp. 52-53.

⁴⁷ Tekeli, “Social Context,” pp. 30-31.

When we look at the architectural products of this period, we find Turkish architects largely participating in the International Style as they turned toward rational architecture. Typifying buildings of this period are the *Istanbul Hilton Hotel* (1952) by Eldem and S.O.M (Skidmore, Owings and Merrill) (Figure 7.25); *Istanbul City Hall* (1953) by Nevzat Erol; (Figure 7.26), *Çınar Hotel* (1959) by Rıza Zıpçı, Ahmet Akın and Emin Ertan; (Figure 7.27), the *Turkish Pavillion in the Brussels Exhibition* (1957) by Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy and İlhan Türegün; (Figure 7.28), *Kızılay-Emek Tower* (1959-1964), which is the first skyscraper of Turkey designed by Enver Tokay and İlhan Tayman (Figure 7.29). This 24-storey high building became an effective example for the other architects to start building such tall buildings. Actually, we can see tall buildings even before the *Kızılay-Emek Tower* was built. For instance, as seen in Figure 7.25, the 12-storey high *Istanbul Hilton Hotel* and the 13-storey high *Ulus Office Building* were earlier tall buildings (Figure 7.30). During the 1960s many high-rise buildings were constructed in Ankara and Istanbul.



Figure 7.25. Sedat Hakkı Eldem and S.O.M., *Istanbul Hilton Hotel*, Istanbul, 1952
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.26. Nevzat Erol, *Istanbul City Hall*, Istanbul, 1952
(Source: Batur, *A Concise History: Architecture in Turkey during the 20th Century*, 2005)

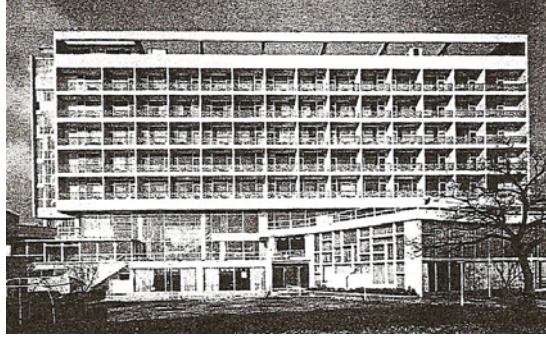


Figure 7.27. Rıza Zırpçı, Ahmet Akın and Emin Ertan, *Çınar Hotel*, Istanbul, 1953
(Source: Holod, *Modern Turkish Architecture*, 2005)

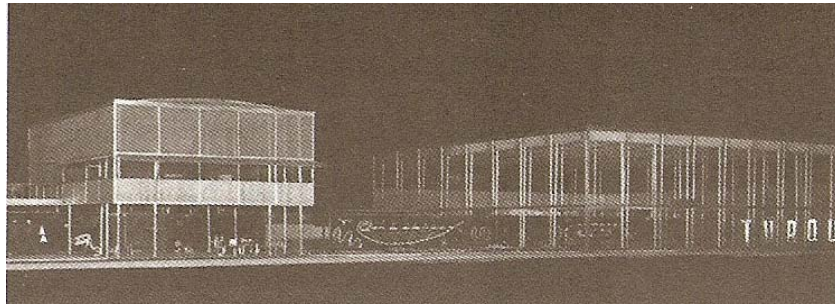


Figure 7.28. Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy and İlhan Türegün, *Turkish Pavillion in the Brussels Exhibition*, 1957
(Source: Vanlı, *Mimariden Konuşmak: Bilinmek İstenmeyen Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış I*, 2006)



Figure 7.29. Enver Tokay and İlhan Tayman, *Kızılay Emek Tower*, Ankara, 1959 -1964 (Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.30. Orhan Bozkurt, Orhan Bolak, Gazanfer Beken, *Ulus Office Building* Ankara, 1954 (Source: Baykan, *Türkiye Mimarlığı: Gelenek, Yöre, Doğu, Batı*, 2005)

7.6. 1960-1980: Pluralism

By 1960, the elected conservative party in government had been using oppressive means, including martial law, to enforce its policies. Swerving from the Kemalist principles that had ensured the very constitution of the Republic, the Republic was in imminent danger of disintegration. The military intervention of 1960 changed the national economic, social, and cultural life; led new reforms, and finally, institutionalized democratic means and ways. “While the political and intellectual liberalism nurtured pluralist democracy, it started an ‘exposure to the left’ where in social realism was the prevailing tendency in the cultural life of the country.”⁴⁸ These changes and developments had also determined architectural practice and thinking.

Since the 1960s, Turkish architects have been involved in ceaseless exploration of concepts and aesthetic values in architectural design. Thus, a dynamic and productive pluralism in architecture may be said to hold sway along with a variety of approaches and tendencies. It cannot be said that a definite movement dominated the contemporary Turkish architectural scene in the said period or today. Architects have tried almost every architectural approach from the use of irrational forms or monumental symbols to expressionist approaches or postmodernist designs. Under the influence of movements such as Late Modernism, Postmodernism, and Deconstructivism, pluralism began to be accepted in Turkish architecture towards the 1980s as we are going to see in the section below.

Instead of attaching importance to local and environmental values or leading to experiments of an independent character in design and implementation, idealism led to an approximation of what was suitable in trends from Western sources. For instance, as Nevzat Sayın has claimed, modern architecture had indeed arrived in Turkey but the technological infrastructure was still lacking.⁴⁹ During the 1970s there was economic and social turbulence which limited the solutions Turkish architects could offer for the rapid population development in the cities. The continuing problem of the extreme rapidity of population growth and migration to the cities resulted in unplanned and chaotic urbanization. There was a great need for housing, but the people migrating from rural areas to the large cities could not afford the building costs. For that reason, they

⁴⁸ Batur, *A Concise History*, p. 53.

⁴⁹ Nevzat Sayın, Personal interview by author, Istanbul, 17 September 2007, below, p. 306-10.

started to construct low-cost houses or apartment buildings in a very short time. The lack of necessary economic and administrative regulations allowed, and continues to allow, them to build illegal buildings and squatter houses. On the one side these were happening in the growing cities, on the other side there were different kinds of developments in public, industrial, university, service and commerce buildings. The growing needs changed the architectural activities. For instance, industrial buildings of this period were not like those of the 1930s. On the contrary, “the new functional programs of the expanding industry have produced the best examples of advanced industrial building systems and techniques, demanding a completely new approach and know-how”⁵⁰ (Figure 7.31). To Kuban “[t]he relative developments of building technology helped architects to change their attitude toward the use of newer techniques and materials, and they adopted ready-made panels, metallic window frames, new synthetic materials, and modern fixtures.”⁵¹ We can find such developments especially in commercial and office buildings constructed in large cities, which were symbols of power and prestige (Figure 7.32 and 7.33).



Figure 7.31. Doğan Tekeli and Sami Sisa, *Lassa Factory*, Izmit, 1975-1977

(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey)

⁵⁰ Atilla Yücel, “Pluralism Takes Command: The Turkish Architectural Scene Today,” *Modern Turkish Architecture*, p. 127.

⁵¹ Kuban, “Survey,” p. 70.

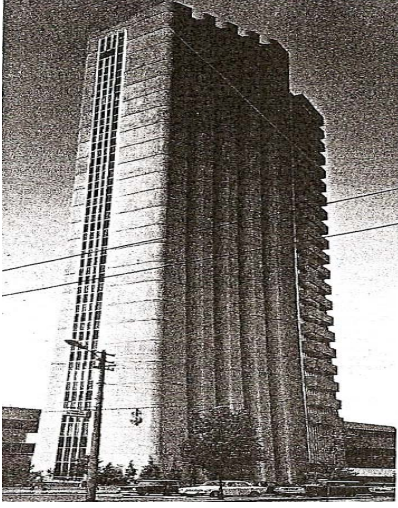


Figure 7.32. Ayhan Böke, *İş Bank Tower*, Ankara, 1976 (Source: Holod, *Modern Turkish Architecture*, 2005)

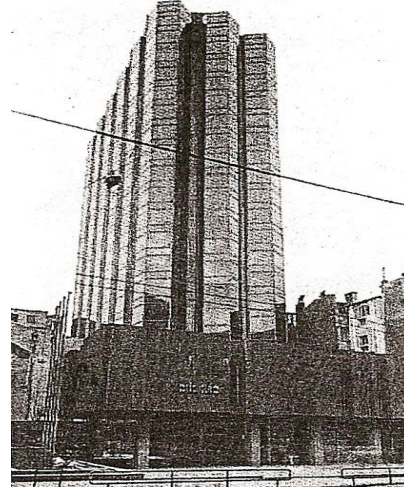


Figure 7.33. Kaya Tecimen, *Odakule Center*, Istanbul, (Source: Holod, *Modern Turkish Architecture*, 2005)

Among the other significant works of the period from 1960 to 1970 are the *Historical Society of Turkey* (1966) by Turgut Cansever and Ertur Yener (Figure 7.34), *SSK Zeyrek Establishment* (1963-1970) by Eldem (Figure 7.35), *Stad Hotel* (1965-1970) by Dogan Tekeli, Sami Sisa and Metin Hepguler (Figure 7.36), *Grand Hotel Efes* (1965) by Fatin Uran (Figure 7.37), *Atatürk Culture Center* (1956-1969) by Hayati Tabanlıoğlu (Figure 7.38), *METU Faculty of Architecture* (1962-1963) by Altuğ Çinici and Behruz Çinici (Figure 7.39) and *Istanbul University Central Library* (1964-1981) by Tülin Hadi and Şandor Hadi (Figure 7.40).



Figure 7.34. Turgut Cansever and Ertur Yener, *Historical Society of Turkey*, Ankara, 1966 (Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.35. Sedat Hakkı Eldem, *SSK Zeyrek Establishment*, Istanbul, 1963-1970
(Source: Aga Khan Architecture Archive)



Figure 7.36. Doğan Tekeli and Sami Sisa, *Stad Hotel*, Ankara, 1965-1970
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figure 7.37. Fatin Uran, *Grand Efes Hotel*, Izmir, 1965
(Photography Feray Maden, October 2003)



Figure 7.38. Hayati Tabanlıoğlu, *Atatürk Culture Center*, Istanbul, 1956-1969
(Photography Feray Maden, September 2007)



Figure 7.39. Altuğ Çinici and Behruz Çinici, *METU Faculty of Architecture*, Ankara, 1962-1963
(Photography Feray Maden)



Figure 7.40. Tülin Hadi and Şandor Hadi, *Istanbul University Central Library*, Istanbul, 1964-1981
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)

7.7. 1980s Through the Present

1980 witnessed an important turning point: 12 September's military *coup*. The 12 September regime did not only change the political arena but also reorganized the economy based on free market principles in correspondence with the global economy. While the military coup "violently rebuilt all of the public domain on a basis of repression and prohibition," reorganization of the economy "liberalized the economic domain without establishing quite firmly its structural foundations."⁵² Changing the socio-political and socio-economical structure also changed the architectural environment. The developments in the construction sector admitted of large construction investments by the private sector. As a result of this, the architecture of this period served the demands of private business. Technology had become an increasingly important factor in enabling transformation and innovation of architectural activities. It was concerned with shaping architectural ideas around the needs of the private sector. On the one side we can see the examples of high-tech buildings endowed with technology toward 1990, on the other some buildings which actually do not use any advanced technology. In such designs, we may find historic or monumental elements which have been sought through the contrast between technology and tradition.

The last ten years show the continuation of the pluralistic choice made during the 1970s as we discussed in the section above. In this respect, it can be said that the most important characteristic of the 1990s in architecture is plurality both in formal and symbolic expression, because movements like modern, postmodern or high-tech and expressionist or traditional approaches were equally followed by the architects. For instance, as we may see in Figure 7.41, the *Halk Bank Building* (1993), which was designed by Doğan Tekeli and Sami Sisa, this is the example of formal expression. Nedim Sisa's *Kapital Business Center* (1999-2003) in Figure 7.42 can be shown as a late-modern expression. During 2000, it is possible to find high-tech expression such as *Automatic Car Park Building* (2000) designed by Umo Architecture (Levent Aksüt and Yaşar Marulyalı) (Figures 7.43 and 7.44). Aksüt has been the pioneer in the application of various technologies new to the country like glass curtain walls or structural glass walls and full-automatic parking systems. He has received the Europe Construction

⁵² Tansel Korkmaz, ed. *Architecture in Turkey Around 2000: Issues in Discourse and Practice* (Ankara: Chamber of Architects of Turkey, 2005), p. 3.

Corporation of Steel Award with his *Glass Pyramid Sabancı Congress and Fair Center* in 1999 (Figures 7.45).



Figure 7.41. Doğan Tekeli and Sami Sisa, *Halk Bank Building*, Ankara, 1993 (Source: Tekeli-Sisa Architecture Partnership Archive)



Figure 7.42. Nedim Sisa, *Kapital Business Center*, Istanbul, 1999 - 2003 (Source: *Yapı* 268, 2004)



Figures 7.43 and 7.44. Levent Aksüt and Yaşar Marulyalı, *Automatic Car Park Building*, Istanbul, 2000 (Source: Haydaroğlu, *100 Works 50 Architects*, 2005)



Figures 7.45. Levent Aksüt and Yaşar Marulyalı, *Glass Pyramid*, Antalya, 1996-1997
(Source: Haydaroğlu, *100 Works 50 Architects*, 2005)

It is possible to find many examples concerned with high technology as the *Arkas Office Building* (2002) (Figure 7.46), *Armada Shopping Center* (1999-2002) (Figure 7.47), *Aksoy-Technical Administration Building* (1997-1999) (Figure 7.48) and in the *Sabancı Towers* (1980) (Figure 7.49). In addition, we may also find rationalist expressions like the *National Reinsurance T.A.S. Head Office Building* (1987-1992) as seen in Figure 7.49.



Figures 7.46. Ahmet Yağcıoğlu, *Arkas Office Building*, Izmir, 2002
(Photography Feray Maden, August 2005)



Figures 7.47. Ali Osman Öztürk, *Armada Shopping Center*, Ankara, 1999 - 2002 (Source: Vanlı, *Mimariden Konuşmak: Bilinmek İstenmeyen Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış III*, 2006)



Figures 7.48. Gökhan Avcıoğlu, *Aksoy-Technical Administration Building*, Kocaeli, 1997-1999
(Source: *Yapı* 250, 2002)



Figures 7.49. Ayhan Böke and Haluk Tümay, *Sabancı Towers*, Istanbul, 1980
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey, Photography Doğan Hasol)



Figures 7.50. Sevinç and Şandor Hadi, *National Reinsurance T.A.S. Head Office Building*, Istanbul, 1987 - 1992
(Photography Feray Maden, October 2007)

However, consisting of three towers (two of which accommodate housing and one an office complex), Tekeli and Sisa's *Metrocity Multi-Storeyed Residence, Business and Trade Center Complex* (Figure 7.51), Turgut Alton's *Mövenpick Hotel* (Figure 7.52) and Umut İnan's *Prime Minister's New Office Building* (Figure 7.53) may be shown as examples of the postmodern style in Turkey. It is also possible to find such examples in residential buildings, for example, in Nuran Karaaslan, Merih Karaaslan and Mürşit Günday's design of *Terrace Houses* (Figure 7.54). These examples are no different than the examples of Johnson's or Venturi's architecture as we have already

seen in Chapter 3. We may enlarge such examples with Yalçın İleri's Bottle and Glass Factories' *Mersin-Tarsus Facilities Bachelors' Guesthouse* (1995) (Figure 7.55), Erdal Erkut's *The Grand Cevahir Hotel and Congress Center* (2002) (Figure 7.56), Nevzat Sayın and Gökhan Avcıoğlu's *Shell Headquarters Building* (1992-1993) (Figure 7.57), Merih Karaaslan and Nuran Ünsal's *Kapadokya Peritower Hotel* (1989-1996) (Figure 7.58). While some architects associated with postmodernism during the last decade of twentieth century, others rejected historical styles as a source of architectural form, pursuing modern approaches. For instance, in Boran Ekinci's *Lake House* we may see Mies' pure architecture (2003-2004) (Figure 7.59).



Figures 7.51. İlhan Tekeli and Sami Sisa, *Metrocity Multi-Strayed Residence, Business and Trade Center Complex*, Istanbul, 1993-1998 (Source: Tekeli-Sisa Architecture Partnership Archive)



Figures 7.52. Turgut Alton, *Mövenpick Hotel*, Istanbul, 1999 (Source: Vanlı, *Mimariden Konuşmak: Bilinmek İstenmeyen Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış III*, 2006)



Figures 7.53. Umut İnan, *Prime Minister's New Office Building*, Ankara, 1994-1998 (Source: Haydaroğlu, *100 Works 50 Architects*, 2005)



Figures 7.54. Nuran Karaaslan, Merih Karaaslan and Mürşit Günday, *Terrace Houses*, Ankara, 1989-1992 (Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey)



Figures 7.55. Yalçın İleri, Bottle and Glass Factories' *Mersin-Tarsus Facilities Bachelors' Guesthouse*, Mersin, 1995 (Source: Haydaroğlu, *100 Works 50 Architects*, 2005)



Figures 7.56. Erdal Erkut, *Grand Cevahir Hotel and Congress Center*, Istanbul, 2002 (Source: Haydaroğlu, *100 Works 50 Architects*, 2005)



Figures 7.57. Nevzat Sayın and Gökhan Avcıoğlu, *Shell Headquarters Building*, Istanbul, 1992-1993
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey)



Figures 7.58. Merih Karaaslan and Nuran Ünsal, *Cappadocia Peritower Hotel*, Cappadocia, 1989-1996
(Source: Archive of Museum of Architecture, Istanbul, Turkey)



Figures 7.59. Boran Ekinci, *Lake House*, Çanakkale, 2003-2004
(Source: Haydaroğlu, *100 Works 50 Architects*, 2005)

While on the one side, the architectural activities were unfolding in the last decades of the twentieth century as we discussed above in the context of the changing socio-economic structure, on the other side enormous problems in the growing cities had come to the foreground. Major population growth through migration has continued in urban areas such as especially Istanbul, Ankara, Izmir, Adana, Bursa and Mersin. The said growth had started in the 1950s and continued throughout the 1980s. The population growth in certain areas carried substantial results in terms of the direction building activity would take. The influx of population to the cities caused housing shortage problem, as said. The solution found by the government was establishment of the Housing Estate Bank which provided housing credit to middle to higher income persons. In the light of this development, we may observe that the illegal squatter houses of the 1950s came to be replaced by legal settlements (mostly apartment buildings) but they did so in unplanned areas and ways. As Kuban has claimed, government housing projects, “have no particular architectural quality and have proved to be totally ineffective.”⁵³ By all means, such attempts paralleled the socio-economic developments of the 1980s and changed not only the cities’ growth patterns but also their urban identity. As a result, we find many cities decentralized today on account of the lack of growth without urban consciousness.

In conclusion, we may say that the twentieth century witnessed a large number and variety of architectural approaches. There is no doubt that social, cultural and economic changes in particular have been very influential in the formation of architectural forms and environments, but these changes failed to conserve urban unity with respect to building construction. Under the influence of these developments, architecture as a profession had to change. Today, architecture is elitist in nature, serving high-income groups. It is impossible to talk about the national, international or regional approaches in architecture, because architecture has undergone fundamental change over the past decade. Architects, moreover, find themselves having to compete in a global marketplace as they are compelled to respond to the day’s immediate needs.

⁵³ Kuban, “Survey,” p. 74.

CHAPTER 8

CONTEMPORARY TURKISH ARCHITECTS IN THE LIGHT OF DECONSTRUCTION: ASPECTS, CONCEPTS, VISTAS

We have already recorded in the previous chapter that the changes in Turkish architecture started with the start of the Turkish Republic in the early 1920s. During the twentieth century, Turkish architecture witnessed a series of different architectural styles in quick succession pretty much in a sequence contemporaneous with developments in Western Europe: cubism, rationalism, modernism, pluralism or postmodernism, with each new movement emerging under the impact of economic, social, technological and environmental concerns that are traceable. The main difference of modern Turkish architectural history from that of the European is perhaps contained in the beginning of the twentieth century, which launched the periods of the national architecture, which, however, most of the architects interviewed largely identified as the equivalent of modern architecture.¹

In recent years, however, it can be observed that contemporary Turkish architecture has abandoned adherence to movements. As may be read in Appendix C, “Interviews with Turkish Architects,” all the architects interviewed for this thesis agree that the epoch of ‘isms’ has ended with the onset of the twenty-first century and none of them believes that such systematic and programmatic tendencies will be taken into consideration by architects any time soon.

In the 1990s and 2000s, a number of architects around the world had begun developing new architectural solutions with new technological possibilities. This was an important turning point in the break both with ‘isms’ in architecture and with conventional techniques. We can claim that this break started with deconstructivist architecture. Although many critics and historians criticize deconstructivist architecture as being ultimately one of the ‘isms’ in architecture as we discussed in Chapter 4, it “is not an ‘-ism’, as Wigley rightly asserts”² “But neither is it simply seven independent architects, continues Wigley, meaning by the “seven” Gehry, Libeskind, Koolhaas,

¹ See for example, Aslan’s elaboration below, p. 393.

² Wigley, *Deconstructivist Architecture*, p. 19.

Eisenman, Hadid, Himmelblau and Tschumi. Deconstructivist architecture, “is a curious point of intersection among strikingly different architects moving in different directions.”³ Similarly, Emre Arolat points out that, “deconstructivist architecture is not a stylistic mode; it is a form of action and a form of making. To perceive it as a stylistic mode is, I believe, the doing of an architect who is not quite thinking.”⁴ Architect and the founding member of the Trafo group Deniz Aslan, agrees that deconstructive architecture is a position rather than an ‘architectural style or an architectural appearance. Deconstruction is something performed against the state. It is precisely the surgical intervention begins at the point when dialogue and speech come to a halt. It is something cutting and incisive’.⁵ He argues that the official conception of architecture bears immense potential to constrict and to privilege the commercial and the lucrative. This, he elaborates convincingly,⁶ is what brings to a halt the dialogue between the architect and the public.⁷ The architect can continue speech, which may even cause dialogue to re-start, by assuming the ‘incisive position’ Aslan describes as deconstructive. It is the only feasible position to ensure the continuity of architecture. Deconstruction is, he says, the moment the possibility of speech leading to dialogue arises. Thus, he adds, ‘deconstruction emerges once, momentarily, and comes to an end.’⁸

It is significant moment when architecture opens up a moment of recognition in public consciousness, Aslan seems to say. Having before this, rejected the idea of classifying architecture by movements and styles, he had accepted the category of the ‘modern’ alone.⁹ Thus he concludes that ‘the deconstructive is in fact always modern’.¹⁰

³ Wigley, *Deconstructivist Architecture*, p. 19. Professor of architecture Nur Esin too, emphasized this point in our interview, starting that while as a position one could, in general terms, describe deconstructivist architecture, each architect ought to be taken separately and along with the intention of the project, not to be regarded in purely formalistic term. See below, Interview pp. 420-22.

⁴ Arolat, Interview, p. 293 below.

⁵ Aslan, Interview, pp. 289-90 below.

⁶ Aslan, Interview, pp. 288-89 below.

⁷ Aslan, Interview, p. 289 below.

⁸ Aslan, Interview, p. 290 below.

⁹ Aslan, Interview, p. 287 below.

¹⁰ Aslan, Interview, p. 290 below.

Its appearance is not what we have come to associate with the ‘deconstructive’ as a style. Thus, his implication is also that deconstructive architecture is radically contingent, radically history-specific: ‘there is an endless series of deconstruction.’ He employs the term so as to designate the significant architectural occurrence in an otherwise quite bleak environment of building. With the architect ‘in a straitjacket,’ there are situations that demand assuming an ‘anarchist stance’ and the ‘serving of ties.’ ‘In other words,’ he concludes, ‘they require deconstruction.’¹¹ It seems that Libeskind would agree with Aslan’s terms and definitions.

When the architecture of deconstructivist architects is examined, it is seen that they are close to each other in a specific aspect of their approach: breaking down or rearranging the typified notion of a building, exposing its inside to previously unseen aspects of its outside, reconstructing different accommodations of space, forcing different means of access, and reworking the principles of what it contained.¹² It is impossible to find the static conventions of plan, section and elevation in their architecture. Their approach is not only a way to produce drawings, but also a way of thinking about architecture.¹³ As we have discussed in Chapter 5, Libeskind’s work is fertile ground for tracing these approaches.

The late twentieth century has witnessed growing awareness that priority had been given to form-making in the tradition of architecture. Thus, the architecture of the twenty-first century no longer follows the traditional processes of the past both in expression and standardization. On the contrary, it situates itself beyond the metaphysical dialectics of the traditional architectural ideas and suggests new solutions to the changing demands and needs of the era. Parallel to the changes at the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, along with changes in architecture taking place in the world, design thinking and architectural language and vocabulary have been changing in Turkish architecture as well. There is no doubt that

¹¹ Aslan, Interview, p. 290 below.

¹² Wigley, “Deconstructivist Architecture,” p. 133; see also pp. 132-34.

¹³ Turkish architect Murat Soygeniş emphasized in own interview an important dimension of deconstructivist architecture when he pointed out that starting with Hadid’s project The Peak of 1982-1983, it was erroneous to perceive the new kind of architectural drawing as irrelevant to actual building because these drawings and these projects were made possible precisely by technological innovation in building materials and technology. Thus we may add that placing deconstructivist architectural drawing side by side with utopian drawing like Krier’s is tantamount to evaluation it from the context of traditional building technology. See the Interview p. 434 ff.

today's Turkish architecture has freed itself from the conventional or traditional viewpoints of building. Of course, the developing technologies both in designing and construction help shape today's architecture. Taking all the developments into consideration, we will try to identify vectors of architectural creativity in contemporary Turkish architecture that may be described as deconstructivist.¹⁴ To this purpose, a number of projects were chosen for a fruitful discussion of the issue of deconstructivism within Turkish context. The selected projects include those perhaps not exclusively given to the deconstructivist approach, but we will try to analyze the new architectural efforts within the deconstructive aspects in the works. Though a discussion of deconstructivist architecture, as we have defined and described it in the above chapters, ought to involve detailed research into the topographical and architectural history of the project site, limitations of time and space have prohibited detailed elaboration of such in the analysis below. The following commentary has also been limited by availability of research material.

8.1. Fractal Landform in Emre Arolat's Architecture

Emre Arolat is a practitioner of contemporary Turkish architecture. Being the second generation architect in his family, he had 'the opportunity for close-up experience of conceptual differences among generations of architects,'¹⁵ but he has problems with the description of architecture and the ways of making architecture by periodization.¹⁶ In the argument of the interview, he elaborated in order to demonstrate that the genuine architect's approach does not admit of 'categorization,' pointed out that this was so because each task an architect faces was different—'differentiates itself,' in his words—and thus did not admit of repetition. In the absence of repetition, he stated, one could not speak of an unchanging position to an architect. He further claimed that such categorization would be possible only on the basis of an exceedingly formalistic

¹⁴ Particularly those developed for Turkey, whose architectural tone, since especially the 1970s, has been determined by the squatter, the landlord, and constructing, pro-commerce legislation.

¹⁵ Arolat, *4 Kuşak Mimarlığı Tartışıyor*, ed. Tuba Çakıroğlu (İzmir: İzmir Chambers of Architects, 2006), p. 29-30.

¹⁶ Arolat, Interview p. 294 below.

appreciation of architecture. As in the case, he argued, of humans and myriad other things in life, architecture too, one could not judge on ‘appearance alone’.¹⁷

The ironic aspect of Arolat’s position is that in his very denial of categorizability lies the essence, as it were, of deconstructivism—in architecture and in other disciplines. As we have seen, the very possibility of deconstruction resides in the recognition of the particularity of every text, picture, etc., or architectural work.¹⁸ From the perspective of the architect, the particularity of the project site, its specific historicity, the *singular* point of the project—all of this defies systematic, unchanging generalization describing all projects by an architect. We have seen the process by which Libeskind had devised the ‘profile’ of the museum project in Berlin, deriving the start grid from the points of dwelling of famous Berliners of the past. This is perhaps the most concrete expression of the particularity of the deconstructive architectural project which had led us to observe that one could not re-locate the Jewish Museum to another city, not even to another site in Berlin.¹⁹

Arolat is accepting of a strong philosophical dimension in the architect’s work and stance. However, he is critical of the Derrida-Tschumi collaboration, just as he is critical of Derrida’s notion of the relationship between architecture and philosophy. He argues that, typically of center-countries, Derrida conceived of architecture as mere appearance and façade.²⁰ Thus Arolat’s call, in this context, is for an engagement with philosophy that is profound and ‘truly internalizes’ philosophy instead of ‘doing architecture *like* the deconstructionists.’

Arolat’s position throughout is the *philosophical* position of the deconstructivist. Historically, he finds that deconstructivist architecture derived from the Russia of the 1920s. He also expresses doubt that architecture can change the world and mode of life.²¹ As regards its presence in Turkey, Arolat stated in the interview that one may,

¹⁷ Arolat, Interview, p. 294 below.

¹⁸ For the elaboration of the primacy of the particular in deconstructive philosophy, see above, pp. 62-67.

¹⁹ Above, p. 131.

²⁰ See below, pp. 294-95, where Arolat also points out that he finds Derrida of interest, but of least interest when he is talking about architecture.

²¹ For this elaboration on these historical roots, see p. 293 below. For Arolat’s elaboration on his argument that architecture cannot change the world, see p. 296.

and does, find instances of deconstructive architecture in Turkey, but these are ‘chance occurrences.’ By this he means that, because the task of a certain project at a certain site required a certain kind of solution, the resulting project may have ended up displaying characteristics that might be identified as deconstructivist.²² But, he implies, the intention most likely was not deconstructivist. It is evident that in these statements, he has in mind a deconstructivism identified as a *movement* and described in the formalistic terms of a style.

Arolat’s position is thoroughly thought-out, extremely consistent and very well-articulated. He discusses deconstructivist architecture and architects, as well as other architectural approaches, in the context of countries of the center and the periphery. Though in the interview he did not once refer to his native geography as the ‘periphery,’ his position is spoken from the periphery and it constitutes a critique: the center-culture, he claims, is living in a culture of appearances and simulacra. Architecture—including work by deconstructivists from Hadid to Libeskind—is one of the most ‘spectacular’ aspects of this culture of appearances. Individual architectural style—meaning especially the ‘trademark’ styles of the ‘star architects’—is prime component of this ‘spectacle’ into which the center has transformed life. But this ‘spectacle’ approach has also been exported to the periphery along with the mode of its consumption.²³ Arolat’s take on the issue is of particular value because he develops architectural projects for the center as well as for the periphery.

Arolat always returns to the notion of the specificity of the project. For example, in the interview, his criticism of Gehry rested on the example of the interchangeability of his project for the New York Guggenheim Annex and the Bilbao Guggenheim Museum. Such repetition, he stated, made architecture ‘lose its power.’²⁴ But more importantly for our context, he pointed out that the very fact that a project or its features admit of repetition means that there was no ‘thought component’ in that project to begin with. There was only ‘stylistic momentum.’²⁵ The repetition is perhaps prime example of the ‘spectacle-for-consumption’ that architecture had become. In a discussion with

²² For this, see below, p. 293.

²³ Arolat developed this argument throughout the interview, but see particularly pp. 293-99.

²⁴ Arolat, Interview, p. 300 below.

²⁵ Arolat, Interview, p. 300 below.

Ayşe Hasol Erkin and Murat Tabanlıoğlu, Arolat had also pointed out that, ‘certainly let us look and learn from Foster, Hadid and Gehry, but as Turkish architects, when we are to do something, we should develop our own course.’²⁶

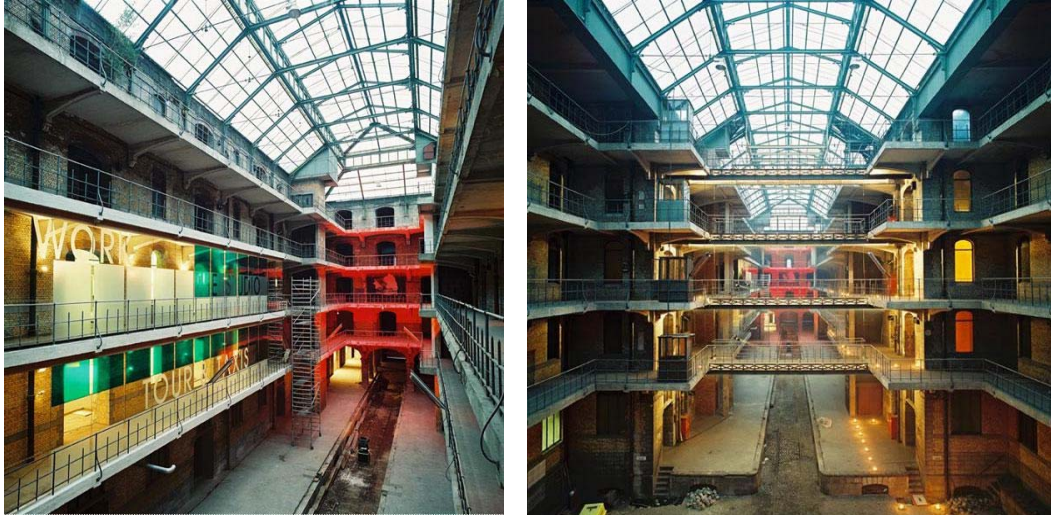
When we examine Arolat’s architecture, it is seen that his practice extends from building major cultural institutions including conference center, theatre, and fair designs to office buildings, airport, hotels and residences. He has also entered the international architectural community with international projects. For instance, his project for the *Renovation of the Entrepôt Royal* in Brussels, in which “the historical ‘traces’ on the existing building and the industrial ‘spirit’ ”²⁷ are taken into close consideration, may be shown as one of his relevant international projects (Figures 8.1 and 8.2). We do not discuss this project here in the context of deconstruction, but we think that it is important to underline Arolat’s design approach to show how the traces are important in his architecture as in that of Libeskind. As Arolat has pointed out, his aim in this project was neither to “make the old look new” nor to “harm the structural strata that time had produced.”²⁸ He has also underlined that “instead of a glittering and smooth repair, we envisaged that the texture that had formed over time would be purified and thus preserved. Even the writings that were painted on the brick wall were preserved through cleaning rather than having them effaced.”²⁹ His attitude is highly similar to Libeskind’s in that traces, he finds, should not be erased from history and memory. Arolat also made some additions using contemporary materials and production techniques, but these additions did not cover the old layers of the building. This approach reminds us again of Libeskind’s annex projects and his mode of connecting additions to the old buildings and into the city and the city’s history and memory.

²⁶ Arolat, “Genç Mimarlar Tartışıyor: Türk Mimarlığının Geleceği,” *Yapı* 293 (April 2006): 43.

²⁷ Arolat, *Emre Arolat: Buildings/Projects 1998-2005*, Istanbul: Literatür Publishing, 2005, p. 115.

²⁸ Arolat, *Emre Arolat*, p. 115.

²⁹ Arolat, *Emre Arolat*, p. 115.



Figures 8.1 and 8.2. Emre Arolat, the *Renovation of Entrepôt Royal*, Brussels, 2002-2004
(Source: Emre Arolat Archive)

Arolat's *Minicity Model Park* can be examined in the deconstructivist context. Located on a site in the new cultural center of the development district in Antalya Konyaaltı Park, *Minicity* is not only a model park in which 1/25 scale building models from different regions of Turkey are exhibited, but also a new tourism center including a group of social buildings as well as commercial ones (Figure 8.3). One of the objectives of the design was to create a building that would reflect its function as a tourism center, but at the same time the dichotomy between indoor and outdoor space, which emerged from the investor's request, became the second input in design, because the investor wanted both to attract the attention of the tourist to the park and to restrict the visibility from the outside, of the models exhibited indoors.³⁰ To find flexible solutions to user demands, Arolat offered a different kind of interpretation of the topography among surrounding postmodern buildings. As Arolat has pointed out, instead of designing a sculptural building, he aimed at transforming the topography to the building by excavating the site (Figure 8.4).³¹ To this purpose, he made fragmented shells which not only served as an interface between the model park and the sea on the south but also produced tension in the passage from the public area to the private. To Arolat, this interface creates its own specificity as a covering element, because the

³⁰ Arolat, Conference Notes, "Yerin Fısıltısı: Durum ve Cevaplar Bağlamında Mimarlık ve Sanat," *Architecture and Art*, Izmir Institute of Technology, 28 April 2006.

³¹ Arolat, Conference Notes.

shells sometimes turn into terraces on which visitors can walk and at others, they turn into a warped dividing wall (Figure 8.5). The fragmented sequences also allow visual permeability (Figure 8.6).³² With its fractal and fragmented structure, *Minicity* offers a new urban space different from those of the past.

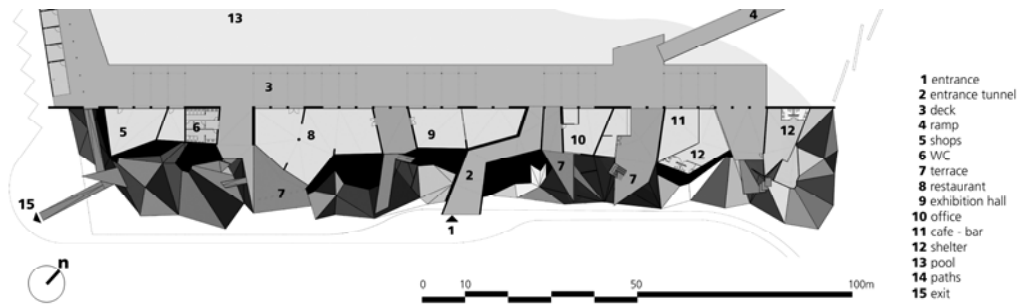


Figure 8.3. Plan of the *Minicity Model Park*
(Source: Emre Arolat Archive)



Figures 8.4. Emre Arolat, *Minicity Model Park*, Antalya, 2003-2004
(Source: Emre Arolat Archive)



Figures 8.5. View from interior terrace
(Source: Emre Arolat Archive)



Figure 8.6. Interior Perspective
(Source: Emre Arolat Archive)

³² Arolat, *Emre Arolat*, p. 135.

Another project by Arolat is the *Şişli Complex*, which is both a housing settlement and a culture, business and shopping center. In it we may again observe that topography is one of the main sources in the formation of the building, as it was in *Minicity*. As Arolat has pointed out, in both projects his aim was to reorganize and reform the topography but in different ways. To him, both projects have same concerns, because both suggest different lives not only under the artificial topography but also above it. But they differ in terms of the reading and formation of the topography.³³ In the *Şişli Complex* project, Arolat has declared the site an open public space; therefore he has created new public streets (Figure 8.7) and proposed to have the roof of the building as an open plaza (Figures 8.8 and 8.9). Hence, he has created public gardens and terraces in topological richness. The raised grass covered roof under which lie different floors, are opened as walls are folded (Figures 8.10). These folds produce covered surfaces where a wide range of activities or different parts of the program can be hosted. The floors are connected to one another by a variety of spatial devices such as ramps and stepped floors providing a route to the roof. Although the landscape is more dynamic, we cannot find such dynamic expression in the main building design, which is rather static (Figure 8.11).



Figure 8.7. Site plan of the *Şişli Complex* project
(Source: Emre Arolat Archive)

³³ Arolat, Interview, pp. 301-309 below.

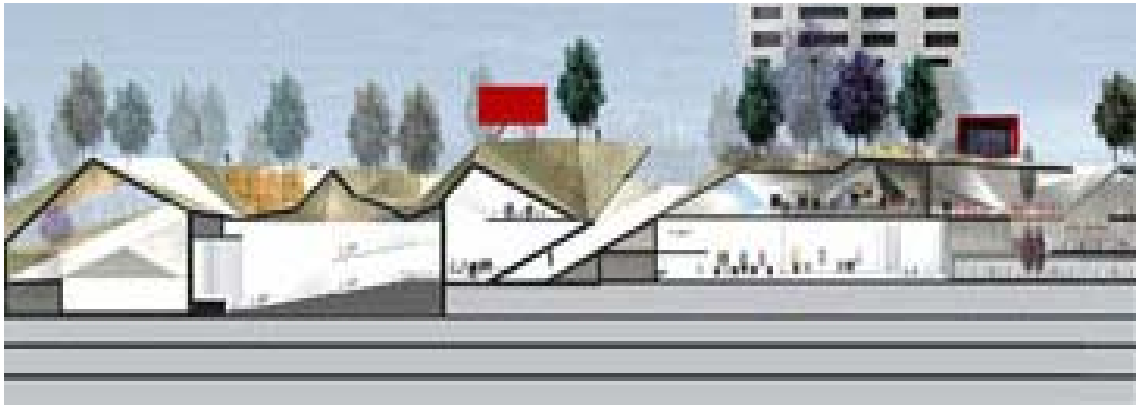


Figure 8.8. Section through public spaces under the shell
(Source: Emre Arolat Archive)

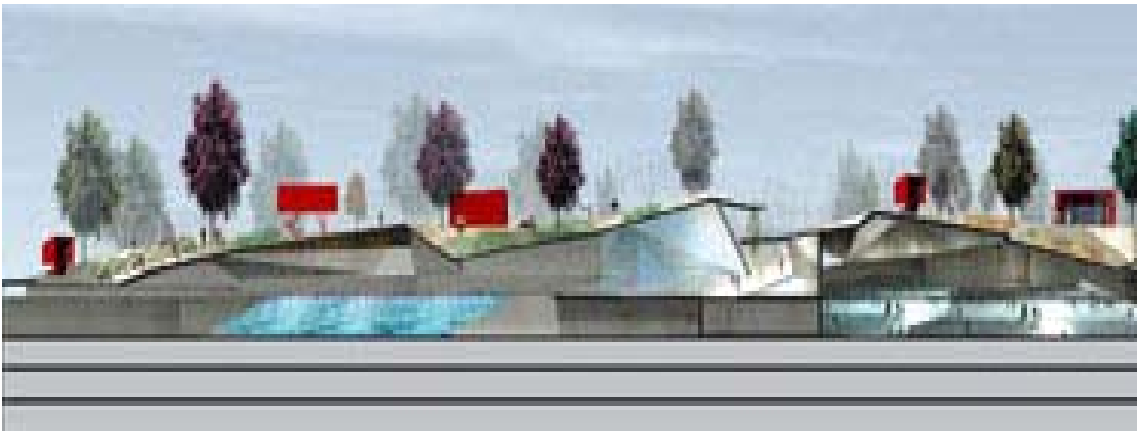


Figure 8.9. Section through public spaces under the shell
(Source: Emre Arolat Archive)



Figure 8.10. Perspective from the folded ground
(Source: Emre Arolat Archive)



Figure 8.11. Section of the *Şişli Complex* project
(Source: Emre Arolat Archive)

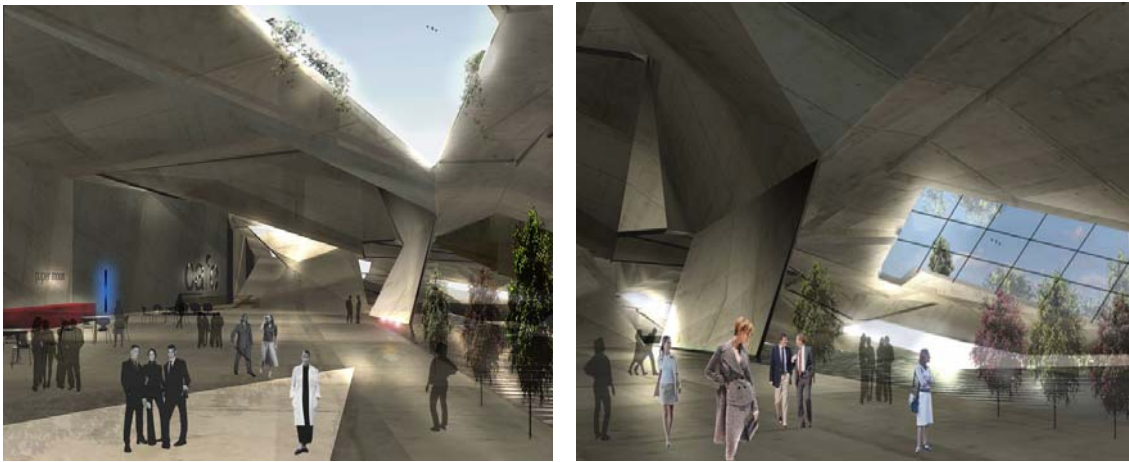
In both of the projects for *Minicity* and the *Şişli Complex*, it can be observed that the landscape has become building or that buildings have become landscape. In addition to these examples we may also find such kind of expression in the *Ulus Savoy Housing Project*, which was designed with Trafo Architecture whose partners are Deniz Aslan, Arda İnceoğlu, İpek Yürekli-İnceoğlu and Sevim Aslan. We may claim that Arolat's projects clearly brought together issues of landscape architecture and architecture. Both for Aslan and Yürekli-İnceoğlu, landscape architecture is as important as designing the main building, because in landscape design the architect not only designs all types of planting and green spaces but plans, designs, and manages public spaces for all users.³⁴ As Yürekli-İnceoğlu has pointed out, the landscape of the project,

displays a structure that runs parallel to and works along with the architecture. There are instances there which cause you to question the under-above relationship of the topography. Topography is not only something you look at above ground; we have here conceived of it as also something you can enter into. These are the kinds of notions you find in this project, which we may also designate a re-questioning. The area here is a bit more isolated, naturally. We work on many complexes of this kind but public projects are of course more special. With them, you are really able to contribute to the city.³⁵

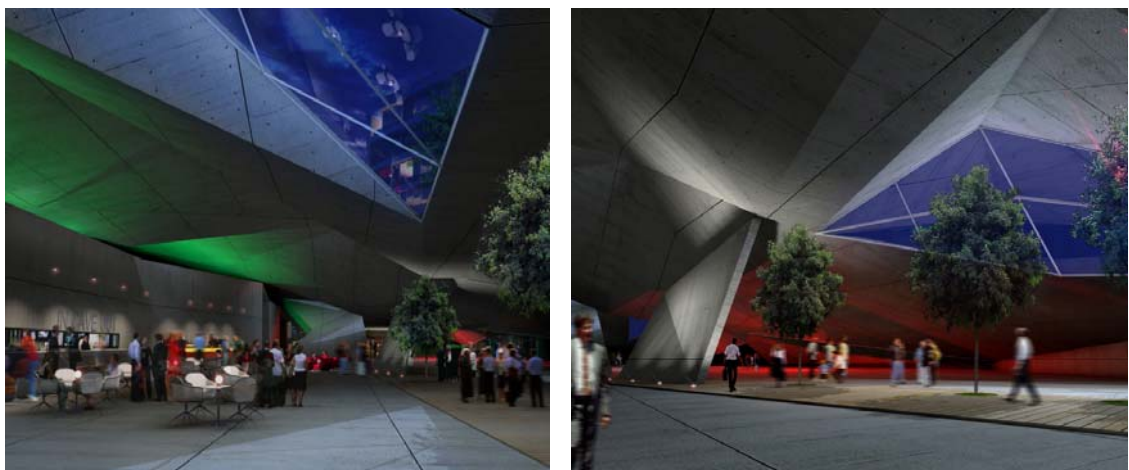
³⁴ Aslan, Interview, p. 388 below; İpek Yürekli-İnceoğlu, Personal interview by author, Istanbul, 19 September 2007, p. 418 below.

³⁵ Yürekli-İnceoğlu, Interview, p. 419 below.

As can be seen in the Figures below, the upper level with a continuous surface of grass walkways peel up for entry to the public spaces such as shops, restaurants, exhibition spaces and parking below (Figures 8.12, 8.13, 8.14 and 8.15). The sloped floors and walls create a continuous surface between levels that extend from exterior to interior and interior to exterior.



Figures 8.12 and 8.13. Interior perspectives of the *Ulus Savoy Housing Project*
(Source: Emre Arolat Archive)



Figures 8.14 and 8.15. Interior perspectives of the *Ulus Savoy Housing Project*
(Source: Emre Arolat Archive)

By combining ideas of landscape and architecture in a different way, Arolat has opened the door for new perspectives and created new and surprising encounters by subverting typological conventions. While in the *Şişli Complex* (Figure 8.11) and the

Ulus Savoy project (Figure 8.16), we cannot see dynamic forms in the main body of building as in the landscape design, in the *Maslak Office Building* it is obvious that the building differs from other office buildings not only by its radical form but also by the unconventional design approach (Figure 8.17).



Figure 8.16. Emre Arolat, *Ulus Savoy Housing Project*, Istanbul, 2006-2008
(Source: Emre Arolat Archive)

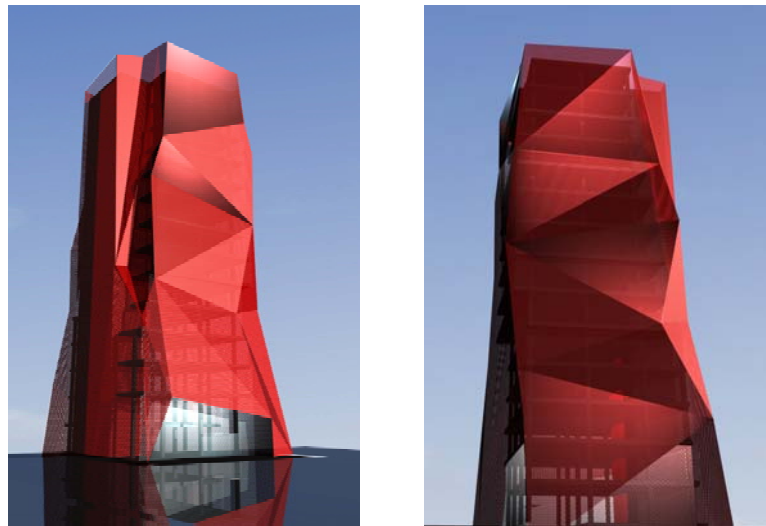


Figure 8.17. Emre Arolat, *Maslak Office Building*, Istanbul, 2006-2008
(Source: Emre Arolat Archive)

Situated on the Mecidiyeköy-Maslak axis, near the Istinye junction, where foreign capital in Turkey assumes its most visible form, the project was conditioned by the tension that came out of the density of its environs. As Arolat has pointed out, the investor's wish was to construct a prestigious building. It is known that many architects reject the idea building prestige buildings that are like all the other surrounding structures symbolizing their own power and splendor. Arolat, however, maintains that

his building is purified of such labeling because it establishes its own prestige as differing from the other buildings and by being eccentric in that context instead of having been developed with no certain rule, plan or order as have the other buildings.³⁶ According to Arolat, their aim “was to create a surprising niche with an unconventional expression, which was partly shaped according to the limitations of the building codes that demanded that the construction be narrower and shorter than the adjacent buildings.”³⁷ The rampant development of increasingly tall buildings in the Mecidiyeköy-Maslak axis, indeed render the very concept of ‘niche’ a unique design position commenting on the building history of this axis.

While the lower floors of the building accommodate stores, caffès and restaurants which open on the old Büyükdere Avenue through the main entrance, the upper floors are reserved for the office units. The conventional inner concrete structure of the building was wrapped with an opaque metal screen to create a dynamic architecture by breaking the rational geometry of the building in both vertical and horizontal directions (Figures 8.18 and 8.19). Being radically innovative and posing a significant break from past examples, the *Maslak Office Building* has created an emergent realm that dynamically rearranged the relationship between surface and structure.



Figures 8.18 and 8.19. Rendering of the project for the *Maslak Office Building*
(Source: Emre Arolat Archive)

³⁶ Arolat, Personal electronic mail to the author about the project of *Maslak Office Building*, 19 November 2007.

³⁷ Arolat, Personal electronic mail.

Rejecting the dominant geometries and the simple volumes of the cube, sphere, cylinder or the cone as the basic elements of architecture, Arolat has suggested a new and different kind of interpretation in his architecture by his design approach. Based on the examples above, we may claim that his radical design breaks with the tradition of Turkish architecture. His intellectual position, moreover, offers a philosophical bend which may be described as coalescing with philosophy. A through demonstration of this argument would run through an elaborate discussion of an Arolat project in as much detail as has been conducted above with the Jewish Museum. Yet, there is sufficient proof in the projects and in the 14-page interview he has granted to this author, to place Arolat among deconstructionist architects.

8.2. Durmuş Dilekçi and Emir Uras: *Muscle City and PDP*

The works of architects Durmuş Dilekçi and Emir Uras exemplify a contemporary articulation in Turkish architecture. The Uras & Dilekçi Architectural office, which was founded in 2003, focused on high-creativity research, future building systems and continues to practice.³⁸ They have designed a body of buildings and projects including residential, office, retail, mixed-use entertainment and urban complexes as well as taking part in various competitions in Europe, the USA, and the Middle East. To Dilekçi, the important element in their architecture is not only the search for the new, but also the suggestion of architectural concepts that take motion, movement and continuity into consideration by questioning the reasons behind them.³⁹ Dilekçi also points out that, ‘every project harbors in itself its own tensions.’⁴⁰ He elucidates the nature of these ‘tensions’ by a historicist position: ‘there is one fact alone and it concerns the belonging of the building to the time of its making’.⁴¹ But that does not mean that periodizing architecture or tabulating it in terms of movements makes

³⁸ Durmuş Dilekçi, Personal electronic mail to the author about the *Uras & Dilekçi Architectural Office*, 20 November 2007.

³⁹ Dilekçi, Personal interview by author, Istanbul, 17 September 2007, pp. 318-19.

⁴⁰ Dilekçi, Interview, p. 321 below.

⁴¹ Dilekçi, Interview, p. 320 below.

sense to him.⁴² To the contrary, ‘with the development of technology, processes of both design and production have been so shortened that this has increased variety,’ making ‘resort to movements meaningless.’⁴³ In fact, Dilekçi finds that the ‘separation of architecture into modern, postmodern, and deconstructivist is something that Jencks has accomplished,’ and ‘throughout the world, the image people have of these three movements is the image Jencks has created for them.’⁴⁴

It was Jencks who designated Gehry a deconstructivist back in the 1990s. I recall vividly how strongly Gehry reacted at first. [...] Eisenman, Gehry, Libeskind’s early projects—these bore rather traces of Suprematism. We can include Zaha Hadid in there. Those were all graphic works, not structures. In Libeskind, we can also speak of Constructivism, aside from Suprematism; and Zaha Hadid derives her sources from pictorial art, Impressionism, and in her later work from graphic art.⁴⁵

‘I believe that architecture can derive its sources from architecture alone,’ claims Dilekçi and denies that deconstructivism has generated any remarkable results in architecture.⁴⁶ He concludes by stating that, ‘the modern is always modern, or, not every new direction taken indicates a deconstructivist approach. But it is a *modern* approach. We can speak of today’s modernity.’⁴⁷

Dilekçi also underscores that collective memory and experience are as important as the individual one and that collective memory is of particular importance to the architect, since the architect—points out Dilekçi in an articulation comparable to the Libeskindian position we have also found in Arolat—is in a sense the keeper of the public memory.⁴⁸ Conceiving of the city as a collective work that develops the expression of culture, society, and the individual in time and space, Dilekçi’s project *Muscle City* may be cited as one of the best examples from this architect in the context of this thesis. *Muscle City* is an urban project for Vienna. *Muscle City* forges changes in architectural language in significant ways. It is significant for the goals of Dilekçi in

⁴² Dilekçi, Interview, pp. 328-29 below.

⁴³ Dilekçi, Interview, p. 319 below.

⁴⁴ Dilekçi, Interview, p. 340 below.

⁴⁵ Dilekçi, Interview, p. 331 below.

⁴⁶ Dilekçi, Interview, p. 340 below.

⁴⁷ Dilekçi, Interview, p. 343 below.

⁴⁸ Dilekçi, Interview, p. 318 below.

general that the building focuses on imaginative new structural complexities in a new direction instead of pursuing the dominant rectangular principle of architecture. As may be seen in Figures 8.20 and 8.21, its structure is very complex and consists of numerous elements which come together in an unfamiliar form. Architecture is no longer a question of mass and volume here, but of structures which create its form. Therefore, we may claim that *Muscle City* generates asymmetrical structures that strive for freedom from the constraints of form. With its distorted form and suspended bars which are twisted in all dimensions, the building is in tension through the horizontal planes. As may also be seen in Figure 8.22, the spaces are defined by folding strips. Passing from one function to another, these strips create main and transition spaces. The project indicates the creation of public spaces in which the latter's functionality and architectural character provide a new identity by fusing together the multi-functional uses.



Figure 8.20. Durmuş Dilekçi and Emir Uras, *Muscle City*, Vienna, 1995
(Source: Uras & Dilekçi Archive)

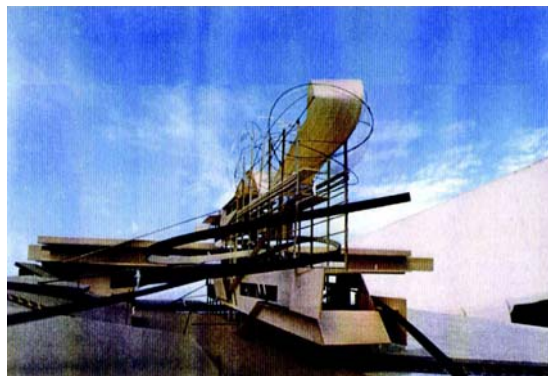


Figure 8.21. Model of *Muscle City*
(Source: Uras & Dilekçi Archive)

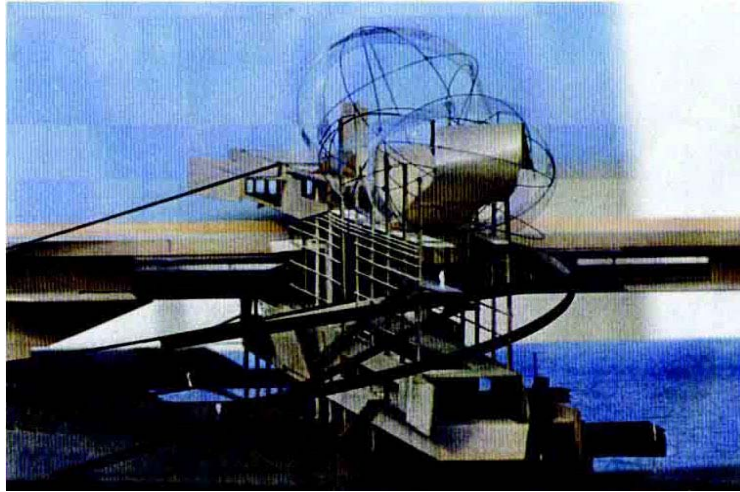


Figure 8.22. Model of *Muscle City*
(Source: Uras & Dilekçi Archive)

The other urban project by Uras & Dilekçi is the *PDP* project, which is a mixed-use building including housing and hotel units, exhibition hall, congress and shopping center. This project too, displays a new language in high-rise building. To Dilekçi, the project is a kind of urban project aiming at establishing relationships between public and private environments and managing their growth and change. Dilekçi also points out that,

urban redevelopment projects are generally urban scale projects aiming at transforming the social, cultural and physical structure in a defined site. This change and transformation start with mixed-use buildings or large scale projects which reshape the city. But today it is known that urban redevelopment projects and mixed-use buildings do not symbolize the expected changes and transformations in the developing city. Rather, they represent conventional building structures and traditional uses which are not open to public. In other words, instead of making up a vital bridge to the built environment, they are considered independently of the public domain.⁴⁹

Aiming at breaking down the traditional barriers between the building and its environment, the *PDP* project rejects the concept of traditional urban projects which are concerned with static plans and structures. To this purpose, it suggests a complex that differs from past examples not only in terms of the diversity of spaces for different users within a context of continuous change in the social, cultural, economic and physical structure of city, but also by its form (Figure 8.23).⁵⁰

⁴⁹ Dilekçi, Personal electronic mail.

⁵⁰ Dilekçi, Personal electronic mail.

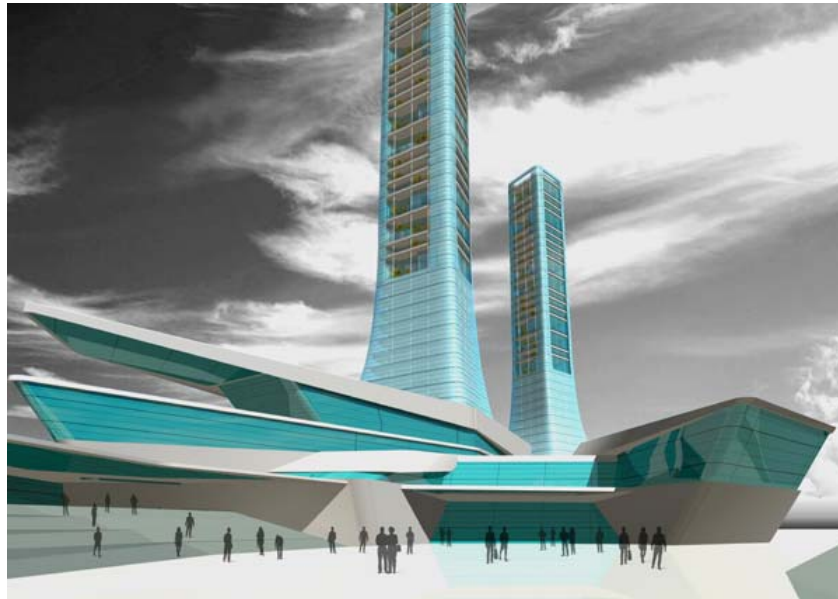


Figure 8.23. Durmuş Dilekçi and Emir Uras, *PDP*, Istanbul, 2006-2008
(Source: Uras & Dilekçi Archive)

Instead of designing a solid, massive block which is introverted into itself and has no connections with the surroundings, Dilekçi and Uras suggested an extroverted complex whose boundaries become dynamic and extend in different directions. A series of platforms are cantilevered at ground level and then lifted up into position. Improving the image of the city as a center of dynamic change, the complex is a part of a compositor of public spaces. In both projects, but especially in *Muscle City*, Dilekçi and Uras clearly show us the dynamism, instability and mobility of the concept of boundary in their architecture.

8.3. Yavuz Selim Sepin: *The Great Egyptian Museum*

Yavuz Selim Sepin is one of the contemporary Turkish architects whose projects include administrative, social, industrial buildings, cultural centers, residences, city centers, health establishments, and hotels not only in Turkey but also in various places in Germany. Asked about deconstructivist architecture, Sepin agrees with Arolat in that he is ‘absolutely against this classification, categorization’ and says that, ‘it is of no interest’ to him. ‘Bauhaus,’ he says, ‘is a school, for example, being a school in entirely different from belonging to an ‘ism.’ The latter are like fads. [...] Deconstructivism is a

specific kind of philosophy. You can study it [...], you can identify precursors, but you cannot label them as deconstructivist.⁵¹ But he resumes a separate place for deconstructivism nevertheless:

Deconstructivism emerged out of philosophy and by bringing together various forces within philosophy and this has actually generated an existing situation. In this sense, deconstructivism as an 'ism' is rich and open-ended. There is no line there that prevents and limits design, imposing certain restrictions. In the others, however, as in postmodernism, this is not the case. Deconstructivism you can interpret [freely] like a true artist. Everyone can interpret it differently. Coop Himmelblau differently than Daniel Libeskind. I believe that given its openness and richness, deconstruction will live on. It has no limit and no direction, but it has a strong philosophy that does not confine it, nor does it make it lose its proper essence. Say, one makes a house, a residence. If the levels in which he works cause that house cease to be a residence, then that 'ism,' it means, is at an end.⁵²

'If it is a "rising against," an anti-stance, then too, deconstructivism is successful; it is successful on account of its difference. When I look at it on Libeskind's buildings everything about them bespeaks their difference.'⁵³

Among projects developed for competitions, Sepin's *Great Egyptian Museum* attracts particular attention with its unusual architecture (Figure 8.24). The aim of the competition was to design a new museum complex providing facilities and access to a broad range of information near the Giza Pyramids. The museum would also host the eternal ancient Egyptian monuments, treasures, and history. Sepin's design deconstructs the classical understanding of the museum. But nevertheless, we may claim that this project was shaped around symbolic references that cause the building to be qualified as a representational building. As Sepin himself has affirmed,

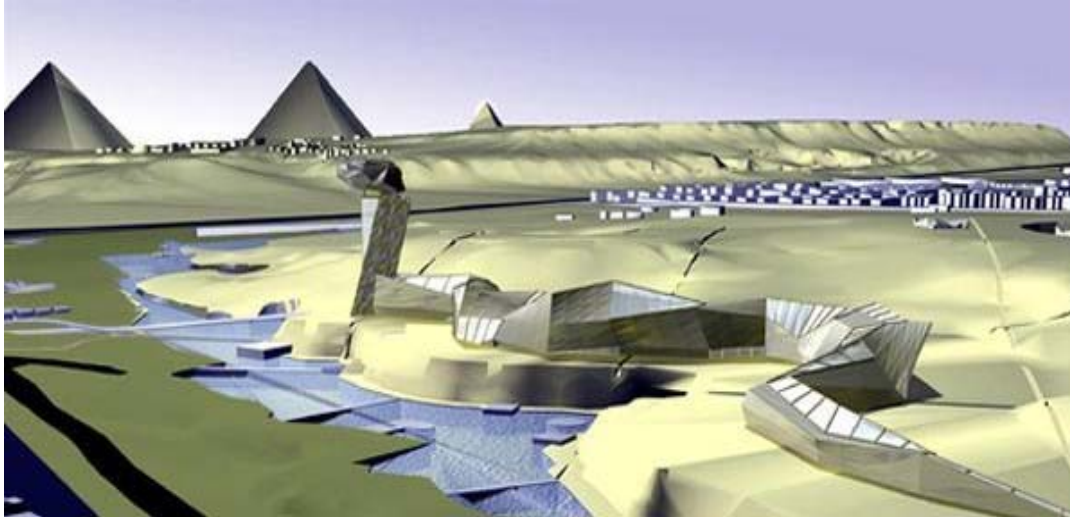
the modern interpretation of the cobra which is the symbol of ancient Egyptian culture and the protector of the emperors and temples, is the main inspiration of our project. We have drafted a structure that emphasizes the conception of the architecture of the third Millennium. In addition to the sphinx attending to the pyramids in Giza for millennia, this unique structure will act as a second guardian by creating an analogy with the sphinx on the north of the pyramids. [...] This giant cobra will be capable of protecting and displaying hundreds of thousands priceless artifacts.⁵⁴

⁵¹ Sepin, Personal interview by author, Istanbul, 18 September 2007, see below p. 361.

⁵² Sepin, Interview, p. 361 below.

⁵³ Sepin, Interview, p. 362 below.

⁵⁴ Sepin, Personal electronic mail to the author about the project of the *Great Egyptian Museum*, 21 November 2007.



Figures 8.24. Yavuz Selim Sepin, the *Great Egyptian Museum*, Cairo, 2002

(Source: Yavuz Selim Sepin Archive)

Sepin created a fragmented structure suggesting a new order in the complexity of the architectural components and different planes by de-structuring analytically the form of the cobra.⁵⁵ The topography of the site is one of the main inputs of the project, because it shapes the folded surfaces as a transformation of the ground into building. As Sepin has pointed out, the connections and links which serve as a bridge by providing access to most of the activities, information centers, and recreation areas are the most important sections in the museum.⁵⁶ The Museum is situated in three stages with very minor interference on top of a hill in the northwest of the field (Figures 8.25 and 8.26). While in the first stage, there are indoor parking lots, the second stage facing the Nile Park accommodates a two-storey museum with a fifteen-storey administration building on top (Figure 8.27). The second stage also includes institutions, cafeterias, and a three-storey panoramic restaurant. In front of the structure by the artificial lake, where natural sunlight is received, there are commercial facilities, general service areas, scientific research and training facilities, leisure activity areas, and special outdoor temporary exhibition areas. According to Sepin, “the artificial lake and its surroundings on top of the hill not only create a unique perspective but also symbolize the Nile River.”⁵⁷ The

⁵⁵ Sepin, Interview, p. 353 below.

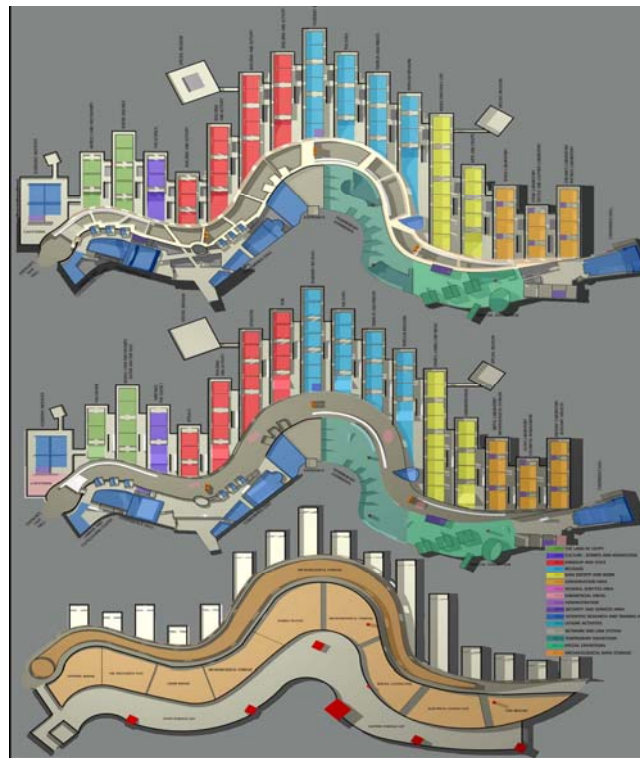
⁵⁶ Sepin, Personal electronic mail.

⁵⁷ Sepin, Personal electronic mail.

third stage consists of the permanent exhibition centers, conservation and conference rooms on the west side, where the land does not receive direct sunlight.



Figures 8.25. Layout perspective
(Source: Yavuz Selim Sepin Archive)



Figures 8.26. Land use schema
(Source: Yavuz Selim Sepin Archive)

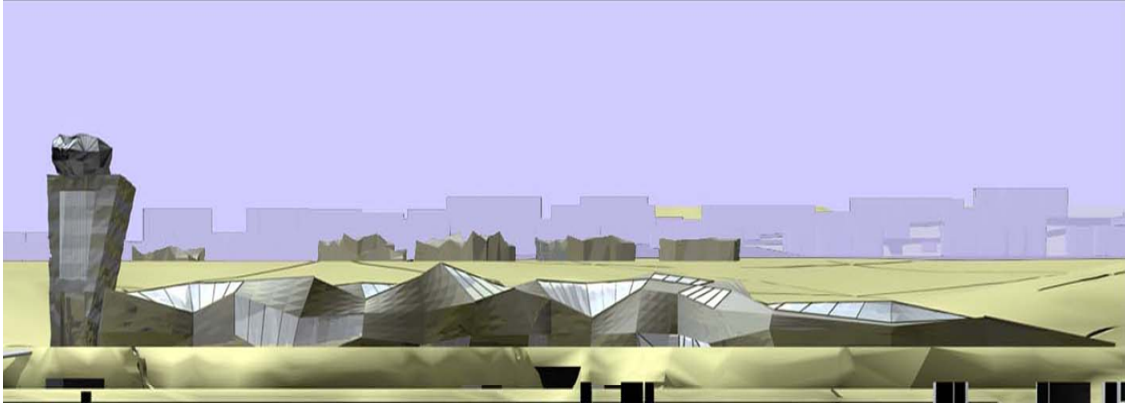


Figure 8.27. Front view of the project
(Source: Yavuz Selim Sepin Archive)

We may assert that Sepin's fragmented radical design in the shadow of the pyramids near Cairo deconstructs the traditional understanding of the museum with its unusual form instead of trying to validate conventional architectural thinking. But it is first of all an analogical expression deriving its form from a representation.

8.4. Gökhan Avcioğlu: *Skyscraper* Concept Project and *Borusan Expedition Center*

Gökhan Avcioğlu is one of the practitioners in contemporary Turkish architecture who founded GAD (Global Architectural Development) Architecture in 1994. Avcioğlu performs architectural practice, research and concept design with his global collaborators in New York and Istanbul. As Avcioğlu has pointed out, his office is committed to finding innovative approaches and creating new spatial experiences with projects and ideas.⁵⁸ He also underlines that they do not start out from the primacy of visibility in modernist thought [...] as this reduces architecture to the plan, section and appearance. In order to bring into being what we do, by modernist standards, we should take at least 200 sections.⁵⁹ Avcioğlu criticizes 'the reduction of modernism to mottos like 'less is more,' 'ornament is crime.'⁶⁰

⁵⁸ Gökhan Avcioğlu, Personal interview by author, Istanbul, 18 September 2007.

⁵⁹ Avcioğlu, Interview, p. 379 below.

⁶⁰ Avcioğlu, Interview, p. 370 below.

Avcioğlu's architectural projects have included mixed-used building complex projects, public and private cultural projects, hotel and residential projects, housing projects, and caffè and restaurant projects. His *Skyscraper* concept project is one of the examples of radical design which he has situated both in Istanbul and Hong Kong (Figures 8.28 and 8.29). This project, to Avcioğlu, was inspired by Istanbul's multi-layered history and culture. The office aimed at creating a new profile for twenty-first century skyscrapers by repositioning the multiple layers of a city in a vertical version of the lateral city.⁶¹ The approach is indeed innovative: this new skyscraper or contemporary icon is made from a mesh-like structure. As can be seen in Figure 8.30, its dynamic structure and flexible form incorporate multiple programs ranging from cultural facilities, hotels, cinemas, theaters and retail centers to offices and residences. As Avcioğlu has pointed out, the floors are cantilevered one on top of the other within the woven structure and the free spaces in between the programmatic elements allow for a range of public spaces including sky gardens, plazas, and caffès and restaurants (Figure 8.31).⁶² In conclusion, we may claim that this new skyscraper model frustrates traditional expectations about high-rise buildings and suggests a contemporary design.



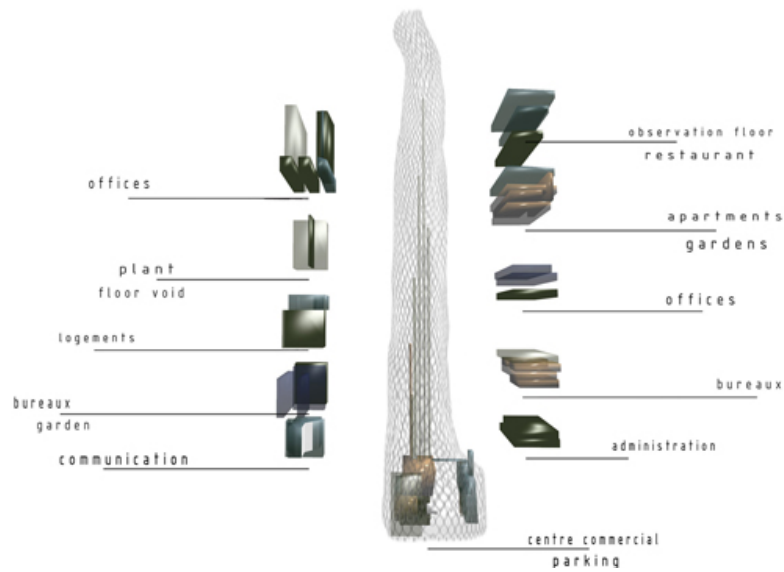
Figure 8.28. Gökhan Avcioğlu, *Skyscraper* concept project, Istanbul, 2001 (Source: GAD Archive)



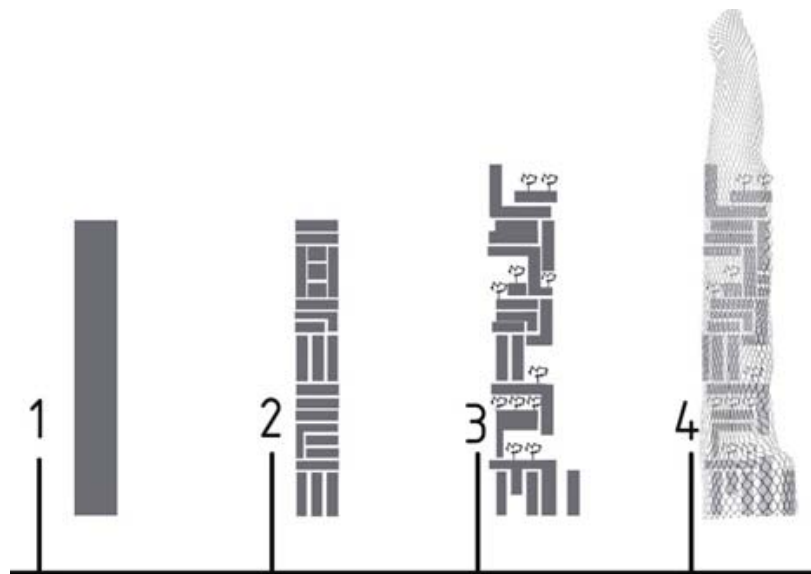
Figure 8.29. Gökhan Avcioğlu, *Skyscraper* concept project, Hong Kong, 2001 (Source: GAD Archive)

⁶¹ Avcioğlu, Personal electronic mail to the author about the *Skyscraper* concept project. 21 November 2007.

⁶² Avcioğlu, Personal electronic mail.



Figures 8.30. Diagram of the multiple programs, *Skyscraper*
 (Source: GAD Archive)



Figures 8.31. Structural diagram, *Skyscraper*
 (Source: GAD Archive)

The other Istanbul project by Avcioğlu is the *Borusan Expedition Center* which is used as an art exhibition, training center and showroom (Figure 8.32). The building was designed for multi-purpose facilities including restaurants, swimming pools and spas and venues for concerts and shows. ‘All decisions concerning the general layout of the building and its architectural language have been reached in line with a

contemporary architectural approach'.⁶³ Landscape was one of the important inputs of the design, because the arrangement of the building on the site takes full advantage of the natural slope. The structure of the building emerges from the undulating topology of the landscape rather than sitting in the landscape as an isolated object. Located in the forest, the building has been arranged around the trees giving the building a dynamic form. The angular geometry of the building, the sloping walls and floors at unexpected points and the play of light and shade intensify the experience (Figure 8.33).



Figures 8.32. Gökhan Avcioğlu, *Borusan Expedition Center*, Istanbul, 2001
(Source: GAD Archive)



Figures 8.33. Front view of *Borusan Expedition Center*
(Source: GAD Archive)

⁶³ Avcioğlu, Personal electronic mail.

The other important feature in GAD's design was to create a building that would make optimum use of building technology. The main materials used in constructing the building are strong and durable materials such as steel and wood. These materials give the interior a light and airy feel. The office used steel cladding for the façade, because they thought that it would rust over time and give the impression of an aged structure abandoned in the forest.⁶⁴ The metal ramp which crawls onto the roof creates a terrace as well as additional exhibition space.

8.5. The Silence of the Heavenly Dome: Kaya Gönençen's

Batıkent Mosque

Kaya Gönençen designed the *Batıkent Mosque* in 1989 for Ankara (Figures 8.34 and 8.35). Gönençen's projects in general display the creative power of contemporary Turkish architects and his *Batıkent Mosque* is not the only mosque project he has developed.⁶⁵ In his mosque designs, the most important feature is to emphasize that mosque design can be indeed freed from the overwhelming load of the tradition and the canonical restrictions of Turkish mosque-building. This is a thesis that must be dwelt on, since not only are mosques monumental buildings concerned with the power of the faith they represent, but the history of Turkish architecture is saturated with magnificent, overpowering specimens designed and built by an array of superior architects. As Gönençen has pointed out in his article, "Cami Mimarisinde Çağdaşlık" (Contemporariness in Mosque Architecture), 'the structure of our mosques has remained locked in the religious interpretations and building techniques of the past. They have become accommodators of taboos whereas they in fact involve valid as well as questionable elements.'⁶⁶ While Gönençen's mosques would have made excellent cases for investigating in the context of this thesis, he was unavailable either for

⁶⁴ Avcıoğlu, Personal electronic mail.

⁶⁵ The catalogue published for the Fourth National Architectural Exhibition and Awards event lists two others realized in Ankara: the Ostim Mosque of 1979 (built in 1981-1985) and the Mosque for the Automotive Industry Center of 1981 developed with Aslan Gönençen (constructed in 1986): see Aslı Özbay, ed. *4. Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri, Türkiye 1988-2004* (Ankara: Mimarlar Odası Yayınları, 2005), pp. 54, 53. For *Batıkent Mosque*, see p. 114.

⁶⁶ Kaya Gönençen, "Cami Mimarisinde Çağdaşlık," *Yapı* 214 (September 1999): 90.

interviewing or for archival access. Thus this section on his work will briefly draw attention to and place in historical context his work on the dome, which is perhaps *the* structural and architectural element most fundamental to not only Turkish mosque architecture, but to traditional Turkish architecture in general.

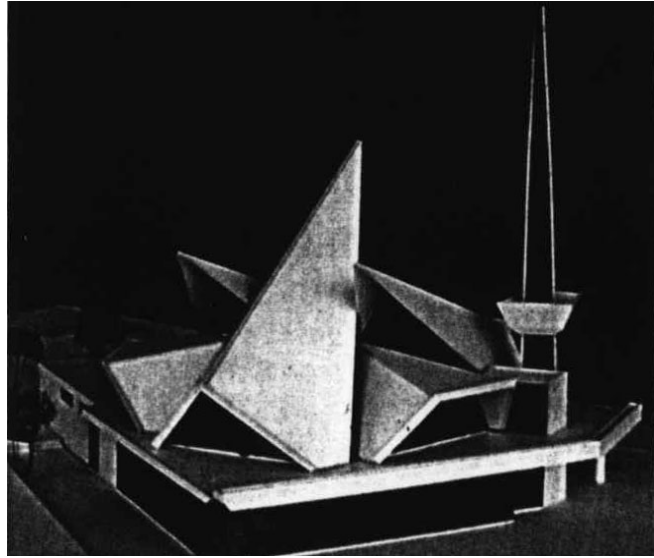


Figure 8.34. Kaya Gönençen, Model of *Batkent Mosque*, Ankara, 1989
(Source: Özbay, 4. *Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri*, 1994)

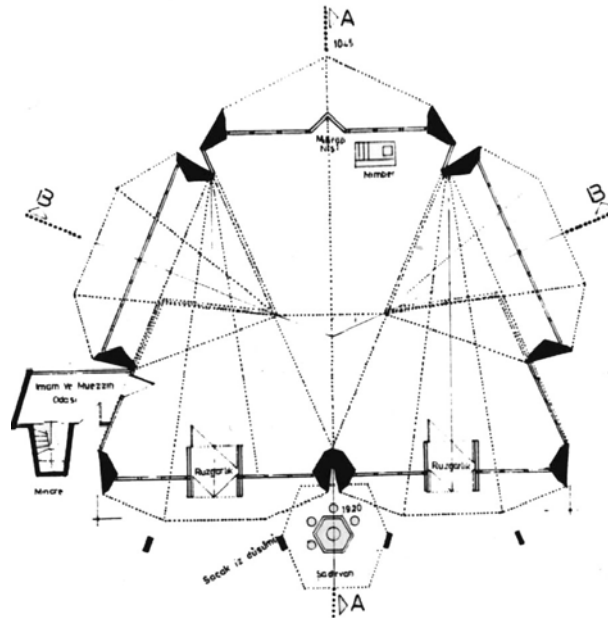


Figure 8.35. Plan of *Batkent Mosque*
(Source: Özbay, 4. *Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri*, 1994)

Constructed in the sixth century A.D., the massive dome of the Hagia Sophia had served as a model for domes throughout Europe, but most effectively in Turkey, including the design of Turkish mosques where the dome quickly became the prominent architectural feature (Figures 8.36 and 8.37). The conversion of the church into a mosque when Istanbul was conquered in 1453 by Emperor Mehmet II may have set the pattern for mosques with dominant domes. As in the Christian church, the dome of the mosque symbolized the vault of heaven. The Ottoman dome was a member of an entire structural system. But prior to the construction of the great domed mosques of the sixteenth and seventeenth centuries, this member was already prominent in medieval Seljuk architecture. As Gönençen himself has pointed out in reference to Seljuk architecture, ‘[i]n the beginning domes were of small span and used in multiples to cover large spaces’.⁶⁷ An example of this use of a series of domes for a continuous ceiling in late medieval Turkish hospital architecture may be seen in Figure 8.38. ‘Later,’ continues Gönençen, ‘centralized plans would bring about the development of spaces covered by a main central dome, a trend which reached its peak in Istanbul in the sixteenth and seventeenth centuries’.⁶⁸



Figure 8.36. *Hagia Sophia*, view from Bab-ı Hümayun Street
(Photography Feray Maden, November 2005)

⁶⁷ Gönençen, “Cami Mimarisinde Çağdaşlık,” p. 90.

⁶⁸ Gönençen, “Cami Mimarisinde Çağdaşlık,” p. 90.

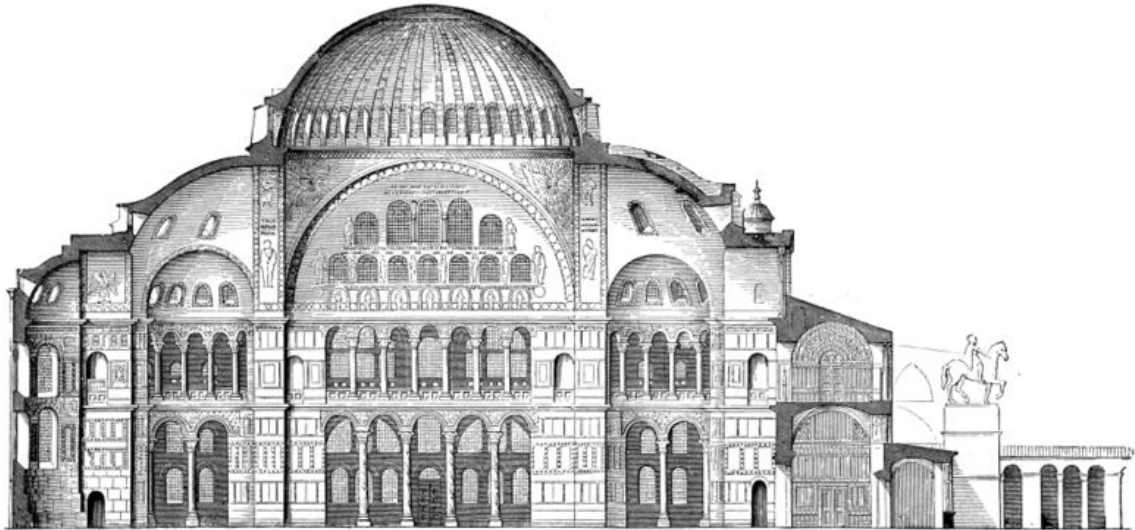


Figure 8.37. *Hagia Sophia*, cross section of the building before conversion to mosque
(Source: Lübke and Semran, *Grundriß der Kunstgeschichte*, 1908)

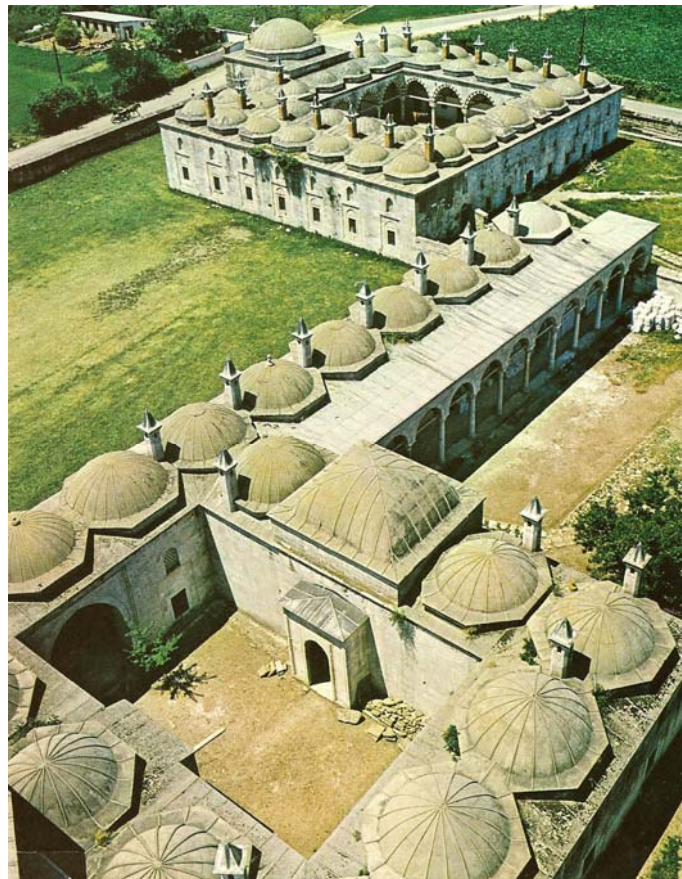


Figure 8.38. *Beyazid II Hospital*, Edirne, 1484-1488
(Photography Şemsi Güner)

Before the invention of new structural materials and techniques, mosques were generally built in the block masonry technique and incorporated the architectural trend of their period.⁶⁹ The large roofs and domes had to be supported by massive pillars and walls as in the Hagia Sophia and the Sultanahmet Mosque (1609-1616) (Figures 8.39 and 8.40). With the developments in construction technologies and changes of Turkish architecture in the course of the twentieth century the imitation of the architectural styles of the past centuries were abandoned and original examples in contemporary mosque design developed during the last fifty years. Gönençen's *Batıkent Mosque*, a case in point with respect to the element of the dome.



Figure 8.39. Interior view of *Hagia Sophia*
(Photography Feray Maden,
November 2005)

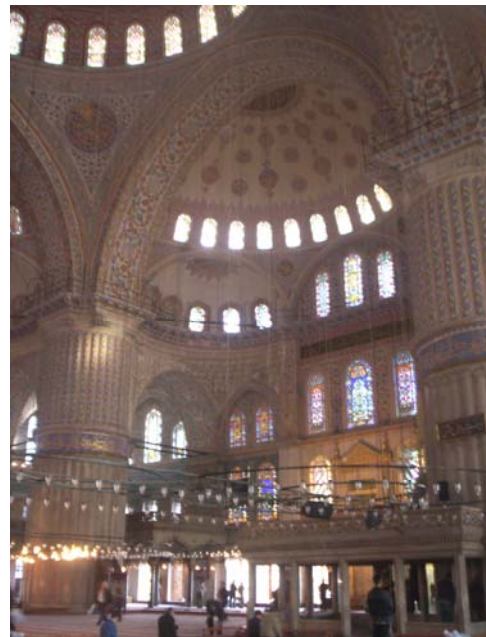


Figure 8.40. Interior view of *Sultanahmet Mosque* (Photography Feray Maden, November 2005)

In all three mosques of his construction, Gönençen is found to have dismantled the dome, transforming it into a pyramidal structure that rather resembles an analytic deconstruction of the spherical dome into triangular components. In so doing, he is also working in a way reminiscent of the ‘analytic cubists’ of the early twentieth century, but he is mathematically more rigorous.⁷⁰ In fact, the very ground plan of the mosque

⁶⁹ Gönençen, “Cami Mimarisinde Çağdaşlık,” p. 90.

⁷⁰ For ‘analytic cubism,’ see above, p. 33n. 53.

comprises such break-down of a pyramid, ‘flattened out’ into three triangles inscribed in a circle. The circle, yields the profile of the dome. Equally, the ground plan may be shown to be inscribed in a hexagon which yields the profile of the most common dome drum in Turkish architecture (Figure 8.41).



Figure 8.41. *Süleymaniye Mosque*, Istanbul, 1550-1557
(Photography Özlem Altun, 2007)

Gönençen is here deploying a play on mystical geometric forms. His dismantling of the traditional dome does not derive from a purely spatial approach that aims at iconoclasm for its own sake since the triangle has been considered as sacred as the circle since archaic times. His geometric play is not formalistic, but drives to the heart of both mysticism and the tradition of dome construction: the tip of that pyramid in Figure 8.34 which is the most vertical of the three and is seen in the foreground of the photograph, marks the center—the place of the keystone—of the dome at whose absence the pyramid is pointing as by a graphic arrow. In Gönençen’s Mosque, along with the dome, the monumentality of past examples has also been eliminated. The Batıkent Mosque has conserved, however, the central plan of the traditional mosque, ‘within an attempt to contain a symbolic image by use of modern materials and technological means’.⁷¹

⁷¹ Gönençen, “Batıkent Camisi,” 4. *Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri Kataloğu*, ed. Aslı Özbay (Ankara: Mimarlar Odası Yayınları, 1994), p. 114.

CHAPTER 9

CONCLUSION

This thesis has studied the issue of deconstructivist architecture both in terms of its pre-history in the twentieth century with respect to its roots in early twentieth-century avant-garde movements and to its response to modernism and postmodernism in order to understand how and why a number of late twentieth-century architects sought to assimilate deconstructive philosophy into architecture. This being the theme of the four-chapter Part I, Part II has proceeded to analyze Libeskind's architectural drawing and the specimen project, the Jewish Museum. Contrary to historians' appraisal of Libeskindian drawing as divorced from architectural practice, it has been demonstrated that, far from comprising purely aesthetic works, *Micromegas* and *Chamberworks* bore a two-fold significance for the contemporary chapter of the history of architecture: **1.** They undertook a systematic counter-statement to the post-Albertian conventions of architectural drawing that had attained the level of commercialized reification with modernism. **2.** They were germane to Libeskind's architectural design, as both works were demonstrated to be linked structurally and conceptually to the executed project, the Jewish Museum which followed upon the drawing series. The *Three Lessons in Architecture*, also analyzed in Part II, were similarly shown to demonstrate, in an installation work, Libeskind's vision of architectural history which informs *all* his projects.

It has been demonstrated that focusing on the concepts of 'history' and 'memory', Libeskind establishes his design concept on certain traces, signs, references and symbols he gathers from the specific urban environment and integrates the building into the city itself as well as into the history of the city and the project site. In Libeskind's own words describing the Berlin Jewish Museum, "the project seeks to reconnect the trace of history to Berlin and Berlin to its own eradicated memory which should not be camouflaged, disowned and forgotten."¹ In this respect, it is not possible to consider the building independently of its environment as well as of the specific historicity of the site. Thus this thesis claims, Libeskind's is a consistent position and

¹ Libeskind, *Erweiterung*, p. 66.

approach to design which we may posit as paradigmatic for deconstructivist architecture.

Part III has offered an overview of twentieth-century Turkish architectural history in order to demonstrate the tradition over against which contemporary Turkish architects today are experimenting with new forms, profiles and diagrams. Through analysis of projects and lengthy interviews conducted, work by Emre Arolat, Durmuş Dilekçi, Yavuz Selim Sepin, Gökhan Avcıoğlu, and Kaya Gönençen were selected for analysis in terms of the paradigm of deconstructivist architecture that was established in Part III. The analysis of their work has concluded the thesis by identifying both traces and a strong presence of the deconstructive position in Turkish architecture today.

BIBLIOGRAPHY

- Abbinnett, Ross. *Truth and Social Science: From Hegel to Deconstruction*. London: Sage Publications, 1998.
- Adam, Hubertus. "Globus in Splittern: Daniel Libeskind: Imperial War Museum, Manchester, 1997-2001." *Archithese* 29: 5 (September-October 1999): 40-43.
- Akay, Ali. *Tekil Düşünce (Modern Fransız Toplum Bilim Düşüncesi)*. Istanbul: AFA Yayıncılık, 1991.
- Akcan, Esra. "Manfredo Tafuri's Theory of the Architectural Avant-Garde." *The Journal of Architecture* 7 (Summer 2002): 135-170.
- Alberti, Leon Battista. *De pictura, On Painting*. Trans. Cecil Grayson. London: Penguin Books, 1972.
- Alberti, Leon Battista. *De re aedificatoria, The Ten Books of Architecture*. Ed. and Trans. Edward Owen, 1755; New York: Dover Books, 1986.
- Alberti, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books*. Trans. Joseph Rykwert et al. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 1988.
- Alexander, Christopher and Peter Eisenman. "Contrasting Concepts of Harmony in Architecture." *Lotus International* 40 (1983): 60-68.
- Allen, Stanley. "Between the Lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum." *Assemblage* 12 (August 1990): 18-57.
- "An Architectural Design Interview with Daniel Libeskind." AD Profile 87 (Deconstruction 3) *Architectural Design* 60: 9-10 (1990): 14-19.
- "Architektur der Dekonstruktion." *Baumeister* 85 (May 1988): 26-45.
- Arendt, Hannah. *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess*. London: John Hopkins University Press, 1997.
- Arnason, H. H. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. New York: Harry N. Abrams, 1986.
- Arolat, Emre. *Emre Arolat: Buildings/Projects 1998-2005*. Istanbul: Literatür Publishing, 2005.
- Artun, Ali. "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm." *Modern Hayatın Ressamı*. Istanbul: İletişim Yayınları, 2003. 7-86.

- Arzberger, S. "An Interview with Daniel Libeskind." *Der Architekt* 6 (June 1992): 303-306.
- Aslanoğlu, İnci. *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Basım İşliği, 1980.
- Atkins, G. Douglas. *Reading Deconstruction, Deconstructive Reading*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1983.
- Avidar, Pnina. "De Leegte van Herinnering en Hoop: Joods Museum van Daniel Libeskind =The Void of Memory and Hope: Jewish Museum, Berlin." *Architect* 30: 3 (March 1999): 48-55.
- Baird, George. *The Space of Appearance*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.
- Balfour, Alan, ed. *Berlin, World City Series*. London: Academy Editions, 1995.
- Balmond, Cecil. *Informal*. Ed. Christian Brensing. Munich: Prestel, 2002.
- Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Prager Publishers, 1970.
- Barthes, Ronald. "The Death of the Author." *Image, Music, Text*. Ed. and Trans. S. Heath. London: Fontana, 1977.
- Batur, Afife. *A Concise History: Architecture in Turkey during the 20th Century*. Istanbul: Chamber of Architects of Turkey, 2005.
- Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Trans. Charles Levin. St. Louis, Mo.: Telos Press, 1981.
- Baydar, Gülsüm. "The Cultural Burden of Architecture." *Journal of Architectural Education* (2004): 19-27.
- Behler, Ernst. *Confrontations: Derrida/Heidegger/Nietzsche*. California: Stanford University Press, 1991.
- Benjamin, Andrew. "Architecture as Historic Memory." *Arhitectura* 92: 1-2 (279-280) (1998): 29-33.
- Benjamin, Andrew. *Art, Mimesis, and the Avant-Garde*. London: Routledge, 1991.
- Benjamin, Andrew. "Building Philosophy: Towards Architectural Theory." *AA Files* 33 (Summer 1997): 44-51.
- Benjamin, Andrew. "Derrida, Architecture, and Philosophy." *Architectural Design* 58 (1988): 8-12.
- Benjamin, Andrew. *Philosophy & Architecture*. London: Academy Group, 1990.

- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983.
- Benjamin, Walter. *One-Way Street and Other Writings*. Trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London: New Left Books, 1979.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1990.
- Benjamin, Walter. "Über den Begriff der Geschichte." *Illuminationen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1977.
- "Berlin Museum with the Jewish Museum, Berlin." *GA Document* 43 (1995): 56-61.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988.
- Betsky, Aaron. "Libeskind Builds." *Architecture* (New York) 87: 9 (September 1998): 101-23.
- Betsky, Aaron. *Violated Perfection: Architecture and Fragmentation of the Modern*. New York: Rizzoli, 1990.
- Blau, Eve. *Architecture and Cubism*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.
- Bloom, Harold. *Poetry and Repression*. London and New Haven: Yale University Press, 1976.
- Blundell-Jones, Peter. "War Stories: Museum, Salford, UK." *Architectural Review* 213: 1271 (January 2003): 36-43.
- Bolle, Eric. "Daniel Libeskind: De Zinloosheid van de Architectuur=Daniel Libeskind: The Pointlessness of Architecture." *De Architect* 19: 11 (November 1988): 65-69.
- Bouman, Ole. "Daniel Libeskind: Beyond the Wall 26.36." *Domus* 798 (November 1997): 61-68.
- Bouman, Ole. "Beyond the Wall: Daniel Libeskind in the NAI." *Archis* 10 (October 1997): 28-31.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*. Seattle and London: University of Washington Press, 2001.
- Brady, Noel J. "Libeskind-Memory Foundations: Lecture by Daniel Libeskind." *Irish Architect* 208 (June 2005): 59-60.
- Briggs, John. *Fractals: The Patterns of Chaos*. London: Thames and Hudson, 1992.

- Broadbent, Geoffrey. "A Head of Steam at the Boilerhouse: The New Extension to London's Victoria and Albert Museum." *Competitions* 6: 3 (Fall 1996): 4-19.
- Broadbent, Geoffrey. *Deconstruction*. London: Academy Edition, 1991.
- Brooks, Linda. "Daniel Libeskind-Interview." *Perspective: The Journal of the Royal Society of Ulster Architects* 11: 1 (January-March 2002): 26-29.
- Brunette, Peter and D. Wills, ed. *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, and Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Bunschoten, Raoul. "Wor(l)ds of Daniel Libeskind." *AA Files* 10 (Autumn 1985): 79-88.
- Burns, Karen and Peter Corrigan. "Daniel Libeskind (Interview)." *Architecture Australia* 90: 1 (January-February 2001): 74-80.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cauman, John. *Inheriting Cubism: The Impact of Cubism on American Art, 1909-1936*. New York: Hollis Taggart Galleries, 2001.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke I, Glottal Stop: 101 Poems*. Trans. Nikolai Popov and Heather McHugh. Hanover, N. H., and London: Wesleyan University Press, 2000.
- Cezar, Mustafa. *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.
- "Chamber Works par Daniel Libeskind." *Techniques & Architecture* 358 (1985): 62-67.
- Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. London and Los Angeles: University of California Press, 1968.
- "City Edge Competition, Berlin." *AA Files* 14 (Spring 1987): 28-35.
- Clark, Justine. "Lineage: The Architecture of Daniel Libeskind." *Architecture Australia* 90: 1 (January-February 2001): 22-25.
- Cobbers, Arnt. *Daniel Libeskind: Architekten und Baumeister in Berlin=Architects & Master Builders in Berlin*. Berlin: Jaron Verlag, 2001.
- Cohn, David. "Espiral de Fractales: Museo Victoria & Albert, Londres=A Fractal Spiral: Victoria & Albert Museum, London." *AV Monografias=AV Monographs* 71 (May-June 1998): 86-93.

- Cooke, Catherine. *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*. London: Academy Editions, 1995.
- Corbusier, Le. *Towards a New Architecture*. Trans. Frederick Etchells. Oxford: Butterworth Architecture, 1989.
- Crane, Howard. "Recent Literature on the History of Turkish Architecture." *The Journal of the Society of Architectural Historians* 31: 4 (December 1972): 309-15.
- Creech, James, Peggy Kamuf, and Jane Todd. "Deconstruction in America: An Interview with Jacques Derrida." *Critical Exchange* 17 (1985): 30.
- Critchley, Simon. *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Library, 1999.
- Critchley, Simon et al. *Deconstruction and Pragmatism*. Ed. Chantal Mouffe. London and New York: Routledge, 1996.
- Culler, Jonathan D. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge, 1983.
- Cunningman, David. "Architecture, Utopia and the Futures of the Avant-garde." *The Journal of Architecture* 6 (Summer 2001): 169-82.
- Curtis, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon Press, 1996.
- Çakıroğlu, Tuba, ed. *4 Kuşak Mimarlığı Tartışıyor*. Izmir: Mimarlar Odası Izmir Şubesi Yayınları, 2007.
- "Daniel Libeskind: An Architectural Design Interview." *Architectural Design* 60 (September 1990): 14-19.
- "Daniel Libeskind: Ampliación del Museo Victoria and Albert=Extension to the Victoria & Albert Museum, London." *Croquis* 91 (1998): 142-51.
- "Daniel Libeskind: Berlin Museum with the Jewish Museum." *GA Document* 59 (July 1999): 66-83.
- "Daniel Libeskind: Between the Lines-The Jewish Museum." *Chienchu=Dialogue: Architecture Design & Culture* 28 (August 1999): 48-57.
- "Daniel Libeskind: City Edge and Felix Nussbaum Museum." *Lotus International* 104 (1999): 58-59.
- "Daniel Libeskind: Designing Soul." *Museum News-Washington* 84: 2 (2005): 44-51.
- "Daniel Libeskind: Exhibition and Set Designs." *AD Profile* 112 (Architecture & Film) *Architectural Design* 64: 11-12 (November-December 1994): 42-47.

- “Daniel Libeskind: Masterplan for Ground Zero.” *Archithese* 33: 3 (May-June 2003): 42-43.
- “Daniel Libeskind: Musée Juif.” *Architecture D’aujourd’hui* 297 (February 1995): 94-95.
- “Daniel Libeskind: Museo Felix Nussbaum=Felix Nussbaum Museum, Osnabrück; Extension to the Victoria & Albert Museum, London; Imperial War Museum, Manchester Competition Entry’.” *El Croquis* 91: 3 (1998): 128-57.
- “Daniel Libeskind: Museo Imperial de la Guerra=Imperial War Museum.” *Croquis* 91 (1998): 152-57.
- “Daniel Libeskind.” *Space* 447 (February 2005): 42-103.
- “Daniel Libeskind: Studio Weil, Mallorca, Spain 1998-2003.” *A & U: Architecture & Urbanism* 400: 1 (January 2004): 36-45.
- “Daniel Libeskind: The Eye and the Wing-Extension to the Denver Art Museum.” *GA Document* 70 (July 2002): 96-99.
- Das Daniel Libeskind Project=The Daniel Libeskind Project*. Berlin: Internationale Bauausstellung, 1987.
- Das, Shubhrajit. “Deconstruction/Deconstructive Architecture.” *Architecture & Design* 19: 5 (September-October 2002): 40-45.
- Davey, Peter. “A Tale of Two Museums.” *Architectural Review* 205: 1226 (April 1999): 38-39.
- Dawson, Layla. “Berlin Morphology.” *Architectural Review* 197: 1180 (June 1995): 54-55.
- Dawson, Layla. “Built History.” *A & U: Architecture & Urbanism* 339 (December 1998): 98-100.
- Dawson, Layla. “Symbolic Libeskind.” *Architectural Review* 196: 1173 (November 1994): 13-16.
- Deamer, Peggy. “A New World Trade Center.” *Journal of Architectural Education* 56: 3 (2003): 71-74.
- Deitz, Paula. “Is There a Future for Ground Zero?” *Architectural Review* 213: 1272 (February 2003): 18-21.
- De Michelis, Marco. “Daniel Libeskind: Museo Ebraico, Berlino=Daniel Libeskind: The Jewish Museum, Berlin.” *Domus* 820 (November 1999): 32-41.

- Den Heuvel, Dirk van. "Dialectic for the Eye: Extension to the Victoria & Albert Museum." *Architect* (The Hague) 27: 9 (September 1996): 32-33.
- Derrida, Jacques. *A Derrida Reader: Between the Blinds*. Ed. Peggy Kamuf. New York: Columbia University Press, 1991.
- Derrida, Jacques. "Architecture Where Desire May Live." *Domus* 671 (April 1986): 17-24.
- Derrida, Jacques. *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Ed. Jeffrey Kipnis and Thomas Leiser. New York: Monacelli Press, 1997.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Derrida, Jacques. *Edmund Husserl's The Origin of Geometry: An Introduction*. New York: Nicolos Hays, 1978.
- Derrida, Jacques. "In Discussion with Christopher Norris." *AD* 59: 1/2 (1989): 10.
- Derrida, Jacques. "Khora." *On the Name*. Ed. Thomas Dutoit. Stanford: Stanford University Press, 1995. 90-91.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- Derrida, Jacques. "Letter to a Japanese Friend." *Derrida and Difference*. Ed. David Wood and Robert Bernasconi. Warwick: Parousia Press, 1985. 1-5.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Derrida, Jacques. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago, 1981.
- Derrida, Jacques. *Resistances of Psychoanalysis*. Trans. Peggy Kamuf. Stamford: Stamford University Press, 1999.
- Derrida, Jacques. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Trans. Peggy Kamuf. Ed. Christie V. McDonald. New York: Schocken Books, 1985.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- Derrida, Jacques and Peter Eisenman. *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Ed. Kipnis and Thomas Leiser. New York: Monacelli Press, 1997.

- Desmoulins, Christine. "Imperial War Museum." *Architecture Interieure Crée* 305 (2002): 92-97.
- Diani, M. and C. Ingraham, ed. *Restructuring Architectural Theory*. Illinois: Northwestern University Press, 1989.
- Doğan, Fehmi. "The Role of Conceptual Diagrams in the Architectural Design Process: Case Studies of the First Unitarian Church by Louis Khan, the Staatsgalerie by Stirling & Wilford Associates, and the Jewish Museum by Daniel Libeskind." Ph.D. Diss., Georgia Institute of Technology, 2003.
- Domanska, Ewa. "Let the Dead Bury the Living: Daniel Libeskind's Monumental Counter-History." *Teksty Drugie* 1-2 (2004): 78-102.
- Donald L. Bates. "A Conversation Between the Lines with Daniel Libeskind." *El Croquis* 80 (1996): 6-29.
- Dorner, Elke. *Daniel Libeskind: Jüdisches Museum Berlin*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1999.
- Eck, Caroline van. "Enduring Principles of Architecture in Alberti's 'On the Art of Building': How did Alberti Set Out to Formulate Them?" *The Journal of Architecture* 4 (Summer 1999): 119-27.
- Edgerton, Samuel Y. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York, Evanston, San Francisco, and London: Harper and Row Publishers, 1975.
- Eisenman, Peter. "Architecture as a Second Language: The Texts of Between." In *Restructuring Architectural Theory*. Ed. M. Diani and C. Ingraham. Illinois: Northwestern University Press, 1989.
- Eisenman, Peter. "Blue Line Text." *AD* 58: 7/8 (1988): 6-9.
- Eisenman, Peter. "Modernizm ve Postmodernizme Karşı Manifesto." Trans. A. Çevik. *Mimarlık Dergisi* 90: 5-6 (1990): 87-88.
- Eisenman, Peter. "The End of the Classical: The End of the Beginning. The End of the End." *Perspecta* 21 (1984): 153-73.
- Ek, Fatma İpek. "The Archeological Sublime: History and Architecture in Piranesi's Drawings," M.Sc. Diss., Izmir Institute of Technology, 2006.
- Ekincioglu, Meral. ed. *Daniel Libeskind: Çağdaş Dünya Mimarlar Dizisi 12*. Istanbul: Boyut Yayınları, 2001.
- El Croquis: Daniel Libeskind 1987-1996*. Madrid: Croquis, 1996.

- Eldem, Edhem. "Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm: 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul." *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1993. 12-26.
- Ellis, John M. *Against Deconstruction*. Princeton, NJ: Prin. U. P. 1989
- Ellis, John M. "The Ethics of Repression: Deconstruction's Historical Transumption of History." *New Literary History* 23 (1992): 727-72.
- Evans, Robin. "In Front of Lines that Leave Nothing Behind." *AA Files* 6 (May 1984): 89-96.
- Fairs, Marcus. "Libeskind's Orion." *Icon* 12 (May 2004): 58-64.
- Feiresis, Kristin. "Mimarlık ve Anı: Libeskind ile Söyleşi." Trans. Bayar Çimen. *Yapı* 252 (November 2002): 78-80.
- "Felix Nussbaum Museum, Osnabrück." *Projeto Design* 202 (November 1996): 56-63.
- Felstiner, John. *Paul Celan: Poet, Survivor*. London: Yale University Press, 1995.
- Ficino, Marsilio. *Commentarium Marsili Ficini florentini in "Convivium" Platonis, de amore. Le commentaire de Marsille Ficini sur "Le Banquet" d'amour de Platon*. Trans. S. Silvius. Ed. S. Murphy. Paris: H. Champion, 2004.
- First International Symposium on Deconstruction*. London: Tate Gallery and the Academy Group. March 26, 1988.
- Fludd, Robert. *Anatomiae amphitheatrum [...]*. Frankfurt: s.p., 1623.
- Forgács, Éva. *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2002.
- Forty, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson, 2000.
- Frampton, Kenneth. "Industrialization and the Crisis in Architecture." *Oppositions Readers*, ed. K. Micheal Hays. New York: Princeton Architectural Press, 1998. 39-64.
- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames & Hudson, 1997.
- Freiman, Ziva. "What is Deconstructivism?" *Metropolitan Home* 20: 8 (August 1988): 48-99.
- Freireiss, Kristin. *The Art of Architecture Exhibition*. Ed. Marten Kloos. Amsterdam: Architectura & Natura, 1991.

- Freud, Sigmund. *On Metapsychology*. Trans. James Strachey. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Trans. James Strachey. New York: Discus Book, 1965.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 17. Trans. James Strachey. London: Hogarth Press, 1955.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trans. James Strachey. London: Penguin Books, 1985.
- Frost, Flemming and Kjeld Vindum. "Libeskind in Berlin." *Skala* 17-18 (1989): 22-25.
- Fry, E. F. *Cubism*. New York: McGraw-Hill, 1966.
- Gelernter, Mark. *Sources of Architectural Form: A Critical History of Western Design Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
- Genç Çizgiler 2004, Young Lines 2004. Istanbul: Arkitera Yayınları, 2004.
- "Genç Mimarlar Tartışıyor: Türk Mimarlığının Geleceği." *Yapı* 293 (April 2006): 39-43.
- Georgiadis, S. *Sigfried Giedion: eine intellektuelle Biographie*. Zurich: Amman, 1989.
- Ghirardo, Diane. *Architecture After Modernism*. London: Thames and Hudson, 1996.
- Giedion, Sigfried. *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.
- Giedion, Sigfried. *Befreites Wohnen*. Zurich: O. Füssli, 1929.
- Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.
- Giovannini, Joseph. "Berlin's New Walls." *Architecture* 87: 9 (September 1998): 50-54.
- Glancey, Jonathan. *20th Century Architecture: The Structures that Shaped the Century*. New York: Overlook Press, 1998.
- Goldberger, Paul. New York: *Up from Zero: Politics, Architecture, and the Rebuilding of New York*. Random House, 2004.
- Goldblatt, David. "The Dislocation of the Architectural Self." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49:4 (Fall 1999): 337-48.
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press, 1980.
- Gookin, Kirby. *Deconstructing Architecture: Reconstrution History*. New York: Massimo Audiello Gallery, 1989.

- Gordon, Donald E. *Expressionism: Art and Ideas*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Gödeli, İzzet. "Deonstrüktivizm ve Mimarlık." *Yapı* 179 (October 1996): 95-98.
- Gönençen, Kaya. "Cami Mimarisinde Çağdaşlık," *Yapı* 214 (September 1999): 83-90.
- Graafland, Ad. "No Pictures Please: The Work of Daniel Libeskind and Barnett Newman." In *Architectural Bodies*. Ed. Michael Speaks. Trans. Michael Loughlin. Rotterdam: 010 Publishers, 1996. 101-21.
- Graafland, Arie. *The Socius of Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 2000.
- Grassi, Giorgio. "Avant-Garde and Continuity." *Opposition Readers*. Trans. Stephen Sartarelli. Ed. K. Micheal Hays. New York: Princeton Architectural Press, 1998. 390-99.
- Gray, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, ed. Marian Burleigh-Motley. London: Thames and Hudson, 1986.
- Gropius, Walter. *Fantastic Architecture*. Trans. and Ed. Christiane Crasemann Collins and George R. Collins. London: Architectural Press, 1963.
- Günay, Baykan. *Türkiye Mimarlığı: Gelenek, Yöre, Doğu, Batı*. Ankara: TMMOB Şehir Plancıları Odası, 2005.
- Hadid, Zaha. "Interview with Zaha Hadid." *UIA Journal* 1:2 (1991): 88.
- Hamamcıoğlu, Mine. "Exploration of Relations between Structural and Spatial Aspects of some Early Republican buildings in Turkey." In *Proceedings of the Historical Construction Congress*. P. B. Lourenço, P. Roca, ed. Guimaraes, 2001. 257-65.
- Harth, Erica. "Classical Innateness." In *Science, Language, and the Perspective Mind: Studies in Literature and Thought from Campanella to Bayle*. Ed. timothy J. Reiss. New Haven: Yale University Press, 1973. 212-30.
- Haslam, Michael. "Berlin: Daniel Libeskind's Jewish Museum Lives up to Its Promise." *Architecture Today* 84 (January 1998): 6-9.
- Hasol, Doğan. "'Türkiye Mimarlık Politikası'na Doğru." *Yapı* 293 (April 2006): 37-38.
- Hasol-Erktin, Ayşe. "Sedat Hakkı Eldem." *Anılarda Mimarlık*. Istanbul: Yem Yayın, 1995.
- Hays, K. Michael, ed. *Architecture (Theory) Since 1968*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2000.
- Hays, K. Michael, ed. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

- Heidegger, Martin. "Building, Dwelling, Thinking." *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1971.
- Heidegger, Martin. *The Basic Problems of Phenomenology*. Trans. Albert Hofstadter. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Henderson, Francis. *The muses of Daniel Libeskind : Museumology and Participation*. s.l.: s.n., 1997.
- Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.
- Herries, Karsten. "Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture." *Perspecta* 20 (1983): 16.
- Herz, Manuel. "Institutionalized Experiment: The Politics of 'Jewish Architecture' in Germany." *Jewish Social Studies* 11: 3 (Spring-Summer 2005): 58-66.
- Heynen, Hilde. *Architecture and Modernity*. London and Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
- Heynen, Hilde. "Introduction to the Theme 'Petrified Memory'." *The Journal of Architecture* 4 (Winter 1999): 331-32.
- Heynen, Hilde. "'What Belongs to Architecture?' Avant-Garde Ideas in the Modern Movement." *The Journal of Architecture* 4 (Summer 1999): 129-47.
- Hitchcock, Henry-Russell and Philip Johnson. *The International Style*. London and New York: W. W. Norton & Company, 1966.
- Hobkinson, Sam and Cruickshank, Dan. *Towering Ambitions: Dan Cruickshank at Ground Zero Filmed*. Great Britain: BBC Television, 2003.
- Hodge, Daniel H. *Daniel Libeskind: An Introduction and Bibliography*. Monticello, Illinois: Vance Bibliographies, 1990.
- Hoffmann-Axthelm, Dieter and Bernd Albers. "The Planning of Berlin's City and Historic Centre." *The Journal of Architecture* 2 (Autumn 1997): 205-13.
- Hoffmann, E. T. A. *E. T. A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen*. Berlin: Verlag der Nation, 1978.
- Holl, Steven. "Architect's Offices: Studio Daniel Libeskind." *A+U: Architecture and Urbanism* 1 (424) (January 2006): 14-17.
- Hollier, Denis, ed. *A New History of French Literature*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1989.
- Holod, Renata et al., ed. *Modern Turkish Architecture*. Ankara: The Chamber of Architects of Turkey, 2005.

- Holt, Elizabeth Gilmore, ed. *A Documentary History of Art*. New York: Doubleday, 1963.
- Holt, Steven. "Museum of Modern Art: Deconstructing Deconstructivists." *Art News* 87: 6 (Summer 1988): 79-80.
- Holub, Robert C. *Crossing Borders: Reception Theory, Post-structuralism, Deconstruction*. London: University of Wisconsin Press, 1992.
- Hubert, Christian. "Memories and Machines." *UCLA Architecture Journal* 2 (1989): 34-39.
- Huyssen, Andreas. "The Voids of Berlin." *Critical Inquiry* 24: 1 (Autumn 1997): 57-81.
- Ikonomou, Eleftherios. "Introduction: Berlin Annum VII." *The Journal of Architecture* 2 (Autumn 1997): 197-204.
- Ingersoll, Richard. "Libeskind Builds: Felix Nussbaum Museum, Osnabrück, Germany." *Architecture* 87: 9. 1 September 1998. 108-17.
- Istanbul Architects Association. *100 Works 50 Architects*. Istanbul: Yapı Yayın, 2005.
- İşsözen, Erhan. 1. *Ulusal Mimarlık Akımı'nın Büyük Ustası Mimar Vedat Tek'e Saygı*. Istanbul: Şişli Belediyesi Başkanlığı, 2000.
- Jaeger, Falk. "Das Labor des Alchimisten: ein Besuch in Daniel Libeskind's Atelier=The Work of an Alchemist: A Visit to Daniel Libeskind's Studio." *DBZ (Deutsche Bauzeitschrift)* 5 (May 1991): 689-96.
- Jay, Paul. "Critical Historicism and the Discipline of Architecture." *Threshold* 4 (Spring 1988): 28-34.
- Jencks, Charles. *Architecture Today*. London: Academy Editions, 1993.
- Jencks, Charles. "Aşkın Olmayan Bir Postmodern: Peter Eisenmann'la Söyleşi." Trans. Enis Batur. *Modernizmin Serüveni*. Istanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1997. 451-71.
- Jencks, Charles. "Deconstruction in Architecture." *Architectural Design* 58: 3-4 (1988): 1-81.
- Jencks, Charles. "Die Architektur der Dekonstruktion." *Architecture Plus* 95 (November-December 1988): 24-49.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1978.
- Jencks, Charles. *The New Moderns: From Late to Neo-Modernism*. London: Academy Editions, 1990.

- Jencks, Charles. *The New Paradigm in Architecture*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- Jencks, Charles and Karl Kroft, ed. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Chichester: Academy, 1997.
- Jodidio, Philip. *New Forms Architectures in the 1990s*. Cologne: Benedikt Taschen Verlag, 1997.
- John E. Bowlt, ed. "From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism." *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-34*. London: Viking Press, 1988. 116-35.
- John, R. Searle. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Johnson, Donald Leslie and Donald Langmead. "Daniel Libeskind." *Makes of 20th Century Modern Architecture: A Bio-Critical Sourcebook*. Chicago and London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. 191-94.
- Johnson, Philip and Mark Wigley. *Deconstructivist Architecture: The Museum of Modern Art*. New York: Little Brown, 1988.
- "Jüdische Museum=Between the Lines." *Arch Plus* 131 (April 1996): 56-80.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Trans. F. Max Müller. London: Macmillan, 1981.
- Kelly, Micheal. "Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, and Architecture." *The Art Bulletin* 77: 4 (December 1995): 690-96.
- Khan-Magomedov, Selim O. *Pioneers of Soviet Architecture: The Search of New Solutions in the 1920s and 1930s*. New York: Rizzoli, 1987.
- Kınay, Cahid. "Kübizm (Cubisme)." *Sanat Tarihi: Rönesans'tan Yüzyılımıza-Geleneksel'den Modern'e*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993. 232-47.
- Kızıldere, Selda and Metin Sözen. "İstanbul'da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapıları'nın Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi." *İTÜ Dergisi* 2: 1 (December 2005): 87-95.
- Kipnis, Jeffrey. *Perfect Acts of Architecture*. New York: Museum of Modern Art and Wexner Center for the Arts, the Ohio State University, 2001.
- Kipnis, Jeffrey. "Though to My Knowledge." *Threshold* (1988): 106-13.

- Kligerman, Eric. "Ghostly Demarcations: Translating Paul Celan's Poetics into Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin." *The Germanic Review* 80:1 (Winter 2005): 28-49.
- Klotz, Heinrich. *The History of Postmodern Architecture*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 1988.
- Kolb, David. "Postmodern Sophistications." *Architectural Design* 60: 9-10 (1990): 11-19.
- Korkmaz, Tansel. *Architecture in Turkey Around 2000: Issues in Discourse and Practice*. Ankara: Mimarlar Odası Yayınları, 2005.
- Kortan, Enis. *1950'ler Kuşağı: Mimarlık Antolojisi*. Istanbul: Yem Yayın, 1997.
- Kortan, Enis. *Türkiyede Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1960-1970)*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi, 1973.
- Kostof, Spiro. *The Architect: Chapters in the History of the Profession*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Kossoff, Philip. *Valiant Heart: A Biography of Heinrich Heine*. New York: Cornwall Books, 1983.
- Kruft, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- Kruger, J. L. "Translating Traces: Deconstruction and the Practice of Translation." *Literator* 25 (April 2004): 47-72.
- Kuban, Doğan. "A Survey of Modern Turkish Architecture." *Architecture in Continuity*. Ed. Sherban Cantacuzino. New York: Aperture, 1985. 65-75.
- Kuhn, Hans Peter. *Licht und Klang/ Hans Peter Kuhn; mit Fotografien von Gerhard Kassner; mit Beiträgen von Daniel Libeskind*. Heidelberg: Kehrer, 2000.
- Lacan, Jacques. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Trans. Anthony Wilder. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1968.
- Lampugnani, Vittorio. "Daniel Libeskind: Trametodo, Idea e Desiderio=Between Method, Idea and Desire." *Domus* 731 (October 1991): 17-28.
- Lautréamont, Comte de. *Les chants de Maldoror*. Brussels: Apollo, 1984.
- Lavin, Sylvia. "On the MoMA Show: Is Deconstruction a New Style, or Does It Need Deconstructing?" *Interiors* 147: 11 (June 1988): 16-28.
- Leppert, Stefan. "Der Garten zum Leben=The garden at the Nussbaum Museum in Osnabrück." *Garten & Landschaft* 111: 10 (October 2001): 16-18.

- Lethen, Helmut. "Between the Barrier and the Sieve: Finding the Border in the Modern Movement." *The Journal of Architecture* 1 (Winter 1996): 301-12.
- Leung, Joanne Hin Tseng. *The Question of Emblematic Rupture: The Jewish Extension to the Berlin Museum by Daniel Libeskind*. s.l.: s.n., 1996.
- Levene, Richard C. and Fernando Cecilia, ed. *El Croquis* 15: 4 (80): *Daniel Libeskind: 1987-1996*. Madrid: El Croquis, 1996.
- Lewis, Michael. "Into the Void with Daniel Libeskind." *Commentary* 115 (May 2003): 40-45.
- Libeskind, Daniel. "An Open Letter to Architectural Educators and Students of Architecture." *Journal of Architectural Education* 40: 2 (1987): 46.
- Libeskind, Daniel. "Architecture Intermundium." In *Restructuring Architectural Theory*. Ed. Catherine Ingraham and Marco Diani. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1988. 115-21.
- Libeskind, Daniel. "Between the Lines." *Architectural Design* 67: 9-10 (September-October 1997): 58-63.
- Libeskind, Daniel. "Between the Lines." *Skala* 23 (1990): 18-23.
- Libeskind, Daniel. "Between the Lines." *The New Modern Aesthetic*. London: Academy Editions, 1990. 28.
- Libeskind, Daniel. "Between the Lines: Jewish Museum of the Berlin Museum." *Archithese* 19: 5 (September-October 1989): 62-68.
- Libeskind, Daniel. *Between Zero and Infinity: Selected Projects in Architecture/Daniel Libeskind*. New York: Rizzoli International Publications, 1981.
- Libeskind, Daniel. "Book U." *Marking the City Boundaries*. London: Academy Editions, 1992. 40-47.
- Libeskind, Daniel. *Chamber Works: Architectural Meditations on Themes from Heraclitus*. London: Architectural Association, 1983.
- Libeskind, Daniel. *Counterpoint: The Architecture of Daniel Libeskind*. Berlin: Jüdisch Museum Berlin, 2003.
- Libeskind, Daniel. *Countersign: Architectural Monographs 16*. London: Academy Editions, 1991.
- Libeskind, Daniel. "Daniel Libeskind." *Architettura Cronache e Storia* 40: 7-8 (July-August 1994): 484-558.
- Libeskind, Daniel. "Daniel Libeskind." *Competitions* 9: 2 (Summer 1999): 44-53.

- Libeskind, Daniel. "Daniel Libeskind: The Myth of Site, the Idea of Sight." *Design Quarterly* 122 (1983): 21-25.
- Libeskind, Daniel. "Danish Jewish Museum." *A & U: Architecture & Urbanism* 432 (September 2006): 67-73.
- Libeskind, Daniel. "Denver Sanat Müzesi Eki." Trans. Derya Nüket Özer. *Yapı* 280 (March 2005): 69-73.
- Libeskind, Daniel. "Deus ex Machine/Machina ex Deo: Aldo Rossi's Theatre of the World." *Oppositions* 21 (Summer 1981): 2-23.
- Libeskind, Daniel. "Devastation into Destination." *Architecture Today* 130 (July 2002): 42-57.
- Libeskind, Daniel. "Die Provokation des Alltäglichen." *Transition* 56 (1997): 44-47.
- Libeskind, Daniel. "Drei Lehrstücke über Architektur: Der Zugang zur Architektur: Projekt für Palmanova, Biennale Venedig, 1985." *Archithese* 19: 5 (September-October 1989): 58-60.
- Libeskind, Daniel. *End Space: An Exhibition at the Architectural Association*. London: Architectural Association, 1980.
- Libeskind, Daniel. *Erweiterung des Berlin Museums mit der Abteilung Jüdisches Museum=Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department*. Ed. Kristin Feireiss. Berlin: Ernst & Sohn, 1992.
- Libeskind, Daniel. "Feature: Daniel Libeskind." *A & U: Architecture & Urbanism* 257: 2 (February 1992): 60-128.
- Libeskind, Daniel. "Felix Nussbaum Haus." *GA Document* 51 (April 1997): 54-57.
- Libeskind, Daniel. *Fishing from the Pavement/Daniel Libeskind*. Rotterdam: NAI Publishers, 1997.
- Libeskind, Daniel. "Fishing From the Pavement." *Journal of Philosophy and the Visual Arts* (1990): 49-64.
- Libeskind, Daniel. "Graduate Center, London Metropolitan University." *A & U: Architecture & Urbanism* 413 (February 2005): 100-107.
- Libeskind, Daniel. "Holy Truth in Rough." In *Idea of the City*. London: AA Publications, 1996. 92-99.
- Libeskind, Daniel. "Imperial War Museum North." *GA Document* 71 (August 2002): 224-37.

- Libeskind, Daniel. "Jewish Museum." *Das Geheimnis des Schattens: Licht und Schatten in der Architektur=The Secret of the Shadow: Light and Shadow in Architecture*. Tübingen: E. Wasmuth, 2002.
- Libeskind, Daniel. *Jewish Museum Berlin-Concept and Vision*. Berlin: Date Publishing, 1998.
- Libeskind, Daniel. *Judisches Museum Berlin*. Berlin: Verlag der Kunst, 1992.
- Libeskind, Daniel. *Kein Ort an Seiner Stelle*. Dresden: Verlag der Künste, 1995.
- Libeskind, Daniel. "Landsberger Allee, Berlin, Germany." *Architectural Design* 67: 5-6 (May-June 1997): 50-53.
- Libeskind, Daniel. "La Poetica dell'Architettura: Opere a Cranbrook (1981-1982)." *Parametro* 119 (August September 1983): 14-63.
- Libeskind, Daniel. "Lessons in Vulnerability: Libeskind on Terraghi." *Architecture Today* 157 (April 2005): 40-45.
- Libeskind, Daniel. "Letter from Berlin." *ANY: Architecture New York* 6 (May-June 1994): 48-51.
- Libeskind, Daniel. "Line, City, Berlin, Exodus, Schoenberg, Poetik, Architecture, and Labyrinth." *Architettura* 40: 7-8 (July-August 1994): 484-558.
- Libeskind, Daniel. *Line of Fire*. Milan: Electa, 1988.
- Libeskind, Daniel. "Lost Profiles." *Techniques et Architecture* 471 (2004): 70-71.
- Libeskind, Daniel. *Micromegas: Arkkitehuuripiirustuksia, Suomen Rakennustaiteen Museo=Architectural Drawings, Museum of Finnish Architecture Helsinki*. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1980.
- Libeskind, Daniel. "Museum & Memory: An Alphabet for the Work of Daniel." *Dimensions* 13 (1999): 50-57.
- Libeskind, Daniel. *Museum Ohne Ausgang: Das Felix-Nussbaum Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabruck*. Tübingen: Wasmuth Verlag, 1998.
- Libeskind, Daniel. "Notes for a Lecture: Nouvelles Impressions d'Architecture." *AA Files* 6 (May 1984): 3-13.
- Libeskind, Daniel. "Perspective-Emblem of Sacrifice." *Daidalos* 11 (March 1984): 106-19.
- Libeskind, Daniel. "Peter Eisenman and the Myth of Futility." *Harvard Architecture Review* 3 (Winter 1984): 61-63.

- Libeskind, Daniel. "Points of Reference Symposium." *UCLA Architecture Journal* 2 (1989): 6-33.
- Libeskind, Daniel. "Proof of Things Invisible." *Dimensions* 12 (1998): 84-91.
- Libeskind, Daniel. *Radix-Matrix: Architecture and Writings*. Trans. Peter Gren. Munich and New York: Prestel Verlag, 1997.
- Libeskind, Daniel. "Remembering the Future: Three Projects in Berlin." *Architecture of Israel* 13 (August 1992): 38-45.
- Libeskind, Daniel. "Resisting the Erasure of History." *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*. London and New York: Routledge, 1999.
- Libeskind, Daniel. "Special Feature: Daniel Libeskind." *A & U: Architecture & Urbanism* 215: 8 (August 1988): 75-142.
- Libeskind, Daniel. "Still Life with Red Predictions; The Surface Must Die." *Architectural Design* 59: 1-2 (1989): 20-25.
- Libeskind, Daniel. "Studio Weil-Barbara Weil Residence, Port d'Andrax, Mallorca." *Prototypo* 3: 6 (December 2001): 152-59.
- Libeskind, Daniel. *Theatrum Mundi*. London: Architectural Association Publications, 1985.
- Libeskind, Daniel. "The Banality of Order." *Architecture Interieure Cree* 260 (August-September 1994): 88-95.
- Libeskind, Daniel. *The Danish Jewish Museum*. Copenhagen: Danish Jewish Museum, 2004.
- Libeskind, Daniel. "The Felix Nussbaum Museum." *A & U: Architecture & Urbanism* 339 (December 1998): 82-97.
- Libeskind, Daniel. "The House without Walls and Theatrum Mundi." *Art & Design* 6: 2-3 (1990): 56-64.
- Libeskind, Daniel. "The Imperial War Museum North." *A & U: Architecture & Urbanism* 385 (October 2002): 14-23.
- Libeskind, Daniel. "The Jewish Extension to the German Museum in Berlin." *Architectural Design* 3-4 (March-April 1990): 62-77.
- Libeskind, Daniel. "The Jewish Museum." *A & U: Architecture & Urbanism* 339 (December 1998): 102-21.
- Libeskind, Daniel. *The Jewish Museum Berlin*. Berlin: G & B Arts International, 2000.

- Libeskind, Daniel. "The Maledicta of Style." *Precis* 5 (Fall 1984): 24-31.
- Libeskind, Daniel. "The Poetics of Architecture: The Work of the Architecture School at the Cranbrook Academy of Art 1981-1982." *Parametro* 14: 119 (August-September 1983): 14-55.
- Libeskind, Daniel. "The Provocation of the Commonplace." *Transition* 56 (1997): 44-47.
- Libeskind, Daniel. *The Space of Encounter*. New York: Universe Publishing, 2000.
- Libeskind, Daniel. "The Victoria & Albert Museum Boilerhouse Extension, London." *Architectural Design* 67: 9-10 (September-October 1997): 64-67.
- Libeskind, Daniel. "Threading Through Architecture." *Blueprint* 183 (May 2001): 58-60.
- Libeskind, Daniel. "Three Lessons on Architecture." *Archithese* 19: 5 (September-October 1989): 58-60.
- Libeskind, Daniel. "Three Prescriptions." *The Journal of Architecture* 2: 3 (Autumn 1997): 265-67.
- Libeskind, Daniel. "Three Projects: Berlin 'City Edge' Competition, Line of Fire, Micromegas and Collage Rebus." *Architectural Design* 59 (January-February 1989): 20-39.
- Libeskind, Daniel. "Traces of the Unborn." In *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*. Ed. Neil Leach. London and New York: Routledge, 1999. 127-30.
- Libeskind, Daniel. "Twentieth Century Conflict and the Future: Imperial War Museum of the North." *Dimensions* 15 (2001): 134-39.
- Libeskind, Daniel. "Versus the Old-Established 'Language of Architecture'." *Daidalos* 1 (September 15 1981): 97-102.
- Libeskind, Daniel. "Virtual infinity." *ANY: Architecture New York* 19-20 (1997): 28-31.
- Libeskind, Daniel. "Wider die Altehrwürdige 'Sprache der Architektur'=Versus the Old-established 'Language of Architecture'." *Daidalos* 1 (September 1981): 96-102.
- Libeskind, Daniel. "Zwischen den Linien, zur Erweiterung des Berlin-Museums um die Abteilung Jüdisches Museum." *Archithese* 19: 5 (September- October 1989): 63-67.

- Libeskind, Daniel and Alain Pelissier. "L'architecture aux Limites." *Techniques & Architecture* 399 (December 1991-January 1992): 68-72.
- Libeskind, Daniel, and Cecil Balmond. *Unfolding: The Victoria and Albert Museum Boilerhouse Extension*. Rotterdam: Nai Publishers, 1997.
- Libeskind, Daniel, and Sarah Crichton. *Breaking Ground: Adventures in Life and Architecture*. New York: Riverhead Books, 2004.
- Libeskind, Daniel, et al. *Alles Kunst?: Wie Arbeitet der Mensch im Neuen Jahrtausend, und Was Tut er in der übrigen Zeit?: Ein Buch auf der Grundlage einer Vortragsreihe des Hamburger Schauspielhauses*. Reinbek: Rowohlt, 2001.
- Libeskind, Daniel, et al. *A Passage through Silence and Light*. London: Black Dog Publications, 1997.
- Libeskind, Daniel, et al. "Daniel Libeskind" *Archis* 8 (August 1989): 24-31.
- Libeskind, Daniel, et al. *Der Alexanderplatz: Urban Architecture for a New Berlin*. Berlin: Jovis Verlag, 2002.
- Libeskind, Daniel, et al. *Libeskind at the Soane: Drawing a New Architecture*. London: Sir John Soane's Museum, 2001.
- Libeskind, Daniel, et al. *Traces of the Unborn*. Michigan: University of Michigan Press, 1995.
- Lillyman, William J. et al. *Critical Architecture and Contemporary Culture*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Lindner, Christoph. "Willa Cather, Daniel Libeskind, and the Creative Destruction of Manhattan." *The Journal of American & Comparative Culture* 28: 1 (March 2005): 114-21.
- Lipstadt, H. "Can 'Art Professions' be Bourdieuean Fields of Cultural Production? The Case of the Architecture Competition." *Cultural Studies* 17: 3-4 (May-July 2003): 390-419.
- "London Metropolitan University Graduate Centre." *GA Document* 86 (July 2005): 112-17.
- Long, Kieran. "Playing Soldiers: War Museum, Manchester." *World Architecture* 110 (October 2002): 40-48.
- Lootsma, Bart. "Daniel Libeskind or the Aleph." *Architecture d'Aujourd'hui* 313 (October 1997): 20-21.

- Lübke, Wilhelm and Max Semran. *Grundriß der Kunstgeschichte*. 14th ed. Esslingen: Paul Neff Verlag, 1908.
- Liotard, Jean François. *Postmodern Durum: Postmodernizm*. Trans. A. Çiğdem Istanbul: Ara Yayıncılık, 1990.
- Machines d'architecture/Fondation Cartier pour l'Art Contemporain*. Paris: La Fondation, 1992.
- Macrae-Gibson, Gavin. *The Secret Life of Buildings: An American Mythology for Modern Architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988.
- Malevich, Kazimir. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison and Paul Wood. Oxford: Blackwell, 2002.
- Mallgrave, Henry Francis. *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Man, Paul De. *Aesthetic Ideology*. London: University of Minnesota Press, 1996.
- Man, Paul De. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Man, Paul De. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- Man, Paul De. *Critical Writings, 1953-1978*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- "Marking Memory: Extension to the Berlin Museum." *Daidalos* 58 (December 1995):122-25.
- Massengale, John Montague. "The Etiquette of Deconstructivism." *Inland Architect* 32: 5 (September-October 1988): 66-69.
- Maxwell, Robert. "The Two-Way Stretch: Between Past and Future." *Journal of Architecture* 2: 1 (Spring 1997): 1-10.
- McGuire, Penny. "Past Master: Museum, Osnabrück, Germany." *Architectural Review* 205: 1226 (April 1999): 48-53.
- Mcstotts, Jennifer Cohoon. "The Second Fall of the Berlin Wall." *Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism* 3: 1 (Summer 2006): 37-48.
- Meyer, Terri Boake. "Ordering chaos; Architects: Studio Daniel Libeskind." *Canadian Architect* 1: 51 (January 2006): 54-57.

- Miel, Jan. "Ideas or Epistemes: Hazard Versus Foucault." *Science, Language, and the Perspective Mind: Studies in Literature and Thought from Campanella to Bayle*. Ed. Truothy J. Reiss. New Haven: Yale University Press, 1973. 231-45.
- Mies van der Rohe, Ludwig. *The Presence of Mies*. Ed. Detlef Mertins. New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- Mimarlık, Şehircilik ve Türkiye'nin Sorunları*. Istanbul: Çeltüt Matbaacılık, 1970.
- Minde-Pouet, Georg. *Heinrich von Kleist, seine Sprache und sein Stil*. Munich: C. H. Beck, 1911.
- Monument and Memory: September 27, 2002, the Columbia Seminar on Art in Society/ Daniel Libeskind, Leon Wieseltier, Sherwin Nuland*. New York: Department of Art History and Archaeology, Columbia University, 2002.
- Mouffe, Chantal, ed. *Deconstruction and Pragmatism*. London and New York: Routledge, 1996.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- "Music and Architecture in the work of Daniel Libeskind—the Jewish Museum, Part of the Berlin Museum; Felix Nussbaum Haus, Osnabruck." *Archithese* 28: 5 (September-October 1998): 18-31.
- "Musicon Bremen." *ANY: Architecture New York* 14 (1996): 66-69.
- Nalbantoğlu, H. Ünal. "Türkiye'de Modern Mimarlık Pratiği ve Söylemi." *70 Sonrası Mimarlık*. Ankara: Mimarlar Derneği Yayınları, 1996. 104-25.
- Nalkaya, Saim. "Modern Mimarlık ve Çağdaş Tasarımda Kuram." *Yapı* 179 (October 1996): 92-94.
- Neal, Aubrey. "The Promise and Practice of Deconstruction." *Canadian Journal of History* 30. (April 1995): 49-77.
- Nesbitt, Kate, ed. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Neumeyer, Fritz and Manfred Ortner. "Guidelines for Urban Interventions in the City West." *The Journal of Architecture* 2 (Autumn 1997): 215-24.
- Nevald, Lars. "Danish Jewish Museum; Architects: Daniel Libeskind." *Arkitektur DK* 48: 5 (August 2004): 357-77.

- Nevald, Lars. "Europe's New Monographic Museums." *Architecture* 85: 9 (September 1996): 88-101.
- "New Architecture." *Architectural Design* (March-April 1990): 20-39.
- Newhouse, Victoria. "Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin Speaks to a History that is Both Rich and Tragic." *Architectural Record* 187: 1. 1 January 1999. 76-91.
- Nobel, Philip. *Sixteen Acres: Architecture and the Outrageous Struggle for the Future of Ground Zero*. New York: Metropolitan Books, 2005.
- Nobel, Philip. "The Mystic of Lindenstrasse." *Metropolis* 18: 5 (January 1999): 74-93.
- Noever, Peter, ed. *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*. Munich: Prestel, 1991.
- Norris, Christopher. *Deconstruction and the Interests of Theory*. London: Pinter, 1988.
- Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. London and New York: Routledge, 1991.
- Norris, Christopher. "Interview with Jacques Derrida." *Architectural Design* 59: 1/2 (1989): 6-11.
- Norris, Christopher. *Paul De Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. New York and London: Routledge, 1988.
- Norris, Christopher. *The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy*. London and New York: Methuen, 1984.
- Norris, Christopher. *What's Wrong with Postmodernism?* London: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Norris, Christopher and Andrew Benjamin. *What is Deconstruction?* London: Academy Editions, 1988.
- Oechslin, Werner. "Von Piranesi zu Libeskind: Erklären mit Zeichnung=From Piranesi to Libeskind: Explaining by Drawing." *Daidalos* 1 (September 1981): 15-35.
- Ogden, Dunbar H. *The Italian Baroque Stage*. Berkeley, London and Los Angeles: University of California Press, 1978.
- Olivier, Bert. "Deconstructive Architecture, Deconstructing Architecture." *Architecture SA=Argitektuur SA* 1-2 (January-February 1993): 28-30.
- Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. Paris: Galerie de Bossange Père, 1825.

- Özbay, Aslı, ed. 4. *Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri, Türkiye 1988-2004*. Ankara: Mimarlar Odası Yayınları, 2005.
- Panofsky, E. *Perspective as Symbolic Form*. Trans. C. S. Wood. New York: Zone Books, 1997.
- Papadakis, Andreas. *A Decade of Architectural Design*. London: Academy Editions, 1991.
- Papadakis, Andreas. *Architectural Design for Today*. Paris: Pierre Terrail, 1992.
- Papadakis, Andreas. "Deconstruction II: Architectural Design Profile 77." *Architectural Design* 59: 1-2 (January-February 1989): 1-97.
- Papadakis, Andreas. "Deconstruction III: Architectural Design Profile 87." *Architectural Design* 60: 9-10 (September-October 1990): 1-96.
- Papadakis, Andreas. "Reconstructions, Deconstruction: Architectural Design profile 81." *Architectural Design* 59: 9-10 (1989): 1-97.
- Papadakis, Andreas. *The New Modern Aesthetic*. London: Academy Editions, 1990.
- Papadakis, Andreas. *Theory + Experimentation: An Intellectual Extravaganza*. London: Academy Editions, 1993.
- Papadakis, Andreas, ed. *Post-Modern Design*. London: Academy Editions, 1989.
- Papadakis, Andreas, ed. *The Avant-Garde: Russian Architecture in the Twenties*. London: Academy Editions, 1991. 8-21.
- Papadakis, Andreas, et al. *Deconstruction: Omnibus Volume*. London: Academy Editions, 1989.
- Papadakis, Andreas, et al. *Free Spirit in Architecture*. London: Academy Editions, 1992.
- Paris, Jean. *Painting and Linguistics*. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University, 2002.
- "Participate with Libeskind." *Architectural Review* 997 (March 1980): 130-31.
- Patterson, Richard. "The Void that is Subject: Libeskind's Jewish Museum, Berlin." *Architectural Design* 70: 5 (October 2000): 66-75.
- Peréz-Gomez, Alberto and Louise Pelletier. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. London and Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.
- Perrella, Stephen. "Form; Being; Absence: Architecture and Philosophy." *Pratt Journal of Architecture* 2 (1988): 1-228.

- Pfeifer, Ginter. "Daniel Libeskind: Jewish Museum." *Exposed Concrete: Technology and Design*. Ed. Ginter Pfeifer, Antje M. Liebers, Per Brauneck. Basel and Boston: Birkhäuser, 2005.
- Phipps, Barry J. *Architecture and the Sublime: Daniel Libeskind's Imperial War Museum- North*. s.l.: s.n., 2004.
- Pinnell, Patrick L. "Ostrakon: Postmodernism, Deconstructivism and the Millennium." *GA Document* 37 (September 1993): 8-19.
- Piranesi, Giovanni Battista. *Carceri d'Invenzione*. Rome: n.p., 1760.
- Plato. *Cratylus*. Trans. H. N. Fowler. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1926.
- Plato. *Plato: The Collected Dialogues*. Ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961. Posener, Julius. *Was Architektur Sein Kann: Neuere Aufsätze/Julius Posener; mit einem Vorwort von Daniel Libeskind*. Basel: Birkhäuser, 1995.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Trans. Gerald Fitzgerald. London: Harvard University Press, 1982.
- "Profil: Daniel Libeskind." *Arredamento Mimarlık* 11 (November 1998): 42-55.
- Ramelli, Agostino. *The Various and Ingenious Machines of Agostino Ramelli*. 1588. Trans. Martha Teach Gnudi. Annotations by Eugene S. Ferguson. Baltimore: John Hopkin University Press; London: Scholar Press, 1976.
- Readings, Bill, *Introducing Lyotard: Art and Politics*. London; New York: Routledge, 1991.
- Redeker, Martin. *Schleiermacher: Life and Thought*. Trans. John Wallhauser. Philadelphia: Fortress Press, 1973.
- Richter, Alexander and Kurt W. Foster. "Edificio per Uffici, Abitazioni e Spazi Pubblici, Berlino=Building for Offices, Housing and Public Spaces, Berlin." "Buildings . . . Berlin." *Domus* 696 (July-August 1988): 46-55.
- Richter, Klaus. *Architecture: From Art Nouveau to Deconstructivism*. Trans. John W. Gabriel. Munich and London: Prestel, 2001.
- Rogier, Francesca. "Der E.T.A. Hoffmann-Garten von Daniel Libeskind=The E.T.A. Hoffmann Garden by Daniel Libeskind." *Daidalos* 65 (September 1997): 110-13.
- Romberch, Johannes. *Congestorium artificiosae memoriae[...]*. Venice: M. Sessa, 1533.

- Rose, Gillian. "Of Derrida's Spirit." *New Literary History* 24:2 (1993): 447-66.
- Rosenthal, John. "The Future of Ground Zero: Daniel Libeskind's Perverse Vision." *Policy Review* (June-July 2004): 3-16.
- Rossellius, Cosmas. *Thesaurus artificiosae memoriae*. Ed. D. Rossellius. Venice: Antonius, 1579.
- Roth, Leland M. *Understanding Architecture: Its Elements, History and Meaning*. New York: Icon Editions, 1993.
- Russell, James S. "Improprieties of the Deconstructivists: An Interview with Mark Wigley." *Architectural Record* 176: 8 (July 1988): 33-35.
- Ryan, Raymond. "Beyond Libeskind." *Architectural Review* 202: 1209 (November 1997): 12-18.
- Sacchi, Livio. *Universale di Architettura/Daniel Libeskind, Museo Ebraico, Berlino*. Torino: Testo & Immagine s.r.l., 1998.
- Safranski, Rüdiger. *E. T. A. Hoffmann: Das Leben eines skeptischen Phantasten*. Munich: Hanser, 1984.
- Salingaros, Nikos A. *A Theory of Architecture*. Solingen: Umbau Verlag, 2004.
- Sarup, Madan. "Derrida and Deconstruction." *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1993. 32-57.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Ed. Charles Bally, Albert Sechehaye and Albert Riedlinger. Trans. Wade Baskin. New York, Toronto, and London: McGraw-Hill, 1966.
- Saussure, Ferdinand de. *Genel Dilbilm Dersleri*. Ed. Charles Bally, Albert Sechehaye and Albert Riedlinger. Trans. Berke Vardar. Ankara: Birey ve Toplum, 1985.
- Sayar, Yasemin. "1940'lı Yılların Türk Mimarlık Ortamına 'Modernleşme ve Devletçi Anlayış' Çerçevesinde Bir Bakış." *Ege Mimarlık* 33 (January 2000): 37-41.
- Schmertz, Mildred F. "An Architect in Residence: Daniel Libeskind's Tribeca Flat is Poised to Witness the Rebirth of Ground Zero." *Architectural Digest* 62: 2 (February 2005): 216-55.
- Schneider, Bernhard. "Berlin's Centre: What Shall There Be?" *The Journal of Architecture* 2 (Autumn 1997): 225-33.
- Schneider, Bernhard. "Cultural Politics in Berlin." *The Journal of Architecture* 2 (Autumn 1997): 235-43.

- Schneider, Bernhard. *Jewish Museum Berlin: Between the Lines*. Trans. John William Gabriel. Munich and London: Prestel-Verlag, 1999.
- Schönberg, Arnold. *Letters*. Ed. Erwin Stein. Trans. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. London: Faber & Faber, 1964.
- Schultes, Axel. "The New Chancellory." *The Journal of Architecture* 2 (Autumn 1997): 269-82.
- Schulze, Franz. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985.
- Schumacher, Patrik. *Hadid: Landscape in Motion*. Basel: Birkhäuser, 2004.
- Schumacher, Thomas L. "Back to the Futurism." *Architecture* 82: 9 (September 1993): 55-59.
- Schumacher, Thomas L. "Invasion of the Building Snatchers: A Contemporary Architectural Avant Garde and Its Heritage." *Reflections: The Journal of the School of Architecture, University of Illinois at Urbana-Champaign* 10 (Spring 1995): 22-35.
- Sennott, R. Stephen, ed. *Encyclopedia of 20th Century Architecture*. Taylor & Francis, 2004.
- "Shell Genel Müdürlük Binası." *Yapı* 168 (November 1995): 86-93.
- Shterenberg, David. *The Tradition of Constructivism*. Trans. Nicholas Bullock. Berlin: Van Diemen Gallery, 1922.
- Silverman, Hugh. J. ed. *Derrida and Deconstruction*. New York and London: Routledge, 1989.
- Simon, Critchley. *The Ethics of Deconstruction*. Edinburgh: Edinburgh University Library, 1999.
- "Simply Difficult: A Debate on German Architecture." *The Journal of Architecture* 1: 4 (December 1996): 269-81.
- Slessor, Catherine. "Libeskind's Boilerhouse." *Architectural Review* 200: 1193 (July 1996): 11.
- Smith, Terry. "Daniel Among the Philosophers: The Jewish Museum, Berlin, and Architecture after Auschwitz." *Architectural Theory Review: Journal of the Department of Architecture, the University of Sydney* 10: 1 (2005): 105-24.
- Sözen, Metin. *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı 1923-1983*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1984.

- Sözen, Metin and Mete Tapan. *50 Yıln Türk Mimarisi*. Istanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Spens, Michael Patrick. "Berlin Phoenix-Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin." *Architectural Review* 205: 1226 (April 1999): 40-47.
- Spier, Steven. "Dancing and Drawing, Choreography and Architecture." *The Journal of Architecture* 10: 4 (September 2005): 349-64.
- Spiller, M. R. G. *The Development of the Sonnet*. London and New York: Routledge, 1992.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York, Columbia University Press, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Methuen, 1987.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *The Spivak Reader*. Ed. Donna Landry and Gerald MacLean. New York and London: Routledge, 1996.
- Spring, Martin. "War Poetry; Architects: Studio Daniel Libeskind." *Building* 266: 8209 (45). 9 November 2001. 40-47.
- Stead, Naomi. "The Ruins of History: Allegories of Destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum." *Open Museum Journal* 2 (August 2000): 1-17.
- Stegers, Rudolf. "Defend the Gate!" *The Journal of Architecture* 2 (Autumn 1997): 251-64.
- Stephens, Suzanne and Ian Luna. *Imagining Ground Zero: Official and Un-Official Proposals for the World Trade Centre Competition*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Stungo, Naomi "Libeskind's Labyrinth." *Blueprint* 143 (October 1997): 28-30.
- Sudjic, Deyan. "Daniel Libeskind: Brief Profile." *Domus* 858 (April 2003): 178-79.
- Sudjic, Deyan. "L'architettura del Conflitto: L'Imperial War Museum di Daniel Libeskind A Manchester=The Architecture of Conflict: Daniel Libeskind's Imperial War Museum in Manchester." *Domus* 851 (September 2002): 76-87.
- Sudjic, Deyan. "Libeskind Builds his Drawings." *Domus* 834 (February 2001): 14-16.
- Sullivan, Louis Henry. *Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries*. London: Yale University Press, 1987.
- Sullivan, Louis Henry. *A System of Architectural Ornament*. New York: Rizzoli, 1990.
- Sullivan, Louis Henry. *The International Style*. New York: Norton, 1995.

- Sullivan, Louis Henry. "The Tall Office Building Artistically Considered." *Lippincott's Magazine* 57 (March 1896): 403-409.
- Suzuki, R. and H. Yatsuka. "Recent Works: Daniel Libeskind." *Space Design* 305 (February 1990): 73-84.
- Symbol and Interpretation/Micromegas*. Zurich: Eidgenossische Technische Hochschule Zürich, 1981.
- Şengel, Deniz. "Ut pictura poesis: Kısa Bir Tarih." *Parşömen* 2: 4 (2002): 1-44.
- Şentürer, Ayşe. "Jacques Derrida, Dekonstrüksiyon ve Peter Eisenman." *Yapı* 180 (November 1996): 92-106.
- Tafuri, Manfredo. *Architecture, Criticism, Ideology*, ed. Joan Ockman. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Tafuri, Manfredo. *Modern Architecture: Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co*, trans. Robert Erich Wolf (London: Faber, 1986
- Tafuri, Manfredo. *Theories and History of Architecture*. Trans. G. Verrecchia. New York: Harper and Row, 1980.
- Tafuri, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978.
- Tanyeli, Uğur. "1950'lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve 'Reel' Mimarlık." In *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*. Istanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998. 235-53.
- Tanyeli, Uğur. "Hejduk: Bir Nihilist." *Arredamento Mimarlık* (June 1997): 74-75.
- Tanyeli, Uğur. "Türkiye'de Mimari Modernleşmenin Büyük Dönemeci." *Arredamento Mimarlık* 10 (1998): 64-67.
- Tanyeli, Uğur. "Zaha Hadid ve Dekonstrüktif Söylemin Eleştirisi." *Zaha Hadid*. Istanbul: Boyut, 2000. 8-14.
- Terragni, Attilio Alberto. *Daniel Libeskind: Oltre i Muri*. Torino: Testo & immagine, 2001.
- Terza Mostra Internazionale di Architettura=Third International Exhibition of Architecture*. Milan: Electa, 1987.
- "The Annual Architecture Forum." *Architectural Design* (July-August 1990): 33-64.
- "The Crisis in the Disciplines." Special Issue. *October* 53 (1999).
- "The Denver Art Museum Expansion, Daniel Libeskind, Denver." *A & U: Architecture & Urbanism* 375: 12 (December 2001): 3-6.

- “The Derridean View: An Inter-view with Jacques Derrida.” Trans. Mary Ann Caws. *BM* 104: 2 (September 1988): 4-8.
- “The End of Space: Interview with Libeskind.” *Transition* 44-45 (1994): 86-91.
- “The Garden of Exile and Emigration, Berlin.” *Land Forum* 5 (2000): 54-61.
- “The Jewish Extension to the German Museum in Berlin.” AD Profile 84 (New Architecture: the Moderns and the Super Moderns). *Architectural Design* 60: 3-4 (1990): 62-77.
- “The Spiral, England: A Revolutionary New Architectural Form.” *Architect & Builder* (September 1999): 16-29.
- “The Spiral: Extension to the Victoria and Albert Museum.” *Kenchiku Bunka* 51: 601 (November 1996): 17-29.
- “The Transfiguration Exhibition in Europalia Japan.” *Space Design* 305 (February 1990): 13-44.
- Thomann Tewarson, Heidi. *Rahel Varnhagen: The Life and Work of a German Jewish Intellectual*. London: University of Nebraska Press, 1998.
- Thomsen, Christian Werner. *Visionary Architecture: From Babylon to Virtual Reality*. Munich and New York: Prestel-Verlag, 1994.
- Tietz, Jürgen. *The Story of Architecture of the 20th Century*. Cologne: Könemann, 1999.
- Tigerman, Stanley. “Construction (De)Construction (Re)construction: Architectural Antinomies and a (Re)newed Beginning.” *Architectural Design* 59: 1-2 (1989): 76-81.
- Toktay, Vedat. “Yahudi Müzesi Üzerine.” *Yapı* 252 (November 2002): 68-77.
- Tozer, William. “The Graduate: London Metropolitan University Graduate Centre.” *Monument* 62 (August/September 2004): 22-24.
- “Traces of the Invisible.” *Techniques et Architecture* 358 (February-March 1985): 58-67.
- Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- Tunataş, Onur, ed. *Mimari Akımlar*. 2 Vols. Istanbul: Yem Yayın, 1996.
- Tümer, Gürhan. *Ve Mimarlık*. Istanbul: Literatür Yayıncılık, 2004.
- “Two Cultural Buildings Designed by Daniel Libeskind Address German History.” *Architecture* 85: 1 (January 1996): 40-41.
- Unwin, Simon. “Analysing Architecture Through Drawing.” *Building Research & Information* 35: 1 (2007): 101-10.

- Van Doesburg, Theo. *De Stijl: Extracts from the Magazine*. Ed. H. L. C. Jaffe. London: Thames & Hudson, 1970.
- Vanlı, Şevki. *Mimariden Konuşmak: Bilinmek İstenmeyen Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış*. 3 Vols. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 2006.
- Varady, Stephen. "Drawing Conclusions." *Monument* 60 (April/May 2004): 60-65.
- Vasari, Giorgio. *The Lives of the Artists*. Trans. J. C. Bondanella. New York: Oxford University Press, 1991.
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1977.
- Vidler, Anthony. "Building in Empty Spaces: Daniel Libeskind and the Post-spatial Void." *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Vidler, Anthony. "Deconstruction Boom: Anthony Vidler on Deconstructivist Architecture." *Art Forum International* 42: 4 (December 2003): 33.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994.
- "Visions' Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media." *Domus* 734 (1997): 21-24.
- Vitruvius, Marcus. *De architectura libri decem, The Ten Books on Architecture*. Trans. Morris Hicky Morgan. New York: Dover Publications, 1960.
- Vitruvius, Marcus. *On Architecture*. 2 Vols. Trans. Frank Granger. Cambridge, Mass.: Harvard University Press and London: William Heinemann, 1983.
- Weston, Richard. "Jewish Museum." *Key Buildings of the Twentieth Century: Plans, Sections, and Elevations*. London: Leurence King Publication, 2004.
- Wheatley, Charles. "Heidegger's House: The Violence of the Domestic." *Colombia Documents in Architecture and Theory I* (1992): 91-121.
- Wheatley, Charles. "The Translation of Architecture: The Product of Babel." *Architectural Design* 60: 9-10 (1990): 6-13.
- Wigley, Mark. "Architecture after Philosophy: Le Corbusier and the Emperor's New Paint." *Journal of Philosophy and the Visual Arts* 2 (1990): 84-95.
- Wigley, Mark. *Deconstructivist Architecture: The Museum of Modern Art*. New York: Little Brown, 1988.

- Wigley, Mark. "Jacques Derrida: Invitation to a Discussion." *Columbia Documents of Architecture and Theory* 1 (1992): 7-27.
- Wigley, Mark. *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. London and Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.
- Wikforss, O. "Architecture as Art." *Paletten* 3 (1981): 30-33.
- Willemeit, Thomas. "'O Wort, du Wort, das mir fehlt!': Musik und Architektur bei Daniel Libeskind." *Archithese* 28: 5 (September-October 1998): 18-24.
- Williams, Austin. "Conflict resolution; Architects: Daniel Libeskind." *Architects' Journal* 212: 14. 19 October 2000. 28-33.
- Williams, Jeffrey. "Saving Deconstruction." *PMLA* 108 (1993): 1165-66.
- Williams, Raymond. *The Politics of Modernism Against the New Conformists*, ed. T. Pinkney. London and New York: Verso, 1990.
- Winkler, Olaf. "Daniel Libeskind and the Design for Ground Zero." *Deutsche Bauzeitung* 137: 8 (August 2003): 46-51.
- Wittmann, Jochen. "The Spiral: Erweiterungsbau für das Victoria & Albert Museum, London." *Deutsche Bauzeitschrift* 44: 9 (September 1996): 99-101.
- Woodman, Ellis. "Star Struck (An Interview with Daniel Libeskind)." *Building Design* 1616 (12 March 2004): 12-15.
- Worlds Two Mundos dos: Towards an Improbable Architecture*. Madrid: El Croquis Editorial, 1998.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
- Yekdane Tokman, Leyla. "Bilgisayar Teknolojisi ile Desteklenen Dekonstrüktif Mimari Tasarıma Bir Yaklaşım." *Yapı* 237 (August 2001): 43-50.
- Young, James E. "Daniel Libeskind's Jewish: Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture." *At Memory's Edge*. London and New Haven: Yale University Press, 2000. 152-83.
- Yücel, A. "Mimaride İdeolojiler, Yenilikçi Tasarım ve Tarih." *Mimarlık Dergisi* 82: 2 (1982): 16-19.
- Yürekli, Hülya and Ferhan Yürekli. "Peter Eisenman'ın Düşündürdükleri." *Yapı* 180 (November 1996): 88-91.
- Zwirn, Robert. "The Passing of Post-modernism: Cultural Influences in Design." *National Forum*. 76: 2. (Spring 1996): 12-20.
- 70 Sonrası Mimarlık: Tartışmalar*. Istanbul: Mimarlar Derneği Yayınları, 1996.

APPENDIX A

THE QUESTIONNAIRE (TURKISH ORIGINAL)

1. Dekonstrüktivist mimarlığın özelliklerinden biri de felsefi yönü ağır basan bir yaklaşım olmasıdır. Sizce bu özellik bir mimarlık tarzı için handikap mıdır?
2. Dekonstrüktivist mimarlık, modernizm ve postmodernizm bağlamında düşünüldüğünde sizce nerede durmaktadır?
3. Son yıllarda yükselişe geçen dekonstrüktivist mimarlık örnekleri sizce moda dönuşme eğiliminde midir? Bunun, taklit sorununa yol açacağını düşünüyor musunuz?
4. Çeşitli koşul ve politikalar nedeniyle ülkemizde uygulama alanı bulamayan ve çoğunlukla yarışmalarla karşımıza çıkan dekonstrüktivist projeler sizce biçimsellikten öteye gidebilir mi?
5. Dekonstrüktivist mimarlık felsefi bir düşünce olmanın ötesine geçerek pratikte geleneği, sınırları, kuralları ve kalıpları parçalayarak yeniden inşa edebilir mi?
6. Kendi mimarlığınızı nasıl değerlendiriyorsunuz? Kendinizi bir ekol dahilinde sınıflandırır mıydınız?
7. _____, _____ ve _____ gibi projelerinizin mimari dil açısından önceki projelerinizden farklı olduğu görüşüne katılır mısınız? Niçin?
8. Peter Eisenman, Daniel Libeskind ve Bernard Tschumi gibi dekonstrüktivist mimarlarla kendinizi kıyasladığınızda hangi projelerinizi bu ekole dahil ederdiniz?

9. Dekonstrüktivist mimar olarak adlandırılan ve mimari çizimin işlevsel temsiliyetinin dışında başka bir anlamı daha olduğunu ileri süren Libeskind'in proje ve çizimlerini nasıl değerlendirirsiniz?

APPENDIX B

THE QUESTIONNAIRE (ENGLISH TRANSLATION)

1. One of the distinct features of deconstructivist architecture is that it is an approach with a dominant philosophical component. In your opinion, does this characteristic pose a handicap for architectural style?
2. In your opinion, what is the position of deconstructivist architecture within the context of modernism and postmodernism?
3. Do you think that examples of deconstructivist projects, whose number has been rapidly rising, have begun to tend toward fad or fashion? Do you think this increase will occasion much imitation and the kinds of problems imitation opens up?
4. Are deconstructivist projects, which frequently cannot obtain implementation in Turkey due to various political and other circumstances and which therefore we more often confront in architectural competitions, capable of developing the stylistic range of current architecture?
5. Would you describe deconstructivist architecture as the breaking up of traditions, restrictions, regulations, and forms in practice?
6. How would you describe your own architectural style? Would you describe and classify yourself by a style or movement?
7. Do you agree with the interpretation that your projects such as _____, _____ and _____ display differences from your previous projects in terms of architectural style? Why?

8. When you compare yourself to deconstructivist architects such as Peter Eisenman, Daniel Libeskind and Bernard Tschumi, which of your projects do you find closest to their work?

9. What do you think about the projects and architectural drawings by Libeskind who is termed a deconstructivist architect by many and who argues that architectural drawing has a meaning apart from functional representation?

APPENDIX C

INTERVIEWS WITH ARCHITECTS

The interviews conducted with nine architects are given hereunder in the chronological order of their execution:

1. Interview with Emre Arolat. Istanbul, 17 September 2007, 09.00.
2. Interview with Nevzat Sayın. Istanbul, 17 September 2007, 13.00.
3. Interview with Durmuş Dilekçi. Istanbul, 17 September 2007, 19.00.
4. Interview with Yavuz Selim Sepin. Istanbul, 18 September 2007, 10.00.
5. Interview with Gökhan Avcıoğlu. Istanbul, 18 September 2007, 16.00.
6. Interview with Deniz Aslan. Istanbul, 19 September 2007, 09.30.
7. Interview with İpek Yürekli İnceoğlu and Arda İnceoğlu. Istanbul, 19 September 2007, 13.00.
8. Interview with Nur Esin Altaş. Istanbul, 20 September 2007, 10.00.
9. Interview with Murat Soygeniş. Istanbul, 20 September 2007, 14.00.

INTERVIEW WITH EMRE AROLAT

Conducted in the architect's office in Istanbul, 17 September 2007, 09.00.

Feray Maden: Öncelikle, kendi mimarlığınızı nasıl değerlendiriyorsunuz? Genel olarak bir tarzınız veya mimarî yaklaşımınız var mıdır?

Emre Arolat: Hayır, olmadığını düşünüyorum. Genel olarak mimarlıkta, mimarlık yapma biçiminin bu şekliyle tarif edilmesini de sorunlu buluyorum.

F.M.: Peki, Türkiye'deki koşullar göz önüne alındığında projelerinizi yapmakta gerçekten özgür davranabildiğinizi düşünüyor musunuz? Gerçekten istediğinizi yapabiliyor musunuz yoksa belirli kısıtlayıcılar var mı?

E.A.: Tabii, aslında mimarlıkta bütün diğer disiplinler gibi farklı kısıtları olan bir meslek ve proje yaparken pek çok farklı parametrenin öngördüğü, farklı verilerin değerlendirildiği kısıtlar var. İşte, zaman zaman yapılaşma koşulları, zaman zaman imar kısıtları, zaman zaman ekonomi. Aslında, topografya veya iklim gibi veri olan her şey aynı zamanda bir kısıt demektir. Öyle olmayınca da sizin mimarlık verisi olarak veya tasarım verisi olarak, tasarım ölçütü olarak hesaba kattığınız her şey aynı zamanda bir kısıttır.

F.M.: Bunların yanında bir de meselâ imar yönetmelikleri, mevzuat gibi birtakım kısıtlayıcı engeller de var. Proje sürecinde bu tip engellerin yaratıcılığı sınırlandırdığını düşünüyor musunuz?

E.A.: Hayır, hayır hiç etken değil! Hiç öyle düşünmüyorum.

F. M.: Peki, projeler size geldiğinde seçici davranıyor musunuz?

E.A.: Tabii, bazı noktalarda, bazı durumlarda yapacak hiçbir şey olmadığını ve orada herhangi bir eklemenin veya dünyaya yeni bir şey koymanın imkânsız olduğunu, yapılmaması gerektiğini düşündüğümüz şeyler oluyor. Sınırlarını çok da daraltmamaya

çalışmakla beraber yılların; işte, belirli bir deneyimin, bu hayatta ve meslekte geçmiş yılların, getirdiği çerçevelerden oluşan bir dünya görüşünüz var. O dünya görüşüne aykırı olabileceğini hissettiğimiz işleri de yapmıyoruz aynı zamanda.

F.M.: Size gelen projeler arasında işverenin size dayatılmış bir proje ile geldiği durumlar oluyor mu? Bu tip projelerde seçici davranıyor musunuz?

E.A.: Tabii, tabii. Zaten mimarlık süreci, aslında belirli bir şeyi ortaya koyma ve eğer onu kendiniz için yapmıyorsanız karşınızda bir muhatap varsa, bir insiyatör varsa o insiyatörü de belirli ölçülerde buna ikna etme sürecidir. Bu çok önemli bir şey, çünkü neticede bizler gerçekten sadece kendimiz için değil aynı zamanda kamu için, aynı zamanda birtakım özel yatırımcılar için, aynı zamanda yerel yönetimler için de tasarlayan insanlarız, mimarlık yapan bir takımız. Onun için kimsenin ikna olmayacağı veya insiyatörün ikna olmayacağı bir proje hakkında direktmek yerine o projeyi geri çekmek söz konusu olabilir ya da tam tersi sizin çok inandığınız bir projeyi ikna etme yöntemiyle direktmek olabilir. Biz genellikle ikincisini seçiyoruz ortada birbirinden çok ayrı fikirler varsa.

F.M.: Türkiye'deki mimarî örnekler baktığımız zaman dönemler arasında dil açısından farklılıklar olduğunu görmekteyiz. Ulusal Mimarlık dönemleri, arkasından 1950'li yıllarda hızlı bir yapılaşma süreci ve 1980'lerde bir kırılmadan söz edebiliriz. Bu süreç içerisinde Türk mimarlığını nasıl değerlendirebiliriz?

E.A.: 1950'ler sadece mimarlıkta değil, aslında Türkiye'deki hayatın da kırılma noktası olan bir dönemdir. Hem politikanın, hem onun getirmiş olduğu sosyolojinin, demografik yapının, toplumsal öngörülerin ve hem de konsensüslerin, toplumsal aidiyet durumlarının gevşediği, bambaşka bir noktaya geçtiği yıllardır. Büyük şehirler özellikle bundan çok etkilendiler ki bunların başında İstanbul geliyor. Bu toplumsal değişim—toplumdaki bu hızlı değişim diyelim—o anlamda bazı noktalarda, bazı pozisyonların boşaltılmasına ve o boşaltılmış pozisyonların da yeteri kadar içlerinin doldurulmadan birtakım şeylerin çabucak yapılmasına neden olmuş. Tabii ki bugüne kadar çok daha hassasiyetle üzerinde durulan pek çok şeyin aslında birdenbire önemsizleştiği, farklı başka türden değer yargıları olan bir insiyatör topluluğu yerine, bambaşka, hiç o güne

kadar çok da fazla adı edilmeyen değer yargılarına sahip bir inisiyatör topluluğu gündeme gelmiş. Böyle bir durumda tabii ki görünen yapının değişmemesi, bizim gözümüzle gördüğümüz yapısal örüntünün aynı kalması söz konusu olamazdı. Gerek büyüklüklerin, gerek tekrar sayılarının, gerekse tekrar edilen şeyin kalitatif özelliklerinin oldukça büyük oranda 50'lerle birlikte değiştiğini görüyoruz. Bunun izlerini zaten sokağa çıktığımızda kentte biraz derinlemesine çapta, hattâ derinlemesine bakılmasına bile gerek yok, yüzeysel olarak baktığımızda da rahat rahat görebiliriz. İstanbul dediğimiz şehir, genel olarak 50'ler sonrası mimarlığından, veya koşullanmalarından ibaret olduğu, ibaret demeyeyim ama çoğunlukla bundan, bununla birlikte kendisini gösterdiği bir gerçek. İşte, sadece Pera gibi, eski tarihi yarımada gibi, kendi içinde bir 50'ler öncesinin yapısal örüntülerinin ortaya çıkmasıyla ve korunmasıyla kendisini hâlâ devam ettiren bazı noktalar var. Onun dışında İstanbul genel olarak 50'ler sonrasının görünüşüne sahip bir kent. Bunun için de 70'lerin, sözgelimi dünyadaki merkez ülkelerde olduğu kadar Türkiye'de önemli olduğunu düşünmüyorum. Tabii ki bir kırılma noktasıdır, ama sözgelimi İngiltere'de veya Fransa'daki yetmiş hareketinin ortaya koymuş olduğu yapısal değişimden çok daha gevşek bir değişimin olduğunu düşünüyorum. Ama bunun tam tersine merkez ülkelerinden çok daha gözle görülür bir değişimin seksen sonrası bir değişim olduğunu Türkiye'de söyleyebilirim. Türkiye'nin farklı bir şeyi, modernleşme sürecini yaşadığını, bazı şeyleri oldukça hızlı kat ettiğini,—bazı durumları sindirmeden diyelim—oldukça hızlı kat ettiği için de çabuk tükettiğini, o anlamda da pek çok şeyin aslında hakikat haline tam da gelmeden, yerine tam da oturmadan kayboluverdiğini ve yerine başka şeylerin de geçebildiğini görüyoruz bugün. Herhalde yapısal olarak böyle bir tezahür, böyle bir görünüş etrafta var. Ama, bunun yanında da toplumsal olarak da sosyolojik olarak da zaten bunlar birbirine koşul olarak gidiyor.

F.M.: Bu durumda, örneğin batı merkezli ortaya çıkan modernizm, postmodernizm veya dekonstrüktivizm gibi kavram ve yaklaşımların Türkiye'deki yansımalarından söz edemeyiz.

E.A.: Hayır, baktığımız zaman batı merkezli olarak adlandırıldığını söylediğiniz bu kavramların aslında bütün dünyaya ait olduğunu, bazı kavramların dünyanın bazı yerlerinde geçerli olmadığını söyleyebiliriz. Meselâ, bence modernizmin tam damardan

geçerli olduğu yerlerden bir tanesidir İstanbul, ama o ilk modernizm tarifindeki modernizmle aynı şey midir? O da, bunlar da çok kapalı, kendi içine dönük ve kavrulmuş tarifler değil. Tam tersine, sözgelimi modernizm sözü oldukça açık, oldukça değişmeye meyyal ve dünyanın farklı coğrafyalarında ve farklı zamanlarında farklı yorumlanabilecek bir şeydir. Dekonstrüksiyon da 1920'lerin Rusya kaynaklı—Mernikovist diyelim—değişiminin, aslında çok ideolojik olabilen, yani, ideolojiyle bire bir örtüşen hareketinin işte 80 sonunda ya da 90'lı yıllarda dünyada bir başka türden yorumlanmasıyla—ben öyle biliyorum—ortaya çıkmış olan bir şeydir. Dekonstrüksiyonun sadece mimarlık alanında ortaya çıkan bir kavram olmadığını, aynı zamanda edebiyat alanında, aynı zamanda resimde, aynı zamanda heykelde olduğunu ve hattâ sosyolojide de olduğunu biliyoruz. Bunun Türkiye'deki izlerine bakacak olursak, bazı kavramların tarif ettiği durumların ister istemez yaşanan şeyler, bazılarının da biraz *zaman zaman gibi yapılan* şeyler olduğunu görüyoruz. Eğer hikâyeyi biraz daha kolaylaştırmak için bunu sadece mimarlıkla sınırlandıracağız olursak ve eğer dekonstrüktivizmi bir tarz olarak görecekssek zaten kendi bağlamından kopararak görmeye başlamış oluruz. Çünkü dekonstrüksiyon aslında bir tarz değil, bir eylem biçimi ve bir yapma biçimidir. Bunu bir tarz olarak algılamak, bence yeteri kadar düşünmeyen mimarların işidir. Dekonstrüktivizm de dolayısıyla aslında bir tarz değil, öyle yapma biçiminin toplamından oluşmuş bir kavramdır. Türkiye'de gerçekten yapıyı bozmaya yönelik bir ideolojinin olduğunu ve bu ideolojiye paralel bir mimarlığın gelişkin ve kendisini gösterir bir hayatiyet kazandığını düşünmüyorum. Ama dekonstrüktivizmi bir tarz olarak, bir mimarî tarz olarak benimsemiş ve ona benzer, o tür, yani, derdi aslında başka bir şey olduğu için öyle olan yapılara rastlamak mümkün. Sadece görsel olarak benzerlik taşıyan kimi yapılar olduğunu biliyoruz.

F.M.: Bu noktadan hareketle Philip Johnson ve Charles Jencks'in açıklamalarını ve özellikle de Jencks'nin 1977 yılında yapmış olduğu açıklamasını—ki bu açıklama ile modern mimarlığın ölüm tarihini ve yerini tüm dünyaya duyurmuş ve yerine postmodern mimarlığın doğuşundan övgüyle bahsetmiştir—anımsayarak, akımların belirli dönemler arasında yükseltilmesi, daha sonra da sonlandırılarak yerine başka birtakım şeyler aranması sizce mimarlık disiplini açısından ne derece doğrudur?

E.A.: Benim bu türden kategorizasyonlara her zaman itirazım var, her zaman bir rezervasyonum var. Ben mimarlığı böyle anlamayan birisi olduğum için bir rezervasyonum var. Bir mimarın görünür bir mimarlık çizgisinin olması sözgelimi her zaman yalınlıktan yana davranmak da olabilir bu, tam tersine çok ekspresyonist, çok dışavurumcu bir davranış ve yönelim biçimi de olabilir. Bunların önceden kabul edilmiş çizgiler olarak ve aslında problemin her seferinde başkalaşmasını da göz önüne almadan, sorgulamadan her seferinde tekrar edilir durumda olduğunu görmek mimarlık açısından bana çok doğru bir şey gibi gelmiyor. Buna ciddi bir itirazım var. O anlamda, yapının bitmiş halinin nasıl gözükmesiyle ortaya çıkan, onun arkasındaki idealle, onun arkasındaki iddiayla, çabayla veya onun duruşundaki muhalefetle veya onun yerine nasıl yapışması veya yerinden nasıl kopması ile ilgili olan sorunlarıyla uğraşmayan, sadece bir yapıya bakıp o yapının görünüşüne göre karar veren bir kategorizasyonu doğru bulmuyorum açıkçası. Bu insanlar hakkında nasıl ki böyle karar verilemezse, hattâ dünyada gördüğümüz pek çok şey hakkında sadece görüntüsü üzerinden karar verilemezse, ben yapıların da böyle olduklarını düşünüyorum.

F.M.: **Bildiğimiz gibi Derrida'nın liderliğinde ortaya çıkan *deconstruction* kavramı Peter Eisenman ve Bernhard Tschumi gibi mimarların önderliğinde mimariye dahil ediliyor. Dekonstrüktivizmi incelediğimizde arkasında son derece felsefî kavramların uzandığını görüyoruz. Bu mimarlık tarzı için bir handikap oluşturur mu?**

E.A.: Hayır, niye oluştursun bilmiyorum. Meselâ Tschumi, Derrida'yla ne türden bir ilişki içinde oldu? Sözgelimi, Derrida konuyu mimarlık üzerinden düşündüğü zaman, yapı bozumunu nasıl yorumladı? Aslında bunun ve üzerinden gelişen pek çok şeyin ne kadar sığ bir ilişki olduğunu hepimiz biliyoruz. Meselâ, Derrida'nın bütün konuşmaları arasında ve bütün yazdıkları arasında benim en az ilgimi çeken mimarlıkla ilgili söyledikleri açıkçası. O anlamda da bunun görüntüsel bir şey haline getirilmekten başka bir şey olamazmış gibi ortaya çıkarılması yanlış. Derrida gibi birisinin bile onu bu hale sokuyor olması, aslında hem merkez ülkelerinde hem başka yerlerde mimarlığın görüntüsel bir şey olduğuyla ilgili bence saçma ve anlamsız bir durum ortaya çıkartıyor. Ama, şunu da söylemek lâzım: Dünyada mimarlık işiyle uğraşan insanların da, çok önemli bir bölümü mimarlığı görüntüsel bir şey olarak kavlıyor, öyle açılımlandırıyor

ve öyle tarif ediyor. Böyle olduğu zaman da, mimarlık dışarıdan bakıldığı zaman, hep bu türden görüntülerle tariflenen bir şey haline geliyor. Ben bu söylediğiniz anlamda gerçekten bir handikap olduğunu düşünmüyorum. Bu aslında kovalanabilecek, arkasındaki ideolojinin gerçekten ne olduğunun anlaşılabilceği ve mimarlık yapan birisinin bu değerlere sahip olabileceği bir şeydir, ama bunu gerçekten içselleştirmek, kendi yapısal formasyonunun içine sokmak ve ona nazaran, ona göre davranıyor olmak gerekir. Dekonstrüktivistler gibi bina yapmak haline getirmemek lazım.

F.M.: Bu durumda biçimsellik gibi bir sorun ortaya çıkıyor mu sizce?

E.A.: Tabii.

F.M.: Tamamıyla biçimsellik algılanıyor!

E. A.: Evet, böyle algılanıyor. Türkiye’de de maalesef bence yazık ki mimarlık yapan arkadaşlarımızın çok önemli bir bölümü konuyu böyle algılıyor.

F.M.: Dekonstrüktivizmin arkasında yatan felsefi düşüncenin ortaya çıkış sebebini anımsarsak, kuralları yıkmak, düzeni değiştirmek, yeniden inşa etmek gibi birtakım kavramlar öne sürdüğünü söyleyebiliriz. Sizce dekonstrüktivist mimarlık teorik olarak, kuramsal olarak öne sürdüğü kavramları pratikte bina olarak inşa edebiliyor mu?

E.A.: Olabilir, yani, eğer bununla uğraşıyorsa bulunabilir. Bir anonimiteyle uğraşılabilir ve bir arketiple uğraşılabilir. O zaman, bütün o güne kadar inandığımız ve ezberlediğimiz her şeyi, yıkıp dökmek yerine, tamamen onlar üzerinden bina edilen bir mimarlık dili ve mimarlık biçimi geliştirilebilir. Bu ne kadar mümkünse ve bu dünyadan sözgelimi çok memnun olan bir kişi tarafından bu ne kadar iyi yapılabilirse, bu dünyadan memnun olmayan ve bu dünyayla ilgili çeşitli dertleri olan bir insan tarafından da, bu söylediğiniz anlamda, yani, her şeyi bozmaya yönelik olan bir şey sözkonusu olabilir. Aslında, bu tamamen dünyayı değiştirmekle ilgili olmayabilir. Dekonstrüksiyon aslında mimarlıkta pek çok şeyin bulandırılması, yeniden düşünülmesidir. Sözgelimi, eskiden duvar olarak gördüğümüz bir şeyin aynı zamanda

döşeme haline gelebileceğinin veya tavan haline gelebileceğinin, hep alıştığımız ortogonitenin bize dayatmış olduğu veya bizim onun dışına çıkmaktan imtina ediyor olduğumuz bir takım geometrik durumların dışında, birtakım geometrilerin de mimarlığın bir parçası haline gelebileceğini ışıyor. Fakat bunlarla dünyanın düzenini değiştirmeye soyunmuş birisi olmayı ben pek fazla anlayamıyorum. Bütün bunlar olduğu zaman dünyanın değişeceğini düşünmüyorum ama mimarlık değişebilir ve farklı potansiyellere el açabilir. Ama dünyanın, yani, birisi duvar yerine tavan yapıyor diye dünyanın değişeceğini düşünmüyorum açıkçası.

F.M.: Dekonstrüktivist mimarî örnekler son yıllarda özellikle de yarışmalarla ya da “Star Architects” olarak adlandırabileceğimiz mimarların yapılarıyla gündeme geliyor. Bu tür yaklaşımların moda ya da bir taklit sorununa yol açacağını düşünüyor musunuz?

E.A.: Bu, dekonstrüktivizmle ilgili bir durum değil, bunun dekonstrüktivizmle bir ilgisi olduğunu düşünmüyorum. Yarışmalardan söz açtınız, genellikle yarışmalarda baktığımızda zaten dönemleri okuyabilirsiniz. 60'lardaki hastane yarışmalarının neredeyse bütün çözümleri nasıl birbirine çok benzer. Hem şematik olarak, plan şeması olarak, hem de kitlesel düzen olarak ne kadar birbirine benzer şeylerse, bugün ortaya çıkan belediye binaları veya çok fazla sayıda yarışmaya çıkartılmış olan kültür merkezi veya belediyenin hizmet yapıları gibi yapılarda da birbirine çok benzer yaklaşımları görüyorsunuz. Mimarlık çağları, mimarların görüntüsel veya imgesel kanallarını birbirine yaklaştırıyor. Mimarlar genel olarak gerçek bir derde sahip olmadıkları zaman, dünyaya gerçekten dertli bir biçimde bakmadıkları zaman, hikâyeyi bir çizim ve güzelleştirme mekanizması olarak görüyorlar ve bir çözüm mekanizması olarak görüyorlar. Öyle olunca da birtakım taklitlerin olması, birbirine çok benzer şeylerin olması zaten kaçınılmaz bir şeydir, ama bunun dekonstrüksiyonla bir ilgisi olduğunu düşünmüyorum.

F.M.: Bu durumda mimariyi ortamın, yani, çağın ihtiyaçlarına, koşullarına göre değerlendirecek olursak mimari bir anlamda popülist kültürün tüketim malzemesi haline dönüşme tehdidiyle karşı karşıya kalmıyor mu? Bir anlamda dönemin koşullarına göre mimaride bir değişim içersine girmeye ve kendisini farklı bir

şekilde bulmaya başlıyor. Ancak, bu durumda da mimari, artan tüketim ihtiyaçlarıyla birlikte o dönemler veya kültürler arasında tüketilmeye başlıyor ve bir sonraki dönem veya kültürün ihtiyaçlarına cevap aramaya itiliyor. Bu noktada da mimari bir tüketim malzemesi haline gelmiyor mu?

E.A.: Geliyor. Çünkü bu dönemde bu yapılıyor, bir sonraki dönemde başka bir şey çıkıyor, o yapılıyor! Tabii buradan gelinebilecek çok bilindik adresler var. Bugün tüketimde olan, mimarlığın tüketimleşmesi haline gelmiş ve aranıyor olan, belki bundan otuz yıl evvel hiç de öyle olmayan insanları sayabiliriz. Bir daha, bir daha saymaktan sıkılabiliriz, o yüzden saymayabiliriz ama hepimiz bunları biliyoruz. Tabii ki, bir lavabonun veya bir banyo mefruşatının tasarımında da, bir yapının tasarımında da benzer bir çizgi dilini kullanıyor olmanın bu tür insanlara getirmiş olduğu bir tarafından bir avantaj bir tarafından da sıkıcı bir durum var. Meselâ, siz bir Hadid yapısının bundan sonra sizi şaşırtmayacağını çok iyi biliyorsunuz. Hadid'in sizi şaşırtması demek, aslında mimarlığı bıraktığı gün yapacağı bambaşka bir şeyle olabilir demek. Onun dışında hep aslında aşağı yukarı kompleks ne olursa olsun, bağlamsal veriler ne olursa olsun, yerin özellikleri ne olursa olsun, hangi ekonomik parametrelerle inşa edilirse edilsin, hangi iklim koşullarında olursa olsun bir Zaha Hadid çizgisinin orada olacağını çok iyi biliyoruz. Bu yıllarca ve hâlâ bugünde süren bir biçimde olumlu bir şey olarak ve bir mimarın böyle bir imzasının bulunmasının faydalı bir şey olduğu sanılarak tüketiliyor. Buna benim çok fazla bir itirazım yok, diyecek çok fazla bir şeyim yok. Ama böyle bir hikâyenin bugün Hadid için geçerli olduğu gibi, yarın adını hiç bilmediğimiz birileri için geçerli olacağını düşünebilir ve Hadid'in aslında devrinin dolacağını, artık insanların o çizgiden değil de başka bir çizgiden zevk alarak tüketeceğini düşünebiliriz. O anlamda da mimarlık gerçekten bir dertle yapılıyorsa—Hadid'inki kendine göre bir derttir—ve bununla ilgili de itirazı olanlar varsa ederler. Sözgelimi, ben eğer herhangi bir durumda mal sahibi olsam işi Hadid'e verebilirim de vermeyebilirim de. Bir Hadid yapısının bana getireceği şeylerin ne olduğunu çok iyi biliyorum ama bildiğim tek iyi bir şey var: Hadid beni hiçbir şekilde şaşırtmayacaktır. Şaşırtmayacaktır dediğimizde bu çok olumlu bir şey olarak gelebilir, ama bir “a” harfi koyduğunuzda, *şaşırt-a-mayacaktır* dediğimizde de çok olumsuz bir hale dönüşebilir. Bu kadar ince bir çizgidir bu.

F.M.: Bu durumda yapılan mimarlık da mimar da bir anlamda etiketlenmiş oluyor. Çünkü Zaha Hadid'in tarzı budur, Hadid bu şekilde yapı yapar, Gehry budur, bu şekilde yapılar yapar gibi bir kanıksama ortaya çıkıyor. Örneğin, Gehry'nin Bilbao'daki müzesine baktığımızda veya Libeskind'in Yahudi Müzesine baktığımızda bu yapıların bu kentlere çok büyük bir katkısının olduğu görülüyor. Bu yapılar o kente inanılmaz sayıda turist çekebiliyorlar. Sonuçta o yapı Gehry'nin, Libeskind'in veya Hadid'in olduğu için insanlar tarafından etiketlenmeye başlıyor.

E.A.: Tabii ki, hepimiz bunu görüyoruz. Bu efekt, Bilbao efekti denilen efekt veya Libeskind'in konuşulduğu, birtakım dünyaların getirdiği efekt, etki alanları, bu gösteri toplumunun ürettiği bir takım imgelerin nasıl tüketildiğiyle ilgili gayet güzel örneklerdir. Bu çok kötü bir şeydir ya da iyi bir şeydir diye söylemiyorum ama ortada böyle bir gerçeklik var ve buna da söyleyecek pek bir şey yok açıkçası.

F.M.: Bunun ülkemizdeki bir örneğini İstanbul *Kartal ve Küçükçekmece Kentsel Tasarım Projesi* yarışması üzerinden ve Hadid örneğiyle konuşabilmemiz mümkün ki bu yarışmaya Türk mimarlar davet edilmemişti. Yarışmalar üzerinden devam edecek olursak niçin Türk mimarlarımızın isimlerini bu tip yarışmalarda çok fazla duyamıyoruz?

E.A.: Hangi yarışmalarda duymuyorsunuz?

F.M.: Uluslararası yarışmalarda. Elbette ki belli başlı isimler var ancak onun dışında başka mimarlarımızın isimlerini ne yazık ki göremiyoruz. Bunun nedeni sizce rekabet ortamından mı kaynaklanıyor? Yoksa başka nedenlerden dolayı mı?

E.A.: Uluslararası yarışmalarda adını sıkça duyduğumuz mimarların, aslında bu yarışmalara çağrılı olarak, davetli olarak girdiklerini biliyoruz. Davetli olmadıkları yarışmalara da girmediklerini biliyoruz, genel olarak. Bu, gerçekten biraz evvel sizin sözünü ettiğiniz dünyanın bir uzantısıdır. Bugün, Türkiye içinde yapılacak olan bir yapıda, isimsiz birisinin yaptığı yapıyı satmakla, sözgelimi bir Sedat Hakkı Eldem yapısını satmak arasında fark var— meselâ, bundan yirmi yıl evvel çok önemli bir fark

yoktu belki, daha doğrusu bir fark vardı ama bu kadar önemli bir fark yoktu. Bugün isimsiz birisinin yaptığı bir şeyi satmakla, Emre Arolat'ın yaptığı bir şeyi satmak arasında ciddi bir fark var. Bir tanesi çok kolay gidiyor, ötekisi çokta kolay gitmiyor. O anlamda Türkiye içinde böyle bir gerçeklik var. Meselâ, Azerbaycan'da da bir proje yapılırsa, Moskova'da da yapılırsa, Katmandu'da da yapılırsa, Almanya'da da yapılırsa veya Cincinati'de de yapılırsa Zaha Hadid son dönemin isimlerinden bir tanesi. Tabii ki, daha fazla çağrılıyor. Türk mimarları neden çağrılmıyor? Türk mimarlığı dünya üzerinde böyle bir prim yapmıyor. Bunun sadece Türk mimarların yeteneksizliğiyle falan ilgisi yok aslında. Bir ülkenin mimarlık birikimi aslında, meselâ, o ülkenin tıp birikiminden veya futbol birikiminden, narenciye, tarım birikiminden veya farklı türden birikimlerinden çok da bambaşka bir düzeyde olmuyor. Bir ülkenin durup dururken mimarlığının çok önde olması gibi bir şey söz konusu değil. Hadid'de büyük bir ihtimalle Irak'da yaşayan bir mimar olsaydı ve aynı şeyleri yapıyor olsaydı ki bu imkânsızdı bence, o zaman belki biz bugün Hadid ismini duymayacaktık. Londra'da yaşadığı, orada okuduğu ve bir Britanya pelerini altında olduğu için onu görüyoruz. Türk mimarların içinde de önümüzdeki dönemde olacağını düşünüyorum. Birkaç isim olabilir böyle ortalıkta dolaşan, hattâ çok yakınımızda da olabilir bu isimler, ama bunun çok önemli bir şey olduğunu da düşünmüyorum açıkçası.

F.M.: Libeskind örneğine dönersek, 1970'li yıllarda yapmış olduğu *Chamber Works* ve *Micromegas* gibi çizim serileri var. Bu çizimleri, belki de modern mimarının, mimarî çizimi yalnızca yapıyı inşa etmek amacıyla kullanılan bir araca indirgemesine karşı verilen en başarılı örnekler arasında değerlendirebilmemiz mümkündür. Siz, bu serileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

E.A.: Çok fazla bilmiyorum açıkçası. Bu çizimler hakkında çok bilgili değilim. Bu yüzden çok somut, çok da faydalı bir şey söyleyeceğimi düşünmüyorum bu konuda. Libeskind'in çizimlerinin ne kadar özel olduğunu bilmiyorum açıkçası.

F. M.: Peki, Libeskind'in Yahudi Müzesi ile ilgili söyleyebileceğiniz bir şey var mı?

E.A.: Tabii. Libeskind'in Yahudi Müzesi'de dahil olmak üzere son dönemde yaptığı işleri fazla takip etmiyorum, ama görüyorum, yani, ister istemez gözümüze giriyor

bunlar. Yahudi Müzesinin ben çok etkileyici bir yapı olduğunu düşünüyorum. Bu tür işlerin en büyük tehlikesinin çizgi olarak tekrar edilmesinde olduğunu düşünüyorum. Meselâ, Bilbao Müzesi de kendi başına, eğer biricik, tek bir şey olsaydı ve her tarafta benzerleri devam etmemiş olsaydı daha değerli bir şey olabilirdi gibi gözüküyor. Taklit de değil aslında çünkü hep aynı adam onları yapıyor. O anlamda da bu çoğaltmanın aslında işi çizgisel ve görüntüsel bir şeye indirgediğini, aklındaki fikri ortadan kaldırdığını düşünüyorum. Ben, Gehry'nin New York'daki Guggenheim için yaptığı maketi görmüştüm ve hakikaten çok şaşırmıştım. Bu kadar aynılığın, hem Bilbao'da hem de Newyork'da olabilmesi beni doğrudan doğruya hayal kırıklığına uğratmıştı. Çünkü ben Bilbao'dakinin fikren iyi bir şey olduğunu düşünüyordum ama Bilbao'ya bir kan veren, bir hayat sağlayan o tür bir binanın sözgelimi New York'a da aynı kanı vermeyeceğinden her birimiz emin olabiliriz. O anlamda da iyi ki de inşa edilmedi, yapılmadı. Ama tekrarlanmaya başladıkça gücünü yitirmesinin ana sebebi aslında o tekrarın çizgisel bir tekrar olması, fikrî bir tekrar olmaktan öte çizgisel bir tekrar olmasıdır. O zaman birincinin de, yani, orijinalinin de aslında fikrî bir durum değil, çizgisel bir durum olduğunu hep bize hatırlatmasıdır. O anlamda da problemleri görüyorum.

F.M.: Bu durum biçimsel kaygılardan kaynaklanıyor olabilir mi?

E.A.: Tabii, tabii, tamamen ondan.

F.M.: Peki, kendi mimarlığınıza geri dönecek olursak yaklaşım olarak bir on yıl önceki Emre Arolat ile şuan ki Emre Arolat arasında mimarî açıdan çok büyük bir fark var mı?

E.A.: Biraz daha bilgilenmiş, biraz daha çevreye farklı gözle bakabilen, dünyayı kavrama biçimi biraz daha değişmiş, belki zaman zaman bazı noktaları, bazı sivrilikleri törpülenmiş, ama törpüleye törpüleye başka sivrilikleri ortaya çıkmış birisiyim herhalde bir sürü insan gibi. Ama eğer yapıların birbirine dışarıdan bakıldığı zamanki benzeşmeleri veya ayrışmaları üzerinden soruyorsanız bu soruyu, aradaki farkın giderek açıldığını, ama on yıl evveliyile bugün fark olarak değil, dün yaptığımızla yarın yapacağımız arasındaki farkın da giderek açıldığını çizgisel olarak görüyoruz,

görebilirsiniz. Bunu zaman zaman bir eleştiri mekanizması haline getiren bir takım var, ama sürekli olarak bu şekliyle eleştiride bulunan bir takım. Meselâ bizim “Nazarhan” diye bir sergimiz vardı ve o sergide aslında bütün derdimiz her yeni durumun, her özgül durumun kendi özgül, kendi spesifik mimarlığını yaratması gerektiğine dair bir şeydi. O yüzden de birtakım gruplamalar yapmıştık. Aslında birbirine çok benzemesi ihtimali olan iki, üç veya dört yapının nasıl birbirine hiç benzemediğini, onun farklı parametrelerinin nasıl farklı zamanlarda öncelendiğini, öncelenen birçok şeyin nasıl o yapıları birdenbire bambaşka yapılar haline getirdiğini ve derdimizin biçimsel bir dilin devamı olmadığını gösteren bir sergi olduğunu düşünüyorum. Anlatabildiğimiz kadar anlatmaya çalışmıştık o sergiyle bunu ve sanıyorum ki en çok rahatsızlık duyacağım gün biçimsel bir dilin, biçimsel çizgisel bir dilin kendisini tekrar etmeye başladığını hissettiğim gün olacaktır. Bundan mutlaka kaçmak gibi de bir derdimiz yok. Arkadaşlarımızla arada sırada konuşuyoruz, yani, bu buna benzemesin diye de bir derdimiz yok, sadece gerçekten onun, o işin, o spesifik durumun, o özgül durumun gerçek cevabı olmasıyla uğraşıyoruz. Bazen cevaplar birbirine benzeyebilir, bazen benzemeyebilir.

F.M.: Biçimsel olarak değil ama mimarî dil açısından baktığımızda Ulus Savoye Konutları, Maslak Red Development, Astana, Minicity gibi projelerinizin diğer projelerinden farklılıkları olduğu görüşüne katılır mısınız?

E.A.: Yaklaşım olarak diğer projelerden farklı ama böyle bir gruplama yerine bütün projeler birbirinden farklıdır. Dil olarak bunlar birbirine benzer dillerde olabilirler. Meselâ, dil olarak birbirine benzer olma grubu böyle bir grup değil de bir başka grup olarak da çıkarılabilir bizim yapılarımız arasında. Meselâ, aynı zamanda şu, şu, şu yapılar da birbirine benziyor ama bunlara benzemiyor denilebilir. Orada şöyle bir şey var: Bizim icat ettiğimiz değil ama keşfettiğimiz, kendi kendimize birtakım noktalara taşıdığımız ve zaman zamanda tekrara düştüğümüz durumlar oluyor. Bunu, ben biliyorum, yani, biraz patinaj gibi bu, kuvvetlendirmek için, yolu tutmak için yapılan bir şey olabilir bu. Burada bir sorun olduğunu da düşünmüyorum. Sözelimi, bu saydığımız yapıların bir kısmında topografyanın yapının bir parçası haline gelmesi ve hattâ topografyayla yüzleşmek, onunla bazen çatışmak tam çatışmaya girdiğimiz anda onu içermek ve onu kendi yaptığımız işin bir parçası haline getirmek gibi dertlerimiz oluyor.

Öyle olduğu zamanda bunların birtakım yapısal karşılıkları oluyor. O yapısal karşılıklar aslında biçim olarak bir karşılık değil. Bunu, o yapıyı şöyle yapalım diye düşünmüyoruz ama topografya ile ilgili şöyle derdimizin olduğunu düşünüyoruz: Meselâ, onlar birdenbire birbirine daha fazla benzeyen yapılar haline dönüşebiliyorlar. Bu, o çizgide bir şey yapalım diye değil aslında. Şunu söyleyebilirim: Meselâ, Maslak Redevelopment yapısıyla, ne Mini City'nin, ne Savoy'un çok—belki Savoy'un biraz vardır ama—ne de Şişli Kompleksinin hiç alakası yoktur. Ama Mini City ile Şişli Kompleksi birbirine daha çok benziyor bence, çünkü ikiside farklı türden bir topografya yorumu ve bir topografyanın reorganize edilmesi, reforme edilmesi gibi bir derdi var. İkisinin çok ortak dertleri var. Aslında, ikisi de altında birçok şeyi barındıran ve üstüne çıkılabilen ve üstünde başka bir hayatın da devam edebildiği yapılar. Bir tanesi taştandır, öbürü çimdir falan, bir tanesinin üzerine daha çok çıkılıyor, öbürünün daha az çıkılıyor. Ama neticede bu, bizim yaptığımız bir topografya yorumudur. İki binada, iki aynı beyaz duvarı kullanmaktan farklı değildir, yani, bir duvar bir binada beyaz duvar varsa, öbür binada da bir beyaz duvar varsa bu iki bina birbirine benziyor demek kadar olabilecek veya o kadar sığ, o kadar yanlış, o kadar doğru neyse, nasıl diyeceksek bir benzetme olabilir bu. Belki mimarlığa böyle bakmaya başladığımızda biz rahat ediyoruz. Bu şeylerden arındığımızı düşünüyoruz, bu türlü yüklerden, üslup yüklerinden arındığımızı düşünüyoruz ve mimarlığı da böyle yapmaya çalışıyoruz.

F.M.: Peki, ofisinizde projeler şekillendirilirken ikişer, üçer veya daha fazla gruplara ayırarak mı çalışıyorsunuz?

E.A.: Bizim çalışma tempomuz içinde çok var böyle ama her zaman aynı yaptığımız bir iş değil bu. Her zaman tam birbirinin aynısı olmuyor. Kimi projeler daha fazla benim ana kurgusunu bir yere kadar taşıdığım, hattâ az bir şey çizip bir yere kadar götürdüğüm ve ondan sonrasında devrettiğim işler oluyor kimi işler de böyle kritik yoluyla ilerlettiğimiz projeler oluyor. Bunların sayısı giderek azalıyor, giderek daha fazla sayıda—çizerek değil de sadece konuşarak—belirli bir grupla tamamen kritik yoluyla ilerlettiğimiz bir durum söz konusu. Şu anda sözgelimi, bildiğim kadarıyla bir yedi sekiz tane avan proje veya ön proje, konsept projesi diyeceğimiz proje yürüyor büroda. Onlardan sadece bir tanesi bir yarışma projesi, tamamen beni bekliyor ve benim oturup bir yere kadar çizeceğim bir şey olmasına karar verdik, çünkü zamanlamamız onu ancak

Öyle olabileceğini gösterdi. Onun dışındaki altı tanesi, altı farklı grup tarafından tabii benim zaman zaman işin içine girdiğim kritikler olarak yürüyor. Genellikle son dönemde gündüz biraz daha fazla üretmeye çalışmaya, gecede üstlerinde konuşmayı deniyoruz. Başka da çaremiz yok.

F.M.: Ofisinizde kaç tane çalışmanız var?

E.A.: şu anda otuz civarında.

INTERVIEW WITH NEVZAT SAYIN

Conducted in the architect's office in Istanbul, 17 September 2007, 13.00.

Feray Maden: Öncelikle kendi mimarlığınızı nasıl değerlendiriyorsunuz? Genel olarak bir tarzınız veya mimarî yaklaşımınız var mıdır?

Nevzat Sayın: Aslında, çok belirgin bir tarzım yok benim. Düz, rasyonel, modern, abartısız gibi birtakım şeyler söylenebilir ama şu tarzın içine giriyor demek kolay değil. Çünkü diyelim ki benim mimarim moderndir ama gelenekten de etkilenir, gelenekten de beslenir. Biliyorsun ki modern tutumda...

F.M.: Aslında modern tutuma baktığımızda modernizmin tamamiyle geleneği dışlayan bir yaklaşım olarak karşımıza çıktığı gerçeği görülebiliyor.

N.S.: Aslında ben onu şöyle okumayı tercih ediyorum: Manifestoları geleneği dışlayan ama pratiği geleneği dışlamayan. Meselâ Corbusier, bu konuda en sekter sayılabileceklerdendir. Corbusier'nin yapılarında da gelenekten hayli etkilenmiş yapılar vardır ama mottosu modernitenin olabildiğince gelenekle bağlantıları koparması ve o yükten kurtulması üzerine kuruludur. Ben gelenekten kopmadan gitmenin doğru olduğunu düşünüyorum. Evet, bu yüzden de kendimi tanımlarken belirli sıfatlar kullanıyorum: basit, kolay anlaşılabilir, az karmaşık, yapılabirliği ve anlaşılabilirliği aynı düzeyde bir kolaylık sağlayan, daha rasyonel, çok sürprizli olmayan, okunaklı bir mimarinin önemli olduğunu düşünüyorum.

F.M.: Bu durumda mimarî dil olarak Le Corbusier'ye daha yakın olduğunuzu söyleyebilir misiniz?

N.S.: Kimden daha yakın? Çok önemsedığım biri tabii. İyi bir şey ona yakın durmak benim için.

F.M.: Peki, Türkiye'deki koşullar göz önüne alındığında projelerinizi yapmakta ne kadar özgür davranabiliyorsunuz? Gerçekten istediğinizi yapabiliyor musunuz ve mimarî projelerinize uygulama alanı bulabiliyor musunuz?

N.S.: Evet, istediğimizi yapıyoruz. Mimarlığı ancak bu koşullarla yapma üzerine bir kararımız vardı. Biz ancak bu koşullarda yapmayı kabul edecektik, direndik ve oldu. Şimdi artık kimseye söyleyecek bir lâfımız yok ve biz istediğimizi yapıyoruz.

F.M.: Projeler size geldiğinde seçici davranıyor musunuz?

N.S.: Tabii, çok! Çok kolay hayır diyebiliriz. Hayır, bu bizim işimiz değil, yapamayız diyebiliriz.

F.M.: Peki, bu bağlamda yine aynı şekilde Türkiye'deki mimarî örneklerle ya da mimarların yaklaşımlarına baktığımızda yaratıcılığın imar kanunları, yönetmelikler, mevzuatlar veya belediyeler tarafından ve birtakım nedenler dolayısıyla sınırlandırıldığını ve mimarlığın bir meslek olarak çok fazla kısıtlanmış olduğunu düşünüyor musunuz? Pek çok alana bağlı sonuçta.

N.S.: Dünyanın başka yerlerinde de bu böyledir. İki türlü bakılabilir: bir tanesi bu kurallara ihtiyaç var ve onlarla gitmek zorundasınız; diğeri de kurallar öyle olmadığı halde siz kendinizi daha da sıkışık bir yere götürmek isteyebilirsiniz. Bence sıkışıklıktan yaratıcılığa bir zarar gelmez, ama gerçekten çok aptalca kurallar yüzünden sıkışıyorsanız riskleri göze alıp onu da bildiğiniz gibi yapmak sizin elinizde.

F.M.: Bu durumda sizin söylediğinize göre yaratıcı mimarlar kısıtlanmıyor, istedikleri koşullarda şartları kendileri değiştirebiliyorlar.

N.S.: Tabii, kurallar yeterli olmadığı için iyi mimarlık yapamadığını söylemek bence doğru değil. Pek inandırıcı gelmiyor bana.

F.M.: Türkiye'deki mimarlık tarihine kısaca baktığımızda Cumhuriyet Dönemiyle birlikte I. ve II. Ulusal Mimarlık, bunun beraberinde 50'li yıllarda yükselişe geçen

hızlı bir yapılaşma süreci ve 80'li yıllarda bir kırılmadan söz edebiliyoruz. Bu süreci nasıl değerlendiriyorsunuz?

N.S.: Aslında 50'lerde olanla 80'lerde olan birbirine çok benziyor. Sadece ilk olduğunda daha iyi, ikinci kez olduğunda daha kötüdür. Bizde de aynı şey yaşanıyor. 50'ler, ilginç bir şekilde Türkiye tarihinin dünya ile eş anlı olarak modern sonuna kadar yaşadığı bir dönemdir. Dünyanın başka yerlerinde nasıl yapıyorsa İstanbul'da, Adana'da, Tarsus'da, Ankara'da, İzmir'de, özellikle İzmir'de öyle yapıldı. Eş zamanlı olarak yaşamaktan gelen bir iyilik haliydi o. Belirli bölgeler (İzmir'de Alsancak, Hatay, Güzelyalı ve Karşıyaka; İstanbul'da Yeşilköy, Erenköy ve Bağdat Caddesi; Ankara'da Çankaya bölgesi bütün bunların çok iyi örnekleriyle dolu). Çünkü gerçekten de o çok partili döneme geçiş, ilk dışarı açılmalar, onların etkisiyle her şey olması gerektiği gibi gelişmiştir. Ama 80'lerdeki kırılma daha travmatik oldu.

F.M.: **Bu dönemler arasındaki farktan hareketle kendi projelerinize baktığımızda daha önceki yapmış olduğunuz projelerinizle son dönemlerde yapmış olduğunuz projeleriniz arasında mimarî dil açısından belirgin farklar var mıdır?**

N.S.: Tabii ki.

F.M.: **Ne açıdan?**

N.S.: Çok değişmeyen bir kalıbımız olduğunu söylemek ne kadar doğru bilmiyorum. Bazı binaların birinci ve ikinci fazları bile farklıdır. GÖN Deri fabrikası benim için üç aşamada yapılmış bir binadır. Her üç aşamasına bakınca da bir farklılık görebiliyorsunuz. İçinde bulunduğunuz dönemde daha simgesel, daha kolay okunan şeylere prim verirken, o tuhaf yüklerden kurtuldukça yeni yaptığınız binalar biraz daha sakin, biraz daha kendisiyle hesaplaşmayı göze alan ve bununla yetinen binalar yapılabilir. Evet, bu anlamda bir değişiklik var, biraz gelişerek bir değişiklik. Bu da iyi tarafı tabii.

F.M.: **Dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye'de batıda ortaya çıkan ve daha sonra ülkemize gelen birtakım kuram, kavram ve yaklaşımların**

yansımalarını görebiliyoruz. Bu durumun mimarlık için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin modern mimarlık, hemen akabinde gelen postmodern mimarlık ve özellikle son yıllarda hızla yükselişe geçen dekonstrüktivist mimarlık gibi. Bu yaklaşımlara genel olarak baktığımızda mimarinin ya da mimarlık tarihinin belirli dönemlere ayrılarak sınıflandırılmasını doğru buluyor musunuz? Sizce bu ne kadar doğrudur? Aynı şekilde mimarların da bazı ekoller altında sınıflandırılmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

N.S.: Yüzde yüz doğru olmadığını kabul etmek doğru geliyor bana. Doğru gelmesinin nedeni şu: Üzerinde anlaşma zemini oluşturuyor, yani bir konsensusa varabiliyoruz. Onu söylediğimizde kastettiğimiz bir şey var ve onu kolaylıkla anlayabiliyoruz. Bu anlamda çok abartmamak, çok oralara yapışıp kalmamak, çok değişmez pozisyonlar olduklarını öne sürmemek koşulu ile ben üzerinde anlaşmak, kısa yoldan konuşmak, bir şey söyleyince onun ne olduğunu yaklaşık olarak tahmin etmek anlamında iyi buluyorum adlandırmayı.

F.M.: Peki ama şöyle bir sorunla da karşı karşıyayız: Batıdaki örnekleri incelediğimizde ortaya çıkan yaklaşımların arkasında son derece güçlü ideolojiler, kavramlar ve felsefenin yattığını söyleyebiliyoruz. Ancak, bu durum Türkiye için pek geçerli değil gibi gözüküyor. Çünkü bunların Türkiye'deki yansımasına baktığımızda bunun sadece taklit sorununa yol açtığı kolaylıkla görülebiliyor. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

N.S.: İki türlü davranılabilir. Bir tanesi sizinle çağdaş olan insanlara bakarak onlar gibi yapmaya kalkmak, bir tanesi de bulunduğunuz yerle ilişkilendirmek. Benim için coğrafya çok önemli; tarihin coğrafya kadar bir önemi yok, ama coğrafya çok önemli. Ege bölgesinde yetişmiş olmanın getirdiği bir farklılık var. Olması da gerekir ve asıl buradadır içinden üretebileceğimiz şey. Ege bölgesinde yaşamış bir adamın antikite ile kurduğu ilişki ile hiç böyle bir dünyayı tanımayan, hiç buralarda olmamış bir insanın antikiteyi tanıma süreci arasında çok derin bir fark vardır. Dolayısıyla bu yaşanmışlıkların yapılarınıza nasıl geçtiğiyle ilgilenmek daha önemli bir şey. Sadece Avrupa'da üretilenin taklitlerinin bizde yapılması değil, Avrupa'da üretilenin taklitlerinin yine Avrupa'da yapılması olarak da başka bir sorun var. Çünkü her zaman

böyle olmuştur. O düşünceyi oluşturan ve o düşüncenin ilk önermelerini yapan birileri vardır, sonra o yolda ilerleyen diğerleri vardır. Yani bir düşünce adamı olmakla bir icra adamı olmak arasındaki bir fark gibidir bu. Herhangi bir düşüncenin ‘özgün’ ürünleri çok küçük bir grubun yapabileceği bir şeydir. Modern olarak küçük bir mimar grubu sayarsınız sonra bir piramit gibi aşağıya doğru açılır, o dönem bütünüyle modern yapılardan oluşmaktadır. Evet, düşüncenin üretildiği yer olmadığı için burası sonunda üretilmiş düşüncenin sonuç uçlarıyla ilgilenen bir yer olmaya başlıyor. İşte tam da bu yüzden aslında çok gelenekçi olmamakla birlikte geleneğin, yerin, o yerde daha önce üretilmiş olanların, iklimin ve topografyanın önemi başlıyor. O zaman bu tür yüklerin içinde kalmadan düşünebiliyorsunuz ve bu azımsanmayacak bir şey.

F.M.: Bu noktadan hareketle Philip Johnson ve Charles Jencks’in açıklamalarını ve özellikle de Jencks’in 1977 yılında yapmış olduğu açıklamasını¹—ki bu açıklama ile modern mimarlığın ölüm tarihini ve yerini tüm dünyaya duyurmuş ve yerine postmodern mimarlığın doğuşundan övgüyle bahsetmiştir—anımsayarak, akımların belirli dönemler arasında yükseltilmesi, daha sonra da sonlandırılarak yerine başka birtakım şeyler aranması sizce mimarlık disiplini açısından ne derece doğrudur?

N.S.: Ben bu düşünceye çok yakın biri değilim. Aslında ben bütün zamanların içinden hiç değişmeden gelen bir büyük bilginin olduğuna daha yakın birisiyim. Bizim onu ele alışımız zaman zaman farklılık gösteriyor olsa bile yine de bir grup adamın bu değişmeyen bilginin peşinde olduğunu ve onların yerle, coğrafyayla, topografyayla ilişkisinin önemli olduğunu düşünüyorum ve bana birçok şeyden daha da değerli geliyor açıkçası. Diğerini biraz önceki gibi akımlar, dönemler, semboller gibi adlandırmaların anlaşmak, konuşmak, tartışmak için üretilmiş formülasyonlar gibi düşünüyorum. Meselâ dekonstrüktivizm var ama o yeni bir şey değil ki! Zaten 1917 Sovyet Devrimi ile konstrüktivistler kasıp kavurmuştu ortalığı. O zaman aslında o siyasî konjonktür içinde olağanüstü anlamlıydı. Nietzsche’nin söylediği gibi, “yapmak için yıkmanız gerekir” Çok önemli bir cümle bu ve devrim mutlaka bir önceki kalıbı kırmak ve darmadağın etmek içindir. Düşünebiliyor musunuz konstrüktivistlerin ne kadar iyi bir

¹ Charles Jencks, *The New Moderns: From Late to Neo-Modernism* (London: Academy Editions, 1990); *The New Paradigm in Architecture* (New Haven and London: Yale University Press, 2002).

aralığa oturduğunu? Çoğu zaman böyle değildir. Özellikle mimarlıkta söz bir kanaldan ilerlerken, eylem başka bir noktadan ilerler. Marx'ın söylediği gibi, “düşündüklerimizle olup bitenler ve yaptıklarımız aynı şey olsaydı zaten bilim diye bir şey olmazdı.” Ama 1980’li yıllarda dekonstrüktivizmin nasıl bir yeri olabilir? İtici güç ‘farklı’ bir şey yapmak olmalı, o aralıkta dünya kırılıp dökülmüyordu.

F.M.: Bu bir anlamda popülist kültürün ortaya çıkarmış olduğu bir şeydir mi diyorsunuz? Çünkü, örneğin modernizm son derece güçlü kavramlarla ortaya çıkıyor ama son yıllarda, özellikle de 1970’li yıllarda ve öncesinde tamamiyle popülist kültürün tüketim malzemesi haline gelerek kendi kendini tüketmek zorunda kalıyor. Bu noktada ortaya yeni bir yaklaşım ve yeni bir kavram çıkmaya başlıyor. Bu sizce böyle midir?

N.S.: Ama bunu nasıl kurduğumuz çok önemli. Modern, aslında belirli bir aralıkta olup bitmiş bir ‘serüvenin,’ üslûbun adı mı, yoksa geniş zamanlı bir tutumun adı mı? Bir tutumun adı dediğinizde tarihsel olarak çok önce olduğu halde modern olan birçok şeyden konuşabiliriz. Ben buna daha yakın biriyim; yani, klasik tutumla modern tutumun birbirlerinden hayli farklı yerde durdukları söylenebilir ama bütün bunlar da modernin alt başlıkları olmaya başlar. Yani dekonstrüktivistler de, postmodernite de modernden söz etmeden kendini açıklayıp anlatamaz. Böyle bakınca, aslında hâlâ modern periyodun içerisinde akıp gidiyoruz. Hâlâ orada duruyoruz, müthiş bir şey—değişmiyor. Kişisel tavırlar öne çıkmaya başlıyor; Hadid buradan çıkıyor, Peter Eisenman buradan çıkıyor ya da Bernhard Tschumi buradan çıkıyor. O zaman tekil örnekler üzerine gidiyoruz. Mimarlık, kendisini ancak bir tutumun içinden anlatabiliyor. Şiir değil, sinema değil, ama mimarlık hem çok pahalı, hem çok uzun. Büyük bir orkestrasyon gerektirdiği için daha çaplı bir anlatımın içine girmek gerekiyor. 1980’lerde dünyanın yaşadığı patlama gibi her tür düşüncenin aynı anda ve tam o sırada cereyan etmesinin belki böyle bir açıklaması olabilir.

F.M.: Derrida’nın liderliğinde ortaya çıkan *déconstruction* kavramı Peter Eisenman ve Bernhard Tschumi gibi mimarların önderliğinde mimariye dahil ediliyor. Dekonstrüktivizmi incelediğimizde arkasında son derece felsefi

kavramların uzandığını görüyoruz. Bu mimarlık tarzı için bir handikap oluşturur mu? Çünkü felsefi yönü ağır basan bir kavram.

N.S.: İlginç olan şu: mimarlık içinden üretilmiş bir kavram. 1980'lerin postmodern felsefecilerinin bence bir önceki dönemdeki felsefecilerden çok önemli bir farkı mimarlıkla çok yakından ilgilenmiş olmaları. Hepsi alıntılarını, göndermelerini, örneklemelerini mimarlık üzerinden yapıyorlar. Derrida mimarlıktan söz etmeden hiçbir şey anlatmıyor, Baudrillard hiçbir şey anlatmıyor, Deleuze de. Mimarlık olmazsa, en çok sinema ona yaklaşabiliyor. Ama mimarlıkla başlıyor açılış konuşması. Onunla başlıyorlar ve dekonstrüktivizmi anlattıkları yer de orada başlıyor. Hep iç içe giriyor. Fredrick Jameson'un hiçbir metni yoktur ki mimarlıktan örnek vermiş olmasın. Dolayısı ile bu biraz da felsefecilerin tercihi bir tutum; düşünsel bir altyapı olsa bile mimarlıkla (geçmişten farklı olarak) iç içe geçmiş bir düşünce dekonstrüktivizm. Aslında (belki) bütün postmodern düşünce bu.

F.M.: Dekonstrüktivizmin arkasında yatan felsefi düşüncenin ortaya çıkış sebebini anımsarsak, kuralları yıkmak, düzeni değiştirmek, yeniden inşa etmek gibi birtakım kavramlar öne sürdüğünü görebiliriz. Bunların teorideki karşılıklarının pratikte de uygulandığını düşünüyor musunuz? Yani dekonstrüktivist mimarlık teorik olarak, kuramsal olarak öne sürdüğü kavramları pratikte bina olarak inşa edebiliyor mu?

N.S.: Tekil yapılar olarak baktığımız zaman aslında daha iyi anlaşılır bir noktaya geliyor. Peter Eisenman'ın, Frank Gehry'nin, Zaha Hadid'in ya da Daniel Libeskind'in kimi işleri nerdeyse doğrudan doğruya onun karşılığını bulmak üzere. Diyelim ki yerçekimi problemi çok önemli bir şey. Bir şeyin yerçekiminden kurtulmuş olması, aslında sadece dekonstrüktivistleri değil bütün postmodern düşünceyi de yakından ilgilendiriyor, ama en çok onları. Bunun bire bir karşılığını bulmasına imkân yok, yere değmeyen herhangi bir yapıdan bugün henüz konuşmıyoruz ama konuşma buradan başlıyor. Sonuçta vardığımız şey kendi içinden patlamış gibi duran bir yapı. Yerçekimi var mıydı yok muydu, yapı üzerinden tartışamayız. Varlığı ortada, yere basıyor, ama basmıyor öyle görünüyor. Dolayısıyla bence o arayış, yani o düşüncenin bir yapıda karşılığını bulması belki de en çok zorlanmış şeylerden biri. Görüntüde buluyor oysa.

F.M.: Peki bu durumda dekonstrüktivist mimarlığın biçimselcilik problemine yol açtığını düşünüyor musunuz?

N.S.: Tabii ki! Ben 80 akımlarının hepsinin temel olarak bir biçim problemi olduğunu düşünüyorum ve bütün bunların altında bir düşünceden çok estetize etmenin çok egemen olduğunu düşünüyorum. Yani o çabalar her ne kadar felsefe temelli gibi görünse de aslında ilginç bir biçimde dönemin felsefesi mimarlık temelli ve mimarlık bütün bu özgürleşmesinin içerisinde moderne oranla (yani, dönem olarak anladığımız belli tarihler arasında olup bittiğini varsaydığımız moderne oranla) çok daha biçimci. Yeni biçimler aramak ve ‘şahsî’ biçimler oluşturmak konusunda çok ısrarlı. Bu durumda geçmiş gelecekte daha renkli bir şeydir, dilde de öyledir. Geçmiş zaman fiilleri, geçmiş zaman kalıpları her zaman daha çoktur. Gelecek zaman dil bilgisi kuralları içinde de daha cılız bir şeydir. Mimarlık genellikle icat etmek değil, keşfetmek olduğundan, geriye doğru bakıyorsunuz ve bir mutasyona uğratarak geçmişten çekip getiriyorsunuz. Zaha Hadid’in herhangi bir yapısına baktığınız zaman Mendelsohn’u hatırlamamak mümkün mü? Ya da Peter Eisenman’ın dekonstrüktivist yapılarına veya Libeskind’e baktığınız zaman ve tarihte geriye doğru baktığınız zaman konstrüktivistleri hatırlamamak! Kandinsky aklınıza gelmiyor mu? Bence orada çok yeni bir şey yok ve çok felsefe temelli bir düşünme de yok; biçimcilik üzerine kurulmuş. Zorlanmış bir biçimciliğin ilginç bir biçimde felsefe ile iç içe geçerek kendisini anlatabilme zeminini bulmasıyla birazı geliştirilmiş birazı kendiliğinden oluşmuş bir süreç var gibi geliyor.

F.M.: Dekonstrüktivist mimar olarak adlandırılan ve çizimlerinin mimarî temsiliyetin dışında başka anlamlar da ifade ettiği savunulan Libeskind’in proje ve çizimlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

N.S.: Hangi dönem ama?

F.M.: Özellikle 1970’li yıllarda yapmış olduğu *Chamberworks*, *Micromegas* gibi çizim serileri...

N.S.: Süper!

F.M.: Çünkü Libeskind'in bu çizimleri modern mimarlığın neden olduğu mimarî çizimin sadece yapıyı inşa etmek amacıyla kullanılan temsili birer araca indirgemesine karşı alınan tutumun sonuç ürünleridir. Peki, bunlardan sonra yapmış olduğu 1990'lı yıllardaki projeleri ve son dönemdeki projeleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

N.S.: Mimarlıkta temsiliyet meselesi bütün dönemlerde özel bir öneme sahip olmuştur. Gerçekten ben de içtenlikle inanıyorum mimaride çizim kendi başına bir şeydir, sonunda bir yapı yapmak için değildir sadece. Bir işlevi budur ama diğeri de o temsiliyet konusuyla derinden ilgilidir ve o her zaman bir yapıyı temsil etmeyebilir. Bir yapı gibi görüldüğü halde bir düşünceyi temsil edebilir. Etien Boullé'nin çizimlerinde çok açık görülebilir. Yapılsın diye çizilmediği çok açıktır ama tasarım dünyasında sadece mimarlıkta yapılsın diye tasarlanmamış olsa bile yapılmak ister. Onun iç dinamiklerinden bir tanesi de yapılma isteğidir, hiç yapılmak istemeyen bir çizim görmedim. Newton anıtı bile pekâlâ yapılmak isteyen bir yapıdır. Bu sadece mimarî çizimde var, endüstriyel tasarımda, iç mimaride böyle bir şey göremeyebilirsiniz. Hattâ tekne tasarımcılarının çizimlerinde bile böyle bir şey yoktur. Böyle bakınca Libeskind'in eski çizimleri gerçekten yapıya en uzak çizimlerden bir tanesidir. Tıpkı Lebeus Woods'un bugün hâlâ ısrarla sürdürdüğü çizimleri gibi, ya da bugün bizim düşündüğümüz gibi. Ya da Hadid'in uzayda patlamış ve olağanüstü bir savrulmayla küçük küçük parçalarına kadar ayrılmış siyah zeminin üzerinde gezinen renkli, çoğu beyaz, bazıları renkli olan ilk çizimleri gibi. Bunlar, kendileri bir değer olarak farklı çizimlerdir ama her ikisi de yapı yapmaya başladıktan sonra çizimleri değişmiştir. Libeskind'in Berlin'deki Yahudi Müzesinden sonra 'sıfır noktası'ndaki binasını gördüğünüz zaman değişimi anlıyorsunuz. Yapmaya başladıkça tavır da değişiyor ama en çok yapan adam için bile çizim aynı zamanda sadece çizimdir. Evet, bu anlamda özel bir temsiliyeti olduğuna ben de katılıyorum.

F.M.: Bu temsiliyet bağlamında Libeskind'in Yahudi Müzesini nasıl değerlendiriyorsunuz? Çünkü yapıldığı dönemde çok büyük sanzasyona neden oldu.

N.S.: Bence hâlâ çok sanzasyonel bir yapı. Görmüş olabilir misiniz?

F.M.: Evet, gördüm.

N.S.: Müzeden çıktığınızda zaten sersemlemiş oluyorsunuz ve bir de o eğik düzlemler kolon arasındaki avluda yürümenin zorluğunu düşününce tam bir kâbus. Belirli bir amaç için yapılmış bir yapı olmak anlamında çok önemli bir yapı olduğunu düşünüyorum. Çok iyi kotarılmış bir iş ve biraz önce söylediğim gibi bir dönem önceki çizimleriyle neredeyse o çizimlerinin yapı haline dönüşmüş durumu gibi bir şey.

F.M.: Bundan sonraki projeleri için?

N.S.: Öyle düşünmüyorum. İrlanda'da yaptığı bir tane müze binası var. Korkunç bir şey, inanılır gibi değil. Öyleymiş gibi duruyor ama öyle değil. Tıpkı Frank Gehry'nin ilk yapılarını gördükten sonra Disney World binasını gördüğünüzde inanamamanız gibi. Ben o yapının inşa edilmesini ve bitmişini gördüm ve korkunçtu. O eğrisel duvarı yapmak için gösterilen çabayı görünce! Peki, ama ne için diye soruyor insan. Belirli bir büyüklüğe gelip, belirli kullanışlılık problemleriyle karşılaşınca o tür yapılar çizildikleri ve ilk hallerindeki içtenliklerini de hızla kaybediyorlar.

F.M.: Bu durumda, çıkış noktalarındaki gerçekten belirli bir amaç için yapılan projelerin daha sonraki zamanlarda sadece yapılmış olmak için yapıldığı gibi bir sonuca varabiliriz. Artık benim tarzım budur, bu şekilde yapmalıyım diyerek yapıyorlardır belki de!

N.S.: Çünkü size artık 'öyle yapmanız' için geliyorlar.

F.M.: Bu durumda Gehry'nin tarzı budur, böyle bina yapmalıdır denilebilir.

N.S.: Evet.

F.M.: Ki aynı durum şu anda İstanbul için de söz konusu. Zaha Hadid örneği gibi.

N.S.: Evet, Gehry ortogonal prizmadan oluşan bir yapı yapmaya kalksa birileri ha bir dakika biz onu beklemiyorduk diyeceklerdir. Dolayısıyla bir rol biçiyorsunuz kendinize ve sizden hep o isteniyor. Yani kötü adamı oynayan oyuncular gibi.

F.M.: Bir de mimarlık açısından bakıldığında yöneten kısımlar, yani belediyeler ya da proje vermekle yükümlü üst kesimler birtakım yarışmalar açıyorlar ve açtıkları yarışmalara belli, isim yapmış insanları çağırarak onların binalarını inşa etmek isteniyor. Aslında bu belki ticarî bir kaygıdan da kaynaklanıyor olabilir. Çünkü Gehry'nin Bilbao'daki müzesine baktığımızda, aynı şekilde Libeskind'in Yahudi Müzesine baktığımızda, bu yapılar gerçekten o kente çok fazla insan çekiyorlar. Bu durumda projelerin belirli isimlere verildiği gibi bir sonuç çıkartabiliriz. Meselâ Zaha Hadid'in en son İstanbul'da aldığı proje gibi. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

N.S.: Bu doğru. İlginç bir biçimde birkaç şey var üst üste. Bu dönem mimarlığın bütün dünyada ve dolayısıyla Türkiye'de de çok revaçta olduğu dönemlerden biri. Mimarlar adlarıyla anılıyorlar, onun yapılarıyla biliniyor ve reklâmlarda, satışlarda, pazarlamalarda, bir proje mimarın adıyla geçiyor. Bunlar çok alışık olunan şeyler değil, bu bir. İkincisi, dünyada şu anda da ciddi bir kapital artışı var ve bu paranın nereye kullanılacağı konusunda biraz şaşırılmış durumda. Çin bir taraftan büyüyor, acayip bütçe fazlası veriyor. Eski Sovyetler Birliğinin bünyesinde olan Türk Cumhuriyetleri, özellikle Kazakistan, bunlar çok büyük bütçelerle geliyorlar ve her yerde bir yapı faaliyeti var. Bu yapılar da aslında yeni bir hayat için değil de yatırım amaçlılar. Konut yapıları meselâ, birilerinin barınması olmaktan çok birilerinin dövize, altına para yatırmak yerine konuta yatırması için. Bu Amerika'da da böyle, Türkiye'de de böyle, Arjantin'de de böyle, bu yüzden bir şey fark etmiyor. Diğer önemli bir konu da bunu yaparken pazarlama dediğimiz, yani bence bütün bu satış işlemlerinin en önemli noktası sayılabilecek bölüm, ilginç şeyler arıyor. Bu mimarlıkta çok kolay bulunamayan ama bulunduğu da sonuna kadar kullanılacak olan bir şey. Hadid'i, Gehry'i ya da Libeskind'i enteresan bulmanın altında biraz da böyle bir zorlama var diye düşünüyorum: Farklı bir şey yapmak. Ve bu farklı bir şey yapmak da, reklamcılarının mimarlık dünyasına soktuğu bir şey.

F.M.: Bunun sonunda da “star mimarlık” diye bir kavram çıkıyor ortaya.

N.S.: “Star mimarlık,” mimarlığın inşa etme problemi olmaktan çıktığı andan itibaren her zaman vardı. Çok eski dönemlerde de var, binlerce yapı ustası var, binlerce mimar

var ama Alberti'yi hatırlıyoruz ve onu bütün hikâyesiyle hatırlıyoruz. Papa ile sohbetlerini biliyoruz, kralla sohbetlerini biliyoruz, imparatorla sohbetlerini biliyoruz. Başka kimse yok muydu? Ya da Sinan. Mümkün mü, bu kadar yapı var ortalıkta, bütün bu yapıların Sinan'ın olması mümkün mü? Ama mimarlık öyle bir şey. Önemli, büyük, pahalı, simge: bütün bu yapılara baktığımız zaman bence 'star mimar' modeli yeni bir şey değil, sadece star olma biçimi yeni. Parlayıp sönen ışıklar gibi. Dünyanın haline, yapısına şöyle bir bakın: Amerika var; Anglo-Sakson dünyasının temsilcisi olarak dünyanın egemeni durumunda ama onun dışında başka dünyalar da var. İnternet sitelerinde (benim çok içinde olduğum bir dünya değil ama okuduğum makalelerden biliyorum) İngilizce'nin dünyayı kasıp kavurmasının sonucu olarak internetin dilinin de İngilizce olacağı ve bütün sitelerin İngilizce olacağı gibi bir varsayım vardı. Halbuki şu anda en çok kullanılan internet siteleri Katalanca ve Dutch, Hollanda dili. Düşünün ki mimaride de Barcelona çok önemli bir temsilci. İspanya ama en çok Barcelona. Hollanda mimarlığı da ortada, hem gerçek dünyada hem sanal dünyada İspanya ve Hollanda var. Ve bütün starlar da (Koolhaas, Rafael Moneo) en çok bu ülkelerden; ilginç bir şey bu. Bütün destekleriyle ve çok çaplı bir biçimde geliştirildiği için star dünyasını kabul etmek gerekir.

F.M.: Peki, Türk mimarlara baktığımızda gerek yarışmalar olsun gerek büyük projeler olsun neden onların isimlerini göremiyoruz sizce?

N.S.: Burada yapılan mı yurt dışında yapılan mı?

F.M.: Türkiye için de söz konusu, yurtdışı için de. Çünkü yurtdışında çok az mimarın eseri var. Bu sizce neden kaynaklanıyor olabilir?

N.S.: Hayatın diğer alanları gibi bir şey bu da. Biz kapalı bir toplumuz, yeni yeni dünyanın başka yerlerinden haberimiz oluyor ve yeni yeni dünyanın başka yerlerinde yapılacak olan şeylerle bir arada durabiliyoruz. Ama bir fark yok aramızda. Amerika'dan gelen bir grupla ya da İsviçre ETH'dan gelen bir grupla ya da Hollanda'dan gelen bir grupla bizimkilerin çalışmasında sorun yok.

F.M.: Peki, eğitim açısından Türk öğrencilerle yabancı öğrenciler arasında çok büyük bir fark var mı?

N.S.: Tabii ben ortalamayı karşılaştıramıyorum. Bizim öğrencilerimiz kendi okullarının en iyileri. Bu da bizim programımızda rekabetçi ortamı kışkırtıyor. Bana dünyanın neresinde olurlarsa olsun iyi öğrenciler olurlarmış gibi geliyor. Bizim programın içerisinde bir yıl var olduktan sonra gerçekten bir fark kalmıyor. Biraz sert bir program. Haftada 20 saat ders, bitmek bilmeyen stüdyolar ve çalışmaktan başka yapılabilecek hiçbir şey yok. Bunu, şunun için söylüyorum: Aslında arada inanılmaz bir fark yok. Kapatılabilir bir fark var ama pratiğimiz öyle değil. Yani yarışmalarda olmamak, yurtdışında proje yapmamak, bir iki nedenimiz var. Bir tanesi denklik. Yani, buradaki bir mimarın statüsü ile İsviçre'deki bir mimarın statüsü arasında çok büyük fark var. Yasal olarak belli problemleri var. İkincisi, her ne kadar Avrupa açık zihinli insanların dünyası olsa bile Haçlı Seferleri hâlâ sürüyor. Kendilerinin dışındaki bir dünyaya kapalılıkları var. Onlar gidebilirler ama onlara gelmesinden çok hoşlanmazlar. Bu önemli bir şey, özellikle bizim yeryüzünde çok parlak olmayan bir yerimiz olduğunu hatırlarsak eğer... Bir de bu ülkenin içerisindeki meselelerle uğraşmaktan kimsenin dışarıya bakacak hali yok. kalmamış. Türkiye'de toplam 30, 40 bin arasında mimar var. 40 bin değil mi?

F.M.: Evet 40 bin, ki bunlar kayıtlı olanlar sadece.

N.S.: Düşünün, bu ülkenin nüfusu 70 milyon. Almanya'nın nüfusu da bizden biraz daha fazla ama Almanya'da kayıtlı 300 bin mimar var, çünkü onların gerçekten o kadar mimara ihtiyacı var. Mimar olmadan bir yapının yapılacağı akıllarına bile gelmiyor adamların. Ama bu ülkede ihtiyaç yok.

F.M.: Evet, bu ülkede en büyük sıkıntı zaten müteahhitlerin elinde iş yapılması.

N.S.: 40 bin ile 300 bin. Arada böyle bir fark var ve biz mimarlık öğrencilerinin çok olduğunu söylüyoruz. Her yıl 2000 öğrenci mezun oluyor Türkiye'deki okullardan. Sadece Venedik'deki mimarlık üniversitesinin nüfusu 10 bin. Sadece Venedik! Ama bütün İtalya'da 7 tane mimarlık okulu var, bizde 35 tane var. Bütün bunları üst üste

koyduğunuz zaman tuhaf bir şey çıkıyor ortaya. Burada cayır cayır üniversite açılmaya çalışılıyor. Halbuki dünyanın her yerinde üniversiteler belli noktalarda birikirler, çünkü kolay bir şey değildir olanak sağlamak, kütüphanesini kurmak bile bir iştir. Ama hangi okulun kütüphanesi var? İki yıldır üniversitenin mimarlık kütüphanesini toparlıyoruz. Bir liste geliyor bizim önümüze bölümden: bu yıl alınmasını istediğiniz kitapları yazın. Yazın, elinizi korkak alıştırmayın. Ve abarta abarta yazdığımız şeylere şöyle bir tepki geliyor: ‘Bu mu? “Yaza yaza bu kadar mı yazdınız?’ Bu da önemli bir şey, onun için de bizim dışarıya açılmamız için biraz daha zaman var galiba.

F.M.: Bu durumda verilen eğitim de yeterli olmuyor ne yazık ki! Kütüphane açısından da 4 yıllık lisans eğitimi açısından da mimarlık eğitimi gerçekten yeterli değil.

N.S.: 4 yıllık lisans eğitiminin zaten hiçbir şeye yetmeyeceğini en azından 15 yıldır yazarak anlatıyorum. İstanbul Teknik Üniversitesi öğrencileri ile tartışmamız böyle başlamıştı, 15 sene olmuş. Fakat konu aynı: Ben Avrupa Birliğini destekleyenlerdenim, mutlaka girmemiz gerekiyor. Kendi standartlarınızı geliştirmedığınız zaman birilerinin standartları ile yaşayabilirsiniz. Bunda bir sakınca yok ve bu daha iyi bir hayat için gerekli. Başka konulardaki sıkıntılarımız gibi mimarlığımız da sıkıntılı. Çin ilginç bir şekilde bir dünya devi olarak geliyor. Aldığınız her şeyin bir de Çinli karşılığı var ve fiyatı şusu busu her şeyi ona göre. Ve farkında mısınız ki ne kadar çok Çinli mimar var ortalıkta? Ve şu anda Türkiye’den bile kimi projeler Çin’de çiziliyor. Bu olağanüstü bir entegrasyon. Çinli sanatçıların dünyadaki sirkülasyonları hemen değişti, çağdaş sanatı icra edenlerin de. Ve bu yıl İstanbul Bienal’inin küratörü Hou Hanru, bir Çinli. Bunların hepsi bir rastlantı olamaz. Bir dünya bütün veçheleri bütün bağlamı içerisinde kurulduğunda bir anlamı var. Bizde parçal, fragmanter yapı bir türlü diğer parçalarla etkileşimde bulunabileceği noktalarda bir araya gelemediği için bir işe yaramıyor; kendi enerjisini kullanamıyor. Buna rağmen iyimserim. Bir zaman sonra olmaması için neden yok.

INTERVIEW WITH DURMUŞ DİLEKÇİ

Conducted in the architect's office in Istanbul, 17 September 2007, 19.00.

Feray Maden: Öncelikle kendi mimarlığınızı nasıl değerlendiriyorsunuz? Genel olarak bir tarzınız veya mimarî yaklaşımınız var mıdır?

Durmuş Dilekçi: Mimari yaklaşımımızda biz bir kaç şeye çok önem veriyoruz. Bunlardan biri, yeni ve farklı olanın arkasında durmak ve onu bir şekilde sorgulamak, soruşturmak, bir diğeri ise yapının bir bütün olarak, bir konsept üzerine geliştirilmesi gerekliliği—yapının parçalarının birbirine göre çok fazla parçalanmaması gibi. Her yeni gelen projede kullanıcısıyla ilgili bu modeli geliştirmeye gayret sarfediyoruz. Bu tabii ki, sürekliliği olan bir şey, bir devinim, sürekli bir hareket arz ediyor mimaride. Yeni şirketimiz ve yeni ortaklarımızla birlikte araştırma-geliştirme, yapılmıştan daha çok yapılmamış olanın üzerinde duruyoruz. Bunu söylerken kastettiğim şey şu: Mimarların genelde pek çok konuda hazırlıksız yakalandıkları ve akla ilk gelen şeylerin yapıldığı bir ülke burası. Bu yüzden kolektif belleğin bir şekilde geliştirilmesi gerekiyor. Kolektif bellekten kastım, hem mimarın hem de kamunun/kamusal belleğin geliştirilmesidir. Mimar eğer kendi belleğini, kendi kelimelerini artırmaz ise, kendisini geliştirmez ise, sorgulamalarını önceden yapmaz ise önüne yeni bir konu geldiğinde onunla ilgili çok amatörce ve çok hızlıca davranmak zorunda kalır. Maalesef, Türkiye'deki çoğu yapıya baktığımızda esasında bu yapıların süratli, hızlı ve sıradan, ilk akla gelenlerin yapıldığı yapılar olarak karşımıza çıktığını görüyoruz. Bence, üzerine gidilmesi gereken gerçeklerden bir tanesi bu. Biz, Uras-Dilekçi olarak çoğunlukla yeni, yeniyi araştırma-geliştirme ve deneysel çalışmalar üzerinde efor sarf etmeye çalışıyoruz, ama tabii bunu yaparken işin bir de ticari tarafı var. Her ikisini aynı pota içerisinde yapmak çok mümkün olmayabilir bazı mimarlar için. Bunu nasıl destekliyoruz dersiniz, biz üniversitelerle bağımızı bir şekilde kesmemeye çalışıyoruz. Üniversitelilerin, genç beyinlerin, genç jenerasyonun bizlere verdiği inanılmaz bir enerji olduğunu düşünüyorum. Yeni bilgisayar teknolojilerinin tasarım metotlarının içine girmesiyle birlikte çok farklı açılımların olduğunu düşünüyorum. Üretim süreçlerindeki kısalmanın getirmiş olduğu bir şey bu, bir sinerji. Bu esasında üniversite öğrencileriyle yaptığımız paylaşımı biraz daha artırıyor. Bu ofiste otuza yakın stajyer bulundurduk, iki dönemde

kırk beş günlük periyotlarda. Ofisin kendi imkânlarıyla, kendi çalışanlarıyla bunu sağlayamadığımızda, ofisimizin çalışanlarını disipline edip, üniversitedeki arkadaşlarla birlikte bu tür çalışmalar yapmalarını sağlıyoruz. Meselâ, bu dönem iki tane konu vardı. Bir gruba çok katlı yapılar ve bildiğimiz basit yapılardaki ‘sustainable’ sistemlerle ilgili bir araştırma verdik. Bunların bize vereceği katkıların dışında, çocukların da kendi kendilerine yapı yaparken neleri sorgulamaları gerektiğini gösteren şeylerdi bunlar. İkinci gruba parametrik dizayn ile ilgili bir araştırma verdik. Onlarla ilgili çalışmalar yaptılar ve bu grupların tüm çalışmaları bizim elimizde arşivlendi ve değerlendirildi. Bunu neden anlatıyorum, bu yani, yaptığımız çalışmalar esasında bizim kendi düşünce yaklaşımımızla alakalı. Bir fikir üzerine düşünmediğiniz sürece, konu önünüze gelmeden önce ona ait bir fikriniz olmadığı sürece mimarî üründe, mimarî tasarımda çuvallama riskiniz çok fazla. Bu şirketin yapmaya çalıştığı en önemli şeylerden birisi bunun önüne geçmek.

Mimarlığa bakışımızda ise bahsettiğim gibi, bugün için ben mimaride kavramların çok önemli olduğunu düşünüyorum. Son dönem mimarisine baktığımızda belli başlı bazı kavramlar çok öne çıkıyor. Bunların malzemenin keşfiyle, teknolojinin gelişmesiyle ve mimarlığın kendi disiplini dışındaki diğer disiplinlerdeki gelişimleri de kendi içine alarak kazanmış olduğu kavramlarla ortaya çıktığını düşünüyorum. Son dönemde dünya mimarisindeki yapılan örneklerle baktığımızda iki-üç şeyin çok önemli görüyorsunuz: Bir, bilgisayarla hazırlanmış, tasarlanmış yapılar olduğunu görüyorsunuz. Bilgisayarda tasarlanmış yapılar olması sadece tasarımda bilgisayarın kullanılmış olması anlamına gelmiyor. Bu, üretim süreçleri içinde yapıların bilgisayar destekli üretim aparatlarıyla beraber yapıldığı anlamına geliyor. Eğer ki siz bilgisayarda modelleyip, bilgisayar/silikon destekli bir proje yapıp ondan sonra yerinde konvansiyonel metotlarla yapmaya kalkar iseniz o proje elinizde patlar. Son dönemdeki projelerde, genelde gördüğümüz en önemli şeylerden birisi bu. Dolayısıyla çok fazla proje yapıldığı için de benzerler de çoğalmakta. Bir bakıyorsunuz aynı dönem içinde, aynı fikir üzerine geliştirilmiş çok benzeyen, birisi farz edelim Kore’den, birisi farz edelim Hollanda’dan veya birisi Almanya’dan, birisi Türkiye’den çıkan birçok fikir çıkıyor. Açıkçası bunların mimarlığı çok beslediğini söyleyebilirim. Baudrillard’ın bir röportajı vardı ve ben o dönemde çok etkilenmiştim. Bu röportaj, yaklaşık on-on beş yıl öncesini röportajıydı: Baudelaire, “2000’ler gelmeden tüketildi” diyordu. 80’lere, 90’lara baktığımızda esasında hedeflenen bir yıld. O zaman gelmeden, o zamanları

kritik ederek ve o zamanlar üzerine fikirler geliştirerek esasında bugün, o zamanı tüketmiş oluyorsunuz ve o zamanın mimarlarından bahsetmek için ortada bir şey kalmıyor. Bugün için de aynı şey geçerli. Yapının bulunduğu koşullara, zamana, kendi içinde barındırdığı potansiyellere—bu potansiyeller müşteri ilişkileri anlamında olsun, coğrafi potansiyeller olsun, iklim potansiyelleri olsun, imar koşulları olsun—baktığımızda tek gerçek vardır: O da yapının yapılmış olduğu zamana aitliğiyle ilgilidir. Bu yaklaşım bize paralel olduğu için bunları sana söylüyorum. Son dönemde yapılan yapılardaki en önemli şeylerden birisi bu; günü yakalamak, günün anlamlarını kullanmak, kavramlarını kullanmak. Bu kavramlar neler dediğimiz zaman meselâ, malzemenin/materyalin literal/doğrudan ifadesinin dışında başka anlamlar içerip içermediğini araştırmak. Belki, bir nevi bir illüzyon içinden çıkartılabilir mi çıkartılamaz mı sorusu. Çünkü taşı, taş olarak kullandığında taştır, etkisi budur. Ama taşı perfore ettiğinizde ve arkadan ışık vurduğunuzda artık o taş yarı geçirgendir. Taş kendi doğasına çok aykırı bir ifadeye bürünür. Bu bir ifadedir, bu bir kavramdır, taş taşlığından bir şey kaybetmiyor esasında ama mekâna getirmiş olduğu anlam farklılaştırıyor malzemeyi. Buna benzer illüzyonlar aranıyor, farklar aranıyor. Meselâ cam, cam olarak kullanılabilir ama cam esasında aynı zamanda yapısal bir malzemedir de. Bu malzemenin ille de arkasını göstermesi gerekmiyor, arkasını tamamiyle kapatabilirsiniz, arkasını biraz gösterebilir, arkasını hem gösterip hem göstermeyebilir, sürpriz yaratabilir, heyecan yaratabilirsiniz. Artık bunlar üzerinde duruluyor. Biz de genelde bu çerçevede yaklaşıyoruz.

F.M.: Biraz önce bilgisayar teknolojilerinin mimarî üretim sürecinde son derece önemli olduğunu söylediniz. Peki, bu yapay teknoloji aynı zamanda yapay bir mimarlık da üretmiyor mu?

D.D.: Benim bahsettiğim şey şuydu, deminki cümlemin içinde vardı: Dijital teknoloji ile birlikte üretim süreçleri içinde dijitalin/teknolojinin kullanıldığı üretimler gerçek anlamda iyi bir proje çıkartabilir. Oradaki dijital teknolojiyle üretilmiş, tasarlanmış şeyler esasında tasarıma ve beyne dayalıdır. Bunları bir tür taşıma aracı olarak düşünebilirsin, bunlar olmadan başka şeyler getirme şansınız yok. Bunlar yapılması gerekenler. Ne kadar çok yapılırsa, beyin ne kadar çok çalışırsa ve bunun üzerine kafa yorarsa o zaman gerçekten yeni, farklı olan şeyleri yapmak adına bir imkân çıkar.

F.M.: İlk olarak projeler size geldiğinde seçici davranıyor musunuz?

D.D.: Şöyle söyleyeyim, Uras-Dilekçi kurulduğundan bu yana...

F.M.: Kaç yılında kuruldu?

D.D.: 2003 yılında kuruldu. Seçici davranıyor musunuz derken, biz şöyle düşünüyoruz: Bunun evet veya hayır diye bir cevabı yok. Biz müşteriyi veya işi bir tez gibi düşünüyoruz. Biraz önce bahsettiğim gibi, her proje konusu içinde kendi tansiyonlarını barındırır. Eğer ki bu tansiyonlardan pozitif bir şey çıkartabileceğinizi düşünüyorsanız o işe giriyorsunuz. Ama bazı işler vardır ki, gerçekten sizin için çok heyecan vericidir ve yapmak istediğiniz şeylerdir. Meselâ, bizim için çok önemli olan projeler kamusal projelerdir. Kamusal yapıların kentlere getirmiş olduğu anlamlar bizim için önemli, aynı zamanda da bireysel paylaşımın mekânsal tecrübesinin çok fazla olabildiği mekânlar olması/yapılar olması benim/bizim için çok heyecan verici. Maalesef, günümüzde hâlâ daha yapıların birinci dereceden işverenin pozisyonunda ya yerel yönetim ya merkezi yönetim etkilidir. Bizim onlarla kurmuş olduğumuz ilişki çok da iyi değil. Dolayısıyla, maalesef bu tip büyük değerli yapılar bir şekilde birileri tarafından yapılıyor veya yaptırılıyor. Üniversiteler ve vakıflar buna bir anlamda veya bir şekilde alternatif işler çıkartmaya çalışıyor ama onlarda da şunu görüyoruz: Üniversiteler ve vakıfların kısıtlı kaynaklarından dolayı, yaptıkları/yapmaya çalıştıkları işlerin, çok ekonomik koşullarla yapılmasından ve belki de hatalı projelendirilmelerinden dolayı, çok iyi olacak olan projeler, komik bir şeye düşebiliyor. Bu nedenle iki önemli şey var: Bir, uygun yeterli kaynak ayrılması, bir de gerçekten bu yapıların yapılabilmesi için özel sektörün bunlara eğilmesi gerekiyor. Yeni yeni son beş yıldır, altı yıldır belki üniversiteler, özel vakıflar buna biraz daha değer veriyor ve önem veriyor. Ancak seçici misiniz dersen, evet kamusal proje olduğunda her türlü kamusal projeyi yapmak konusunda seçiciyim. Sevmediğimiz yani, yapmaktan hoşlanmadığınız projeler nelerdir dersen meselâ, ev yapmayı çok sevmiyoruz açıkçası. Niye sevmiyoruz? Çünkü paylaşımın olmadığı bir alan, çok fazla kişiye özel bir alan. Açıkçası sizin kestiremeyeceğiniz, ummadığınız ve kontrol edemeyeceğiniz birçok faktörün içine girdiği bir alan. Bunun dışında bir de tabii ki pazarın kendi ihtiyaçları var. O pazarın ihtiyaçları doğrultusunda da her mimari ofise farklı dönemlerde farklı konularda projeler gelebiliyor. Türkiye'deki mimarların

yaptıklarına bakacak olursanız 2000 yılı ve öncesindeki aynı mimarların yaptığı aynı mimarlık fakültede iki-üç kişiden oluşurken, bugünkü mimarlık ofislerinin en küçüğü altı-yedi kişiden oluşuyor şu anda. Dolayısıyla, mimarların da yaptığı işler de dün 300 m² iken bugün aynı mimarlar 200.000–300.000 m² yapıyor oluyor. Esasında, biraz önce söylediğime tekrar geri döneceğim: Eğer ki 300 m² yaptığınız gibi 300.000 m² yapmaya kalkarsanız çuvallarsınız, oradaki metotları geliştirmeniz gerekiyor. Bugün, bütün mimarlık fakültelerine baktığınız zaman 1980’li yıllarda yap-sat yani, o dönemki rejimin yap-sat yani, kat karşılığı işlerine bir şekilde mualif olduğunu görüyoruz. Bunun adına mimarlar müşterisi/sahibi belli olmayan ev veya apartman yapmayız diyen o jenerasyon mimar grubu bugün bakıyorsunuz ki Türkiye’de esasında en çok projeleri yapan, nasılsa 200 tane 300 tane daireden oluşan 1000 tane apartman yapan mimarlar oldu. Eğer ki 80’li yıllarda bu zihniyete karşı doğru durulmuş olsaydı, en azından düşünülmüş ve farklı alternatifler geliştirilmiş olsaydı şu anki İstanbul veya Türkiye’nin birçok yeri bu şekilde olmazdı. İstanbul, kadroların elinde anlamsız bir yapılar grubu haline getirildi. Bence, mimarların kendi mesleklerinin kurbanı oldu bu şehir. Dolayısıyla bugünkü Türk mimarlara baktığımızda en önemli eksiklerden bir tanesi bu düşünce mekanizmalarının geliştirilmemesi, sorgulama yapılmaması ve alternatiflerin esasında belki aslından daha iyi olabileceğini değerlendirmemiş olmaları.

Hiçbir zaman biz proje üretim sürecinde bizim önümüze gelen işin, bizim sunduğumuz işin, mutlak doğru, değiştirilemez ve tabu olduğunu düşünmüyoruz. Bu belki bizim üst jenerasyonumuza göre çok daha yeni bir şey, çok daha farklı bir şey. Bahsettiğim gibi o ilişkiyi, müşteri-mimar ilişkisini biz eğitim süreci olarak alıyoruz. O süreç içinde mimar müşteriyi eğittiği gibi, mimar da müşterinin hiç tahmin edemeyeceği şeylerden eğitilebilir. Müşterinin göstermiş olduğu herhangi bir ilham kaynağı, ummadığı herhangi bir yaklaşım sizin kafanızda farklı etkiler uyandırabilir. Dolayısıyla, biz o süreçten beslendiğimiz için tabii ki sonuçta sizin sunmuş olduğunuz bir projeyi müşteri de kritik eder. Başka bir proje ile sizin projenizi kritik etme şansı olmadığı için müşteri ne görüyorsa onu kritik eder. Ve her halükarda çıkan ürün sizin projeniz bazında olduğu için sizin kontrolünüz altında olduğu anlamına gelir. Dolayısıyla, müşteri-mimar ilişkisindeki o süreç de her zaman bizim için verimli bir süreçtir. Seçicilik yani, hangi projeyi seversin hangi projeyi sevmezsın mimarın zaten çok fazla yorumda bulunması doğru değil, çünkü bizim için önemli olan her bir proje bir tez, bir sorudur, onu çözmek görevimizdir.

F.M.: Peki, işveren size dayatılmış bir proje getirdiğinde seçici davranıyor musunuz?

D.D.: Hiçbir zaman öyle bir şey olmadı. Bize gelen müşteriler bir defa bizi görerek, bilerek geliyorlar. Şimdiye kadar böyle bir durumla karşılaşmadık. Hiç şöyle bir şey yapın diye dayatan birisiyle karşılaşmadık. Öyle bir genel tavırla yaklaşan biri olursa zaten kusura bakmayın, biz buyuz, bakın beğenirseniz, eğer ki size uyuyorsa bize gelin deriz. Dolayısıyla, bizim önümüze şimdiye kadar hiç öyle bir dayatmayla gelen birisi olmadı. Gelmiş olsa zaten geri giderdi. O konuda seçici misiniz dersen, evet seçiciyiz.

F.M.: Biraz önce konut projesi yapmak istemediğinizi söylediniz.

D.D.: Yapmak istemiyoruz değil, yapmaktan çok mutlu olmuyoruz.

F.M.: Peki, bireysel olarak ya da birileriyle beraber yapmış olduğunuz bir konut örneği var mı?

D.D.: Şu anda Gökhan'la ortak yaptığımız Bodrum'da bir ev var. Bir de Emir'le beraber yaptığımız yine Bodrum'da başka bir ev var. O, yeni bitiyor daha tamamlanmadı, Aralık gibi tamamlanacak. Konut örnekleri var ama biz ev konusunu da geliştirilmesi gereken bir model olarak görüyoruz. Bununla ilgili örnekler esasında sana şunları gösterebilirim: Meselâ, 2003 yılından bugüne yaptığımız örnekler var. Kemer Country'de bir de ev yapıyoruz. O da mesela esasında Kemer Country'nin içindeki genel "Block House" veya işte, Kemer Country'de yapılmış olan eklektik yapı örneklerinden çok daha farklı bir yaklaşımla ortaya konulmuş bir proje. İlk defa farklı bir çatı yaklaşımı ortaya koyduk orada. Çatıya getirmiş olduğumuz anlamlarla, çatının yapıyla birleştiği noktalardaki anlamlarıyla o yapı esasında birden farklılaşıyor. Sürekli böyle bir gelişim sergilemesi gerektiğini düşünüyoruz her projenin. İlk başta bir kutuyla başladığımız bir proje var. O kutudan sonra biz katlar üzerinde yoğunlaştık. Bizim için iki katlı yapı demek esasında iki yapı demek. Katların ayrıştırıldığı yapıları/formları çok fazla kullanıyoruz. Örneğin Bodrum'daki evde, kaydırılmış bir T plan üzerine oturduğumuz ve birbirine göre konsolları olan, konsolların altında kendine ait açık, yarı açık alanların olduğu bir modele gittik. O modeli yaptık. Bu modelden sonra biz üst

üste gelmiş iki farklı yapı kurgusunu biraz daha deforme ettik, biraz daha bozduk. Meselâ, Tarkan'a bir ev yaptık, onun evi Cumhuriyet'te. O, daha henüz başlamadı, ama başlayacak evlerden bir tanesi. Alışveriş merkezlerinde de, aynı şekilde yaptığımız, konsept bütünlüğü içinde bir gelişim görürsünüz. Bahçeşehir'de bir *Prestige Mall* diye bir alışveriş merkezi yapıldı. Oradaki projede, geometrideki sakinlik ve dinginliği, az malzeme kullanılmasını gözlemleyebilirsiniz. İyi gözle baktığımda, orada alışveriş merkezi konusuna getirilen sorgulamaları görürsünüz. Alışveriş merkezleri nasıldır dünyada, ilk önce onu sormanız lâzım. Alışveriş merkezleri Amerika'dan dünyaya yayılmış bir konudur. İçindeki ticari fonksiyonları ve eğlence fonksiyonuyla çok fazla malzemenin kullanıldığı, mekansal nitelikten çok fazla bahsedilemeyeceği, konsept bütününden çok fazla bahsedilemeyeceği, ışığın bir şekilde eğlence fonksiyonu içinde bolca kullanıldığı ama bütünü içinde hiçbir anlamının olmadığı yapılar güruhudur esasında alışveriş merkezleri. Fonksiyonları esasında kimsenin kestiremeyeceği farklı anlamlar yüklemesi gereken yapılardır. İçe dönük olmasından dolayı esasında çözülmesi gereken, kentsel alanda çözülmesi gereken yapılardır. Bunları sorgulayıp, bunların üzerine bir şey üretilmeli ve mekanizma geliştirmemiz lazım. *Prestige* örneğinde meselâ, az malzeme kullanarak az malzeme ile görsel bir algılamada bir zenginlik yaratmak istedik. Az malzemedan kasıt, parlak malzemelerin yansımalarla çoğalması, mağazalardan gelen ışığın yere çarpıp, tavana çarpıp mekândaki etkiyi farklılaştırması gibi. Yapısal malzeme olarak sadece brüt beton kullanılmıştır. Statik sistemiyle rengi siyah da olsa bu brüt beton aynı zamanda yapının cephesini oluşturmuştur. Verimli kullanılan siyah esasında renk anlamında azaltmanın bir göstergesidir, parlak olması ise mekânsal zenginliğin artırılması için geliştirmiş bir mekanizmadır. Bir sonraki *Buyaka* projesi, *Prestige*'e göre daha büyük bir proje ve kompleks bir proje aslında yani, içinde konut blokları, ofis bloklarıyla beraber bir çok fonksiyonu barındıran bir proje. Bu projede, biz yapıyı bir büyük fonksiyon kutusunun dışında bir müze yapısı gibi ele aldık. Aynı konutta yaptığımız gibi katları esasında parçaladık. Katları parçaladık ama katlara dışarıdan bakıldığı zaman yığılmış bir yapıda üstten vurulmuş, vurulduğunda tesadüfi bir şekilde şekil değiştirmiş bir geometri gibi düşündük bunu. Tabii, bunun çıkışı—*Buyaka* için söylüyorum—birkaç faktör var: Bir defa toprakla kurmuş olduğu ilişkide yapı-hacim arası çok büyük olduğu için ona bir çözüm üretmeniz gerekiyor. Aksi takdirde devasa bir yapı çıkabilir karşınıza. Dolayısıyla, bu geometrik bir kabukla ve formla oynayarak çözmeniz gereken bir

problem. İkincisi, imarın size getirmiş olduğu bazı dayatmalar var. Diyor ki işte, taban alanında şu kadar alan sunmanız lazım. Taban alanı ona oturduğu zaman, yapı alışveriş merkezi fonksiyonu içinde çok küçük kalabiliyor. Bu yüzden, biz o yapıyı planda da parçaladık. Yani, üç boyutlu parçalamanın aynısı plan kurgusunda da parçalanmıştır ve ara boşlukları vardır, boşaltılmış alanlar vardır. Bu alanlar esasında toprağa terstir. Yani, orada toprağı kullanmıyoruz biz diyerek yapıyı büyüttük ama iç boşaltmalarla imara karşı bir mekanizma geliştirdik orada. Bahsettiğim gibi yani, yapıların dışları ile içleri genelde bu tür yapılarda buluşmaz, ama bizim yapılara girdiğiniz zaman içiyle dışı arasında bir dil birlikteliği olduğunu, o tasarım mantığının içeride devam ettiğini görürsünüz. Bir alışveriş merkezi için en önemli tehlikelerden bir tanesi, mimarlar için önüne gelebilecek olan temalardır. Eğer ki, mimarî proje tek başına yeterli görülmez ise, o alışveriş merkezi eğer tek başına o konuyu taşıyamayacak nitelikteyse mimarın önüne birden tema gelebilir. Alışveriş merkezlerinde çok kullanılan bir şeydir. Tematik fonksiyonlar projeye eklenir/eklemlenir ve dolayısıyla o proje birden kontrol edilemez bir hale gelir. Bütün bunların hepsine baştan gardınızı iyi almanız gerekiyor ve bunun öncesinde düşünmüş olmanız gerekiyor ve bu soruların hepsine cevap verebilmeniz gerekiyor. Konutlar için, alışveriş merkezleri için bu böyle. Okullar için de bu böyle. Bir okul projesi yaparken de anaokulu için, ilkokul için, ortaokul için, üniversite için hep buna benzer mekanizmalar vardır ve ayrı düşünülmesi gerekiyor. İç mekân tasarımlarına da benzer şeyler yapmaya çalışıyoruz. Ama iç mekân çok daha fazla dilin olduğu, çok daha farklılıkların olduğu ortam. Yine de bizim iç mekânlarımıza baktığımızda esasında yapısal bir şey müdahale vardır. Yapı tecrübesi olan bir mimar grup tarafından yapıldığı, dışın yansımaların olduğu bir yaklaşım olduğunu görürsünüz.

F.M.: Biraz önce imar yönetmeliği nedeniyle projenin şeklini değiştirdiğinden bahsettiniz.

D.D.: Tek başına öyle değil.

F.M.: İmar kanunlarının yanı sıra mimarın karşılaştığı belediyeler, yönetmelikler, mevzuatlar gibi birtakım sınırlamalar var. Tüm bunların mimarın yaratıcılığını kısıtladığını düşünüyor musunuz? Sizce projenin şekillenmesinde bular çok büyük engel teşkil eder mi?

D.D.: Bence, problem esasında imar durumları değil. Tabii ki, muhakkak her kentin—belki Türkiye’de Avrupa’ya göre çok daha esnek, çok daha rahat—bir imar durumu var. Ama ben mimariye bakışta hiçbir engelin gerçek anlamda engel olduğunu düşünmeyen birisiyim. Her önümüze gelen engelin, çözülmesi gereken bir problem olduğunu ve her probleme karşı da onun bir alternatifi olduğunu düşünüyorum. Zaten sizin imarla ilgili hiçbir şeyiniz sorununuz olmasa bile önünüze birçok başka problem gelecektir ve o problemlerin hepsi de zaten sizi limitleyen problemlerdir. Eğer ki, siz imardan dolayı limitleniyorum ya da bilmem ne danışmanlığından dolayı limitleniyorum dersiniz o zaman da hiçbir şey yapamazsınız. Eğer ki bunlara karşı farklı olanı araştırmaz iseniz başarılı olursunuz. Ben size bir ipucu verdim; biraz önce söylediğim şey sadece plan ölçeğinde bir şey değildir. İmar durumunun getirmiş olduğu veriyle beraber büyük bir alışveriş merkezi kütesinin yapılanmasında o farklı katmanlarda parçalanma, boyutsal parçalanma, plandaki parçalanma hepsi bir bütün. Yani, hepsini atıyorsun bir kovaya, filtreden geçiriyorsun ve çıkan üründür o esasında. Tek başına imara karşı yapılmış olamaz mimarlık. Çünkü bu kadar ucuz olamaz bir mimarlık. Muhakkak içinde başka şeyleri de barındırması gerekiyor ki kendi başına durabilsin yapı.

F.M.: Bu durumda, pek çok mimarın biraz önce saydığımız yönetmelikler, mevzuatlar ve imar kanunları arkasına saklanarak kendini tekrar ettiğini söyleyebiliriz.

D.D.: Söylediğim şey bu esasında. Meselâ, bizim birçok projede proje ortağımız olarak çalıştığımız bir elektrik grubu var, Türkiye’deki büyük gruplardan bir tanesi bu. Bu grup biraz da böyle çekinerek bize geldi. Altunizade’de zemin artı iki katlı bir yapılarının olduğunu söylediler, hattâ başka bir mimar arkadaşın yaptığı bir modelle beraber bize geldiler. (İşte bunlar imarın getirdiği şeyler) Bu grup, projeyi bu arkadaş da yaptı ama çok alan kaybımız var, bu projeyi siz yapar mısınız dedi. Bizde projecilerin birbirine destek olması gerekiyor. Seve seve yaparım dedim. Bu durumda mimar çözemediğini kapris yapıyor. İşte şöyle bir çıkıntı yapmış ama o çıkıntıyı biraz daha büyütmem diyor. Mimarlık kaprisler veya mimarlık egoyu tatmin etme yeri değildir. Mimarlık sonuçta mimarın da mutlu olduğu, müşterinin de mutlu olduğu ortak bir buluşma noktasıdır. İkisinden birisi mutsuzsa çıkan ürün hiçbir zaman iyi bir ürün olmaz. Eğer ki çıkan üründe mutsuz olan taraflardan biri mimarsa zaten kötü bir iş

çıkıştır, müşteri mutsuzsa mimar ikinci işini zaten alamaz. İşin ticari bir tarafı da var. Öbür taraftan da mimarın yönetsel kabiliyetiyle alakalıdır bu. Eğer ki müşteriyi mutlu edip kendin de mutlu olabileceğin bir ürün çıkartabiliyorsan o senin esasında işi yönetebilme kabiliyetini gösterir. Bize gelen proje için hiç problem değil, bunları biz kabul olarak alırız ve bu kabuller içinde ne yapabileceğimize bakarız dedik. Çıkacak olan alternatifle ilgili de bir eskiz yaptık. Aaa evet, bak gerçekten böyle bir şey olabiliyormuş deyip mutluca ayrıldılar buradan meselâ. Bu yüzden, ondan gelen limit bundan gelen limit diye önümüze limitleri koymaya kalkarsak hiç büyüemeyiz. Hiç büyüemeyiz, çünkü imarın getirmiş olduğu limitten kat ve kat daha fazlasıyla limitle proje üretim süreci içinde zaten karşılaşıyorsunuz. Bugün proje üretilirken mimar artık tek başına değil. Mimarî üretimin içine, mimarın dışında, dün mimarlığın konusu olmayan birçok meslek, tasarım süreci içinde söz sahibi. Bizler artık bugün danışmanlarla çalışıyoruz. Bugün, sadece inşaat mühendisleri değil, statik designer'lar var. Yangın anlamında danışmanlarımız var, malzeme anlamında danışmanlarımız var. Yapmış olduğunuz konu üzerine, işletme modeli üzerine uzmanlaşmış danışmanlarımız var. Birçok mimar için meselâ alışveriş merkezleri mekanik yapılarıdır. İşleyiş şekli bellidir. Eğer ki mimar bunu çözemez ve ona alternatif üretemezse birbirinin tekrarı olan yapılardan farklı bir şey çıkartamaz. Çünkü şema bellidir. Ama eğer ki o danışmandan gelecek olan feedback ile bilgiyi kendi içine alıp bir sonraki projeye aktarabiliyorsan bu danışmanların var olması bizim için iyi bir şey. Ama buradaki en önemli şey şu: Mimarın iyi mimar, iyi designer olmasının dışında iyi de bir yönetici/orkestra şefi olabilme kabiliyetidir. Eğer ki mimar iyi orkestra şefi olmazsa çok kötü bir müzik çaldırabilir, çok kötü bir konser verebilir. Çıkan tüm olumlu şeylere rağmen, çok iyi bir başçısı, çok iyi bir işte kemancısı, çok iyi bir piyanisti olmasına rağmen çıkan ürün bir karmaşa olabilir, bir gürültü olabilir. O yüzden mimarın designer'lığının dışında iyi bir yönetici/orkestra şefi olması da onun kadar önemli bir faktördür.

F.M.: Türkiye'deki mimarî örnekler baktığımız zaman dönemler arasında dil açısından farklılıklar olduğunu görebilmekteyiz. Ulusal Mimarlık dönemleri, arkasından 50'li yıllarda hızlı bir yapılaşma süreci ve 1980'lerde bir kırılmadan söz edebiliriz. Bu süreç içerisindeki dil farklılıklarının nedenlerini nasıl değerlendirebiliriz?

D.D.: Şöyle yaklaşmak gerekiyor: Tarih boyunca incelediğinizde 1970'lere kadar, belki 80'lere kadar, insanların tarihi okuduğu kaynak mimari ürünlerdi. 70'lerden sonra esasında mimari ürünlerin yerini artık başka kaynaklar aldı. Medya aldı, iletişim kaynakları aldı ve çeşitlenme aldı. Aynı zamanda da teknoloji, bunların hepsi paralel gelişen şeyler. Teknolojinin gelişmesiyle üretim süreçleri ve tasarım süreçleri kısaldı ve bunların kısılmasıyla birlikte çeşitlilikler arttı. Biraz önce de söylediğim gibi bugün, yani, 2000'li yıllara baktığınızda bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle beraber, hiç birbirini görmemiş farklı coğrafyalardaki insanlar benzer modelleme üzerine proje geliştirebiliyor. Bunu biz yapmıştık diyebiliyorsunuz, benim dediğim birçok projeyi görebiliyorum. En azından üzerine kafa yorduğunuz şeylere başka bir yerde başka birisinin de kafa yordüğünü görüyorsunuz. Bu süreçlerin, bizim çalıştığımız ekipmanların bize fayda sağlamak adına kısalttığı sürelerden dolayı ortaya çıkan çoğalmalar. Dil birliğine/farklılığına baktığınızda, uzun dönemlerdeki dil birliğini okumak çok daha mümkün mimarilerde ve bu gayet doğal bir şeydir. Bugün baktığımızda bunu görebiliyoruz: 90'ların mimarlığıyla 2000'li yıldaki yaklaşımlar arasındaki farklılıklar açısından söylüyorum, on yıl için söylemiyorum, beşer yıllık periyotlarda söylüyorum. Bu, önümüzdeki yıllarda daha da hızlı olabilir ama belli bir yere kadar hızlanır, çünkü yapı yapma sürati ortada. Çünkü mimarlık ne olursa olsun diğer disiplinlere göre, diğer sanattaki göre daha ağır ve daha geriden gelen bir şeydir. Ama sonuçta zamanın kısılabildiği en kısa zaman nedir? Altı aydır, sekiz aydır ki bu teknoloji kullanılarak mümkün. Sonuçta, her halükarda göreceksiniz ki önümüzdeki zamanda bu beş yıllar belki iki-üç yıllara inecek. Bu sorgulamalar nerede? Kendi kendini yok eder mi? Bütün bu enformasyon bombardımanı altında sonrası ne olacak? Bu kadar bilginin yüklendiği, bu kadar çok şeyin yapı tasarımına etki ettiği bir dönemde, bir sonraki süreç ne olacak ben de çok merak ediyorum. Ama ben, farklı yapısal malzemelerle, farklı yapısal malzemelerin sunduğu imkânlarla mimarinin şekil değiştirerek devam edeceğini ve o dönemsal algılamaların artık olmayacağını çok rahatlıkla söyleyebilirim. Eski dönemlere baktığınız zaman onların olması son derece normal, bugün olmaması yine aynı derecede normal. Türkiye ölçeğinde söylemiyorum, baktığım şeylerin hepsi dünya ölçeğinde. Türkiye ölçeğinde ise durum öyle değil. Türkiye ölçeğinde, ben bunu birçok yerde dile getirdim, söyledim. Köşe başını tutmuş olan dört-beş mimarî grup yıllarca bu ülkede mimarlığı temsil ediyorum adı altında kendi kendini tatmin ettiler ve dünya ölçeğinde hiçbir şey söylemediler. Bu mimarî

jenerasyon,—60 yaş üstünü saymıyorum, çünkü 60 yaş üstü kendi dönemi için önemli yapılar çıkartmış bir jenerasyon—bakmış olduğum jenerasyon daha çok 45–60 yaş arası jenerasyon. Bahsetmiş olduğum dönem esasında 85'ten, 90'lardan bugüne olan dönem. Bu dönem içinde, esasında dünyadaki mimarî konjonktüre bakıldığında bu sorgulamaların hiçbirinin yapılmadığı, sanki bir komünist rejim ülkesi içinde köşe başını tutmuş ve kendilerine kendilerinden başkalarının iyi demediği—dışardan kötü denilebilir mi bilmiyoruz—biz çok iyiyiz diyerek üretim yapılan bir dönemden geçtik. Bugün, o mimarların hepsi, o jenerasyonun hepsi şu anda bir silkelene içinde. Bu mimarlar, dün yapamadıkları halde bugün yüzlerce dairelik konutlara en çok imza atan mimarlarsa buna adapte olmak ve eyvah mimarlık nereye gidiyor, treni kaçırıyoruz diye korkmalarından başka bir şey değil esasında. Bizim jenerasyona baktığımızdaki ise bakış açısı çok farklı onlara göre ve ben hakikaten 85'lerden sonra 2000'li yıllara kadar olan dönemin Türkiye'deki mimarların suçu olduğunu ve tamamiyle kendi kendilerini tatmin ettiklerini düşünüyorum. Türk mimarlığına vermiş oldukları katkı veya değer yok. Bunu kavramsal olarak analiz edemezsiniz. Şöyle diyebilirsiniz: Sadece eli ayağı düzgün yapılar yapıldı diyebiliriz, ama bir sorgulama, kavramsal bir sorgulama veya bir dil bütünlüğünden bahsetmek, benim kastetmiş olduğum dil bütünlüğünden bahsetmek imkânsız.

F.M.: 1980 öncesi dönemlerdeki örnekler üzerinden gidecek olursak, mimarlıkta tüm dünya üzerinde etkili batı merkezli birtakım kavram ve yaklaşımlardan söz edebiliriz. Ancak bence bu kavram ve yaklaşımlardan iki türlü etkili: İlki, bu kavramların ele alınıp sorgulanarak ve değerlendirilerek ürünler çıkartılıyor olması, diğeri ise birebir taklit edilmesi. Bazı durumlarda batının birebir taklit edildiğini düşünüyor musunuz?

D.D.: Kavramlarla ilgili taklit değil bence o, formal taklit.

F.M.: Evet, formal taklit.

D.D.: Formal taklit tabii ki var. Bahsetmiş olduğum dönemler arasında tabii ki var. 2000'li yıllardan sonraki süreçte, demin de bahsetmiş olduğum gibi hiç birbirini görmeyen ama işte bir şekilde benzer ürünler çıkartanlar da var. Bundan beş yıl

öncesine göre, on yıl öncesine göre çok daha fazla kaynak, kitap, dergi var, internet var. Dolayısıyla, insanların görmüş olduğu kolenik yani, belleklerinde yer etmiş olan, repertuarlarında yer etmiş olan bazı şekiller var. Bunların hiçbiri o nedir dediğimiz zaman ortaya çıkartılmış şeyler değildir. Bunu ben kendi üzerimde söylemiyorum, genelleme olarak söylüyorum bu anlattığım şeyleri. Bir yapıyı ortaya çıkarttığımızda belki bir kaynakta daha evvelden görmüş olduğunuz bir yapıyla ilgili kendinizi hiç farkında olmadan geliştirmiş olabilirsiniz. Bu dönem için, 2000’li yıllar için bunun çok normal olduğunu düşünüyorum, bu benim kendi fikrim. Kopyalama veya taklit olarak değil bu. Benim bahsetmiş olduğum şey çok daha farklı bir şey. Bu kadar çok farklı modelin denenmiş olduğu bir ortamda birbirinin benzeri yapıların ortaya çıkması çok kolay. Bugün, Jean Nouvel’in Barcelona’daki binasına baktığımızda Foster’in binası ile arasındaki benzerlik ve paralelliği görüyorsunuz. İkisi de dünyaca ünlü. İki tane farklı mimar ki onların bize göre çok daha fazla iletişim halinde olduğunu düşünecek olursanız bu tür benzeşmeler çok mümkün. Ama geçmiş döneme bakıldığında bunlar taklit olarak adlandırılabilir. Çünkü o medya bombardımanının iletişimde bu denli etkili olmadığı ve bilgisayar teknolojilerinin bu kadar çok kullanılmadığı bir dönemde, mimarlığın biraz daha ağır aktığı bir dönemde bunlar olsa olsa ancak kopyalama olabilir. Eğer ki o mimar, kopyalamayı yapmış olan mimar daha iyisini yapmayı bilmiyorsa en azından iyi kopyalasin, o bile bence o dönem için iyidir diye düşünüyorum. Ama 2000’li yıllara baktığımızda bence durum biraz daha farklı. 2000’li yıllarda bu kadar farklı modelin içinde mimarın onu hayata geçirebilmesi için bahsetmiş olduğumuz başka faktörler var. Mimarın iyi bir designer olması tek başına yeterli değil. İyi bir yönetici/orquestra şefi olabilme yeteneği, müşteriyi iyi handle edebilme kabiliyeti ve karşına gelmiş olan limitlere cevap verebilme yeteneği. Bütün bunların hepsini barındırabilirsen ancak o zaman o ürün öyle çıkabilir tek başına. Yoksa çok iyi tasarım yapıyorsan iyi ressam olabilirsin, iyi bir grafiker olabilirsin ama iyi bir mimar olamazsın hiçbir zaman. Çünkü mimarlığı diğer sanatlardan ayıran en büyük şey karşımızda bir müşterimiz var ve biz toprakla çalışıyoruz, toprağın üzerine bir şey yapıyoruz ve bir savaştır bizim yaptığımız. Toprağa karşı yapılmış olan bir savaştır, limitlere karşı yapılmış olan bir savaştır. Bu savaşın içinden sonuçta yapının galip çıkması gerekiyor. Ve bunu yapmak o direksiyonda olan, komuta eden mimarın görevidir.

F.M.: Yine Batı üzerinden devam edecek olursak bildiğimiz gibi mimarlık ve mimarî ürünler ya da mimarlar gerek sanat tarihçileri tarafından gerek mimarlık tarihçileri tarafından olsun belirli dönemlere göre modern, postmodern veya dekonstrüktivist olarak sınıflandırılmıştır. Sizce mimarlığın bu şekilde sınıflandırılması doğru mu?

D.D.: Bunu sanat tarihçileri yapmış zamanında. Şu anda öyle mi? Ben öyle olduğunu zannetmiyorum. Baktığımız zaman bu ayrımları getirenlerden bir tanesi dekonstrüktivizm üzerine de çalışmış olan Jencks'dir. Bunlar esasında bir on yıl öncesine ait. Meselâ, Jencks'in "2000'ler Ötesi" makalesindeki yapmış olduğu şeyler biraz daha farklı. 2000'li yıllarda Jencks'in getirdiği şeyler, Amerika bazlı tüketim toplumu siyasi otoritenin getirmiş olduğu şeylerdir. Orada artık Jencks'le mimariden başka faktörlerle ilgili yorumlar yapıyor. Akımlar bence 90'larda kaldı artık. Bugün artık akımlardan bahsetmek anlamsız, birçok sebepten anlamsız. Zaten mimarların bunun altında toplanması da bana çok saçma geliyor. Jencks'e bakarsanız Gehry'i ilk yıllarda dekonstrüktivist olarak adlandırıldı. Gehry kıyameti kopartmıştı 90'lı yıllarda, ben o dönemde okuduğum makalelerden çok iyi biliyorum bunu. Eisenman, Gehry, Libeskind'in erken dönem çalışmaları—onlar biraz daha Süprematist etkiler barındıran çalışmaları—grafik çalışmaları ya da Zaha Hadid'in çalışmaları. Çünkü bunlar yapı değildi. Libeskind ve Hadid'in ilk çalışmalarına baktığımızda onlar aslında grafik ağırlıklı. Libeskind biraz daha Konstrüktivizm ve Süprematizmden destek alan ve beslenen, Zaha Hadid ise resimden, Empresyonizmden beslenen bir çıkışla ve sonra yapılaşmadan daha çok grafik anlatımlarla ortaya çıkan mimarlardır. Ben o dönemde, 90'lı yıllarda, Zaha Hadid'in bir yapısının nasıl olacağını gerçekten çok merak ediyordum. Çünkü grafikleri çok yüksek projeler görüyorsunuz o dönemde. Ama bunlar gerçekten nasıl yapılabilirdi? Zaha Hadid bu mekanizmayı kendisinde çok iyi geliştirdi. Ve ilk yaptığı yapıdan itibaren de baktığımızda, son birkaç yıldır tabii ki birtakım farklılıklar var ama bu biraz bence fazla büyümesinden kaynaklanan sıkıntılar. Çünkü mimarî gruplar çok büyüdüğü zaman şirketler için tehlikelidir. Mimar/şirket sahibi olan kişi birden iş adamı durumuna düşebilir. Çünkü artık, siz ofise vakit ayıramayacak kadar yoğunsunuzdur. Dolayısıyla, ofisinizde artık delege etmiş olduğunuz dizayn partner'lar veya proje partner'ları var ve onlar esas işi götürmeye başlar. Belli bir yerden sonra çıkan iş esasında gerçekte ofis sahibinin işi olmamaya başlar. O tehlikeli

dönemdir. Meselâ, Foster için çok önemli problemlerden birisidir bu. Zaha Hadid için de önemli potansiyel tehlikelerden birisidir bu tehlikeler. O yüzden mimarlık ofislerinin efektif büyüyebileceği belli bir şey vardır. Onun üzerine büyüdüğü zaman tehlikelidir. Architectural Review’da şöyle bir makale vardı: “Foster Acaba Ne Kadar Foster?” Yani, Foster derken gerçekten Foster’ı Foster yapan projelerden bahsediliyor. Ama bugünkü Foster acaba gerçekten ne kadar Foster? Esasında Foster özelinde şu anki dünyadaki mimarlık patlaması içinde hormonal büyümüş olan şirketleri etkileyen bir soru esasında bu.

F.M.: Bu durumda aynı mimar farklı dönemler arasında farklı ürünler vermeye başlıyor. Bir anlamda dönemin koşullarına göre mimaride değişim içersine girmeye ve kendisini farklı şekilde bulmaya başlıyor. Ancak, bu durumda da mimari, artan tüketim ihtiyaçlarıyla birlikte o dönemler veya kültürler arasında tüketilmeye başlıyor ve bir sonraki dönem veya kültürün ihtiyaçlarına cevap aramaya itiliyor. Bu noktada şöyle bir soru akla geliyor: Mimari bir tüketim malzemesi midir ya da bu şekilde telaffuz etmek doğru mudur?

D.D.: 90’lı yıllarda Koolhaas’ı okudum ve hala iyi bir teorisyen olduğunu düşünüyorum. 90’lı yıllardaki mimariyi anlatırken Koolhaas’ın söylemiş olduğu birşey vardı ve ben hâlâ daha aynı sorgulamayı yapıyorum. Acaba gerçekten doğru mu söylüyor yoksa yanlış mı söylüyor diye. Bence doğruyu veya yanlışını söylüyor değil ama hayatın devamı onu haklı çıkartıyor diyebilirim. Hayatın sürekliliği içinde Koolhaas’ın dediği çıkıyor. Koolhaas ne diyordu: “Benim için yapı yaşayan bir canlı gibidir; doğmalı, büyümeli ve ölmeli. Bir yapı ömrü ne kadarsa, 20 yılsa o kadar yaşmalı. 20 yıl sonra artık yerini, bugünün toprağının çok değerli olduğu yerde başkalarına bırakmalıdır. Günümüz malzemeleri ömürsüz malzemeler değil, yüksek bakım gerektiren malzemelerdir. Bu nedenle insan gibi yapı doğmalı büyümeli ve ölmelidir.” Koolhaas’ın yaklaşımı böyle bir yaklaşım ama 90’larda söylemiş olduğu bu yaklaşım, 2007 yılına geldiğimizde görüyoruz ki dünyanın gelişimi için esasında bu doğal olarak kendi kendine mekanizmanın bir cevabı gibi oluyor. Nasıl baktığınızla alakalı bence, eğer o gözle bakarsanız belki onları popülist kültürün tüketim malzemesi olarak görürsünüz. İç mekân tasarımları için kesinlikle doğru, onda hiç bir şekilde tereddüt etmeyebiliriz. Ama mimarî yapılar için baktığımızda farklı. Kullanmış olduğunuz modern teknolojik

malzemelerin hepsi ömürlü malzemeler, bu malzemeleri uzun yaşatmak adına kullandığımız malzemeler ise kimyasal malzemeler. Bunlar da sağlık açısından teklikeli. Dolayısıyla işin doğası gereği form eskiyor, biçim eskiyor, çıkış noktaları eskiyor, fonksiyonlar eskiyor. Yani, çok rahatlıkla söyleyebilirsiniz ki bundan 500 yıl önce, belki 600 yıl önce bir orkestra salonundan bahsetmek imkânsızdı veya bir uçak hangarı projesi bahsetmek. Belki bundan 500 yıl önce böyle bir konu yoktu. Konular değişiyor, yenileniyor. Önümüzdeki dönemde daha da farklı konular gelecek. Örneğin bir medya center, Mediatech binası yapılıyor. Fonksiyonlar değişiyor. Dolayısıyla bu gelişim içinde, bu bombardıman içinde yapıların hakikaten bir süre sonra ömür biçsenizde biçmesenizde doğal olarak tüketildiğini ve kaybolduğunu görüyoruz. Bugün için bence bir mimarın ömürsüz yapı yapıyorum demesinden daha önemlisi bugüne ait mimarlık yapması daha önemlidir. Bence oradaki en önemli ayrım o. Eğer ki bir mimar ben ömürsüz bir mimarlık yapıyorum derse ne yaptığını gerçekten çok merak ederim.

F.M.: Biçimsel, işlevsel, fonksiyonel ya da bambaşka bir kaygı gereği bir yapının tamamen silinmesi sizce doğru mu?

D.D.: Ayasofya'nın yerinde de bundan önceki Ayasofya vardı. O zaman da o Ayasofya için aynı şeyi söylemek gerekir.

F.M.: Peki şu AKM örneği üzerinden konuşacak olursak, bu gibi yapılar tamamiyle silinmeli mi yoksa korunmalı mı?

D.D.: Son dönem, yani, belli dönemlere imza atmış yapılar için söylüyorsanız, eğer ki Türkiye'de erken dönem modernist örnekler gibi gerçekten sayıca az yapılardan bahsediyorsak, tabii ki onların tutulması gerekiyor. Çünkü dönemsel referansları var ve gerçekten de biraz öncede bahsetmiş olduğumuz, örneklerse ise bunlar tabii ki. Dolayısıyla, AKM bunların içinde olan yapılardan birisi. Ama benim şahsi düşüncem şu: Bana sorarsanız AKM esasında yerine ait bir yapı değil, Taksim meydanının en önemli noktasında. Bunu yapan mimarın kabahati değil, Hayati Tabanlıoğlu'nun kabahati değil. Oraya AKM için yer tahsis eden rejimin esasında kabahati bence. Taksim meydanının denizle, boğazla buluştuğu tek noktaya AKM gibi büyük bir yapı grubunu oturtuldu. Yapının kot ilişkisi, şehirle olan ilişkisi açısından bakıldığında bence Taksim

Meydanının gerçekten kentsel meydan olabileceği en önemli nokta AKM'nin olduğu yer. AKM yıkılırsa yerine yapılacak olan yapı AKM'den daha iyi olabilir. Ama bence biz burada biraz duygusal yaklaşıyoruz. Dediğim gibi belli döneme referans vermesi açısından enteresan, ama bence AKM'nin bulunduğu yer açısından AKM yanlış bir bina bence. Oraya bina yapılmaması gerekiyor, farklı bir şekilde değerlendirilmesi gereken bir nokta.

F.M.: Biraz önce Zaha Hadid örneğini verdiniz. 90'lı yıllardaki çizgisini çok merak ettiğinizi söylediniz. Ancak Hadid'in şu anki çizgisine baktığımızda bir sonraki yaptığı proje bizi çokta şaşırtmıyor, çünkü oturmuş bir çizgiden söz edebiliyoruz bugün. Bildiğimiz gibi İstanbul *Kartal ve Küçükçekmece Kentsel Tasarım Projesi* yarışması için Hadid'in projesi seçildi ve Türk mimarları bu yarışmaya davet edilmedi. Hadid örneği ya da Gehry'in Bilbao'daki projesi üzerinden konuşacak olursak bazı projelerin özellikle belirli mimarlara verilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz.

D.D.: Bu mimarlar son dönemlerin popstarları gibi oldu.

F.M.: Evet, bugün Star mimarlık diye bir olgudan söz edebiliyoruz.

D.D.: Zaten "Star Architecture" diye bir şey vardı, şimdi popstarları oldu. Bundan on yıl önce iç mimarlar için buna benzer bir şey vardı—devletler ve yönetimler bazında değil de kişiler bazında. Kişi, şu iç mimara evini yaptırdığı zaman o toplum içinde bir prestij sahibi oluyor ve kendisini bir üst sınıfa dahil olmuş hissine kapılıyordu. O mimara verilen işte gerçekte mimarî anlamında hiçbir şekilde hak etmediği halde milyonlarca doların verilmiş olması, o mimarla iş yapılmış olması sosyal kıskaç olarak bir üst sınıfa dahil ediyor gibi bir şey vardı. Bugün de hâlâ iç mimaride var o. Ama bundan on yıl önce başlamış ve devam eden bir şey. Devletler de buna benzer bir şey güdüyor şu anda. Bu star mimarlık belki Bilbao'yla beraber herhalde ortaya çıkan bir şey. Meselâ, bence Bilbao Museum gerçekten o kente çok önemli bir şey getiriyor. Çünkü endüstriyel anlamda çok az gelişmiş, İspanya'nın biraz kenarında, köşeye itilmiş bir yere yapılmış olması açısından Bilbao'yu tüm dünyaya tanıttı. Ama Bilbao'dan çıkan bu yaklaşım üçüncü dünya ülkelerinde birden turistik ve kendisinin sahip

olmadığı başka bir statüye kavuşma isteğine dönüştü. Eğer ki, belediyenin davet etmiş olduğu yabancı mimarların yanında niye yerli mimar yok gibi bir şey var ise elbette ki Türk mimarların katılmasının gerekliliğini en doğal halimle söylüyorum. Ancak biraz önce bahsetmiş olduğum, o köşe başını tutmuş dört-beş tane mimarın kendilerinin esasında hiçbir şey olmadığını görmeleri açısından, dünya ölçeğindeki mimarların burada iş yapmasının bir o kadar önemli olduğuna inanıyorum. Dolayısıyla bu mimarların, bu ülkeye yaptığı projeler eğer ki kamusal projelerse, o kentin kültürüne getirdiği insanların kolektif belleğine getirmiş olduğu bir şey olacaktır muhakkak, görsel bir eğitim olacaktır. Onların, bence katma değeri olacaktır, ama sorduğunuz soru koşulsuz bir şekilde bu insanlara öncelik verilmesi ise tasvip edilmesine imkân ve ihtimal yok. Biz, çok yeni olduğumuz ama Türkiye'deki tek yeterliliği olan mimar grup/dizayn ofis olduğumuz için söyleyeyim Zorlu Center projesine girdik. Diğer Türk gruplarının hiçbiri yoktu. Meselâ, Tabanlıoğlu-Jerde ortaklığı sadece Kanyon yaptı, esasında hiç böyle bir birikimi yok.

F.M.: Kanyon birebir taklit olduğu için sürekli eleştiriliyor.

D.D.: Ama Jerde'nin tasarımı ve Jerde'nin başka bir tasarımının taklidi. Şimdi orada Tabanlıoğlu'nun esasında hiçbir fonksiyonu yok. Tabanlıoğlu'nun bunu ben yaptım diye ortaya çıkması bile bana saçma geliyor. Hakikaten saçma geliyor, çünkü ben böyle bir şeyi sahiplenemem. Çünkü herkes biliyor ki bu, Jerde'nin tasarımı, herkes biliyor ki bu Jerde'nin Japonya'ya yapmış olduğu başka bir modelin geliştirilmiş hali. Bu, bir mimarî grubun bir önce yapılmış olan modeli test ederek—bakmış ki çalışıyor bu model—diğer üçüncü dünya ülkesinde tekrar aynı modeli yapmasıdır. Bundan doğal başka bir şey olamaz, çünkü adam kendi yaptığı bir şeyi kopyalıyor, bir başka mimarın yaptığını değil. Tabanlıoğlu'nun bu işte bir rolü yok esasında. Tabanlıoğlu, burada taşeron bir mimar. Türkiye'deki kaynaklarda hâlâ daha Tabanlıoğlu mimarlık olarak yayınlıyorlar bu bina. Sonuçta, bizim projeye geri dönecek olursak biz, o projeye Coop Himmelblau ile ortak giriyoruz. Biz o projeyi biz olduğumuz için aldığımızı da biliyoruz. Esasında, jürinin—World Architecture Community'nin kurguladığı—Süha Özkan'ın kafasında kurgulamış olduğu ya da Zorlu'nun kafasında kurgulamış olduğu mimariyi çıkartacak mimarlar arasında Coop Himmelblau yok. Jüriye ve seçilen mimarlara baktığımızda nasıl bir yapının seçildiğini çok rahat görebilirsiniz. Oradaki tek

farklı grup biziz. Gregoretti, Architectonica, Mario Botta, Richard Meyer, Steven Holl, bunlara baktığınızda hepsi esasında statik solid mimari üzerine yapılar yapmış gruplardır. Tabanlıoğlu'nu, Emre Arolat'ı bir şekilde renk olsun, Türk olsun diye koydular. Bizi, yeterliliğimiz olduğu için koydular, Coop Himmelblau ile de beraber girdik. Baktığınız zaman Himmelblau'lar çok farklı. Biz niye Coop Himmelblau'larla beraber girdik: Bizim gerçekten bilmediğimiz bu grupların sahip olduğu bir tecrübe var, bir *knowhow* var, bir tasarım metodu var. Bunları bir şekilde kazanmaya çalıştık. Önceki gün Zorlu'nun genel müdürü ofisimizi ziyaret etti ve ben, sizin jürinizi, bakış açınızı çok rahat görebiliyorum, ancak biz bunun içinde çok farklı bir yerdeyiz dedim. Bizi seçmeme ihtimalinizi yüksek olarak görüyorum, ama biz buna rağmen bu grupla beraber giriyoruz diye ekledim. Meselâ, Himmelblau'ya baktığınız zaman bizim burada yapmış olduğumuz tasarım metodlarından çok farklı tasarım teknikleri kullandığını görüyoruz. Dijital renderları olsun, üç boyutlu soyut modelleri olsun. Bir heykeltıraş gibi yaklaşıyorlar yapıya, biz bunları sentezlemek istiyoruz. O *knowhow*'ı bir şekilde bu proje bazında kendi içimize sindirmek istiyoruz. Bunu da böyle bir fikir. Sonuçta, bir şirketi idare etmek mimariye bakış ile aynı paralellikte giden bir şey. Farklı dilde de bir şekilde kendi yönünüzü katmazsanız, kendinizi geliştirmez iseniz hiçbir şekilde farklı bir şey yapamazsınız. Dolayısıyla ben bu çeşit mimarların Türkiye'de iş yapmasını çok değerli ve önemli buluyorum. Ama yerel yönetimlerin koşulsuz bir şekilde Türk mimarlara, kamuya hiçbir açıklama yapmadan yabancı mimarlara iş yaptırması yanlış. Mimarlar, nasıl olur da hâlâ Zaha Hadid'e bu iş yaptırılır diye basbas bağıyor. Ama şöyle de bir durum var ki dün onlara iş yaptırılıyordu ve diğer mimarların hiçbir sesi çıkmıyordu. Fark eden bir şey yok esasında, mekanizma aynı şekilde çalışıyor. Bence sanal olmasındansa o adam buraya gelsin, burada bir tane proje yapsın.

F.M.: Elbette ki bir bina yapılısın, ancak tam anlamıyla bu coğrafyayı, bu ekonomik yapıyı, bu sosyal düzeni bilmeyen yabancı bir mimarın, dışarıdan bakan bir gözle başka bir ülkede yapı yapması sizce çok tehlikeli değil mi?

D.D.: Evet, çok tehlikeli bir şey. Neden dolayı tehlikeli bir şey: Eklektik ve mimarî difüzyon. Uzman birisinin elinden çıkmadığı sürece sonu kaos olmaktan öteye gitmez. Günümüz mimarisinde, kamusal yapılarda bu füzyon çok daha tehlikeli bir şeydir. Kamusal yapılar, landmark yapılarıdır, dönemlere imza atacak yapılarıdır. Esasında

bence coğrafya ve kültürle çok da fazla buluşması gerekmiyor. Düne baktığında Sedat Hakkı'nın Unkapanın'daki *SSK Genel Müdürlük Binası* Türk sivil mimarisine referanslar veriyor ama bu nedenle başımız göğe mi erdi? O bina bence orada fecaat bir bina. Sivil mimariye öykünmüş ama ne sivil mimari olabilmiş ne de kendi olabilmiş, arada bir şey olmuş. Dolayısıyla, bugünün dünyası içinde bu tip yapılarda kültürle ve coğrafyayla çokta ilgili olmak gerekmiyor. Yabancı bir mimarlar coğrafyaya karşı çok da iyi çözümler getiriyorlar, onunla ilgili bir şey değil bence. Benim söylemiş olduğum biraz daha kültür ve oranın mimarisine öykünmeyle ilgili bir şey. Bence öykünmemesi gerekiyor zaten. Ben yaptığım zaman ben de öykünmüyorum. Çünkü onu iyi yapan yapmış, ben bugün onu yaparsam imitasyon yapmaktan öteye geçemem. Öykündüğün malzemenin, öykündüğün mimarinin kullanmış olduğu malzeme ile, çıkış noktaları ile bugünkü mimarinin kullanmış olduğu malzeme ve çıkış noktaları çok farklı. Sen dünün ahşap malzemesiyle, tuğla/kagir yapısıyla, karkas sistemiyle bugünkü betonarme/brüt yapılarda bu sistemi kullanmaya kalkar isen elinde patlar. Bugünkü malzemenin getirmiş olduğu bir dil var. O günkü sivil mimariyi ve her şeyi çıkarırsan malzemenin ve sosyal kültürün bir sentezi var esasında. O, yüzyıllar boyunca üst üste birikmiş, birikmiş, gelmiş ve dolmuş. Klasik Osmanlı mimarisine baktığın zaman da, Süleymaniye birden Süleymaniye, Selimiye birden Selimiye olmamış. Taa Siirt'teki Hasan Baba Camiinden başlar hikâyesi Selimiye'nin, Aya Sofya'dan da gelmez. Taa oradan başlar bugüne kadar birikimle üzerine gelişir. Dolayısıyla o kadar kolay bir şey değil bu. O kültürlere öykünmek veya coğrafyaya öykünmek açıkçası bana çok doğru gelmiyor. O iş bana verilmiş olsa bile ben hiçbir şekilde bir Türk olarak, Türkiye'de yapılmış bir yapı diye öykünmede bulunmam.

Meselâ, Zorlu için şöyle bir şey yaptık, onu söyleyebilirim. Kendi aramızda fizibilite çalışması yaptık ve Coop Himmelblau dedi ki: "Siz bu ülke içinde yaşayan birisi olarak bu ülkenin gerçek potansiyellerini göremeyebilirsiniz ki çok doğrudur. Biz dışarıdan birisi olarak bunu çok daha rahat sentezleyebiliriz." Şöyle başlayalım diye konuştuk: Zorlu'nun projesini yatıralım, üzerine klasik dönem veya İstanbul mimarisine imza atmış olan boyutlardaki yapıları çıkartıp bakalım, ölçeklerini mukayese edelim. O arazi içinde Türkiye'de benzer fonksiyonlar içeren yapılara baktık. Meselâ, bir kapalı çarşı, bir külliye. Boyutlarına baktığın zaman onun içindeki ölçek olarak ne kadar yer kapladığı, izin nasıl olduğu, örgütlenme şemalarının nasıl olduğu gibi şeyler üzerinde yoğunlaştık. Tüm bunları hazırladık ve neler olabilir acaba diye baktık. Ama bundan

çıkacak olan sonuç bunların birebir imitasyonunu yapmak gibi bir şey değil. Bundan çıkacak olan sonuç bunu bir şekilde kavramsal olarak sentezlemek. Hakikaten içinde olan birisi olarak, Türk olarak, bunu sentezlemek bu kadar kolay değil. Belki o yüzden de bu sentezlerin olduğu çıkan son ürünler çok kötü çıkıyor. Meselâ, Sedat Hakkı'nın yapmış olduğu yapılara baktığımızda, bence Sedat Hakkı'nın Türk mimarlığına kazandırmış olduğu en önemli şey envanter ve arşivlemedir. Yapılan mimarî ürünlere baktığınız zaman elbett ki SSK Genel Müdürlüğü dışındaki yapıların üstünde çok iyi örnekleri var. *Atatürk Kitaplığı*'na baktığımız zaman hakikaten dönem için çok enteresan bir yapıdır. *Taşlık Kahvesi*'ne baktığınız zaman hakikaten çok enterasan bir yapıdır. Ben bunları biraz önce bahsettiğimiz anlamda kritik etmiyorum, ama kritik ettiğim: Unkapanı gibi bir yerde eğimli bir coğrafyada, eski şehrin olduğu bir yerde İMÇ blokları o dönem içinde yerle iyi ilişki kurularak çözümlenmemiş. O dönemdeki yapıları, mimarî yaklaşımları incelerseniz metabolist demeyim de biraz daha yapı tekrarlarının ürettiği aksiyel sistemlerle gelişmiş yapılar var. Kemal Aru'nun Teknik Üniversitenin Maslak kampüsünde hazırlamış olduğu modelle İMÇ benzerdir. Büyük kare avlulu yapı grupları birbirine farklı şekilde üst üste birikerek, konumlandırılarak esasında bütün topografyayı örter. Böyle bir çıkış noktası vardı—çok doğru muydu?—ama Kemal Aru'nunkini uygulayamadılar. O yüzden şu anda İTÜ'nün kendi kampüsüne baktığınız zaman böyle mutant gibi garip bir kampüs, doğru dürüst girip çıkamıyorsunuz. Çünkü bir şekilde uygulayamadılar. Diğer tarafta, Doğan beylerin yaptığı İMÇ blokları o dönem için yeni bir şey olabilir ama o topoğrafya ve eski şehrin kenarında bence olmaması gereken bir şey o dönemde. Esasında İMÇ blokları, bir taraftan SSK'yı kritik ederken diğer taraftan da yapıldığı dönem için çok modern hakikaten. Ama onu işte ne bileyim Büyükdede aksı üzerine konumlandırmış olsan, nitekim verilen tekil, çok katlı yapılar o dönem modern mimarisini—her ne kadar sonra bozulsa da—simgelediği gibi onlar da o zaman simgelerlerdi. Ama şu anki haliyle dar sokakların olduğu yerde, daha önceki yapıların olduğu yerde bu kadar büyük ölçekli bir yapı grubunu böyle bir eğimli topoğrafyaya yerleştirmek hakikaten hatalı.

F.M.: Söyledikleriniz üzerine genel bir özetleme yaparsak yabancı bir mimarın dışarıdan bakan bir göz olarak bizim burada göremeyeceğimiz potansiyelleri çok daha iyi değerlendirebilir ve daha kalıcı çözümler üretebilirler. Bu durumda

coğrafyayı ya da kültürel yapıyı çokta iyi bilmem gerekmez. Peki, aynı durumun tersini düşünürsek niçin Türk mimarlar dışarıda çok fazla proje yapamıyorlar?

D.D.: Biraz önce, ikinci sorunda söylediğim şey tam bununla alakalıydı. Yıllarca köşe başını tutmuş dört tane mimarın, beş tane mimarın kendi kendine mimarlık yaptığını söyleyerek geçen bir zamandan bahsediyoruz. Bu mimarlar Türkiye’de bir şeyler yaptılar. Ama dünya ölçeğinde niye yapmadılar, dünya ölçeğine niye çıkamadılar? Bu mimarların yaptıkları niçin hiçbir yerde yankı bulmadı veya yayınlanmadı? Bence o sorgulanması gerekiyor. Şu anda ise tüm dünyadaki mimarların üretimi esasında biraz doğuya kaydığı için belki şu an çok fazla göremiyor olabilirsiniz. Bir tek Amerika’da, New York’da ve Los Angeles’da şu dönemde bir yapı faaliyeti var. Meselâ, bize bir iki proje geldi: Biri New York’dan biri Los Angeles’dan geldi, ama biz mesela coğrafi zorluktan dolayı yapamadık. Yani, vakit ayırıp gidip gelip onu kontrol etmek çok zor. Çok farklı şeyler vardı, çözmek çok mümkün olamadı. 2000’li yıllardan itibaren artık Türk’lerin de etkili olduklarını düşünüyorum. Bundan sonraki dönem içinde çok daha farklı olacak ve dünya ölçeğinde ses getirebilecek. Bugün bizim ofisimize beş tane büyük yatırımcı geldi. Dünyaca ünlü çok büyük fonlar bunlar ve bu adamlar birçok yerde proje yapmak isteyen adamlar. Bizim yaptığımız projeleri görüp gelmişler. Bunların içinde Avrupa Birliğine üye olacak ülkeler de var, işte Hollanda da var bunun içinde Çin, Japonya, Malezya, Katar, Lübnan gibi yerler de var. Bu durumda, bu dönem için bence söylediğiniz şey çok geçerli değil. Bu dönemde mimarların kendilerini çok daha iyi ifade ettiklerini düşünüyorum. Tabii, bunu ifade edebilmelerine olanak sağlayan medyanın da etkisi eskiye göre çok daha fazla. Medyanın da aç olması bir yandan da içeri doldurmak zorunda olması da etkili. O kadar çok dergi var ki, hepsini toplasanız baksanız iki tane dergi yok. Medya kendini bir şekilde doyurmak için her türlü şeye ikna olmaya başlıyor. Dolayısıyla Türkiye’deki mimarlar da bu medyanın açlığını gidereceği birçok projeyi yurtdışına kendini anlatabilmek anlamında veriyor. Birçok yerde çıkıyor. Bizim gerek bu ortaklığımızda gerek benim bir önceki ortaklığımızda Gökhan’la yapmış olduğum birçok yapımız uluslararası kitaplarda ve dergilerde çıktı. Birçok şey var meselâ Phaidon’un Atlası vardır, ona gittiğiniz zaman Türkiye’den üç tane mimar vardır. Onlardan birisi biziz, birisi Han, birisi de Arda’lar. Dolayısıyla, 2000 yıllar için söylediğiniz şey çok doğru değil ama evet, 1990’lı yıllarda Türkiye’deki mimarlık kendi kendini tatmin etmiş ve başka hiçbir şey yapmış değildir.

F.M.: Bildiğimiz gibi Derrida'nın liderliğinde dilde ortaya çıkan *déconstruction* kavramı Peter Eisenman ve Bernhard Tschumi gibi mimarların önderliğinde mimariye dahil ediliyor. Dekonstrüktivizmi incelediğimizde arkasında son derece felsefi kavramların uzandığını görüyoruz. Bu mimarlık tarzı için bir handikap oluşturur mu?

D.D.: Mimarlığın ben sadece ve sadece kendi içinden beslenebileceğini ve çıkarılacağını düşünüyorum. Dekonstrüktivizm, aslında tamamiyle edebiyat algılı bir şeydi ancak edebiyattaki yansımaları da iyi değildi. Bana sorarsan mimarî yansımaları da çok iyi değil. Mimarlığın modern, postmodern, dekonstrüktivizm gibi akımlara ayrılarak tanımlaması Jencks'in yapmış olduğu bir şey. Çünkü dünyadaki herkes bu akımlara ve ilgili mimarların hepsine baktığında herkesin kafasındaki imaj veya kriter Jencks'in yaptığı ayrımdır. Jencks, Gehry için dekonstrüktivist dediği zaman Gehry buna karşı çıktı: "Ben dekonstrüktivist değilim, benim için heykeltıraş demen daha doğru" dedi.

F.M.: Aslında, Jencks gibi Johnson'un yaptığı "Dekonstrüktivist Mimarlık" başlıklı sergide de ismi geçen yedi mimar bir şekilde kendilerinin bu başlık altında anılmasından hoşnut değildi. Her birine teker teker sorulduğunda zaten hiçbiri ben dekonstrüktivistim demiyor.

D.D.: Kesinlikle demez. Bir tek, belki gerçek anlamda bunu yapmaya çalışan ve çok da kötü örnekler çıkartan Eisenman var. Gerçekten dekonstrüktivizmi birebir uygulamaya çalışmış.

F.M.: Evet, Derrida ile ortak çalışmasını Choralworks'de görebilmekteyiz.

D.D.: Aynen öyle! Deconstruction'ı birebir mimariye sokmaya çalışmış.

F.M.: Peki, sizce böyle bir çalışmanın nedeni ne olabilir? Tamamiyle biçimsel bir kaygıdan ötürü bu şekilde bir çalışma yapıldığı söylenebilir mi?

D.D.: Şöyle söyleyeyim: O dönemdeki tasarım metotları ve tasarım ekipmanları çok fazla farklıydı ve belki bir şey yapmaya imkan vermiyordu diye düşünüyorum. Deconstruction'da bence orada böyle bir soluk alma, bir kaçış, farklı olanı bir şekilde keşfetme gibi bir şeydi. Esasında dekonstrüktivizm adı altında yapılmış olan şey tiyatro dekorundan öteye geçemedi. Yapılan yapılara baktığımız zaman hepsi esasında böyle eğlence yapıları gibi. Walt Disney'e girmişsiniz gibi hissediyorsunuz, kullanılan renkler, formlar. Bir kirişi devirmişsiniz veya devirmemişsiniz, ne önemi var. Gerçekte o kirişin arkasında böyle dik bir kolon varsa. Meselâ, Toyo Ito'nun yapmış olduğu tasarımlar gerçekten benim terminolojim içinde dekonstrüktivist bir yaklaşım. Çünkü o son dönemde yapmış olduğu gerek TOD's binasında olsun, gerek Medya Center binasında olsun veya Koolhaas'ın Prada projesi olsun, bunlar taşıyıcı sisteme getirilmiş olan yorumlardır. Burada taşıyıcı sistemi yorumluyorsun, onu esasında olduğundan veya olması gerektiğinden farklı yapıyorsun. Farklı yaptığın şey esasında taşıyıcılığına zarar vermiyor ama onu gerçekten bozuyorsun. Bence onlar çok daha fazla bu kavramın karşılığında. Olumsuz anlamda söylemiyorum bu söylediğimi, gerçekten sorgulama ve cevap alma bu. Sorgulamış ve cevap almış. Öbürküsü, 1980'lere baktığında Eisenman'ın yaptığı şeyler, Gehry'nin ilk evi veya erken dönemdeki örneklerle baktığında bunlar tiyatro dekoru gibi, komik ürünler olmaktan geçemeyen şeyler. Libeskind'in yaptığı ise esasında bu değil. Libeskind daha çok kabukla ve kabuğun hareketleri ile çalışıyor. Zaha Hadid ise yapının bütünü bir heykel gibi ele alıyor. Yani, yapıyı bir *mould* olarak alıyor ve bunun içeri boşaltıyor. Esasına baktığın zaman yapının dışı, içeri devam eden boşaltmalardan oluşuyor. Herzog de Meuron'a baktığın zaman, yapının farklı malzemelerden oluşmuş olduğu, doğal malzemelerin doğal yorumlarıyla yani, modern yorumlamalarıyla ortaya çıkartılan yapılar yaptığını görüyorsun. Herzog de Meuron'un veya MVRDV'nin mimarisine baktığın zaman esasında bence en önemli şeylerden bir tanesi mimarın dışında farklı disiplinlerdeki sanatçılarla, fotoğrafçılarla veya malzeme danışmanlarıyla çalışıyorlar. Ne bileyim denizaltındaki bir dalgıç kıyafeti için geliştirilmiş malzemeyi mimaride nasıl kullanabilirim gibi bir arge çalışmasıyla ortaya çıkıyorlar. Bu durumda aynı dönem mimarlığına baktığında çok farklı fraksiyonlar var. Gehry'ye, Zaha'ya baktığında onlar gibi form çıkışlı olanları da var, diğer tarafta az malzemeyle yalın geometrilerle çalışanlarda var.

F.M.: Dekonstrüktivizmi kavramsal olarak irdelediğimizde, kuralları yıkmak, var olan düzeni değiştirmek ve yeni bir düzen getirmek gibi birtakım ideolojilerden bahsedebiliyoruz.

D.D.: Ama kurallar modernizmin kavramı esasında. Modern olmak ne demek?

F.M.: Ancak, bu kurallar etrafında, farklılaşmak adına biçimsel bir kaygı ortaya çıkmıyor mu?

D.D.: Bahsettiğimiz Toyo Ito'nun iki projesi, Medya Center ve TOD's binası üzerinden konuşacak olursak, Medya Center binası projelendirildiğinde, ilk olarak ben şöyle düşündüm: Bu adamın bakış açısıyla alakalı dedim ve bu adamın yapmak istediği şeye hayranlık duydum. Bu bina yapılıyorsa, bu adamın elinden tutmak gerekir, hakikaten elini öpmek gerekir diye düşündüm. Hakikaten *inanılmaz* sorgulama içeriyor. Bu eski bir portre, zannedersen bir on yıllık falan bir şey herhalde bu yanılmıyorsam. Medya Center'da ciddi bir taşıyıcı sistem sorgulaması var: Gerçekten var olanı yok edip yerine acaba ne yapabilirimle ilgili bir sorgulama. Yapıdaki düşey taşıyıcı sistemleri tamamen ortadan kaldırıyor. Bu taşıyıcı sistemleri, solid kalın taşıyıcı elemanlar değil, onun alternatifi bunları frame'ler haline, küçük bölümler haline getirip parçalıyor. Bir ağ şekline getiriyor ve yapının fonksiyonunun parçası haline getiriyor. Bu gerçekten dekonstrüktivist bir yaklaşım. Taşıyıcı sistemi tamamen alıp baştan sona değiştiriyor. Ben bunu gördüğümde bunu yapabilirse helal olsun diyordum ve yaptılar bunu. Eğer ki bu anlamda diyorsan, benim için bu anlamda evet! Bu yapıları yapanları taşıyıcı sistemi bile sorgulayabilen mimarlar olarak adlandırayım, dekonstrüktivist mimar demeyeyim. Dekonstrüktivizme çok fazla inanan birisi değilim. Tam da benim üniversite okuduğum yıllarda çok popülerdi dekonstrüktivizm ve tüm mimarlık öğrencilerinin farklı olanı yapmak adına sarıldığı şeylerden birisiydi bu. Bu dönemdeki projelerimize baktığımda görüyorum ki etkilenmişim ve yapmışım birçok şeyi. Ama bugün geriye baktığımda esasında hakikaten tiyatro dekorundan başka bir şey getirmediğini görüyorum. Söylediğin bu anlamda bir şeyle evet bunlar öyle.

Burada arkasındaki biçimsel altyapıyı görebiliyorsun, neyi sorguladığını görebiliyorsun. Sorgulamak ve ona yorum getirmek bu işin içindeki en önemli sihirdir. TOD's binasında yapı kabuğundaki taşıyıcı sistem tamamiyle şu şekilde: Alttan

yukarıya böyle ağaç dalı gibidir. Tamamiyle brüt yapılmıştır ve yukarıya çıkıp seyrelir. İşin doğası gereği yapının zemine oturduğu yerde zaten taşıyıcı sistemi kesit olarak momentinin fazla olmasının nedeniyle kalın olması gerekiyor. Ama yukarı doğru da incelebiliyor bu statik sistem. Yapılmış olan kurgu da aynı şekilde, tamamiyle böyle bir ağaç dalı şeklinde. Altta daha yoğun, yukarı doğru daha seyrekleşen bir sistemi var.

F.M.: Peki, bir anlamda bu tür yaklaşımların belirli dönemlerde ortaya çıkıp bir furya haline dönüştüğünü söyleyebilir miyiz?

D.D.: Bence bu tip bir yaklaşımın tekrar gündeme geleceğine ben ihtimal vermiyorum. Günümüzdeki mimari, var olanı sorguluyor. Bakın, mimariyi bir bütün olarak ele alıyor, sistemini koparmıyor. Yani, taşıyıcı sistemi kopartıp dışını ihmal etmiyor. Yapıyı bir bütün olarak ele alıyor ve onu sorguluyor. O döneme göre en büyük fark bence bu. O yüzden tekrar 1980'li, 90'lı yıllardaki gibi bir dekonstrüktivist yaklaşımın tekrar gelebileceğine ben ihtimal vermiyorum. Modern, her zaman moderndir veya her yeni yapılmaya çalışılan tavır dekonstrüktivist bir yaklaşım değildir. Bu bir modern yaklaşım, günümüz modernitesinden konuşulabilir.

F.M.: Libeskind örneğine dönersek, 1970'li yıllarda yapmış olduğu *Chamber Works* ve *Micromegas* gibi çizim serileri var. Bu çizimleri, belki de modern mimarinin, mimarî çizimi yalnızca yapıyı inşa etmek amacıyla kullanılan bir araca indirgemesine karşı verilen en başarılı örnekler arasında değerlendirebilmemiz mümkündür. Siz, bu serileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

D.D.: Libeskind gibi Zaha'nın da benzer değerde yaptığı çizimler var. Bunlar, uzun zaman sadece çizmişler. Bence biraz beklenmesi gerekiyordu bu çizimlerin karşılık bulunmasında. Hem teknolojik altyapı, hem kültürel altyapı, hem de müşteri yani, özel sektörün gelişmesi gibi birçok faktör var bunun içinde. Onlar, bence o dönemlerde yaptıkları resimleriyle/çizimleriyle bugünkü dijital mimarinin yapmaya çalıştığı şeyleri yapmışlar. Ama, onu yaparken kullandıkları enstrüman esasında boya veya renkli kalemler. Meselâ, Lebbeus Woods'un da buna benzer şeyleri var, ama ne Libeskind ne de Zaha Hadid gibi. O, zaten ütöpik bir mimari yapmaya çalışıyor. Mimaride her türlü çizimin değeri olduğuna inanıyorum. Onlar çizilmediği sürece çizilmemesi gerektiği

dahi bilinemez. Çizilmeli ki yapılmaması gerekenler de öğrenilsin. Bruce Mau'nun dediği gibi: "Esasında ne kadar çok yanlış yaparsan, doğruyu daha kolay bulursun. Eğer ki hiç yapmazsan hiçbir zaman doğruyu bulamazsın." Çünkü ne kadar çok şey yapılırsa ne kadar çok şey incelenirse o zaman gerçekten doğru daha kolay bulunabilir. Bu yüzden, ben bu tip çalışmaların çok değerli ve önemli olduğunu söylüyorum. Zaten biz bile burada şu anda bir şekilde o kavramsal çalışmaların altyapısında buna benzer çalışmalar yapıyoruz. Şu anda yaptıklarımız onların yapmış olduğu gibi resimler değil ama farklı teknikler kullanarak onu yapmaya çalışıyoruz.

F.M.: Bildiğimiz gibi Libeskind'in bu serilerden sonra yaptığı ilk mimarî proje Berlin Kent Kıyısı projesidir, ancak inşa edilmemiştir. Bundan sonraki projesi Berlin Yahudi Müzesi'dir ve bu yapı inşa edilmiştir. Yapıldığı dönemde sembolik referanslar üzerine kurulu olduğu için çok büyük tartışmalara yol açmıştır. Bu yapı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

D.D.: Libeskind'in mimarisiyle ilgili söylediğim şöyle bir şey: Libeskind'in grafikleri çok güçlü, ama Libeskind'i mimarlaştırdığım zaman en son yapmış olduğu şeye bakarsanız Steven Holl'dan farklılaşmıyor esasında. Steven Holl da baktığında yapılarıdaki boşaltmaları üzerinde oynar, geometrisiyle oynar ve hep kendisini geliştirir. Ben, ilk yaptığı zamanlarda Libeskind'in Yahudi Müzesini gördüğümde dağ fare doğurdu dedim, evet dediğim şey buydu. Çünkü kabuktaki hareket bana o heyecanı vermiyor. Eğer ki yani, yapıyı kabuğuyla beraber düşünseydi, eğer ki içersindeki sorgulamayı—planlamalarda görüyoruz baktığında—dışarıda kabukta geliştirmiş olsaydı daha başarılı olurdu. Ama sonuçta bütününe baktığında sana ne veriyor dersene bana çok fazla bir şey vermemiştii açıkçası o dönemler için. *World Trade Center* için yapmış olduğu proje Zaha kadar başarılı olamazdı. Coop Himmelblau'da öyledir. Coop Himmelblau da erken dönemlerde çok benzerdir. Esasında 1980'de kendilerinin çıkarttığı bir kitap vardı Himmelblau'nun. Erken dönemde yaptığı resimler vs.'ler vardı. O dönemde kullandığı metotlar tabii bizimde tasarımda kullandığımız şeylerdi. Tasarımda kullandığımız iki çeşit yöntem var: Konvansiyonel metot, ya Zaha'nın resimlerindeki gibi boyayla veya kalemle ifade ya da maket, model. Bunun dışında başka bir enstrüman yoktu. Dolayısıyla bir şekilde bir şey kullanman gerekiyordu ya da kolaj düşünüyorsun. O anlatmış olduğumuz çizimler Libeskind'de, Hadid'de ve Coop

Himmelblau'da birbirine çok benzeşiyor. Grafik yönü çok yüksek resimler esasında bunlar ki bizi çok etkiledi, bugünkü jenerasyonu çok etkiledi. Çünkü biz mimarlığa girdiğimizde bunları görerek geldik ve hep nasıl olacak diye merak ettik. Meselâ, o anlamda ilk dekonstrüktivist diyebileceğimiz belki Coop Himmelblau'dur. O çatı katı projesine baktığında inanılmaz heyecan duyduk. İki hafta önce Wolf Prix buradaydı. İstanbul'u gezdik beraber. Piyalepaşa Bulvarından arabayla aşağıya iniyoruz, orada böyle bir çatı katı vardı, çatının üzerinde de böyle tenekelerden bir tane saç oturtmuşlar. Prix, "bunlar benim yirmi yıl önce yapmaya çalıştığım şeyler" dedi. Meselâ, biz o dönemde şunları söylüyorduk: Avrupa'nın çok korunmuş, muhafazakar kent dokusunun içinde bu yapılar gerçekten de çok önemliydi. Viyana gibi, bilhassa o dönemde çok muhafazakar bir kent dokusu içinde. Ama İstanbul'un her tarafı zaten öyle, İstanbul zaten dekonstrüktivist bir şehir baktığın zaman. Çatılara baktığın zaman, her taraf esasında her dilimde bir Coop Himmelblau var. Himmelblau'lar binalara, vitrinlere falan bakıyorlar ve gözleri inanılmaz derecede. Meselâ, onları Kapalı Çarşı'ya götürdük, oraları falan gezdik, vitrinlere baktık. Hakikaten ben de çok uzun zamandır gitmemiştim, onlarla beraber gittim gezdim. Öyle vitrinler var ki, sanat ürünü gibi. Al onu oradan, Bienalin içinde koy bir yere, bu kadar sanatsal bir şeydir baktığında. Adam "bunlar nasıl bu tip şeyler nasıl böyle yapılabiliyor" dedi. Entresandı, böyle hakikaten komik komik şeyler vardı. Bizim için komik, onlar için enteresan! Dolayısıyla onların yapmış olduğu şeyler bizi çok etkiledi ama sonra hep şu sorgulamayı yapmıştık: Bizim, Türkiye için esasında—o dönem için söylüyorum, 90'larda—düzgün yapı yapmaya ihtiyacımız var. Bizim ihtiyacımız olan şey esasında dekonstrüktivist yapı yapmaktan daha çok düzgün yapı yapmak. Düzgünden kastettiğim, gerçekten geometrisiyle, ifadesiyle, ne yaptığını bilen sorgulamalarıyla ortaya konulan düzgün yapılar yapmaya ihtiyacımız var. Çünkü hakikaten Türkiye'nin her tarafı o kadar ne olduğu belli olmayan yapılarla kaynıyor ki, onların içinde bir de onunla beraber onunla yarışan başka bir yapı yaparak kendini anlatamazsın. O yapı orada olduğu için çok önemli, Viyana'da olduğu için önemli. O yapıyı sen gel burada koy hiçbir anlamı olmaz.

F.M.: Zaten İstanbul üzerinden baktığımızda hâlâ bir kimlikten söz edemiyoruz. Bir tarafta her şeyden kopuk, yoksun bir şekilde büyümeye çalışan yüksek katlı yapılar, gökdelenler var, diğer tarafta ise kendilerini kendi başlarına ifade etmeye çalışan kentle barışık küçük küçük yapılar var. Kent bir taraftan da büyümeye

**devam ediyor. Bu büyüme içerisinde sizce kimlik edinebilmek ne kadar mümkün?
Kimlik edinmek adına kentin yeniden yapılaşmaya ihtiyacı var mı sizce?**

D.D.: Şöyle yaklaşmak lâzım: Evet, kentler gerçekten büyüyor. Rem Koolhaas'ın biraz önce söylemiş olduğum söylemine herkes katılmayabilir. Her yapı canlıdır, canlı gibi doğmalı, büyümeli ve ölmeli kavramına herkes katılmayabilir. Ama kentler gerçekten yaşayan bir organizmadır ve benim kendi mantığıma göre kentler tasarlanamaz, ama kentlerin gelişmeleri kontrol edilebilir. Tasarlanmış kentler de zaten ruhu olmayan kentlerdir. Kenti kent yapan biraz da aslında kendi kendine gelişmesi, kendi potansiyellerine göre büyümesidir. Bugün kentsel değişim adı altında İstanbul'daki yapılan projelere bakıldığında (kentsel değişim demek kentsel dönüşüm demektir) ki 2003 yılında yeni ortak olduğumuz zamanlarda röportajlar yapıyorduk ve o zaman için—2003–2004 çok eski değil yani, daha 3–4 yıl öncesi—biz kentsel dönüşüm projeleri için, bundan sonrası için İstanbul'da yapılması gerekmektedir diyorduk. Ancak, söylediğimiz bu değildi. Bugün kentsel dönüşüm adı altında birçok proje yapılıyor. Kentsel dönüşüm demek her tarafa mantar gibi apartman dikmek, konut dikmek demek değildir. Kentsel dönüşüm rehabilitasyon, ikincisi kamusal projelere ağırlık vererek oluşabilir. Kenti dönüştüren şey yapılar değil, kenti dönüştüren şey kültürel altyapıdır. Kültürel altyapıyı da yapılarla endirekt olarak verilir. Kenti kent yapan da esasında bu endirekt duygudur. Bana sorarsan tek tek yapıların tüm kente yüklemiş olduğu anlamlar var, ama tek yapının bütününe vermiş olduğu anlam yok. Hepsinin birarada vermiş oldukları anlam var. Gökdelenlerle vs.'lerle ilgili olan durum biraz daha farklı, onlar rejimle alakalı konular. Her büyük şehrin, her metropolün gelişme zonu eğer İstanbul'daki gibi planlanmazsa, İstanbul'daki gibi şehrin göbeğine gidip de gökdelen yaparsın. Hangi aklıevvel, nazım imar planını hazırlarken Maslak bölgesini gelişim zonu diye öngörüp bir ormanın, İstanbul'un nefes alacağı yerin tam dibine ve onun gelişemeyeceği bir yerde planlayabilir ki bunu? Tıkanacağı belli! Arkasında Sarıyer, Boğaz ve orman var belli. Öyle bir zona gelişimi öngördüyse, bu o yanlış politikanın devamı olarak gelişen bir şeydir. Çünkü bu arter 60'lı yıllardaki hükümet ve iktidarla beraber geliştirilmiş bir arter. Bunun gelişim zonu olarak kabul görmesi basiretsiz politikacılardan kaynaklanıyor. Halbuki, İstanbul'un gelişim zonunun o dönem için kuzey ve güney olamayacağı, batı ve doğu olabileceği bir defa coğrafyasına bakılarak çok rahat anlaşılabilir bir şey. Bu gökdelenlere de biraz öyle bakmak lazım. Her büyük

metropolün bu tür problemleri var. Buradaki problem, politikacıların ve yöneticilerin doğru konumlandırmamalarından kaynaklanan bir fiildir. Gök kubbesi hariç tabii, bunun, o zaten çıban olarak böyle gözünün ortasına sokulmuş bir şey. O nasıl olabilir? Bundan üç yıl öncesi için bizim önümüze 25 katlı bir yapı projesi geldiği zaman biz çok korkarak yaklaşırdık. Bu öyle bir yer etmiş ki şu anda ortam öyle bir noktaya gelmiş ki her projenin zaten 25 katlı olması gerekiyor gibi bir şey var ortada. 25 katın altında yapı olduğu zaman, o yapıya yapı olarak bakmıyorlar şu anda. Biz bundan üç yıl önce bizim önümüze böyle bir yapı geldiğinde 25 katlı imar alacağız diye ben burada Emir'le ile beraber on gün boyunca bu müşteriyi geri mi çevirsek, ne yapsak diye düşündüğümüzü biliyorum. Allah'tan sonra kendisi gitti.

F.M.: Sizin projeleriniz üzerinden devam edecek olursak, örneğin *Pdp*, *Buyaka*, *Sonkar Otel*, *Koç Müzesi* gibi projelerinizin dil açısından diğer projelerinizden daha farklı olduğu görüşüne katılır mısınız? Yoksa her biri başlı başına ayrı bir ifade midir?

D.D.: Her biri kendi fonksiyonları içinde birer sorgulamadır. Oradaki projeler içinde *Buyaka* ile *Pdp* mixed-use'dur. *Prestige* alışveriş merkezidir. Ama onun böyle bir konsept birliği içinde gelişimini gözlemek çok mümkün değil. Mimari, ne böyle bir sorgulama içinde denemiş, ne de tecrübe edilerek öğrenilmiş ve bir sonrakinde de yapılmaya çalışmıştır. *Sonkar Hotel* esasında son derece modern bir yapıdır. Bu projeyi hayata geçiremedik, bu olmadı. Sonra meselâ *Pdp*, bu sürekliliğin devamı. *Buyaka*'daki bu bakmış olduğun biçimlenmeler, içteki-dıştaki parçalanmaların esasında üç boyutlu konut kütlelerinde, peyzajda, iç mekanda her yerde o konsept bütünlüğünün yansımalarıdır. Ondan sonraki *Koç Müzesi* için hazırladığımız projede de aynı parçalanmaların, cephesel parçalanmaların sürekliliğini görüyorsunuz, devamlılığını görüyorsunuz esasında. Meselâ alt kısmın toprakla kurmuş olduğu ilişki, o sürekliliği görmende, bunların hepsine bakman da faydalı olacaktır. *Toyota* için ise şöyle bir şey var: *Toyota* biraz daha farklı gelişen bir proje. *Toyota*'nın çıkışı çok daha farklı, esasında ilk başta müşterimizden bize bir *Toyota* satış ve servis binası olarak gelmiş bir proje. Müşteri aynı fonksiyon değişik. Şu an Türkiye'deki en yüksek çelik yapıdır o yapılan. Çok hafif bir yapı. Orada, o çok katlı yapıda çok basit bir şey kurguladık: Yatayda ve düşeyde iki tane birbirine paralel şekilde, birbirine dik konumlanan

dikdörtgeni bir şekilde silmeye çalıştık. Çünkü meselâ burada da baktığın zaman dikdörtgenler üst üste geliyor, orada ise L şeklinde konumlanıyor. Tabii ki, bir tarafıyla fonksiyonun gerektirdiği bir şey, bir tarafıyla E5 üzerinde bulunmasının gerektirdiği bir şey. O çok katlı kuleyi arkaya atmak ve perspektifteki algının artırmasını denedik. Bir tarafıyla giriş tarafının denize bakıyor ve yola bakıyor olmasıyla ilgili bir şey. Tüm bunları bir filtreden geçirdiğimiz zaman, bir de bu kadar yüksek yapıda çok fazla formal hareketlilik yapmak istemedik ve daha sakin daha şey kalmak istedik. Dolayısıyla o yapı o şekilde gelişen bir yapı. Ama bütün bunların hepsine baktığımızda esasında, meselâ Koç Müzesine baktığımız zaman, Koç projesinin çıkışında bir sinema koleksiyonu. Sinema merkezinde ilk aklımıza gelen şey sinematografik olarak baktığında sinema farklı karelerin arka arkaya gelmesinden oluşan ve süreklilik oluşturan bir şeydir. Bu arka arkaya gelme bizde nedense taşıyıcı sistemi ile parçalanmış farklı çerçevelerden oluşan, taşıyıcı sistemin arasında kalan kısımları ise geçirgen şekilde oluşturulmuş bir yapı. Oradaki herbir dilim esasında farklı çerçevelerden ve birbirine bağlanmayan elemanlardan oluşuyor. Geçici bir yapı, yapının o yüzden tamamı çelik. Maalesef yaptıramadık, çünkü belediyenin arazisini Koç istiyordu. Belediye orası için Koç'la anlaşamadığı için o yapı yapılamadı. Esasında o yapı ölçeği olarak çok küçük bir yapı ama *dil* olarak bence yapılmış olsaydı çok ses getirecek ve üzerine konuşulacak bir yapı olacaktı. Ama oradaki genel kurgu geçicilik ve geçicilikten dolayı malzeme çelik. Sinema koleksiyonu yapısı olmasından dolayı herbir kareyi farklı bir şekilde ele aldık. Mimaride bize öyle bir şey hissettirdi, bu herkese farklı yansıtılabilir. O şekilde tasarlandı o yapı. Eğer ki bir sonraki gibi farklı bir şey olmuş olsaydı, biz muhtemelen o modeli daha geliştirecektik. Belki o biraz daha amorfa gidecekti, yani, o kabuk hareketi belki biraz daha amorfa dönebilecekti.

INTERVIEW WITH YAVUZ SELİM SEPİN

Conducted in the architect's office in Istanbul, 18 September 2007, 10.00.

Yavuz Selim Sepin: Öncelikli olarak belirtmeliyim ki hiçbirimiz dekonstrüktivist mimarlar değiliz, keşke olabilsek. Onun felsefesi bambaşka tabii.

Feray Maden: Benim amacım böyle bir sınıflama yapmak değil, aksine bunun eleştirisini örnekler üzerinden kanıtlamaya çalışmaktır. Sizin mimarinizde merak ettiğim, genel olarak bir tarzınız veya mimarî yaklaşımınızın olup olmadığıdır. *Sepin Mimarlık* olarak kendi mimarlığınızı nasıl değerlendiriyorsunuz? Mimariniz için belirli bir çizgiden ya da bir eğilimden söz edebilmek mümkün mü?

Yavuz Selim Sepin: Belirli bir çizgi şöyle söylenebilir: kendimi modern mimarlar arasında ve Bauhaus'dan sonraki gelişmelerin içerisinde gördüğümü zannediyorum. Yani, genellikle onun etkisi var ve bir de benim mimarlığımın pekiştiği saha genellikle Almanya olduğu için ve mimarlık tahsilini yapıp orada çalışmaya başladığım için onun etkisinin de olduğunu zannediyorum.

F.M.: Türkiye'deki koşullar göz önüne alındığında projelerinizi yapmakta özgür davranabiliyorsunuz? Gerçekten istediğinizi yapabiliyor musunuz ve mimarî projelerinize uygulama alanı bulabiliyor musunuz?

Y.S.S.: Evet, belki de bizi ayakta tutan, bizi o sınıfa koyan veya şimdiye kadar Sepin olmamızın belirli nedenlerinden bir tanesidir bu. Hiç kimseyi karalamak için söylemiyorum, ancak biz piyasa mimarları değiliz. Her işverenin kendi içerisinde yarattığı çerçevelerin içerisine sığan projeleri değil, kendi projelerimizi işverene kabul ettirmek için belirli metotlar uygulayan insanlarız veya onları ikna etme yolunda birtakım çabalarımız olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden, aldığımız işler genellikle sevdiğimiz veya uygulayabileceğimiz işler, ama arada kazalar da olmuyor mu, oluyor mutlaka. Genel yüzdesi içinde şöyle diyebilirim ki; hep düşündüğümüz birtakım mimari olguları onun içine oturtmaya çalışıyoruz.

F.M.: Peki, işveren size belirli bir proje isteğiyle geldiğinde ve size kendi önerisi dışında başka tür proje yapılmaması konusunda belirttiğinde, siz mimar olarak gerçekten buna karşı koyabiliyor ve işvereni ikna ederek farklı bir şeyler önerebiliyor musunuz? Ya da aksine seçici davranarak bu koşullar altında, projeyi reddedebiliyor musunuz?

Y.S.S.: Hayır, öyle bir lüksümüz yok. Bizim görevimiz, bu şekilde katı bir yaklaşım olsa bile ona çeşitli alternatifler sunarak, maketiyle, perspektifiyle kendi düşüncelerimizi veya doğru bildiğimiz yolu ve mimariyi önüne koymaya çalışmaktır. Onun içerisinde her iki tarafta da çok büyük bir kopukluk varsa ya yollarınızı ayırıyorsunuz ya da ortak bir noktada buluşmanın bir yolunu arıyorsunuz, ama kendine güvenen iyi bir mimarın, mutlaka yapacağı veya ortaya koyacağı birtakım çabalarla o insanı da bir noktaya getirebileceğini düşünüyorum. Bende öyle oldu.

F.M.: Bildiğimiz gibi, bir yapının inşa edilmeden önceki proje sürecinde mimarın karşılaştığı yönetmelikler, mevzuatlar, imar kanunları gibi birtakım sınırlamalar var. Sizce tüm bunlar mimarlığın önünü kesmekte veya mimarın yaratıcılığını gerçekten kısıtlamakta mıdır?

Y.S.S.: Tabii.

F.M.: Çok büyük engel mi sizce?

Y.S.S.: Kesinlikle!

F.M.: Peki, mimar yaptığı tasarımla bunu aşamaz mı?

Y.S.S.: Çok zor. Eğer bir ülkede yedi iklim varsa, uçsuz bucaksız toprakları olan, yedi iklimi, yedi coğrafyası olan bir ülkede yaşıyorsanız ve burada bir imar kanunu varsa, doğusundan batısına 1500–2000 km’lik bir alanda kuzeyinden güneyine, doğusundan batısına kadar tek bir yönetmelik var ise ve bu yönetmelik ‘çatılar %33 eğimli olacak, çıkımlar emsale dâhil değildir’ diyorsa orada artık yapacak hiçbir şey yok demektir. Bu nedenle, doğudan batıya kadar her tarafta mantar gibi bitmiş ucube binalardan başka bir

şey göremezsiniz. İşte bu, yönetmeliklerin size koyduğu dar kalıplardır. Adamın elinde 500 m² arsası varsa ve yapıyı 50 m² ye oturtup üstünde de çıkmalarla birlikte de 150 m² ye ulaşabiliyorsa, sizin yapacağınız hiçbir şey yok demektir. Yani, taban alanı 50 m² üst taraflarda 150 m² ve çatısı %33 eğimli böyle Kars'tan Edirne'ye kadar aynı tip binaları görürsünüz. Bu büyük bir felakettir aslında ve ülkemizin kaynaklarının bilinçsiz ellerde nasıl heba olduğunun bir resmidir. Çünkü, yurt dışında bölgesel değil, neredeyse kasabalarında dahi kendilerine özgü birtakım kurallar koyabiliyorlar. O tarafta çatı %60 eğimli olabilirken, diğer tarafta teras çatı olabiliyor. Bu kadar rahat bir ortamda yarattığınız mimari farklı oluyor, burada daha farklı oluyor. Biz genellikle bu yüzden, zaten kendi tabiatımızda da var olduğu gibi yarışmalara katılarak bu tip şeylerle tatmin ediyoruz kendimizi. Çünkü, yarışmalarda yarışma birincisine göre veya yarışmaya göre, ona özgü mevzi imar planı yapıyor.

F.M.: Bir anlamda yarışmalarda mimarların daha özgün davrandığını söylemek mümkün.

Y.S.S.: Tabii, evet.

F.M.: Türkiye'deki mimarlık tarihine kısaca baktığımızda Cumhuriyet Dönemiyle birlikte, *Birinci ve İkinci Ulusal Mimari* örneklerini görüyoruz. 1950'li yıllara geldiğimizde yükselişe geçen hızlı bir yapılaşma sürecinden, 1980'lere geldiğimizde ise farklı bir dönemden, belki de bir kırılmadan söz edilebilir. Bu geçiş sürecindeki Türk mimarlığını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Y.S.S.: Aslında, yine bir kısır döngü içerisinde olduğumuzu düşünüyorum, ama bir tarafta da çok iyi yetişmiş Türk mimarları da var. Türk mimarlarının en büyük şanssızlığı dışarıya açılmama ve ülkede de düşündükleri bazı mimari işleri, düşünceleri ve tasarımları hayata geçirememeye olabilir, çünkü çizimlerde kalan, arşivlerde kalan mimarimiz oldukça fazla. Ne yazık ki uygulama sahası çok düşük, çok az. Bir de bizim kültür yapımız, eğitim düzeyimiz çok farklı bir yerlerde. Kendi mimarinizin, kendi mimarınızın çok iyi olduğunu bilseniz dahi Avrupa'dan veya Amerika'dan 6., 7., veya 9. sınıf yabancı bir mimara iş yaptırmanın daha çok getirisi olduğunu düşünen bir mentalite var. Bunları atmadığımız taktirde (gerçi bizde de kabahatler var) ve bu böyle

olduğu müddetçe, ne yazık ki böyle bir kültür düzeyinde mücadele etmek tabii çok zor. Mal sahibi sizi onlarla kıyasladığı zaman hemen sınıf farkı koyuyor ortaya. Artık öyle ki, şu anda dışarıda 5., 6., 7. sınıfta olan bürolar Türkiye'deki büyük potansiyeli gördükten sonra Türkiye'ye taşınıp buralarda büro açmaya başladılar. Büyük bir sessizlik içinde veya apaçık orta yerde bu sektörü tamamen ellerine geçirme durumundalar yahut da niyetleri bu. Tabii bu, kendimize olan güvenimizin olmayışından kaynaklanıyor. İşte bugün, büyük işlerin hangisine bakarsanız bakın, Sabancı'ya gidin, üniversitesini Amerika'dan bilmem kime yaptırmıştır veya bilmem kime bakın, işyerini bilmem ne Amerikalı veya Avrupalı şu mimara yaptırmıştır. Bunları aşmadığımız sürece Türk mimarlığının uygulama sahası çok daralıyor demektir. Son zamanlarda şükürler olsun ki, konut projelerine herhalde artık yetişemez oldular da mimarları, Türk mimarlardan seçme zorunluluğunu hissettiler. Onu gördükçe de Türk mimarlarına olan güven daha arttı. Ben ışığın yandığını görüyorum, o açıdan da seviniyorum. En azından işte genç arkadaşlarımızın, Türk mimarlarının böyle uygulama sahaları genişledikçe onların neler yapabildiklerini, neler ortaya koyabileceklerini gösteren bir ortam çıkıyor. Zaten mimaride bir şeyler çizip koymanız çok anlam taşımıyor, ancak arşivlerinizi dolduruyor veya kitap basıyorsunuz vs. Mutlaka uygulamanın olması gerekiyor, uygulama olduğu zaman orada mimarlık pratiği gelişiyor.

F.M.: Yabancı mimarlardan bahsettiniz, işverenler tarafından öncelikli olarak onların tercih edildiğini söylediniz. Örnekleri incelediğimizde, bu coğrafyayı, bu ekonomik yapıyı, bu sosyal düzeni bilmeyen yabancı bir mimarın, dışarıdan bakan bir gözle ülkemize gelip burada yapı yapması sizce doğru mu?

Y.S.S.: Bence doğru, çünkü mimarlık evrensel bir meslektir. Mimarın öyle bir lüksü yok. Mimarın ben Akdeniz'in mimarıyım, Akdeniz'de yapı yaparım gibi bir lüksü olmaması lazım. Mimar, çok yönlü bir insandır. Bizim mesleğimizde—her zaman bu örneği veriyorum—eğer siz bir hastane yapacaksanız hem doktor hem de hasta olmalısınız, hem ameliyat yapabilen bir doktor hem de hasta bakıcının durumunu bilmelisiniz yahut da göz hastalıklarındaki doktorun veya hastanın davranışlarını çok iyi bilmeniz lazım ki, o planlamayı yapabilesiniz. Öbür taraftan, bir hapisane planlıyorsanız bir mahkûmun psikolojisini, bir gardiyanın sosyal durumunu, ceza

hukukunu ve çevresini, onu, bunu, şunu, her şeyi bilmek durumundasınız ki, sağlıklı bir planlama yapabilirsiniz. Bu örnekleri milyonlarca çeşitlendirebilirsiniz. Demek ki yelpaze çok geniş, yani mimarın bilmesi gereken şey sadece çizmek değil sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi her dalı da bilmektir. Matematiğinden kimyasına her şeyi çok iyi bilmelisiniz ki kapıların anahtarlarını açabilmeli, bir çilingir gibi hangi kapıyı açacağınıza emin olmalısınız. O kapıları açıp, içeriye girip o mekânı algıladıktan sonra onların sentezini veya analizini yapmanız daha kolaylaşır. O açıdan, bu pencereden baktığınızda efendim Amerika'daki mimar Türkiye'de yapabilir mi, Türkiye'deki mimar kuzey kutbunda yapabilir mi diye böyle bir kavram olamaz. Mimarlık evrenseldir, her yerde, her şekilde ve her düzeyde yapabilir; mimar kendi ülkesinde birtakım pratikleri kazanmıştır, ama başka bir ülkede yapı yapacaksa ona bir ay daha fazla bir zaman ayırır. Oradaki coğrafyayı, kültürü bire bir öğrenir, yaşar ve gelir. Mimar, bire bir o ortamda bulunduktan, o havayı teneffüs ettikten sonra planlamasına başlayabilir ve bu tamamen mimarın kendisine bağlı bir şeydir, yani mimarın kendi karakterine veya kendi mesleğine bakış açısına bağlı bir şeydir. O açıdan, öyle hiçbir sınırlamaya girmek doğru değil. Mimar her yerde yapar, her şekilde başarılı da olur.

F.M.: Peki, Zaha Hadid'in İstanbul için önerdiği projeyi nasıl buldunuz?

Y.S.S.: O konuda, bizim de yöntemine çok itirazımız ve eleştirimiz oldu. Yabancı mimarların davet edilip Türk mimarların davet edilmemesi zaten ortadadır. Bu yarışmada, Türkiye'nin en büyük belediyesinin tutunduğu bu tavır Türk mimarlarına karşı güvensizliği pekiştirmiştir. O açıdan, biraz önce söylediklerimin resmidir bu diyebiliriz. Orada, Türk mimarlarına olan güvensizliği ortaya koydular, hattâ başkan şöyle demişti: "İpek kumaştan her terzi gömlek dikemez." Bizler beceriksiz miydik, bize ipek kumaş verdiler de biz mi dikmedik. Hani, 'Urfa'da Oxford vardı da biz mi gitmedik' der gibi bir cevap hakkı da doğdu. Bu konuştuğumuz güvensizliğin ve Türk mimarlarının yarışmaya davet edilmemelerinin dışında, beş enternasyonal büronun davet edilmesi Türkiye'deki belirli birtakım tartışmaların başlatılması konusunda yardımcı olmuştur. O açıdan da çok isabetli bir davranıştır. Hem dışarı açılma hem de dışarıdaki mimarların ilgisini bu tarafa yoğunlaştırması ve belki de uluslararası platformlarda onların en azından bu yarışma vasıtasıyla Türkiye'deki bazı gelişmelerin

takip edebilmesi konusunda olumlu olmuştur. Ben Zaha Hadid'i çok beğeniyorum, yaptığı işler çok hoş. Yarışma için ortaya koyduğu eskizdir, daha projenin içine girilmemiştir. Hadid sadece işin felsefesini ortaya koymuştur. Çok değişik bir perspektif yaratmış ve değişik bir tartışma ortamı getirmiştir. Duyuyorum ki Hadid onun üzerine çalışıyor. Böyle bir şey Türkiye için, İstanbul için büyük bir kazanımdır. En azından bire bir uygulama alanlarının olduğu, genç mimarların, hattâ Türk mimarlarının da bire bir görüp takip edebilecekleri bir şantiye yaratabilir. İşin politik ve diğer yönleri farklı ama mimari yönünden gayet olumlu buluyorum.

F.M.: Aynı projeyi bir Türk mimar yapsaydı belki de geçerliliği olmayacaktı ve kabul görmeyecekti. Bu durumda sizce şöyle bir çıkarım yapmak mümkün müdür: Proje sırf Zaha Hadid ismi olduğu için verilmiştir. Bu örneği Gehry'nin Los Angeles'de projelendirdiği *Walt Disney Konser Salonu* için de söylemek mümkündür. Bu örneklerden hareketle mimarların etiketleştirdiğini düşünüyor musunuz?

Y.S.S.: Almanca da “ja” hem evet hem hayır anlamına gelir. Evet, gerçekten böyle bir şey vardır, o isim olduğu için yaptırılmıştır. Biraz öncede bahsettiğim gibi adam iş yerini veya alışveriş merkezini bir Amerikalı mimara yaptırdım etiketini koyduğunda bu ona farklı bir şey getiriyor. Sabancı Üniversitesinin Amerikalı mimarlar yaptırmış olması gibi.

F.M.: Bir prestij meselesi mi bu?

Y.S.S.: Evet, aynen öyle, ama öbür tarafta da bu bahsettiğimiz isimler kolay isim olmamışlardır. Yaptıkları işleri çok iyi yaparlar. Benim daha önce verdiğim örnekler ise farklı örnekler, 5., 6., 7. sınıftan, ismi kendi ülkelerinde bile hiç duyulmayan ama bizim ülkemizde Amerikalı bir mimar, bilmem nereli bir mimar gibi prestij haline getirilen mimarlardır. Tabii, sizin bahsettiğiniz mimarlara “star mimarlar” diyoruz, ellerine iş aldıkça imkânları da çok yükselen, mükemmel imkanlara kavuşan mimari bürolardır bunlar. Bugün, hem teknoloji hem personel hem de genel kurgu açısından Zaha Hadid'le hangi Türk mimarlık bürosu yarışabilir ki? Adamlar yaptıkları bir proje için yeniden program yazdırıyorlar, bizse bazen illegal şeyler kullanıyoruz. Yanında çalıştığı

adama 10 bin, 20 bin dolar verebiliyorsa, o zaman çok seçici, çok kaliteli şeyler ortaya çıkıyor. Siz ise öğrenciler ile bu eksikleri doldurmaya çalışıyorsunuz. Bugün, siz burada aynı derecede aynı güzel mimariyi hiçbir eksiği olmadan asgari ücretin altında ücretle ortaya koyarken orada neredeyse bina maliyeti kadar mimari ücret isterler. Sizinki aynı kalitede olmasına rağmen adam gider işi oraya verir, onlara yaptırır. Biraz önce de bahsettiğim gibi uygulama çok önemli bir şey ve o uygulamada birtakım örnekler ortaya koyarsanız o güveni kazanırsınız. Zaten o güveni kazandığınız zaman aldığı ücret doğrultusunda ondan farkı olmaz.

F.M.: Türkiye’de belirli ve büyük projelerin belirli kişilere verilmesinin nedeni bir anlamda bu mudur? Bu durumda projeler ismi nedeniyle o kişiye gidiyor.

Y.S.S.: Evet, aynen öyle; bir de çevre meselesi var. Bazı mimarlar ömrünü bizim gibi projeye, yarışmaya vermiştir. Bire bir kendisi oturur, yapar ve çizer. Bazıları da bildiğimiz gibi belirli bir kesimle çok iyi irtibatlıdır. İşte golfunu, tenisini oynar. Tek neden demek istemiyorum ama bunlar da etkindir. İyi bir mimar olmanın yanında iyi bir çevre ilişkisi de çok önemlidir. Bugün çok iyi ilişkileriniz yoksa size olan güven de olmaz, güven ikili ilişkiler ile başlar.

F.M.: Yarışmalardan ve isim yapmış mimarlardan bahsettiniz. Ulusal yarışmalarda mimarlarımızın isimlerini sıklıkla görebilmekteyiz. Ancak, uluslararası yarışmalar söz konusu olduğunda ne yazık ki belirli isimler dışında bundan çok fazla bahsedemiyoruz. Türk mimarların bu tip yarışmalarda yeterince söz sahibi mi olamamalarının nedeni sizce rekabet ortamında yabancı mimarlarla yarışamamaları mı yoksa olanakların farklılığı mı?

Y.S.S.: Birincisi bu tabii, olanaklar çok önemli. Eğer uluslararası yarışmaya katılıyorsanız, “Mısır Müzesi”nde olduğu gibi 1550 kişi, 1700 kişi ile rekabet etmek durumundasınız. Almanya’da ortalama böyle bir yarışmanın bir büroya maliyeti 50 ile 100 bin Avro’dur ve 1500’de bir şanslı olan bir yarışmaya katılıyorsunuzdur. Bunu kaç büro finanse edebilir ki? En basit cevap burada. Uluslararası bir yarışmaya katıldığınızda Türkiye de neresinden bakarsanız bakın bir büronun gideri 40–50 bin YTL’nin altına düşmez. Siz bunu bir defa ya da iki defa yapabilirsiniz. Bunu finanse

edebilecek gücünüz olduğu sürece yarışmalara katılabilirsiniz. Bu işin bir tarafı, diğeri tarafı da bu konuda deneyiminizin olmasıdır, bunu yaparak kazanırsınız. Hem kendinize güveniniz hem de deneyiminiz olması lazım. Üçüncüsü de bunun için iyi bir ekibinizin olması gerekli, ekip demek para demek. Siz bir yarışma için 3–5 personel alıp sonra gönderemezsiniz. Biz bazen bunu yapıyoruz; dışarıdan arkadaşlar, öğrenciler geliyor, daha deneyimsiz arkadaşları da katıyoruz projeye ve başarılı da oluyoruz. Ama uluslararası platformda, yarışmalar hep kendi bünyelerinde gerçekleşiyor. Yarışma Avrupa ülkelerine açılmış oluyor siz dışarıdasınız, bilmem ne ülkelere açılmış oluyor yine dışarıdasınız, Türkiye hep dışarıda kalıyor. Bunlar da yıldırıyor insanı. Bizim açık olduğumuz sadece tüm dünyaya açık olanlar ama bunlara da katılım çok fazla oluyor ve onlarla yarışmak için çok iyi proje üretmeniz gerekiyor. Öyle bir büro olmalı ki, büroyu besleyen çok işleri olsun, ancak yarışma büro bütçesi içinde en az yer kaplarsa yarışmalara girmeniz mümkün olur.

F.M.: Ofisinizde toplam kaç çalışmanız var?

Y.S.S.: Benimle beraber 4 kişi.

F.M.: Biraz önce “Mısır Müzesi” yarışmasından bahsettiniz. Bunun içeriğinden, genel olarak yaklaşımınızdan ve projenin nasıl şekillendiğinden biraz bahsedebilir misiniz?

Y.S.S.: “Mısır Müzesi”nde biz çok heyecanlanmıştık, çok farklı tasarımlar önerdik. Yine her zaman olduğu gibi hem müze kavramını hem de Mısır’ı iyice araştırırken birçok kitap okuduk. Şunu gördüm, şundan çok etkilendim: Mısır tarihinde başından sonuna dek kobra yılanının çok önemli bir simgesel özelliği olduğu, hikâyelerinden tutun sarayına, bütün kültürüne giren bir hayvanın simgesi olduğunu gördüm. Hattâ bütün o taşlarında dahi yılanın olması, Kleopatra’nın kobra yılanına kendisini sokturması gibi. Bir de kobranın bekleyici, koruyucu özelliğinin olmasını, bazılarında aslandır bu, Mısır piramitlerin yanında insan başlı heykelin olmasını anımsattı. Onun, piramitleri koruyucu yönünde durması, onların kutsal bir yıldızı var, yıldızlarına yönelmiş olması gibi. Bunların hepsini bir ağ içinde ördüğümüz zaman dedim ki; piramitler var, insan başlı heykeller var, bu nedenle tüm tarihine resmini vermiş ve

etkilemiş olan bir yılan figürü oraya konulabilir. Müzenin tüm işlevsel mekânlarını çölün içerisinde bırakarak, sunî Nil nehrini önüne koyarak bir kobra yılanını dekonstrüktif olarak ele alarak ve onu farklı şekilde yorumlayarak kendi özelliğini kaybetmeden çağdaş mimarî öğelerle, farklı düzlemlerde, birbirlerine karmaşayla, ama mükemmel bir düzeni de bir araya getiren strüktürel bir kurgu oluşturduk. En çok sevdiğim projelerden biridir bu proje. Arkadaşlardan bazıları bu projeyi abartılmış olarak görüyor, yılanın hemen okunabilirliği nedeniyle eleştirilerde bulunuyor ve başı olmasaydı diye yorumlar da ekleyebiliyorlar, ama ben aynı fikirde değilim. Tüm formun dekonstrüktive edilerek planlanması ve genel kurgusu içerisinde o muhteşemliği mutlaka yansıtmayı gerektiğini düşünüyorum. Her şeyi çok güzel oturmuştu, ama tabii değerlendirilmesi çok zor. Öyle bir yerde dereceye girmeniz için projenin çok iyi olmasının yanında çok büyük şansınızın da olması lazım. Düşünün, jüri dört gün, beş gün toplanıyor ve sizler beşer pafta veriyorsunuz. Herkes 5 pafta veriyor olsa, 1500 ile çarptığınızda 7500 sayfalık bir şey çıkıyor ortaya ve siz bu kitaba iki günde bakacaksınız, üçüncü gün tartışacaksınız, dördüncü günde birinciyi ilan edeceksiniz. Bu eşyanın tabiatına aykırı bir şey. Siz 7000. sayfaya geldiğinizde önceki sayfalarda neler olduğunu unutursunuz. Demek ki bu şekilde algılanacak projeniz. Biz de jüri üyeliği yaptık, biz de nasıl olduğunu biliyoruz. 1700 sayfayı alacak adam evine götürecektir, iki ay üzerinde çalışacak ki doğruyu, düzgünü, güzeli çıkarabilsin içinden. Onun için orada çıkan sonuçları ben biraz şans, biraz bilgi olarak görüyorum. Öbür taraftan bakıyorsunuz “star mimarlar” orada dereceye girmiş, demek ki 1700 kişilik anonim olan bir yarışmada, eğer oralara girebiliyorsa daha önce sizin söylediğinizi çürüten bir şey ortaya çıkıyor ki; o mimarlar tam bir star oldukları için değil aynı zamanda iyi oldukları için de alıyorlar yarışmayı. Çünkü orada her şey kapalı.

F.M.: Mimari açıdan baktığımızda bu projeniz önceki projelerinizden mimarî dil olarak biraz daha farklı. Bunun nedeni bir gereksinim mi yoksa başka bir neden var mı?

Y.S.S.: Bir defa enternasyonal düzeyde bir yarışmaya katılıyorsunuz. Orada sizi sıkıntıya sokacak, bağlayıcı birtakım şeyler yok, bu yüzden özgür davranabiliyorsunuz. İkincisi de, hem mimarî akımları takip etmeniz hem de yarışmacı bir mimar veya yarışmacı büro olduğu için dünyada olup biteni mutlaka bilmeniz gerekiyor.

Etkilendiğiniz, sempati duyduğunuz hem felsefi yaklaşımları hem de mimarî tarzı olarak beğendiğiniz insanları kendiniz de uygulamaya sokabilirsiniz. Bunlardan Daniel Libeskind çok takdir ettiğim mimarlardan biridir. Bunların babası olarak bildiğim Günter Behnisch çok beğendiğim bir mimar, mimarî tarzı da farklı. Belki de dekonstrüktivistlerin ilk uygulamaya geçenlerinden bir tanesi, babalarından biri olarak düşünüyorum. Bir okul gibi benim için, ama sen yapabilir misin dersin ben o şekilde düşünemem de, yapamam da. O, ona özgü bir şeydir. Dekonstrüktivistlerden Coop Himmelblau ve Daniel Libeskind ve son zamanlarda Zaha Hadid’i çok beğeniyorum. Tabii, bunları takip ettiğiniz ve enternasyonal düzeyde neler olup neler bittiğini bildiğiniz için de her gün farklı bir düşünceyle uyanabiliyorsunuz. Zaten, böyle olması çok doğal ve böyle olması da gerekir. Bugün aynı projeyi aynı arsada aynı program ile getirseniz bile o gün yaptığım projeyi bugün farklı yaparım. Belki ondan sonra daha farklı yaparım, çünkü hiçbir zaman daha önce bunu yapmışım diye bugün de aynısını yapayım demem. Çünkü, dünkü Yavuz değilim, bugün farklı bir insanım, farklı düşünüyorum. Orada gördüğüm aksaklıkları, orada görüp düşünüp yapamadıklarımı belki bugün yapmak isterim. O zaman, bunlar hiçbir zaman bire bir örtüşmez, aynı arsa, aynı programı, aynı mimariyi uygulamam.

F.M.: Pendik Belediyesi projenizin içeriğinden biraz bahsedebilir misiniz?

Y.S.S.: Şimdi, o zaman ben karşı bir soru sorayım size, niye Pendik Belediyesi o kadar projenin arasında?

F.M.: Öncelikli olarak şunu belirtmeliyim ki; projeleri seçerken projelerin tamamını inceliyorum ve mimarî dil açısından diğer projelerden farklı olanları seçiyorum. Bunun nedeni bir sınıflama yapmak değil, aksine bu dil farklılığının arkasında yatan nedenleri araştırmaktır. Merak ettiğim konu projeler şekillenirken biçimsel kaygılar veya gereksinmeler nedeniyle mi yoksa tam tersi birtakım dertleri olup yapılan sorgulamalar sonucunda mı şekillendiğidir. Mimarlığının sadece biçime indirgenerek değerlendirilmesini doğru bulmuyorum ve hattâ hatalı olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle de arkasında yatan nedenleri araştırmak için bazı projeler üzerinde yoğunlaşıyorum. Sizin projeleriniz arasından “Mısır Müzesi” ve “Pendik Belediyesi” projelerinizi seçmemin

nedenlerinden biri de budur. Bu durumda, bu projelerinizin dil açısından diğerlerinden farklılaşmasının nedeni biraz önce saydığım nedenler midir?

Y.S.S.: O zaman, sorunuzun cevabı şöyle olabilir: Pendik projesi çok hoş projelerden bir tanesidir. Bu, farklı bir yaklaşımı ortaya koymanın çabasıdır. Şöyle diyebiliriz: Belirli kurallar içerisinde, imar kanunları gibi birtakım kuralların içerisinde böyle bir arsada, sıkışmış kalmış bir arsada, farklı bir dilin, mimarinin ortaya konma çabası olarak değerlendirilebilir. Aslında, en güzel mimari en basit olanıdır. Dikdörtgen içerisine bir şeyi sığdırmak bazen amorf bir şeyin içine sığdırmaktan daha zordur. Orada, farklı bir formla, farklı bir açılımla kentin sorunlu bir bölgesinde farklı bir mimariyi ortaya koymaya çalıştık. Bu belediye binası, iç ve dışa açılan iki avlu, iki önemli açılımı olan birisi meydana diğeri semt pazarına açılan tasarım. Zor bir arazide konumlanmış farklı mimarî öğeleriyle beğendiğim projelerimden bir tanesidir. Ortaya eliptik bir meclis salonu konmuştur. Bu projenin farklı bir uslubu vardır . Biraz dekonstrüktivist tarzı vardır diyebiliriz. Hem mekânların kurgusu açısından hem de içeride yaratılan hacimsel ilişkiler açısından bir geçiş olarak algılanabilir. Dışarı ile bağlamsal ilişkileri çok iyi olan bir tasarımdır.

F.M.: **Bildiğimiz gibi Batı merkezli birtakım kavramlar veya yaklaşımlardan söz edebilmek mümkündür. Örneğin modernizm, arkasından postmodernizm ve postmodernizm içerisinden çıkan dekonstrüktivizm gibi. Bir yaklaşım ortaya çıkarken bir öncekini çürüterek tüketmeye çalışmaktadır. Bu yaklaşımların mimarlıkta da yansımalarını görmekteyiz. Sizce mimarlığı “izmler” altında sınıflandırarak ömrünü biçmek doğru mudur? Bu durumda mimarlığın bir tüketim malzemesi olduğunu söyleyebilir miyiz?**

Y.S.S.: Evet , ben böyle “izm”lere soğuk bakıyorum. Bu bence teknolojinin ve insanın gelişimiyle ilgilidir, bir gelişim olgusudur. Bunu belirli sınıflara koymanın bir anlamı olduğuna inanmıyorum. Ayrıca buna karşıyım. Açıkçası, ben ne tarafta olduğumu bilmiyorum. Ben hepsini okuyorum ama bir tarafa ait olduğumu düşünmüyorum. Örneğin, bir ressam tuvalin karşısına geçtiği zaman ben şu tarzda bir resim yapayım diye başlıyorsa kendisini sınırlıyordur. Mutlaka kendi içlerinde katogorize oluyor ama bu da her zaman bir sınır getiriyor demektir. Ben yaratıcılığımınla özgür olmalıyım

sınıflandırmalardan uzak.. ki Ressam resmi yaparken , ya da bir şair şiirini yazarken içinden geldiği gibi aktarsın. Eğer mimar bir sanatçıysa, bir yaratıcıysa kendisine bir “izm”le sınır koymak kadar anlamsız bir şey olamaz gibi düşünüyorum. Ben birgün, o kobra yılan’ından esinlenerek dekonstruktif bir tasarım yaparım, yarın daha farklı yaklaşırım. Ben ne düşünüyorsam, ne görüyorsam, ne algılıyorsam, neyin sentezini ortaya koyabiliyorsam benim için o değerlidir. Bakarken de öyle bakıyorum. İşte bunların mum alevi gibi yanıp sönmeye gelişi güzel “izm”lerden kaynaklanıyor gibi geliyor bana . Kalıcı olanları ise okullar , Öğretiler, mesela Bauhaus bir okul, bir ekol. Bir ekol olması başka bir şey. Mutlaka Dekonstruktivizmin belirli bir felsefesi vardır; öğrenirsin, bilirsin, öncüleri kimdir ne yapıyor diye bakarsın. Bir felsefenin ortaya konma şeklidir bu. Ben şuyum, ben bundanım demek kendinize sınır koymak demektir. Ben özgürüm, ben boş arazide koşan atlar gibi hür ve özgür olmak istiyorum. Bir yere takılmak istemiyorum; koşmak, yorulmak, durmak isterim. Ama sen onu dört kazığın içine aldığı zaman onun özgürlüğü kalmıyor.

F.M.: Biraz önce bahsettiğimiz dönemlerde özellikle batıdaki örneklerle baktığımızda ortaya çıkış nedenlerinin arkasında yatan ideoloji ve felsefeden söz edebiliriz. Örneğin, modern mimarinin öncüleri arasında Le Corbusier’nin yapılarına ya da kendisini postmodern olarak nitelendiren Robert Venturi’nin yapılarına baktığımızda bunları görebilmekteyiz. Türkiye’deki örnekleri incelediğimizde sizce bu dönemlerde yapılan yapıların yansımalarını görebilmemiz mümkün müdür? Batı’dan birtakım şeyleri aldığımız doğru mudur? Yoksa Türk mimarlığı bambaşka bir yerde mi durmaktadır?

Y.S.S.: Taklidini bile yapmak bir gelişimdir. Eğer, arkasında güçlü bir felsefe varsa, güçlü bir tasarım varsa ve bunu da taklit edebiliyorsan aferin demek lazım. Bugün, hangi mimar olursa olsun, taklit edebilmesi için çok iyi bilmesi gerekir bence. Öğrencilerimden birine herhangi bir tasarımı al kendi proje konuna uyarla çiz deseniz bunu yapamaz çok zorlanır . Bunu yapabilmesi için bile o tasarımı çok iyi özümsemesi gerekir. Böyle olmadığında kötü taklitler ortaya çıkar.

F.M.: Meselâ, örnek verebilir misiniz?

Y.S.S.: Şu an aklıma gelmiyor.

F.M.: Bildiğimiz gibi *déconstruction* kavramı Derrida'nın liderliğinde dilde ortaya çıkıyor ve daha sonra Peter Eisenman ve Bernhard Tschumi gibi mimarların önderliğinde mimariye dahil ediliyor. Başka bir disiplinde ortaya çıkan ve arkasında son derece felsefi kavramları barındıran bir yaklaşımın mimariye bire bir uygulanmaya çalışılması sizce doğru mu? Bu mimarlık tarzı için bir handikap oluşturur mu?

Y.S.S.: Bence değil. Rusya'da Fransız bir filozof tarafından konstrüktivizmle ortaya çıkıyor aslında. Kavramlarıyla birlikte irdelendiğinde bence ters değil. Bir sanatçı şiirinde birtakım şeyler ortaya çıkartabilir, ama bunun alt yapısını, çatısını böyle bir felsefeye dayandırıyor olması onu çok güçlendirir. Bu yorumun mimariye girmesi beni heyecanlandırıyor. Dekonstrüktivizmin, felsefenin çatısından doğarak ve bu çatının çok çeşitli etkenlerini bir araya getirerek ortaya çıkması aslında heyecanlandırıcı bir durum ortaya koyuyor. Dekonstrüktivizmin kendi yansıması bu açıdan diğer "izm"lere göre zengin ve ucu açık. Orada tasarımı engelleyen, tasarımı sınırlayan, tasarımı belirli kalıplara sokan bir çizgi yok. Diğerlerinde ise, örneğin postmodernizm şundan bundan deniliyor ama dekonstrüktivizmde öyle değil bu. Bunda gerçek bir sanatçı gibi onu yorumlayabilirsiniz. Herkes farklı yorumlayabiliyor; Coop Himmelblau farklı yorumlayabiliyor, Daniel Libeskind farklı yorumluyor. Eğer, Dekonstrüktivizm böyleyse çok zengin, bu ölmez bence. Çünkü bir sınırı, bir çizgisi yok ama altında dayandığı güçlü bir felsefe var. O felsefe onu dar kalıplara sokmuyor, o parçaların içinde kendi özünü kaybetmiyor. Örneğin, adam bir konut yapıyor, bir ev yapıyor. Eğer koyduğu farklı düzlemler o mekânı, o hacmi konutluktan çıkarıp başka bir yere götürüyorsa o "izm" in sonu gelmiş demektir. Ama, o mekânı yüksekliği, genişliği, oturma kalkma, yürüme mesafesi, ışığıyla tariflediğinde farklı şekillerde insana yaşatabiliyor ve yansıtabiliyorsa ve ona ayrı bir güzellik katıyorsa bu artı bir değer getirir. Eğer bunun içerisinden böyle ortadan bir duvar çıkartıp üç basamak öyle gidip dört basamak böyle gelinerek o mekâna ancak ulaşabiliyorsam o kaliteyi bozmuş demektir. Sonu gelmiş demektir, ancak öyle tarifleyebiliriz.

F.M.: Dekonstrüktivizm kuralları yıkmak, düzeni değiştirmek, yeniden inşa etmek gibi iddialarla ortaya çıkıyor. Bunların yapıda bire bir karşılıklarını bulduklarını düşünüyor musunuz?

Y.S.S.: Bence bulmuyor. Aslında, ben şöyle algıladım: ben oradan almak istediğimi aldım veya alıyorum, oradan besleniyorum. Eğer, o bir baş kaldırmaksa dekonstrüktivizm bunu beceriyor, farklılığı dolayısıyla beceriyor. Himmelblau'lar veya Libeskind yapılarını gördüğüm zaman bütün her şeyiyle farklılıklarını ortaya koyduklarını söyleyebilirim. Bu açıdan bir baş kaldırma yorumlanabilir. Tüm bunların öncülüğünü teknoloji nin sunduğu olanaklar üstleniyor muhakkak. Renzo Piano'nun Paris'de yaptığı *Pompidou Kültür Merkezi* bazı yapılar için dönüm noktasını oluşturmuştur diyebiliriz . Böyle düşünen Mimarlara büyük cesaret vermiştir. Ondan sonra farklı şeylerin uygulanmasında mimarlar daha cesaretli olmuştur diye düşünüyorum. O zamandan bu zamana teknoloji ve bilgisayar ortamları müthiş gelişti. Hayal edemediğiniz formları bilgisayarlarda üretiyorsunuz. Hayal edemediğiniz konstrüksiyonları bugün el değmeden fabrikasyonla çıkartabiliyorsunuz; demir nasıl bükülür, oraya nasıl kaynak yapılır demiyorsunuz artık. Bir yerden verileri giriyorsunuz, diğer taraftan demir bükülüp çıkıyor. Bunların programları bile özel olarak tasarlanıyor. Bu yüzden, teknoloji sayesinde Frank O. Gehry çok rahat edebiliyor, fonksiyondan ziyade yaptıklarını, ürünü bir heykeltıraş edasıyla yapmaya başlıyor. Sanki Yapının kullanılıp kullanılmayacağı düşüncesinden önce, daha farklı bir şeyler arkada bırakayım düşüncesi ön plana geçiyor sanırım. Ben böyle düşünüyorum Tabii Gery'i , Hadid'i Liebeskindi vs. eleştirmek yargılamak benim ne haddime!....

F.M.: Bir anlamda, evet bu tür yapıların biçimsel kaygılar nedeniyle böyle şekillendiklerini söyleyebiliriz.

Y.S.S.: Evet, bence de öyle. Bu yapılar sanki fonksiyonelliğin önüne geçiyor. Dediğim gibi iki çizgi ile yapabilmek mümkün bunları, ama Gehry'nin orada vermek istediği mesaj farklı. Yani, biçimsel kaygısı olabilir. Tabii ki usta bir Heykeltıraş edasıyla farklı bir şey üreteceğim diyor ve de heykel gibi bir yapı ortaya koyabiliyor..

F.M.: Gerek Gehry gerekse Hadid'in ilk projelerinden şu anki projelerine baktığımızda oturmuş bir çizgiden söz edebiliriz. İlk Gehry veya Hadid yapısı

gördüğümüzde şaşkınlık duyarken bugün o yapıları gördüğümüzde bu yapı Gehry'nin diyebiliriz. Bir anlamda mimarların kendilerini tekrar ettiklerini söyleyebilir miyiz?

Y.S.S.: Evet, çok doğru. Bu konuda kanımca Zaha Hadid, Gehry'den çok daha farklı son zamanlarda oldukça zengin ve yeni ürünler vermektedir. Gehry, kendini belirli bir kalıba hapsedmiş gibi , orada dolanıp duruyor gibi geliyor bana.

F.M.: Gehry'nin Los Angeles'deki *Walt Disney Konser Salonu*'na baktığımızda mimarî dil açısından Bilbao'daki *Guggenheim* müzesine benzerliği dikkat çekmektedir.

Y.S.S.: İşte o, ısmarlama bir mimari. Bilbao gibi bir şey yap buraya deniliyor ve orada kendisini koruyamıyor. Sanki kendi kendini tekrar ediyor gibi..

F.M.: Bu mimarlardan sonra yeni kuşak mimarlara baktığımızda farklı bir şeyler yapma gibi bir çaba içinde dil olarak onlara benzerliklerini görebilmek mümkün. Bu örnekler göz önüne alındığında mimarlık bir moda dönüşme tehdidi altında mıdır sizce?

Y.S.S.: Nedeni özentî, cahillik. Pikasso, Pikasso olabilmek için bir ömür harcamış bu uğurda . Resmin bütün evrelerini yaşamış kübizmden tutunda resmin bütün disiplinlerinden geçmiş ve sonunda Pikasso olmuş. Onun resimlerine bakarak “ya bu ne böyle benim beş yaşındaki kızım da böyle resim yapıyor” demeye benzer bu. Moda yaratırım bugün böyle, yarın şöyle diyerek bir şeyler üretmek doğru değil. Aslında, moda da değil bu. Moda, bir riziko meselesidir. Bugün Beymen ya da herhangi bir firma modayı yaratırken büyük bir yatırım ortaya koyar. Stilistler, moda yaratıcıları, terziler vs.emeklerini ortaya koyarlar , Kumaşlar alınır, aylarca oturulup seri bir şeyler yapılır. Bir modacının modayı yaratma hevesi ona milyon dolarlara mal olur belki, tutar mı tutmaz mı diye bir endişesi vardır. Tutmadığı zaman cebinden gider, bir de uzun zaman harcadığı emeği boşa gitmiş olur. Mimarlıkta ise bu böyle değildir. Mimarın, kimin parasıyla moda yarattığını düşündüğümüzde eğer ki mimara o konuda duyarsız ise o zaman her yerde kendince modayı dener, parasını alır, tuttu tutmadı onu çok

ilgilendirmez. Orada yanan senin parandır, rizikoya giren senin binandır, senin şirketindir. O açıdan, canı yanmadığı müddetçe, bunlara o imkân tanındığı müddetçe devam ederler ama çok fazla yaşamazlar; mum alevi gibi yanıp sönerler. Kalıcı olan, hep akılcı olandır. Moda nedir ki? Moda diye şuraya püsküllü bir şapkayla oturursam ne kadar garip olur ama değil mi? Bana yakışan bir gömleği veya başka bir şeyi giyersem çok farklı bir saygınlığım olur. Öbür tarafta ise sadece dikkat çekerim. Yüzüne belki şapka çok güzel derler ama arkandan alay ederler, gün geçtikçe sapıtıyor derler. Moda kavramı ve modayla bir şeyler üretmek gerçekten hiç sevmediğim bir şey. Mimarlık çok uzun yıllar deneyimlerle elde edilen bir yeteneğin şekillenmesidir. Yatırımın kendi paran gibi düşündüğünde ve ülke kaynaklarında herkesin payı olduğunu düşündüğün müddetçe bu hovardalıktan uzak durursun.

F.M.: Libeskind'e dönersek, bildiğimiz gibi Libeskind'in 1970'li yıllarda yapmış olduğu *Chamberworks* ve *Micromegas* gibi çizim serileri var. Bu serileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Y.S.S.: Ben o çizimleri hâlâ anlamakta zorlanıyorum.

F.M.: Bu çizimleri geleneksel mimarî çizimin eleştirisi olarak nitelendirmek yanlış olmasa gerek. Bir tarafta, modern mimarinin sadece yapıyı inşa etmek amacıyla kullanılan temsilî birer araca indirgediği mimarî çizimin bir eleştirisi olabilir. Diğer taraftan ise mimarî karşılığı olmayan çizimler bunlar. Belki de “arada” demek daha doğru olacak.

Y.S.S.: Soyut bir resim gibi, herkesin kendine göre yorumlayabileceği soyut bir resim gibi kalıyor. Belki Libeskind oralardan buraya geliyor. Libeskind, artık ustalık dönemine girmiş durumda. New York'taki İkiz Kuleler yapılıyor mu, bilmiyorum.

F.M.: New York'taki proje master plan olarak kaldı.

Y.S.S.: Bence Mükemmel bir projeydi. Şimdi şöyle denebilir: Bugünlere gelmesinin başlangıç noktasında bu da olabilir. Yani, kendisi de, kendisini, ürettiği o resim içerisinde buldu, oradan çıkararak bir yorum getirdi. Herkes kendince bir yorum

getirirken o da farklı bir açıdan tasarımını ortaya koydu. Nasıl ki soyut resimde herkesin farklı bir algılama biçimi varsa buralardan gelerek kendi stilini geliştirdi. Ve şimdiki okunabilir Soyut kavramını ortaya koydu. Benim açımdan Dün okunamazken bu son projelerini (belki de biz ona alıştık,) okuyabiliyoruz, ne düşündüğünü en azından görebiliyoruz

F.M.: Sunum teknikleri açısından Libeskind gerçekten farklılaşıyor

Y.S.S.: Evet, farklılığını her durumda hissettiriyor..

F.M.: Bunlara bakarsak sizce şöyle bir çıkarım yapabilir miyiz: Libeskind bir anlamda çizimlerle başlattığı eleştiriyi projelerinde de devam ettiriyor. Çizimin sadece plan, kesit ve cephe olarak algılanmaması gerektiğini; tam tersine, nasıl ki bir yazıyı satır satır okuyorsak projeyi de böyle satır satır okumamız gerektiğini vurguluyor.

Y.S.S.: Aynen öyle. Çünkü, mimarî plan, kesit ve cepheyle bitmiyor. Bu büyük bir eksikliktir, bir kolu, bir bacağı yok gibidir. Hemen üçüncü boyutun ortaya çıkması gerekir. Bu da maketle olur. Maketsiz mimarlık olmaz. Hem mimar hem üçüncü şahıslar için üçüncü boyutun görülmesi gerekir. Mimar, adeta yapısını eliyle tutmalı, görebilmeli ve devamlı maketle çalışmalıdır. Bizi diğer sanatlardan ayıran en önemli farklardan biri üçüncü boyutun olmasıdır; diğeri ise bizim canlılar için fiziksel mekanlar üretiyor olmamızdır. Biz canlılar için tasarlıyoruz. Ürettiğimiz her şey onlara yön veriyor ve onların hayatlarını etkiliyor. Sen mimar olarak bazılarının hayatını karartabildiğin gibi , tasarımlarınla onların hayatını kolaylaştırabilirsin. Mimari, ışığıyla, yönüyle, malzemesi ile, sunduğu her şeyi ile son derece önemli. Örneğin, küçük bir çocuğun bir manastırda ürkütücü ,korkunç mekanlarda eğitim gördüğünü düşünün , diğer tarafta da bu çocuğun çağımızda modern ,renkli, cıvıl cıvıl, dışarıyla yeşille bütünleşen bir ilkokulda yetiştiğini düşünün.

F.M.: Bu çizimlerinden sonra Libeskind'e yapılan en büyük eleştirilerden biri sembolik referanslar üzerine kurulu, tamamiyle simgesel ve temsilî yapılar yapmaya başlıyor olmasıydı. Yahudi müzesi de inşa edildiğinde büyük sanzasyona

neden olmuştur. Bunlar göz önüne alındığında Libeskind'in temsilî bir mimarlık ürettiğini söyleyebilir misiniz?

Y.S.S.: Yahudi Müzesini, hem inşaatı tamamlandığı zaman hemde Müze taşındıktan sonra gördüm. Mimarın projesini okumak gerçekten zor idi. İlk gittiğimde, boş mekânların içerisinde yarattığı dar koridorlarda yürüdüğümde, tavanlarda, duvarlarda yarattığı eğimleri gördüğümde farklılığı hissettim. Size herhangi bir binada olmadığınızı baştan hissettiriyor, burada onun farklılığı başlıyor. Demek ki anlatmak istedikleri konusunda başarmış. Mekânlardaki kurgusunu görüyor ve devamlı sürprizler yaşıyorsunuz. Bana verdiği etki şu âna kadarki müzeler içinde en etkileyicilerinden birisi oldu.

İlk gittiğimdeki hayranlığım müze taşındıktan sonra dahada arttı diyebilirim. O mekânların kurgusu , her mekânın kendi içerisindeki nesneyle bütünleşmiş olması gerçekten çok etkileyiciydi. Aydınlatmanın, tavadaki kaplamanın orada sergilenen müzeye ait cisimle bütünleşmesi mükemmeldi benim için. Plan düzleminde yaptığı çıkmazlar ve kaybolma hissini orada yaşıyorsunuz ve bazen birilerine bir şeyler sorma ihtiyacı da hissediyorsunuz. Bana verdiği etki şimdiye kadar gezdiğim müzeler içerisinde en kalıcı olanıydı diyebilirim.

F.M.: *Yahudi Müzesi'*nden sonraki yapıları için belki biçimsel olarak belki de yaklaşım olarak Libeskind'in kendisini tekrar ettiğini söyleyebilir misiniz?

Y.S.S.: Gehry gibi değil Gehry hep kendisini tekrarlıyor gibi geliyor bana. Libeskind dediğinizde her seferinde başka bir şey çıkartıyor ortaya. Ben işte onu selâmlıyorum. Bu, Himmelblau'larda da öyle. Baktığınız zaman Libeskind bu, Himmelblau bu, Hadid bu diyebiliyorsunuz. Libeskind'i hem çizimlerinde hem binalarında hemen tanıyabilirsiniz. Onların içerisinde hayran olduğum ve çok istikrarlı kalan en önemli mimarlardan bir tanesi Libeskind. Devamlı gelişim içinde olan ve sürekli kendini yenileyen ama kendi felsefesini koyan bir stil yaratmıştır.

INTERVIEW WITH GÖKHAN AVCIOĞLU

Conducted in the architect's office in Istanbul, 18 September 2007, 16.00.

Gökhan Avcioğlu: Mimarlık mesleğini, Ege ve Akdeniz çevresinde çocukken bana gezdirilen eski antik kentlerden edindiğim bir bilgiyle seçtim. Bu eski harabeler, oralarda eskiden bir şehrin var olduğunu söylüyorlardı. Mimarlık eğitimi almaya karar vermeden öncede sanatla hep bir ilişkim oldu. Mimarlıkla ilgili çok şey bilmeden yani, etraftaki bazı mimarları tanıyarak ve daha çok sanatla alakalı bir meslek olduğunu düşünerek kararımı verdim. Anadolu'nun ortasında Selçuk Üniversitesinde eğitim almaya başladım ve bu sırada bir mimari ofiste çalışmaya başladım. Bu büro sayesinde Osmanlı mimarisiyle ilişkili bir takım gözlemlerim oldu. Fakat, Selçuk Üniversitesinde okurken Orta Doğu Teknik Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi gibi üniversitelerden rotasyonla gelen hocaların bu şehirlerdeki derslerine girerek klasik bir modernite eğitimi aldım. Aldığım eğitim çeşitli çelişkilerle dolu bir eğitimdi. Geçmişte, bunlar 'appreciate' ediliyor ve bunların çok kuvvetli bir mimarlığı olduğu söyleniyordu. Özetle modernite ile arındırılmış, süslemenin yasak edildiği, fraktal sistemlerin dışında yaklaşımlar arayan, yükseklikleri ve mekânla ilişkileri daha daraltılmış, ama bu arada da biraz klasiğe dönük bir dönemde ve o dönemdeki mimariyi 'appreciate' eden, ona saygı gösteren bir karmaşa içinde eğitim gördüm. Daha sonra okul kadar önemli olan Cengiz Bektaş'ın yanında bir aylık staja başlayıp, daha sonra da okulu durdurup iki sene staj yaptım. Bu kafa karışıklığının doruk noktasını Cengiz Bektaş'da da gördüm: Bir yanda eski bir kültür var. Bu eski kültürün muhteşem yapıları var, muhteşem çözümleri var, fakat bir de diğer tarafta halk yapı sanatı var. Cengiz Bektaş'la beraber gezdiğimiz yerlerde gördüğümüz güzellikleri ofisimize döndüğümüzde uygulamaktan mahrumduk. Uygulama için belki bilgimiz vardı ama bugünün koşulları onları kullanmamıza engeldi. Tam o sıralarda, okul da bitti, Cengiz Bektaş'ın yanından da ayrıldıktan sonra Nevzat Sayın ve Han Tümertekin ile tanıştık. Aynı zamanda kendi aramızda da benzer konuları konuşuyorduk: Bir karışıklık vardı. Bir tarafta modernizm, bizi başka türlü terbiye ediyor ama diğer tarafta da başka bir şeyler vardı. 1980'li yıllardan 90'lara doğru giderken Han Tümertekin başka bir tarafta, ben ise Nevzat Sayın ile beraber başka bir tarafa kaydık: Postmodern düşüncenin ilk sorularına ilişkin cevaplar arayan bazı binalar yapıyorduk. Çeşitli medeniyetlerin yaşadığı bir ülkede, modernist söylem ve

düşünceden bahsedilen bir ortam içerisinde, postmodern düşüncenin bazı söylemleri bize daha yakın geldi. Ama bu noktada açıkçası çok iyi sonuçlara ulaştığımızı söyleyemem, kafamız hala karışık. Bu örneklerden sonra Nevzat Sayın ile ayrıldık fakat her zaman Nevzat Sayın ile temaslarımız sürdü. Özellikle üçümüzün çok ilginç konuşmaları vardır, daha sonra Bülent Erkmén, Haydar Karabey, kısacası hepimizin böyle bir dönemi oldu. Ayda bir toplanarak görüşmeler yapıyor, fikir alışverişinde bulunuyorduk. Daha sonra ayrıldık ve ben modernist düşüncenin daha derin noktalarına doğru giden bazı projeler yapmaya başladım. Meselâ, neredeyse tamamen atölyede bitecek kadar hızlı inşa etmeye yönelik ve daha detaylı, iyi düşünülmüş projeler yapmaya başladım. Bunu anlatıyorum, çünkü buralarda ilginç noktalar bulacağımı zannediyorum. Daha sonraları fark ettiğim şeylerden bir tanesi şu: bütün bunların sonunda döndüğüm nokta modernist düşüncenin eleştirisi olmuştur. Modüler bir şeyler üretiliyor veya koordinat sistemi üzerine getiriliyor. Dolayısıyla proje üretimi ve düşünsel üretim çok basit noktalardan besleniyor. Bunun üzerine tek yapılabilecek şey de üslûp yaratmak oluyor. Bu argümanı kullanarak bir üslup yaratabilirsin. Bu anlamda, dekonstrüktivist düşünce modernizmin tarafına da bir düşünsel eleştiri getiriyordu. Onu yerinden oynatıyordu. Fakat, Türkiye gibi geçmişini modernizm ile çok bütünleştirmemiş bir ülkede dekonstrüktif örnek olarak ancak gecekondular gösterilebiliyor. Hattâ modernist düşünceden besleniyormuş gibi görünen, ama ortaya çıkan dekonstrüktivist düşünce gibi düşünceyi parçalayan, yaklaşımları parçalayan, modernizmin arasına bazı bıçaklar sokmaya çalışan ya da aralarına 'artificial knife'lar koyan bir şeyler var. Meselâ, Ankara'da böyle örnekler var: Kadri Atabaş. Hattâ çok klasik programlardan yola çıkan Abdi Güzel. Bütün bunları görünce de bu konunun Türkiye'de temelsiz ve dolaylı olarak ele alınmış olduğunu veya çok iyi anlaşılmadığını söyleyebiliyorsunuz. Fakat, benim hep düşündüğüm bir soru var: Neden geri planda böyle bir mimarlık tarihi var da, modernizm bunu birdenbire yasaklayarak bambaşka bir şeye geçiyor ve Türkiye'li bir mimar olarak biz bunun neresinde duruyoruz? Buralarda çok büyük boşluklar var. Tabî ki, bütün bunları yapabilecek kapasitede ortama, paraya ve müşteri algısına sahip olunamayabilir. Meselâ bir çiftlik evinde bunu yakalamak mümkün değildir ama programlar genişletilebilirse ve ofisin yaptığı programlar belli bir uzmanlık alanında kalmayıp değişik konularda yürütülebilirse her zaman böyle bir şans var. Kaldı ki, biz burada bir laboratuvar gibi çalışıyoruz, bazı şeyler kuruyoruz. Örneğin, eski tarzdaki yapılarda—bizimki gibi dijital sistemlerden söz edemediğimiz

zamanlarda—strüktür, materyal ve programın beraberliği nedeniyle istemeden oluşan bir örgü var. Modernizm öncelikle bunu yerinden kaldırıp ayrıştırdı. Yani, basit olarak bu masaya bir grup kesme şeker atalım, ondan sonra onları tek tek dizmeye başlayalım! Aslında yapının mantığı eskiden buydu, bir taş yapı değişik ebatlarda kesilmiş taşların bir sonuca cevap vermesi üstüne kuruluydu. Fakat, bugün birbirine o kadar çok farklı ve ayrıştırılmış ve inceltilmiş ve çeşitlendirilmiş malzeme olanağı var ki bunların ifadesi ve ortaya çıkardığı kompozisyon strüktürün bile önüne geçti. Strüktürle hareket etmiyoruz. Öyle bir hal aldı ki bir yapı neredeyse bir otomobil gibi inşa ediliyor ve bir yerinden en ufak bir parça kopması durumunda yapı bir anda eski bir yüz alıyor. Bir otomobilin bir kenarında bir çizik ya da camda bir kırık olunca o otomobil için iyi şeyler düşünmezsin ama eski bir yapının bir camı kırıldığı zaman aynı duyguyu taşımıyoruz. Şu anda bulunduğumuz çevrede yüz yaşına yakın, kırık camları olan evler var ama bunlar rahatsız etmiyor. Fakat, yeni bir yapının böyle bir şansı yok. Bunlar da işin ruhuna yönelik kritikler. Dolayısıyla, eski bir yapı hiç pencereleri olmadan da varlığını sürdürür. Yapısal etkisini ve ruhani duygusunu taşımaya devam edebilir ama yeni bir yapının penceresiz, çatısız olması durumunda bir sorun var demektir. Bütün bunlar benim bugünkü mimari ile geçmiş mimari arasında hep soru sorduğum sorulardı. Son zamanlarda bunu ortadan kaldırmak için dijital sistemlerin etkisiyle de düşüncelerimizi üreten, yaklaşımlarımızı formüle eden kadromuzda bir matematikçiyle beraber çalışıyoruz. Bu sayede neredeyse ortaya çıkacak yapı kabuğunu, strüktürel bir materyal gibi formüle etmeye çalışıyoruz ve bir dil oluşturuyoruz. O dil, yapının içindeki fonksiyonların ihtiyaçları, alan ihtiyaçları, yoğunluk ihtiyaçları ve diğer teknik donanımlarla ilgili ihtiyaçları, yardımcı alanların da ihtiyaçlarını beraber kurgulayabilen, hattâ bunun sonunda mimari projeyi bir ‘yazılım’ gibi hazırlayıp kullanıcının imalata geçmeden önce son kez üzerinde karar verebildiği, bir takım değişiklikleri yapıp sonra imal edilen bir hale getirebilmektedir. Modernist sistemde ise ortaya çıkacak olan binayı simüle etmesinde, kağıt üzerinde ya da dijital ortamda ya da o ‘design process’de sorunları var. Ben bunu yirmi baş sene önce fark etmiştim. Bunun dışına çıkabilen mimar sayısı da çok az. Reel mimarlık dediğimiz kısımda, hele böyle bir süreçten hiç söz edemiyoruz. Ve bir yapıyı iki kesit, dört görünüş, iki tane planla anlatmaya yönelik bir indirgemeci yaklaşım var. Bu bir yapıyı oluşturamıyor, simüle edemiyor. Onun için bugün en büyük şansımız dijital teknolojinin sunduğu olanaklardır. Yani, binayla ilgili bir çalışmayı formüle edebiliyoruz. Modernizm başlangıcında çok büyük bir ‘gap’

oluşturduğunu düşünüyorum, bir tür kopukluk var. Bu enteresan bir şekilde Türkiye Cumhuriyetinin daha önceki dille karşı yeni bir dil oluşturmasıyla aynı zamana geliyor. Dolayısıyla, bu çakışma Türkiye'deki mimarların aklını karıştırıyor. Modernizm, Cumhuriyetçilik, Atatürkçülük bir araya geliyorlar. Meselâ, bugün altmış yaşın üzerinde olan Türkiye'deki mimarların genel kafa karışıklığının sebeplerinden bir tanesi budur. Modernizm öyle bir zamanda ortaya çıktı ki hızını aldığı zamanlar Türkiye Cumhuriyetinin kurulduğu zamanlara denk geliyor. Dolayısıyla Cumhuriyetçi olmak, laik olmak, Atatürkçü olmak, modernist olmak beraber hareket ediyor. Bugün altmış yaşın üzerindeki birçok mimar bunları beraber harman ederek ders verdiler, iş yaptılar ve dillendirdiler. Kesin bu dille olmasa da arka planında bu vardı. Kafalarında 'unconsciously' bu vardı. Dolayısıyla, onlardan iki kuşak sonra gelen bizler bunun ortaya çıkan ürünlerindeki sıkıntıları, sorunları, o soruları yakalayan bir noktaya geldik. Fakat belli bir kısım onun yarattığı bir ivmeyle şu anda bunun formüllerini kurmaya çalışıyor. Bizlerden sonra gelen sizler için aslında güzel şeyler oluşacak ama biraz erken.

2000'lerler birlikte artık dijital teknolojilerden bahsediyoruz. Modernist düşünceden kurtulunca çok rahatlıkla zihinde ön açılım oluyor. Dolayısıyla modernizmin neden olduğu bu kafa karışıklıklarının çoğu zamanla kendiliğinden ortadan kalkıyor. Şöyle bir durum söz konusu: Modernizmin bize getirdiği bazı pratikler var ama bu pratikler aynı zamanda, bugün 'global warm'u yaratan, yanlış teknolojilerle, yanlış üretimlerle dünya ticaretini meşgul eden, yanlış finans sistemleriyle gelişmeyi durduran, geçmişte iki tane dünya savaşı çıkartmaya yol açan pratiklerdir. Hâlâ da çözülmemiştir. Öyle ki, bu sadece mimarinin problemi değil, bir dünya karışıklığıdır. Modernist dönemde, yani, yirminci yüzyılın finans sisteminde, ülkeler arası ilişkilerinde, hattâ kurduğu 'pact'ler, Birleşmiş Milletler, NATO veya bugün Avrupa Topluluğu veya petrol üreten ülkelerin hepsinin temelde aynı problem var. Bugün hepimiz bu yanlış üretim ve finans sisteminin kurbanıyız. Banka sistemi, ondan sonra, paranın parayı çektiği, paranın iyi sirküle olamadığı başka şeyler de var. Tabii ki, eski sistemlere göre, cumhuriyet daha iyi bir sistem, bu tartışılacak bir konu değil ama bütün dünya ülkelerinde daha da yaygınlaşmış bir cumhuriyet sistemi var. Fakat çok büyük 'gap'lerde var, bu 'gap'ler "less is more," ya da "ornament is crime" gibi sloganlarla açıklanamıyor. Sloganlara indirgenmesi de doğru değil. Bu anlamda, bu konuştuklarımız yalnız mimarinin konusu da değil. Örneğin, ortaya çıkan 'junk architecture,' 'junk space' dediğimiz şeylerin sebepleri de bunlar aslında. Ve Euro'ya

endeksli, her şeyi dümdüz eden bir kredi sistemi var. Geçmişte bu böyle değildi. Dolayısıyla, aynı konu bankacılık için de söz konusu. Meselâ, ciklet üreten bir firma çok büyük kar üretebiliyor. Olmaması lâzım, bir yanlışlık var. Özetle modernizmde ısrar edildiğinde iş bambaşka bir yöne doğru gidiyor. Lokal değerlerin kaybolması, sosyal değerlerin kaybolması, toplum değerlerinin kaybolması, lokal ve global arasında gidip gelen düşünceler, işte bütün bu kafa karışıklığının sebebi yirminci yüzyılın ilkeleri. Modernist düşünce de bunlardan bir tanesi. İnsan algısının ortadan kalkması, sadece metrekareyle mekân ihtiyacına dayalı, daha ‘big picture’ bir bakış açısının dışında, parselasyon sistemine dayalı bir mimari bunların sonuçları.

Feray Maden: Meselâ, imar yönetmelikleri.

G.A.: Türkiye’deki imar yönetmeliği, kimin hazırladığını bilmediğimiz, nereden geldiği ve kurallarının nereden oluştuğu muamma olarak duran bir metin. Kimse cevaplarını veremiyor. Çok araştırılırsa oluşma faktörünün iki sebebi var. Aslında oraya konmasının sebebi—bugün hayatta olmayan grubun yangın yönetmeliği doğrultusunda bana aktardığına göre—zemin katta oluşan bir yangının yukarı katlara çıkmadan engellenmesine yönelik bir şeydi. Ama bunun statik olarak karşılığını acı bir şekilde depremde gördük. Kısacası imar yönetmeliğinin çok acayip ölçüleri ve kuralları var: bazıları istatistikten, bazıları mekanik konulardan, yangın yönetmeliğinden veya oradaki acele alınmış kararlardan geliyor. Ve bütün bunlar, Türkiye’deki mimarlardan değil de kim olduklarını bilmediğimiz şehircilerden kaynaklanıyor. Ülkemizde, birbirine benzeyen yüzlerce şehir, kasaba ve köy var. On binlerce yerleşimden söz edilebilir. Bunların hepsi birbirine benziyor. Üniter devlet yapısının bir başka uzantısı da diyebilirsiniz. Hepsinde lokal değerleri, farklılıkları ortadan kaldıracak sistemi kullanıyorlar. Bunlar da ciddi olarak şehirciler tarafından onaylanıyor. Şehircilik aslında mimarlık kadar geçmişten de bildiğimiz bir olgu. Fakat Türkiye’de nedense bu şehircilerin kim olduklarını bilmiyoruz. Ben bilmiyorum örneğin Balıkesir’in şu anda kent planını kimin yaptığını biliyor musun?

F.M.: Hayır. Bu koşullar altında zaten bilebilmek imkansız.

G.A.: Amasra'nın ya da başka bir yerin. Bu noktada ciddi bir sorunumuz var. Herhalde derin devlet bu olsa gerek. Derin bir şehircilik var. Bunun ortadan kalkması biraz zaman alacak ama kendi kendine şöyle bir şey oluşmaya başladı: Mimarî değişmeye başladıkça şehirlerde değişmeye başlıyor.

F.M.: **Söylediklerinizden hareketle modern mimarinin fikir bazında kaldığını söyleyebilir miyiz? Çünkü yerel mimarlık eklektik bir mimarlık olmaktan öteye gidememiş.**

G.A.: Benim anlattıklarım, üslupla ilgili şeyler değil. Mimarlıkla ilgili, inşa etmekle ilgili. Bu çok önemli. Modernist düşüncenin Türkiye'de yaptığı tahribatlardan bir tanesidir bu. Sedat Hakkı Eldem bu konu özelinde çok eleştirilir: Strüktürel düşüncenin ve strüktürel bakışın kaybolması açısından. Meselâ, Osmanlı mimarisinde materyal, fonksiyon ve strüktürel yapının örtüştüğü ciddi örnekler var. Özellikle, Sinan döneminde yapılmış yapılar var. Mükemmel bir organizasyon var. Cumhuriyet döneminde bütün bunların arasında bizi etkileyebilecek, strüktürel kurgusunu okuyabildiğimiz ve strüktürel olarak inşa etme metotları açısından bizi etkileyen yapı sayısı çok az. Hattâ yok. Bu, bir şekilde eğitim sisteminin yöneldiği kimlik arayışıdır. İçinde bulunduğumuz mimarlığa, Vedat Tek'lerin dönemlerine bakarsak strüktürel kurgu açısından bize örnek olabilecek çok az yapı var. Son dönemde, Türkiye Cumhuriyeti Türk vatandaşlarının kimlik araması gibi, kimlik resimde, sanatta ve mimarlıkta da aranan bir şey. Yoksa, üç kişi öyle yaptı, beş kişi böyle yaptı; buna tahammülü olmayan da bir yapı var. Ve hep böyle, ulvi bir Türk kimliği, Türk mimarisi ve Türk modernizmi arayışı var. Hâlbuki böyle bir üniter bakış açısı yanlış. Üstelik bu modernist düşünceye de aykırı. Sürekli olarak Türk kimliği konusundan söz ediliyor. Bu kavram, şimdi Türk-İslam'a döndü. Aslında böyle bir sorun yok, bu suni bir sorun. Çok özel topraklardayız ki, bu topraklarda birçok medeniyet yaşamış. Aslında buradan beslenilebilecek şeyler var ama meselâ, Osmanlı'nın inşaat sistemine, standartlaşma üstüne geliştirdiği metotlara, çözüm arayışlarına, formüle etmeye yönelik değil de daha çok döneme yönelik olgular üzerinde yoğunlaşıyor. Meselâ, Vedat Say'ın yaptığı da bu. Yani, 'ornament' üstüne oluyor. Ben buna karşı değilim, hattâ çok hoşuma da gidiyor. Kültür dediğiniz budur aslında. Bunların karışıklığı düşünce arayışları veya kültür arayışlarındandır. Fakat, öyle bir idealize etme sistemi var ki bunun zevki

çıkartılmıyor. Hep böyle siyah-beyaz bir bakış var. O, kötü, bu iyi. Bazen biz şunu konuşuyoruz, diyoruz ki: aslında ne kadar ilginç ara şeyler var. O dönemde hiç gündeme gelmemiş, çok iyi işler yapan mimarlar var. Ya da bir binaya bakıyoruz ve onda bir Alman ekolünden bahsedebiliyoruz. Almanya'da çok karşılaştığımız binalara yakın çözümler var. O binayı yapan mimar ya Almandır veya Almanya'da okumuştur, ya da onun etkilendiği veya içindeki materyalleri kullandığı daha önce yapılmış bir bina yapmıştır. Bunlardan herhangi biri olabilir. Bazen, çevredeki yapılardan farklı ilginç bir yapıyla karşılaşıyorsun ya da o yapıdan sonra o çevredeki yapılar etkilenmeye başlıyor. Daha kalın doğramalar geliyor, kapı girişi daha büyükken daha küçük oluyor ya da daha küçükken daha büyük oluyor. Bunların bile zevki çıkarılmıyor ve iyidir kötüdür, doğrudur yanlıştır diye çok kısıtlı bir bakış açısı geliştiriliyor. Meselâ, bir dönem Enis Kortan'ın ve Bülent Özer'in ne anlattığını anlamak çok zordur.

Türkiye'nin en büyük sorunlarından bir tanesi de yabancı dili. Yabancı kaynakları yerinde görememek, inceleyememek ve o insanlarla görüşmemek. Ben bizzat kendim Arredamento adına bazı röportajlar yaptım ve çok şey öğrendim: öğretmek, röportaj yapmak, inşa etmek, tasarlamak ve düşünmek. Modern düşünce bunları da ayırır. O, röportaj yapar, bu, kitap okur, öbürü inşa eder, düşünen inşa etmez, inşa eden düşünmez. Öyle bir hal aldı ki meselâ mimarlık tarihi yazan veya düşünenlerin üzerine konuşabilmeleri için en azından bir çeyrek yüzyıl geçmesi gerekiyor. Uğur Tanyeli çok beslendiğim birisidir. Uğur'a mimarlık ne olacak, nereye gidecek diye soruluyor. Adamın işi değil ki o! Adamın işi geriye bakmak, yani, adamın işi olgunlaşmış, belli bir zaman geçmiş şeyler üzerine kritik yazmak. Gelecek mimari onun işi değil ki, bizim işimiz. Ama ona da sorulabiliyor. Dolayısıyla, bu karışıklıktan ben çok beslendim. Çok şeylere gebe. Doğrudan demeyelim ama buradan çok enteresan bir şeyler çıkabilir. Ben, şimdi adlandırdığımız dijital dönemden, yani artık bilgisayarlarla iç içe olan, yeni bilgi sistemlerine doğru kaymaya başlayan yeni nesilden çok ümitliyim. Fakat şu anda dijital teknoloji de esasında modernist eğitim içersinde. Mimarlık simülasyonu öğretildiği için, hâlâ bilgisayarlar üzerinde iki kesit, dört görünüş, bir plan gibi vektörel sistemler üzerine çalışılıyor. Aslında amaç o değil, burada projeler üç boyutlu hazırlanıyor. Uygulamacı gruplar onların klasik anlamda bu tür hallerini tekrar dönüp istiyorlar. Bir program gönderiyorsun, program çok basitçe üç boyutlu hazırlanmış bir bina simülasyonunu gösteriyor. Çok basit bir klikle istediğiniz noktadan yüzlerce kesit alabilir ama bunu kullanmıyor. Bu yüzden klasik anlamda, benim binayı

anlamam için sen bana bir kesit, görünüş, iki plan, gönder diyor. Bunun için, bizim ördüğümüz bu sistemde tekrar bir ön çalışma yapıyoruz. Belediye gibi kurumlar, resmî kurumlar, anıtlar kurulu ise proje bahsettiğimiz klasik anlamda bakıyor. Maketini istiyor, maket yapıyorsun, bütününü gösteriyorsun. Biz yeni bir şey hazırladık. Nicos Davingaros, Stephen Wolfram gibi matematikçilerden besleniyoruz. Çeşitli şekillerde kullanabildiğimiz programlardan yararlanarak yeni bir program yazdık. Yeniden icat etmedik, onunla beraber bir library oluşturduk. Meselâ, GAD town'da bütün bu evler arasında ortak bir dil var. Bu esasında bir ev: orta avlulu, klasik, Roma stili. Parselasyonun şartlarına göre çok katlı hale gelebiliyor, deforme edilebiliyor, daraltılabiliyor. Modernist düşünceyle bunun arasındaki fark o kadar çok ki, aslında bunun klasik Roma mimarisine göre, Grek mimarisine, Osmanlı mimarisine daha bir yakınlığı var. Modernist düşünceden çok daha karmaşık, ama eski mimari kadar da net, açık ve basit. 'Simplicity'-'complexity' arasında bir şey.

F.M.: Aslında kullandığınız tek bir modül var ve bu farklı şekillerde tekrar ederek farklı bir kimliğe bürünerek değişebiliyor.

G.A.: Doğrudur.

F.M.: Bir anlamda, kendisini tekrar etmesi nedeniyle modernizme yakın ama farklı şekillerde farklı kimliklere bürünmesi nedeniyle de tamamiyle onun karşısında duruyor.

G.A.: Bunu oluşturmak için modernizme bakmak veya onunla bağlantılarını aramanın bir anlamı yok. Onun yerine, Osmanlı mimarisine bakmak daha anlamlı. Modernizmi hafızalarımızdan çıkartırsak, her bir şey çok rahatlıyor. Ben yirmi beş yıldır bu konu üzerinde kafa yoruyorum. Hepimiz modernizm ile eğitiliyoruz, böyle eğitildik. Ben çok zorlandım. Meselâ, çalışmalarımnda modernizmi azaltmak adına işi öyle bir noktaya getirdim ki, sıfır noktasını taşıdığım projelerim, hattâ 'interior design'larım var. Bazılarında duvar, yer, gök her şey tek malzemedir. Mümkün olduğunca sıfır noktasına ulaşmış. Ama bütün bunların gerisinde dolaşp, durup bir baktığımda şunu fark ediyorum: Ben tarihten besleniyorum. Mimarlık tarihi, benim için çok önemli. Modernist düşüncenin hepimizi tahrik eden yanları var. Hepimizi, birbirimizle aynı

konuşmaya ittiği, hepimizi birbirimizin benzeri yaptığı bir durum söz konusu. Modernizmi aradan çıkarmak gerekiyor.

F.M.: Modernizmi bir kenara bırakalım ve dijital teknolojiden yararlanalım diyorsunuz. Peki, bu durumda tamamen yapay bir mimarlık üretmiyor musunuz? İnsan faktörünü dikkate alıyor musunuz?

G.A.: İnsan faktörü nedir? Oradan yola çıkalım. Bu, öncelikle ‘perception’la ilgili bir konu, sonra ‘feeling’ ile. İnsanın içinde olduğu ve algılarını etkilediği bir mimari bizimkisi. Sonuçta, büyük ölçekte insanın ihtiyaçlarını karşılayan, dışarıdaki koşullardan korunmasını sağlayan fonksiyonlar çerçevesinde şekillendirilmiş bir prototipten bahsediyoruz. Dolayısıyla, burada insanın doğal etkilenimini yakalamak lazım. Oralara kadar indirip bakmak lazım. Fakat bunlar bugünün mimarlarından ve bugünün finans sisteminden, bugünün üretim sisteminden, bugünün hayat felsefesinden beslenmiş, sokaktaki insanlarla, kurumlarla mimar arasında olabilecek bir şey. Bunun cevaplarını çok basitçe bulduğun anda müşterilerin sana bir sürü ‘excuse’ öne süreceklerdir. Gel bunu beraber, başka bir şekilde yapalım demek için. Bu yüzden, bunun olabilmesi için hep beraber mimarlık eğitimi sistemini değiştirmemiz gerekiyor. Meselâ, ben ESA’da öğrencilere ders veriyorum. Amerikan programlarından yola çıkarak getirilmiş Fransa’nın ikinci yüksek binasıdır ve bugün de çok sorunlu bir yapıdır. Biz, bu yapının öğrencilere evresini incelemek ve o yapı yerine ya da o yapıyı ‘ready-made’ olarak kullanıp bir şey yapmak anlamında bir ödev verdik. Buradaki amacım benim tamamen öğrencilerle bugüne kadar ne eğitim alırlarsa almış olsunlar, Modernist düşüncüyü, onu bir öncesinde ve bir sonrasında ortaya çıkarmak.

Şu bir gerçek ki, ‘global warming’ ve ‘eco-friendly’den söz etmedik. Bunlar da çok önemli. Mimarlığın içine girmesi gereken olgular. Ama bunlar bugünkü Türk mimarlığının konuları değil. Konularıysa bile, üslup olarak konuları. Özünde, aslında çok daha derinlere gidebilir—‘perceptual’ olarak. Bir insan olarak neye ihtiyacın var? Eski zaman felsefelerinden bugüne kadar geliştirilmiş, değiştirilmiş birey olarak insana yönelik birçok şey var. Hayat ‘couching’ de diyebilirsiniz. İnsanın günlük hayatla mücadelesini, ‘survive’ etmesini sağlayan besleyici felsefelerdir. Dolayısıyla her şeyin işaret ettiği bir şey var. İnsan bıçak sırtında hareket ediyor. Yani, hem insanî şeylerin içinde kalmak istiyor hem de aykırı şeylerden zevk alıyor. Dolayısıyla bu karışık zevk

ve coşkuları, hazları yaratabilen bir mimarlık olacak. Bazen öbürünün izinin üstünde yakalayabilecek, bazen de o tarafa doğru gidecek. Bunun cevabına da bir mimarın modernizm ile vermesi çok zor. Ancak bu tür yapılar inşa edelim elbette. Bazılarımız bunları yakalar, bazılarımız bunları yakalayamaz. Bunları iddia ettik, böyle olabileceğini iddia ettik diyebilirler. Benimki de bir iddia. Ama temelinde ben beslenme kaynaklarımı üsluplardan tamamen çıkarmış bir noktadayım. Yani, bunlarla ilgili deneylerim oldu, ufak tefek yaklaşım deneylerim oldu. Ancak, bugün yüksek yapının ‘twist’ etmesi gerekiyor, güç almak için ‘torque’ etmesi gerekiyor. Bu strüktürel bir gereklilik. Bir kere ‘torque’ etmesi, iki kere ‘torque’ etmesi, üç kere ‘torque’ etmesi gerek. Güç alması için şart bu. Böyle bir şans olsaydı “Twin Towers”lar yıkılmazdı, dayanabilirdi. En azından belli bir yere kadar yüksetip, yıkılma orada kalırdı. Bugün, artık belli bir yükseklikten sonra yapılacak bütün yapıların detaylı bir strüktürü olması lazım. Buna ancak dijital sistemle eşlik edebiliyoruz. Bunu bugüne kadar Samara Mescidi Cuması da dahil, bütün camilerin içerisindeki merdivenlerin spiral şeklinde olmalarının minareyi ayakta tutmalarıyla ilişkilendirebilecek kadar birçok planı var. Fakat bu, ne bir kişi, nede iki kişinin modernizm içerisinde düşünmesi ile olacak bir şey değil. O günlerde öyle düşünülse bile, bu artık bugün farklı. Matematik, üslûp veya o onu belirledi bu bunu taklit etti diye alınabilecek bir şey değil. Bu bir gerçek, iyi bir şeyse kullanılacak. Dolayısıyla, modernist düşünce değişik ülkelerde bile bazı kısır tartışmaların arasında kalıp duruyor. Ancak, bunu dijital düşünceyle deşifre etmek mümkün. Merkezde olmayan Türkiye gibi ülkelere gitmeye başladıkça ülke kimliği, Türk Modern mimarisi, Türk hafif Modern mimarisi, gibi başka kavramlara doğru yönelmeye başlıyor ve daha da karmaşık bir hal alıyor.

F.M.: Yok, aslında tam değil.

G.A.: Meselâ, bir film şirketi, bir ‘science fiction’ ama üç bin yıl öncekinin dünyasından yola çıkan bir animasyon filmi hazırlıyor. O film için bizden iki tane kent profili istediler. Modernizminden çıkararak kent tasarımı yapmaya başladık. Modernist düşünce, eski fraktal düşünceyle olan, ‘Darwinian’ yaklaşımları gibi üreyebilen, kendi kendine gelişen, birbirinden beslenen, karmaşık hale gelen ama çok basit hale getirip her noktasını istediğim noktadan uzatıp, değiştirip, deforme edebildiğim ya da içine

girebildiğim bir hamur oluşturduk. Bu hamurla, sıkıcı olmayan, üretken, değişken bir kent projesi üstünde çalışıyoruz.

F.M.: Web sayfanızda dikkatimi çeken bir şey oldu. Projelerinizi kodlayarak bir düzen oluşturmuşsunuz.

G.A.: O bir okuma biçimi. Genellikle bir şey oluşturmak için belirli isimler var. Oradan yola çıktık. Sonra baktık ki bu böyle olacak bir konu değil vazgeçtik. Orada, bize karşılıklı bir ‘confidential agreement’ imzalayacaktık. Bu imzayla projeyi onlara vereceğiz, filmlerinde kullanacaklar ve başka bir şekilde onlar izin vermeden kullanamayacağımız gibi bir durumla karşı karşıya kaldık. Ondan sonra vermekten vazgeçtik. Bunun yerine bunu geliştirip bundan bir kasaba, bir köy inşa etmeyi düşündük. ‘Virtual reality’ orada kalacaktı. Şimdi, ‘reality’ şansını deneyeceğiz, olmazsa ‘virtual’a geçeriz diye karar verdik. Ben şu ana kadar en son geldiğimiz noktayı anlattım. Oraya giderken bazılarında çok enteresan formüller kullandık. Yani, bunların beş sene önce, altı sene önce, on sene önce ilk örnekleri var. Bu konularla ilgili erken dönem işler var. ‘Context’ ile ilişkili olanlar var, yani, ‘context’e bir tür cevap yaratan örnekler. Bazılarına baktığım zaman ‘context’in içerisinde ‘alien’ gibi duruyorlar. Aslında ‘friendly alien’ onlar.

Burada eski bir yapının yanında, sağında, solunda, içinde, kenarında olmakla da bu konuların çok ilginç örnekleri oluşabiliyor. Bizim işlerimizin bazılarında onları görebilirsiniz. Hâlâ modernist düşüncenin güzel taraflarından beslenen yönleri var, yani, hâlâ devam etmekte. Meselâ, Paris’de eski yapılar, eski kentler ve eski dokular içerisinde ‘friendly alien’ dediğimiz türden iyi yapılar yapılabilir. Burada bir bozukluk olabilir ama bozukluk çok da güzel oluyor. Bazen bu, modernist bir düşünceden de beslenmiş olabilir ya da ‘digital age’ dediğimiz şeyin çok erken örneklerinden bir tanesi olabilir. En kötüsü, ona yakın hareket etmeye çalışan ama modernist düşünce içinde kalan örnekler var. Onlar, iki arada bir derede olan korkunç örnekler oluyor. Hem çevresinden hem de kent kültüründen kopukluk oluyor. Bu örneklerden Türkiye de çok sayıda var. İki arada bir derede de olsa, onları bir geçiş dönemi olarak kabul etmek lazım. ‘Handle’ edemediği noktaların ne olduğunu görebiliyorum. Koskoca bir yapı yapılmış meselâ, böyle bir ‘junk’ bir şeyler var ama açıklamalarını okuyorsun ve görüyorsun ki modernist söylem var. Dünyanın her yanında böyle, sadece Türkiye’de

değil. Modernist dönemde sıkıntıları yaşamış çok örnek var. Meselâ, yandaki bina buradaki gibi böyle üç metre kat yüksekliğini kullanıyor. Ama yanına bir tane bina geldi, onun izlerini kullanmaya çalışmak istedi ama 2.70 kat yüksekliği ile bunun verdiği mekân kalitesi arasında fark olacaktır. İster istemez onunla bunun arasındaki mekansal volüm, feeling'i etkiliyor. Demek ki bütün bunların sonucunda 'input'lar iyi bir mimari yapmaya yetmemiş. O zaman, ya mimarının beslenme kaynakları değişecek ya da yanındaki o binayla 'deal' edebilmesi için yandaki bazı şifreleri iyi yakalaması gerekecek. Onun için ben bununla çok ilgileniyorum. En çok ilgilendiğim konu popüler algılar konusu. Nereden girilir, nereden çıkılır. Modernist dönemde öyle binalar yapıldı ki eskiden çok şahane bir yapıya katedrale girer gibi giriyordun, şimdi çelik bir yapıya fare deliğinden giriyorsun. Modernizm bütün bunları yasakladı, karar verdi, 'execute' etti. 'Execution,' modernist düşünceye çok ağır sonuçlar veriyor. O yüzden dekonstrüktif ara bir dönem. Hala onu sürdüren Coop Himmelblau gibi kuruluşlar var. Ama bugün burada dekonstrüktiflerle benzerlikler taşısa da bizim aramızda farklar var. Onlar bir formülasyondan hareket etmiyorlar. O, sadece var olan modernist bir düşünceyi kırma, parçalama, yerinden oynatma, ekseninden kaydırma işi ama yine vektörel bir sistem kullanıyor. Hâlbuki, bu sistemle hareket ettiğin zaman bütün bunlara zaten hiç gerek kalmıyor. Kendiliğinden cevaplar verilebilir. Sonuçta tek test etmen gereken o insan ölçeğidir. Nasıl bir ölçek olacak? Kullanacağın materyal, içindeki hayat yani, program, bir de strüktür nasıl olacak gibi şeyler diyelim. Bütün bunlara cevap verir mi? Olay budur. Böyle düşündüğün zaman üslupla ilgili konuşmadığımızı anlıyorsun. Modernist düşüncenin genel formülü ne olursa olsun, çok kısa bir sürede arka arkaya büyüüp bütün dünyayı elinize alarak, bütün şehirleri alarak, beş dakikada iki yüz, bir saatte de bin tane güzel örnek söyleyebilirim. Fakat bir tür türemekten söz ediyoruz ve ortada bir sorun var. Bu sorun 'global warming'den başlayarak geriye doğru gittiğinde kentlerde bir rahatsızlık var, bir kimlik sorunu var. Ben diyorum ki 'style' olarak modernizmi aradan çıkaralım.

F.M.: Bu anlamda size katılıyorum. Ama diğer tarafta bahsettiğiniz dijital dünya yapay bir dünya kuruyor. Her şeye bilgisayar programları ile karar veriyorsunuz.

G.A.: Üretim tarzı olarak söylüyorum. Öbür taraftaki dijital denince gözünün önüne ne geliyor bilmiyorum. Ama o şekilde değil. Onun için ben bu örneği çıkardım. Burada

hareket tarzı, tamamen modernist düşüncede. Gerçekten çok iyi bir Modernist düşünce içerisinde hareket eden bir inşaat mühendisi olan Uruguaylı Eladio Dieste var meselâ. Benim mimarlar, çok ince tuğla duvarlar, asmolon döşemeler üstüne çalıştı. Uruguay çok zengin bir yer değil. Dolayısıyla ekonomik yapılar yapılmak zorunda. O yüzden elindeki basit malzemelerle, parçalı malzemelerle, onları hareket ettirerek, kıvrarak bir şey yaratıyor. Dolayısıyla buradaki hareketlerin çoğu aslında strüktürel olgudan geliyor, yani hiçbir şey yerinde duramazken, katladığın zaman güç alıyor. Bunlardan hareket ediyor, bunun mantığı kendi kendini taşıyabilen, hem taşıyıcı hem de duvar olan elemanlar geliştiriliyor. Burada, kolon-kiriş sistemi gibi bir sistem yok. Dolayısıyla, bizim bazı projelerimizde de görebileceğin gibi modernist düşüncenin klasik alt-mekan, üst-mekan, iki duvar, bir camekan, kolon-kiriş düzen sisteminden ortaya çıkan şeyler var. Yani, taşıyıcı gerektiriyorsa döşeme aşağıya gidiyor, alttaki döşeme de onunla beraber birleşerek sistemi oluşturuyorlar. Sonra tekrar oluşturuyorlar, tekrar oluşturuyorlar. Bu aslında Osmanlı mimarisinde de olan bir olgu, Roma mimarisinde de. Strüktürle çok ilişkili, üslûpla değil. Demek istediğim Modernist düşüncenin görselliğinden yola çıkmıyoruz. Ben şöyle bir şey daha söyleyeyim basitçe, çalıştığımız konulardan biri şu: Ne oluyorsa bilmiyorum, bütün öğrenciler, bütün mimarlar yattıkları zaman gece rüyalarında hep bir şeyle baş ediyorlar, Barcelona Pavyonu. Niye? Nasıl oluyor? Barcelona Pavyonu niye böyledir? Büyük olan bütün yapılar onunla kıyaslanıyor. Hele bazı eleştirmenler için onun dışında, onun soyutladığı durum, normal insanlar için anlaşılmaz bir şeyken, mimarlar için içinden çıkılmaz bir soyutlama ile tapılası bir yapı haline geliyor. Bir de, Türk mimarlığının sabaha karşı gördüğü ikinci bir 'night-mare'i daha var: her yaptığını Safranbolu evleriyle kıyaslama. Modernist eğitim-öğretim sisteminden geliyor, bir şekilde kafana o takılıyor. Onun dışına çıkıldığı anda, yani, 'knife' kübikliğin dışına çıktığın zaman ya da birbirini kesen şeyler tasarladığın zaman inşaat mühendisleri saçlarını başlarını yoluyor. Bir kenarın açısı değiştiği zaman hesaplayamıyorlar. Öyle bir kirlilik var şu anda. Onun için, modernist düşüncesinin yarattığı mühendisler var. Öbür tarafta bir makine mühendisi için o açı değiştiği anda bu sefer çarpan havanın öbür tarafa geçememe sorunu gibi bir sorun oluyor. Çatal gibi gidip tersine dönen, onun kendi doğasına da aykırı hale gelmiş durumda. Onun için düşünemez haldeler. Çünkü planla, kesitle, görünüşle düşünülüyor. Hâlbuki böyle bir şeyi ortaya çıkarabilmem için modernist düşünceye göre iki yüz tane kesit alman lazım. Ama bunun kesitle bir alakası yok ki. Ben bunu burada çizdiğim gibi

doğrudan CNC ile maketini yapabiliyorum. Hattâ, bunlar şantiyedeki robotlar vasıtasıyla da koordinatları verilerek inşa da edilebilir bir halde. Dolayısıyla, ‘unconsciously’ bir şekilde bu tartışmalar ortadan kalkacak ve bu birçok şeyi düzelteceğinden eski zamanın o ağırları ve sancıları eğlence içinde kaybolamaya başlayacak. Hâlbuki bu tarafta da başka bir eğlence var. Ve ben meselâ, bunu şu anda çok az insanla paylaşıyorum. Yani, bunu konuşman gerekiyor, beraber psikanalizler gerekiyor. Öyle bir şey ki örnekler insanların gözünü kör ediyor. Zaha’dan, ondan, bundan, Frank Gehry’den bahsediliyor. Hâlbuki onlar çok erken örnekler ve öncü örnekler. Ama onlara ait, onların üstünlüğü demek değil bu. Çok gerisinde, geriye gittiğin zaman öyle ilginç kesitler ve durumlar var. Kabukları neyse aslında formüle edilebilir. Meselâ, Wolfram’ın *A New Kind of Science* kitabı var ve göreceksin ki bir takım matematiksel programları var.

INTERVIEW WITH DENİZ ASLAN

Conducted in the architect's office in Istanbul, 19 September 2007, 09.30.

Feray Maden: Öncelikli olarak ofisinizde kimlerle birlikte çalıştığınızdan biraz bahsedebilir misiniz?

Deniz Aslan: Öncesinde başka bir çalışma grubumuz vardı. Orada ben, İpek, Arda, Sevim ve Cem Altun vardı. Sonra Trafo mimarlar olarak yine ben, İpek, Arda, Sevim var, Cem Altun çıktı yerine Sumay geldi. Böyle bir grup olarak devam ediyoruz.

F.M.: Grup olarak sormak doğru olmayacak; bu nedenle bireysel olarak soruyu size sormam gerekecek. Kendi mimarlığınızı nasıl değerlendiriyorsunuz, belli bir tarzınız, yaklaşımınız var mı?

D.A.: Biz grup olarak birçok proje yaptık, bireysel olarak da birçok projeyi sürdürdüm. Belki şöyle bir şey söylemek daha doğru olacak: Mimarlıkta herhalde belli bir tarzım var demek doğru olmaz, yanlış bir şey diye düşünüyorum. Tarzlardan bahsetmeyi çok anlamlı bulmuyorum ama belki modernlikten bahsedilebilir. Modernite içinde yer aldığımızı ve yer aldığımızı söyleyebilirim.

F.M.: Peki, Türkiye'deki koşullar göz önüne alındığında projelerinizi yapmakta gerçekten özgür davranabildiğinizi düşünüyor musunuz? Gerçekten istediğinizi yapabiliyor musunuz yoksa belirli kısıtlayıcılar var mı?

D.A.: İki tür şeyden bahsedebiliriz ama öncelikle proje üretme sisteminin ne olduğundan bahsetmek lâzım. Projeleri üç tip yolla alıyorsunuz: Birincisi, direkt size gelen projeler var, size gelen bu projeler daha önce yaptığımız işler üzerinden bir değerlendirme veya bir önerme ile geliyor. Yani, 'Trafo ile çalışırsan iyi olur' ya da 'onlarla çalışma' gibi önermeler olabiliyor. İkincisi, iş alma ya da proje üretme süreci, yarışmalar. Yarışmaların kendine özgü ayrı bir durumu var; yarışma bir tür ihale. Bu nedenle başta saydığımız maddeyi ikiye indirebiliriz. İhalelerde artık daha çok yeterlilik ve rakamların konuşulduğu bir durum var. Yarışma ise biraz daha farklı bir ihale şekli.

Yarışmalar tabii ki biraz daha program tanımlı, ama programı geliştirebiliyorsunuz. Karşınızda bir müşteri yok, herhalde mimarın nispeten en rahat olduğu alan. Müşteri ile birlikte çalışırken de fark ediyorsunuz ki artık müşteriler yalnız değil. Müşterileri destekleyen bir sürü danışman var. Müşteri bir kurmay heyeti ile dolaşüyor ve parasını öyle durup dururken kendi beğenisine göre yatırmıyor. Türkiye’de de artık müşteri onu öğrenmiş durumda. Dolayısıyla üçlü bir proje üretme süreci var.

F.M.: Projeler size geldiğinde seçici davranıyor musunuz? İşverenin size dayatılmış bir proje ile geldiği durumlar oluyor mu?

D.A.: Evet, olabiliyor tabii. En baştaki soruya dönecek olursak, ‘belli bir tarzımız var mı’ sorusu üzerine giderken, bizim aslında mimarlığı anlama şeklimiz sadece yapı üretmek değil. Biz kentsel alandan nesnenin dizaynına kadar çok geniş bir aralıkta çalışıyoruz. Bu, ‘kentsel tasarımı,’ mimariyi, nesne tasarımını ve peyzaj mimarlığını içeriyor. Dolayısıyla, biz bütün bu harmanla bir arada çalışıyoruz. Özellikle bana gelen projeler daha çok kentsel bağlamda ve ağırlıklı olarak da *landscape* ile sorunları olan projeler oluyor. Bir anlamda kendimi bir ara kesit tasarımcısı olarak nitelendirebilirim. Bir kolum binada, bir kolum kentte veya açık arazide olabilir. Onun arasında olup biteni tasarlamak—hattâ benim özel ilgi alanım da bu—mimarlığın bana çok heyecanlı gelen kısmıdır. Dolayısıyla, sadece ‘mimari’ dediğimizde bildiğimiz anlamda binalardan bahsetmiyoruz. Mimarlık o mudur? O da ayrı bir konu, o tartışılır. Mimarlık bu yelpaze içinde kalmaz diye düşünüyorum. Projeler bize geldiğinde seçici davranıyor muyuz dersiniz, aslında bir yandan seçici davranıyoruz. Müşteri zaten sizi seçmiş oluyor. Biz, genelde her tip projeye hizmet vermeye çalışıyoruz. Bunu şöyle algılıyoruz: İyi proje, kötü proje yoktur; iyi müşteri kötü müşteri de yoktur. Aslında müşteriden de inanılmaz ipuçları çıkabiliyor. Bu yüzden mimariye yukarıdan bakmıyoruz. Mimarlığın böyle enteresan bir yukarıdan bakma durumu vardır. O mekanizmamızı çok fazla kullanmamaya çalışıyoruz.

F.M.: Mimarların bazı koşullar nedeniyle veya imar yönetmelikleri, belediyeler gibi birtakım kısıtlayıcı engeller dolayısıyla yaratıcılıklarının sınırlandırdığını düşünüyor musunuz?

D.A.: Evet, düşünüyorum. Çünkü Türkiye’de pozitif ayrımcılık yapılmıyor. Türkiye’de şöyle bir bakış var: Bir araziye yatırım yapan adam kötü niyetlidir, dolayısıyla bu adamın çalışacağı mimar da kötü niyetlidir, bu adamdan mal alacak herkes kötü niyetlidir. Bu durumda, herkesin kötü niyetli olduğu bir sistemde biz iyi niyetli kurallar sistemi kuralım ki kötü niyetli adamlar kötülüklerini en az üretsiner diyerek birtakım kurallar konulmaya çalışılıyor. Öyle bir şey yapalım ki, hiçbir şey yapılamasın aslında. Ne yapılabilir? Mevzuat yapılabilir. Bunda o kadar hazımlı gibi görünen şeyleri o kadar hazımsız hale getirelim ki, bunu o günün yöneticisi istediği gibi de yorumlayabilsin— işin enteresan tarafı! Yani, kılıfına da uydurabilsin ve onu yaparken de zorlanmasın. Ama bunu yapmaya girmeyenler ya da o mekanizmanın içine girmek istemeyenler de duvara çarpsınlar. Ne çıkarsa! En azından biliyoruz ki Boğazda kırma çatılı bilmem neli evler yapılacak, ne kadar kötü olabilir ki? Bunu yaparken de belediyede veya mimarlar odasında veya anıtlar kurulunda bizim öyle kadrolarımız olsun ki herhangi bir yorumlama yeteneği olmasın, çabası hiç olmasın. Dolayısıyla, mimarın mimarca yapmak istediği şeyi hiç kavramayalım, öyle bir tartışma bile açmayalım. Üstelik iki ayrı memur da farklı yorumlayacak şekilde bunu öyle bir düzenleyelim ki şöyle bir *check list* oluşsun: 10 m² yapamazsın, iki tane çıkma yapmışsın olmaz, üç tane bilmem ne olmaz, bilmem neye benzetmemişsin olmaz diyecek kadar da işi *check* atabileceğimiz bir listeye indirgeyelim. Tüm bunlar ortada ama bunların ara kaçakları yok mu? Onu kullanmak isteyen de bizle ayrı bir odaya gelsin konuşsun havasına sokulmuş işler. Dolayısıyla, bütün bunlar içersinde tabii mimarların işi çok zor. Madem böyle bir şeyden başladık, dekonstrüksiyon kelime anlamıyla tam da budur zaten. Dekonstrüksiyon bir mimarî tarz değildir ya da bir mimarî görüntü değildir. Dekonstrüksiyon devlete karşı yapılan bir şeydir. Diyalogun bittiği yerde başlayan, sözün bittiği yerde başlayan, tartışmanın bittiği yerden başlayan bir cerrahi müdahaledir tam karşılığıyla. Keser, keskin bir şeydir. Dolayısıyla, diyalog ancak bu keskinlik yoluyla sağlanabilir ve yeniden bir diyalog, yeniden bir tartışma, yeniden bir toparlanma ve yeniden konstrükte edilebilen bir yapı çıkabilir. Yani, yapıyı kesip atma ve çalışmaz hale getirme ile değil, bu yapının tekrar çalışır hale getirilmesi için olanak hazırlama, tartışılır hale getirilmesi için olanak hazırlamakla ilgilenir. O yüzden, dekonstrüksiyon sadece bir kere doğar ve biter. Dolayısıyla onun görüntüsü dekonstrüktivist mimari değildir. O andaki dekonstrüksiyonun karşılığı olan durumdur. Dolayısıyla sonsuz sayıda dekonstrüksiyon vardır ve modern aslında bir dekonstrüksiyondur. Ve bu da bu

çağa ait bir şey değildir, dekonstrüksiyon yüzyıllardır yapılıyor. Böyle bir bakış açısından bakarsak bu konu tam da bu elinin kolunun bağlanmış olduğu durumda keskin, anarşist bir durumu, kesip atmayı gerektiriyor. Yani, dekonstrüksiyonu gerektiriyor.

F.M.: Peki, bunu yapabilmek mümkün mü?

D.A.: Mümkün. Mümkün ama bunu yapabilmek şöyle mümkün: Yaparsınız yıkarlar. Bugün dekonstrüksiyon da öyle. Paranız vardır, bir de müşteriniz vardır ve yaparsınız. Yıkılana kadar da uğraşsınız. Meselâ, bu bir tür dekonstrüksiyon olabilir. Piyasada daha sonra ortaya çıkacak bir iki proje var, göreceksiniz. Bu projeler yapılacak, arkalarında çok güçlü gruplar var ve mimarları bu güçlü gruplara dayanarak bunu yapabilecekler. Yapı yapmanın bir yolu bu. Dolayısıyla, bu projeler örnek olacak ve tartışılacak, hiç de kötü olmadığı gözükecek ve bir beğeni durumu kazanacak. Meselâ, en azından çatılarla ilgili Boğaz-çatı öngörünümüyle ilgili yeni bir yoruma sebep olacak ve bundan dolayı belediye muhtemelen bunun kaldırılması için uğraşacak, yani, bir senaryo! Dolayısıyla dekonstrüksiyon mümkün, ama kaç projede? Hangi projede? Ne zaman? Nasıl bir ortam karşınıza çıkacak? Onu değerlendirme kaynakları nasıl olacak? Bir başka durum, *paper architecture*. Bunu çizerek, yayınlayarak, konuşma yaparak, seminer vererek, workshop'lar düzenleyerek, işte, birkaç uluslararası yazarın buluşup böyle bir konuyu tartıştığı ortamlar yaratarak yapabilmek mümkün. *Paper* üretmekle de dekonstrüksiyon yapılabilir. Fakat o, ne olursa olsun, mimarlık mesleğiyle ilgili bir konu. Bu nedenle *paper*, mimarlık olmuyor diye düşünüyorum ama *paper*'ın da çok önemli olduğunu biliyorum. Dolayısıyla nesnenin üretilmesi lâzım. Gerçekten bilimsel bir yere yerleşmesini istiyorsak, genetik bir mod olmasını istiyorsak kalıcı olması gerekir. Binanın kalıcılığından bahsetmiyorum. *Pruitt-Igoe*'nin yıkılmış olması, yapılarının patlaması ciddi bir dekonstrüksiyondur meselâ. Ama o tam bir yıkım dekonstrüksiyondur. Oysa dekonstrüksiyon yıkım demek değildir. Eğer *Pruitt-Igoe*'nin patlatılması bir hareket oluştursaydı, bazı şeyler yerine otururdu. Ama o öyle bir şey değildi, modern zannedilen ama modern olmayan bir klonlamanın ortadan kaldırılmasıydı. Modernin tartışmasının kesildiği anda bunu postmodern diye yorumlamak büyük bir saçmalık. Aslında o bir dekonstrüktif, bir *happening*, yani, anlık bir şeydir. O resim çok şey üretebilirdi, ama konuştuğumuz manada o resim hiçbir şey üretmedi. O yüzden aslında sadece bir yıkımdı, dekonstrüksiyon değildi. Ama

dekonstrüksiyon olabilir de! Dolayısıyla ortamlar üretmek, marjinalleşmek, bunların olanakları, yer altına inmek vs. vs. vs., anarşik olmak olabilir bir yolu; ikincisi de bugünkü güncel sanatlar içinde mimar olarak, tasarımcı olarak yer almak olabilir. Orada nesne üretmek ve onu tekrar hayata geçirmek olabilir. Yazmak, çizmek, üretmek, onun denemesini yapmaktır. Deneysellik içinde olur ama bu deneyin ürüne dönüşmemesi bence bir eksiklik, dekonstrüksiyon için yeterli değildir. Dekonstrüksiyon, dediğim gibi nesnenin kendisinde de olmak durumunda. Sadece düşünce yeterli değildir diye düşünebiliriz.

F.M.: Türkiye'deki mimarî örnekler baktığımız zaman dönemler arasında dil açısından farklılıklar olduğunu görebilmekteyiz. Ulusal Mimarlık dönemleri, arkasından 1950'li yıllarda hızlı bir yapılaşma süreci ve 1980'lerde bir kırılmadan söz edebiliriz. Bu süreç içerisindeki Türk mimarlığını nasıl değerlendirebiliriz?

D.A.: Aslında enteresan şeyler var. Cumhuriyet dönemi yapılarına bakarsanız Cumhuriyetin bir yerde enteresan bir modern hareket olduğunu görürsünüz. Cumhuriyetin karşılığı aslında modern, dünyadaki modern. Ama Cumhuriyetin üretim metodolojisi modernleşemiyor, insan modernleşemiyor. Dolayısıyla Cumhuriyetle beraber orada garip, enteresan bir kopma var. Böyle de ilginç de bir durum vardır. Cumhuriyet dönemi ürünleri de bu nedenle aktarma bir tür, daha doğrusu çok enteresan olarak kendi geleneksel yapısını bir başka aktarmayla yani, bir batı aktarması, batı modernitesinin aktarması olarak yorumladılar ve birtakım çabalarla buraya getirebildiler. O dönemin modern ustaları dönemin konjonktürel yapısını da iyi kullanıp özellikle Ankara'da başlayan ve Türkiye'nin her yerine yayılan bir tür mimariyi başlattılar. Ama onun öncesinde çok enteresan da bir şey var aslında: Kübik mimari. Kübik mimari diye böyle enteresan reklâmlar falan var ve yapılıyor. Yavaş yavaş modern bir dil pazarlanmaya başlıyor. Aslında modernlik arkasındaki ekonomiyle beraber başlar. Modernlik sadece bir düşünce değil, modernlik bütün üretim ve tüketim sisteminin değişmesidir aynı zamanda. Üretimle çok ilişkili bir şey, standartlaşma, tekrarlanabilirlik vs. modernlik kavramları bunlar.

Modern ürünler yok mu, var. Olamaz mı, olur tabii ama aslında toplum tam da böyle bir modernlik yakalayamadı. İlk ürünler de zaten çoğunlukla böyle, neyi neyin yerine getirdiğini tartamıyor. O, bile iyi bir dekonstrüksiyon değil. Meselâ, resimlere

baktığınız zaman eski nemli evinden kurtul, yeni ferah çamaşır makinalı bir bilmem ne evine geç. Orada şöyle bir imaj var: Kadın çok kullanılıyor, çocuklar orada oynarken darmadağın, adam evinde ayağını uzatmış falan. Kadın temizlik yapıyor, çamaşır yıkıyor vs. Ama yeni evinde öyle değil. Artık mutlu bir yüzü var. Çocuklar daha sanki az orada, adam da ayaklarını indirmiş gazetesini okuyor. Kadın artık çok mutlu, etrafta dağınık hiçbir şey yok ve artık eskisi gibi uğraşmıyor, makinalar yapıyor her şeyi! Evin her tarafında büyük pencereler var, ışık geliyor ve böyle bir ferahlık, ufuk imajı var. Yani, her şey gelecek vaat ediyor, herkes güneşe bakıyor. Fakat bu gelecek bütün yapıları yıktığı için yerine oturamıyor. Batı modernitesi ciddi bir savaş sonrasında ortaya çıkıyor. Arada çok ciddi bir fark var. Yıkım olmadan dekonstrüksiyonun olması kolay değil diye de düşünüyorum. Türkiye bunu yaşamıyor. Bir iç savaş sonrası ortaya çıkan şeyle var olanı geliştirmek çok farklı. O yüzden Türkiye’de böyle enteresan bir durum ortaya çıkıyor ama bu arada Türkiye’nin kendine özgü bir yapısı oluşuyor, o da ayrı bir şey. Bu söylediklerimizin hiçbirine uymayan çok özel bir durum oluşuyor, bu da çok değerli. Onu da kenara atmamak gerekiyor. Ama bir dekonstrüksiyon değil, o kesin. Hattâ tam tersi bir kaybolmakla ilgili, bir tür kaybolma, ne tür kaybolma bilmiyorum ama bir tür kaybolma. Bir tür kopuş, geri dönülemeyen bir kopuş, mesnetlerini kaybeden bir kopuş bu. Dolayısıyla Türkiye’de daha sonra yaşanan bir deformasyondur, dekonstrüksiyon değil deformasyondur. Bu deformasyonun ürettiği mimarlık “yap-sat”çılıktır—ne kadar ucuza yaparsam o kadar pahalıya satarım. Mimari zaten imza atmadır, planı belediyeden veya anıtlar kurulundan geçirmektir, iş takip etmektir diye bir yaklaşım var. Mimariyi böyle bir duruma indirgediler 1970’li yıllarda. Ama çok enteresan bir dönem var: 50’li yıllar. 50’li yıllarda aslında Türkiye’de ilginç de bir mimari vardır. Özellikle Mecidiye, Teşvikiye, Nişantaşı—İstanbul için konuşuyorum—İzmir, Ankara, Adana, Mersin, yukarı çıkarsak Karadenizdeki birçok şehirde çok enteresan şeylerin başladığı görülür, entelektüel bir entelijansın başladığı da görülür doğrusu. Bugün erken dekonstrüktivist denen veya Berlin’de yapılmış olan Eisenman’ın yapılarının pek çok detayını Nişantaşı, Teşvikiye, Vali Konağı Caddesi üzerindeki birçok binanın detayında görebilirsin. İstiklal Caddesi’nde en az iki yapıda—eğer bu bir dekonstrüksiyonsa, sırf görüntüden bahsediyoruz—görürsünüz. Viyana’da da benzeren birçok şey vardır. Dekonstrüksiyon bu değil demeye çalışıyorum. O biçim görüntüsü değil ya da nesnelere yerinin kaydırılması değil. Başka bir şey muhtemelen. Enteresan bir diğer şeyde mozaik dönemi. Aslında bu dönem de çok kenara atılacak bir dönem

değil. Bunun berbat halı motifli durum içine düştüğü dönem biraz daha geçtir, 80'li yıllardır, 90'lardır. Ama o arada da çok enteresan bir ilginç cephe mimarisi vardır. Çünkü bu bilinçli veya bilinçsiz alt-üst gölge veren, gölge vermeyen eleman mantığını da beraberinde getirmiştir. Daha sonraki dönemlerde bunlar gittikçe deforme ve daha tarihsel oldu. Tarihselci kopyalama da aslında tam yerine oturmamıştır, çok iyi örnekleri yoktur. Türkiye'de Türk-İslam motifleri üzerine akademik çalışmalar vardır ama bir şey oluşamamıştır. Bence bu işin piri Tuncer Çavdar'dır. O da tatil köyü senaryosu içine çok iyi oturduğu için kalmıştır, onun dışına çıkmamıştır zaten. O, bir tiyatrodur, gerisi de bir sahnedir.

Bugünlere gelirsek bugünlerde inanılmaz bir toplu konut çılgınlığı var. O, zaten dünyanın bize biraz gecikerek yansımış halidir. Onun pek mimari karşılığı yoktur. Kentlerin bir şekilde çoğalmasıyla daha doğrusu kentte göçün çoğalmasıyla, konforun artmasıyla ortaya çıkan bir dönemdir. Türkiye'de 90'lı yıllar enteresan bir dönemdir, halen devam eden yıllardır. Bu siteleşme, aslında “getto”laşma öte yandan eğer gecekondular bir marjinalise buda marjinaldir. Kurtarılmış kasabalar, köyler—şehir içindeki köylerden bahsediyorum—aslında bir getto kültürünü yerleştirmektedir. Burada marjinallik iki taraflıdır. Ama marjinallik bir çerçeveye oturmuyor burada, sadece güvenli korunaklı bir sitenin pazarlanmasıyla ilgili bir durum olarak görülebilir bunlar. Toplumun belki de kendi eş kültürünü aradığı bir durumdur bur. Zaten hep de var olan bir şeydir. İşte bilmem nereye giderseniz Karadenizliler vardır, bilmem nereye giderseniz Trakyalılar vardır. Bunlar yan yana oturmazlar. Bilmem nerede meselâ sadece kürtler oturur, ötekinde aleviler. Zenginler fakirler oyunu da bu işin bir parçası. Hattâ bunun içinde etnik şeyler de var, Musevilerin çoğunlukta olduğu yerler de var. Dolayısıyla biraz önce söylediğimiz siteler kapalı çocuk oyun alanı belli, güvenliği belli, yüzme havuzu, sosyal tesisi belli olan yerlerdir ama bunlar Türkiye'nin ne kadarını temsil ediyor? Türkiye mimarlığının ne kadarını temsil ediyor bilmiyorum ama yapı üretme açısından konuşursam fenada bir oran gibi gelmiyor bana. Çünkü yapı karşılığı varsa üretilir, yoksa boşluğa para basmak gibi karşılığı olmayan bir şeyi basarsınız aşağıya iner satışı olmaz. Dolayısıyla burada postmodern tavır biraz daha iyi okunmaya başlıyor, eklektik tavır okunmaya başlıyor. Artık müteahhit araştırma falan yapıyor ve bu adamlar ne seviyor, ne istiyor araştırıyor: 3 oda olacak, 70 m² daha küçük olmayacak gibi bir takım satış standartları oluşturuyorlar. Showroom'ları var, iyi bir database oluşturuyorlar. Hepsinin kendine ait databaseleri var, herbir grup kendi databaselerini

oluşturuyor. Bugüne geldiğimizde bu tavırla daha iyi bir mimarlık aramak bir dert. Aslında şu içinde bulunduğumuz dönemin bütün bu kaotik yapısına rağmen Türk mimarlığı adına daha iyi bir mimarlık için bunun bir şans olduğunu düşünüyorum ve iyi mimarlık üreten grupların da var olmaya başladığını görüyorum.

F.M.: Bu durumda sizin bahsettiklerinizden hareketle ekonomik duruma göre, sosyal veya dinsel yapıya göre mimarlığın şekillenmeye başladığını söyleyebiliriz.

D.A.: Belki bu sanat için geçerli ama mimarlık da öyle bir şey zaten, parası olana mimarlık yapılıyor. Mimarlık aslında bir halk sanatı değil. İki durum var: Bir, zanaat olarak bu işin koruma üretme kısmı olarak; bir de bu işin kültürlenmiş kısmı olarak mimar bunu temsil ediyor. Bütün yüzyıllar boyunca böyle olmuştur, doğuda da batıda da böyle.

F.M.: Sosyal, ekonomik yapıya göre şekillenen bir mimariden söz ediyoruz o zaman.

D.A.: Mimarı besleyen aslında burjuvadır, burjuvanın artması mimarlığın yaşamasına olanak verir. Zanaatkâr olan mimardır, mimar böyle midir, değil midir o da ayrı bir konudur. Ama mimar bu anlamda mutlaka burjuvayla ilişki içinde olan bir adamdır. Sanatkârlar da böyle aslında, tek başına mimar yok, tek başına sanatkâr yok. Bugün bile bu böyle ve daha da böyle olacak. Türkiye aslında burjuvaziye yeni yeni tanıyan bir ülkedir. Türkiye’de artık bir burjuva var, tartışılabilir bir burjuva var. Bu burjuva kültür üretiyor mu? “Üretiyor.” Ama nasıl bir kültür üretiyor? O daha masaya yatırılmış değil, onu göremiyoruz.

F.M.: Biraz önce bahsettiğiniz dönemlerdeki geçiş süreçlerinde mimarî açıdan çok farklı ürünleri bir arada görebileceğimizden bahsettiniz. Peki, kendi mimarinize döndüğünüzde örneğin bir beş yıl önceki mimari ile şu andaki mimari arasında ciddi farklılıklar var mı?

D.A.: Bugünün işverenin enteresan bir baskısı var. İşvereni aşmak kolay iş değil ama aşılabiliyor tabii. Onunla beraber baktığınız zaman bugün artık biraz daha enteresan

olanaklar görülüyor. On sene önceki tavrımla bugünkü tavrım arasında çok fark var mı diye bakınca, aslında ben zaten böyle bir irrasyonel dünyayı algıladım. Dolayısıyla çok özel bir fark görmüyorum işin doğrusu. Ama öte yandan da bakınca bir farklılaşma ararsam belki şunda görüyorum: Yaptığınız yapının kalıcılığı çok önemli bir şey değil artık diye bakıyorum ya da mimarlık bir eser üretme işi değil diye bakıyorum. Belki daha önceleri biraz daha detaylı nesne üretme diye bakıyordum. Eskiden çok özel bir şeymiş gibi bakarken şimdi çok da özel bakmamaya çalışıyorum. Yapabiliyor muyum? Ondan da emin değilim ama çok özel bir şeymiş gibi bakmamaya çalışıyorum. Mimarlığın kendisini çok özel görmemeye çalışıyorum. Ondan kurtulmak kolay bir şey değil çünkü çok özel görmeye başladığınız andan itibaren aslında heykel yapıyorsunuz, mimarlık yapmıyorsunuz. Belki heykel belki de vitrinin içine konulan bilmem nesnel bir şey oluyor. Yani, bir nesne üretiyorsunuz, o da onu dokunulmaz kılıyor. Biri dokunduğu zaman canınız acıyor. İşte adam onun önünü bilmem neyle kapattığı zaman veya yerini değiştirdiği zaman üzüyorsunuz. Buna nasıl böyle bir şey yapılır diyorsunuz. Şimdi artık öyle bakmamaya çalışıyorum doğrusu. Sadece bir görüşü pişiriyoruz, o görüşü geliştiriyoruz. Belki güncelliyoruz, öyle de bir yan var. Bugünkü bu bütün konuştuğumuz konjonktürel çerçeve de bizi ilgilendiriyor. Güncel olan durumlar bence çok önemli. Güncelin dışında durmak çok doğru mu ondan da emin değilim. Popüler kültüre kadar gelir ucu. Üretim dili çok değişti, meselâ uzunca bir süredir ıslak üretim yerine kuru üretimi ön planda tutmaya çalışıyor olabilirim. Şantiyelere sürekli hatalı imalat yapma olanağı vermeyen bir mimariden belki bahsedebilirim. Keşke temeli olmayan şeylerden ya da söküldüğü zaman ortama şey ölümcül izler bırakmayan şeylerden bahsedebilsek. Mimarlık iz bırakmayan bir şey olabilir mi diye mesela düşünmeye çalışıyorum. Yine o benim ilgi alanım veya uzmanlığım olduğu için çoğu zaman mimarlık ve peyzaj aslında aynı yere geliyorlar diye düşünüyorum. Konjonktür de yine önemli. Binanın içindeki doğa kriterini de önemsemek gerektiğini düşünüyorum. Şimdi ahşabın kullanımını bile tehlikeli görmeye başladığımız durumlar olabiliyor ve ahşabın yeni hallerini araştırıyoruz. Meselâ, daha çok sentetikleri kullanmaya çalışıyorum. Bunu yaparken de geri dönüşüm kriterlerini de göz önüne alıyorum. İçinde koruyucu madde var mı, son tüketim tarihi neymiş falan diye bakıyorsunuz. Bunu yaparsam malzemeyi getireceğim diye düşünüyorsunuz. Onun dünyaya getirdiği negatif katkıyı da düşündüğünüz zaman aslında büyük bir ekonomik çarkı dizayn ediyorsunuz. Bunları da göz önüne almak gerekiyor diye düşünüyorum.

Lokallik beni eskiden ürkütürdü, lokal olmak bana olumsuz gelirdi. Gittikçe lokal olmanın olumsuz bir şey olmadığını ve yavaş yavaş lokalliğin önemli olduğunu düşünüyorum. Bunu çok bariz olarak tartıştığım projeler pek yok ama düşünce olarak lokali bir daha algılamak istiyorum. Bu, vernacular anlamında değil. O enstantane, yani, o enstantanenin bütün değerlerini tartışmaktan bahsediyorum.

F.M.: Bildiğimiz gibi Batı merkezli bir takım ideolojiler, yaklaşımlar ve kavramlardan söz edebiliyoruz. Dünyanın her yerinde olduğu gibi belki Türkiye’de de bunların bir anlamda yansımalarını görebiliyoruz. Modern mimarlık hemen akabinde gelen postmodern mimarlık ve özellikle son dönemlerde ortaya çıkan dekonstrüktivist mimarlık üzerine konuşacak olursak mimarının belirli dönemlere ayrılarak sınıflandırılması veya sınırlandırılmasını doğru buluyor musunuz?

D.A.: Yok, yok! En başta da onu söyledim: Mimarlığın hele bugünkü toplumlar ve bugünkü gündemde böyle bir lüksü yok. Böyle bir sınıf temsiliyeti falan diye bir durumu yok, böyle bir düşüncenin temsiliyeti diye bir şey de yok. Zaten yirminci yüzyıl bunların kırıldığı bir yüzyıldır. Öte yandan bakıldığı zaman büyük ekollerin, büyük düşüncelerin küçük fragmanlar halinde devam ettiği görülür. Fakat şu önemli: Modern önemli bir kavram ama yanlış anlaşılıyor. Meselâ, usta mimarlık tarihçileri hemen eleştirilerde bulunuyorlar. Bence o, çok da sağlıklı bir görüş değil. Modernlik önemli. Ben şöyle diyorum: Modern bir programdır, bu konuştuğumuz her şey o moderne takılmış ara programlardır. Modern programı, teknolojiye veya bilgisayara benzetirsek bir işletim sistemi olarak görmek mümkündür. Diğer her programı, küçük kuramcıkları, programcıkları, konuşmaları, söyleşileri de birer alt program olarak görmek mümkün. Dolayısıyla bunların hepsini toparlayan şeyin modern olduğunu, modern kültür olduğunu ve modernite olduğunu yazmak lâzım. Modernitenin tek bir şey olmadığı belirtmek lâzım. Meselâ, burada postmoderniteden, ondan, bundan, şundan dünya kadar kavramdan bahsedebiliriz. Dekonstrüksiyon da modernle ilgili bir şeydir hattâ dekonstrüksiyon modernle de kesebilir. Dekonstrüksiyonun böyle bir durumu var. Bugünkü dekonstrüktivist olarak gözüken görüntüler aslında sadece o anı temsil ediyorlarsa bu çok yanlış. Eisenman’ın, Hadid’in, Libeskind’in dışında çok daha enterasan dekonstrüktivistler var ama gözüküyorlar. Dekonstrüktivist üretim ilkel bir

üretim olmak durumunda değil. Benim tam olarak söylediğim şey—belki en kritik şey—sözün bittiği yerde hayat bulması ve sadece o durum için geçerli olması. Dolayısıyla zamansız bir şeydir, zamanlar ötesidir. Bütün bu tarihi içine bakarsak birçok dekonstrüktivist görebiliriz. Dekonstrüksiyon zaten yıkma, kırma, sürme işi değildir. Meselâ, felsefede Occan'ın fırçası diye birşey vardır. Yani, biraz gözüdür hale de getirir. Biraz arkeolojik yanı vardır ama aynı zamanda da keskin bir yanı da vardır. O yüzden herkesin aynı dertleri de olmayabilir, böyle bir durum da var. Dolayısıyla onun doğma şekli önemli, belki de yok olma şekli de önemli. İkisi de çok kritik ve vurucu, çok etkileyici. Ben, dekonstrüktivist durumu modernlik içinde bir program olarak algılayamıyorum.

F.M.: Özetlersek, size göre mimarlığın dönemlere göre ayrılıp sınıflandırması tamamiyle yanlış. Bildiğimiz gibi Jencks'in bir takım açıklamaları vardı.

D.A.: Herhalde Charles Jencks bakılacak en son adamlardan biri olsa gerek. O kadar seviyoruz ki silip atmayı. Şöyle düşünmek mümkün: Shortcut'lar ürettiği için değerlidir. Shortcut'lar yani, ara okuma önemlidir. Bu nedenle ona belki bir ara okuma denilebilir. Ama hızlı bir şey bu geçicilik. Öyle çok insan vardır, çok değerli noktalarda bırakmışlardır. Postmodern kavramı fena da bir kavram değildir.

F.M.: Ama şu an böyle bir kavramsız söz edemiyoruz.

D.A.: Tabii, tabii. Öyle bir şey yok. Belki yine en başa dönüyorum ama 20. yüzyılın okumasını doğru yapmak lazım. Derrida'nın söylediği gibi 20. yüzyılın modern olmadığını düşünüyorum. Modern aslında şimdiki insanlardır. Modern içinde yaşayan, onu üretmiş olan insanlar modern olamaz. Çünkü moderni görmemişler, belki içinde üretimlerini yapmışlardır. Ama bir sonraki 2. okuma ve 3. okuma gerçek modernliği ortaya çıkartacaktır. Böyle bir sürü okumayla devam edecek olan bir şey. Fanatik bir modernist ya da modernizmden bahsetmiyorum veya bir tür görüntüden, detayların silinmesinden falan bahsetmiyorum. Modernite kavramını yadsımak kolay bir iş değildir. Onun karşılığı tarihselciliktir, başka bir şeydir ve bugün üretime ait olmayan bir yerde durmaktır. Diyebilirsiniz ki Marksist bir tavırla bugününün üretimi nedir ki? O da dekonstrüktivist bir şeyi başlatabilir. Meselâ, Marks için de öyle birşey söylenebilir.

Bence Marks'a ideolojist olmak yerine daha çok ekonomist olarak bakmak da mümkün. Ama böyle bir yanı da yok mudur diye düşünülebilir. Biraz şeylere de girilebilir, yani, sadece görüntülere değil, rejimlere, siyasi görüşlere, manevralara bakılabilir dekonstrüktivizmi tartışmak açısından.

F.M.: Gerek modern mimarlık gerek diğer yaklaşımların arkasında son derece güçlü ideolojiler ve kavramlarla ortaya çıkıyor. Bunların Türkiye üzerinde yansımalarından söz edebilmemiz sizce mümkün mü? Eğer böyle bir durum var ise bu kavramların gerçekten irdelenip sorgulandığı düşünüyor musunuz? Yoksa bire bir taklitlerinden mi söz edebiliriz?

D.A.: Türkiye'de böyle bir sorunu hiç olmamıştır diye düşünüyorum. Türkiye'nin modernist bir sorunu olmadı hiç bugüne kadar. Türkiye'nin böyle bir aktarmacı, yani, her şeyimizi hep batıdan aldık tavrı olmadı. Belki cumhuriyetin erken dönemleri ile modernliğin erken döneminin çakışması tesadüf de olmayabilir. Türkiye zaten dünyanın tarihsel, zamansal yapısının üstüne oturmuş bir coğrafya. O zaman kavrayışı doğudan batıya kadar giden bir şey. Osmanlı'nın son dönemi batı düşkünlüğü vardı. Türkiye Cumhuriyeti'de bir anlamda böyle oldu, anayasasını şuradan aldı, bunu burdan aldı veya düşüncesini hep aktardı. İlk örnek adına belki biraz aceleci bir takım alıntılar yapılmış olabilir. Ama bu alıntılar hiçbir zaman yerine oturmadı, onun dışındakiler de hiçbir zaman yerine oturmadı. Dolayısıyla Türkiye, bir alıntı yapıp da ondan bir sistem çıkartmadı hiçbir zaman. Türkiye'nin yapısı zaten buna hiçbir zaman uygun olmadı. Türkiye'nin ne kadar batı alıntısı varsa o kadar da doğu alıntısı vardır. Batı, Türkiye'nin tek motifi değildir. Öyle bir şey yok. Belki, Batı en az motiflerinden biri de olabilir Türkiye'nin. Hayranlığı yok mu? Var! Bu hayranlık daha çok Özal döneminden itibaren üretilen nesnelere üzerine olmuştur. Arkasındaki fikre dönük değildir. Ben paramı bastırırm en iyisini alırım, arabanın da en iyisini alırım, gözlüğün de en iyisini alırım, çantamı da öyle alırım, Lacoste'umu da buraya koyarım gibi bir yaklaşım olmuştur, oluyor da. Marka, şimdi de oldu? Başka bir şeye girmek lazım aslında orada, globalizmden bahsetmek lazım. Aslında çağın en büyük sorunu belki bu. Ama global olmadan yaşamak mümkün mü, o da ayrı bi konu. Hepimizin elinde bir tane nesne var, değişik modelleri var. Bir de Türkiye'de şuna bakmak lâzım: Nesnelere bu kadar kolay değiştirebilen bir toplum neden mekânlarını değiştiremiyor. Orada neden çok

tutucu? Ev konusunda neden hala bu kadar tutucu? Neden orada mimarlık yok? Neden mimarlık ev konusuna girmiyor? Halbuki, modernin ilk konusu evdir. Erken Cumhuriyetin Türkiye'sinin de konusu evdir, oradan başlamıştır. Ama neden modern bireyi yaratamamıştır? Türkiye'nin sorunlarından biri belki budur ve bu da kötü bir şey değildir. Bunu kavramanın en iyi yolu modern bireylerin üremiş olmasıdır. Türkiye'de bir portre açın görürsünüz ki neoklasik ne varsa satar. İyi mimarlık eskidir. Mimarlık patina isteyen bir şeydir denebilir. Yaşlanmışlık isteyen bir şey olabilir. Belki de çok fazla cila gibi olmaması, parlamaması gerekiyordur. Malzeme ile ilgili bir şey. Ama çok enteresandır ki en yeni binaları, jilet gibi görüntüleri kullanabilen insanlar ev dediğimiz zaman hiç de öyle davranmazlar. Bireysel evinde son derece konservatiftir. Mümkün olduğu kadar da neoklasik doğru gidebilir, çok tehlikeli neoklasiktir.

Genetik şifresinin içinde insanlığın başına gelen iki büyük felaket varmış: Biri veba öbürü de kıtlık. O yüzden insan metabolizması bu iki şeyi hiç unutmuyor. Sanırım insanın mimarlığa veya mekâna olan bağlılığı o genetik şifresindeki şeye benziyor. Modern onu yıkan bir şey, dolayısıyla modern bina da tepki duyduğu bir şey. Toplumlarda böyle bir kanı var. Bu yüzden tekrar oraya dönmeyi tercih ediyor olabilir. Bu güvenli bir alan yaratıyor olabilir. Modern güvensiz bir alan çünkü modern birey olarak kalmak ve yalnız kalmak anlamına geliyor. Evin korunaklılığını içermeyen bir şey bu. Postmodern de aslında neoklasik bir konu. Ama bunların hiçbirisi dekonstrüktivizm ile ilgili değil.

F.M.: Bildiğimiz gibi Derrida'nın liderliğinde ortaya çıkan *deconstruction* kavramı Peter Eisenman ve Bernhard Tschumi gibi mimarların önderliğinde mimariye dahil ediliyor. Dekonstrüktivizmi incelediğimizde arkasında son derece felsefi kavramların uzandığını görüyoruz. Bu mimarlık tarzı için bir handikap oluşturur mu?

D.A.: Hayır, niye oluştursun? Tam tersi, belki bir adım daha geriye gitmek lazım. Aslında dekonstrüktivizm ya da dekonstrüktivist düşüncenin yaşadığı yer fenomenolojidir. Hepsinin üst paketi fenomenolojidir. Fenomenoloji nedir diye bakmak lazım. Fenomenoloji bugünkü yüzyılın en önemli durumudur. Aslında pozitivist tavrın veya dual/ikili tavırların karşısında olan bir şeydir fenomenoloji. Bilim olarak bile kabul edilmeyen ama bugünkü felsefenin en açık uçlu, en geliştirici, en düşündürücü alanıdır.

Son derece sonsuzdur, son derece çeşitlidir. Bir tür psikanalize yakındır. Dolayısıyla özel olmak gerekir, bu özel konuları kavramış olmak gerekir. Tekrar Occan'ın firçasına dönersek, bir iz sürebilmeyi gerektiren bir durumdur. Bunları yapan adam sözün bittiği yerde tavrını dekonstrüktivist bir tavır olarak koyabilir ve öyle bir ürün üretebilir. Bu bir ses de olabilir. Bir manifesto olarak kalmayıp yaşasaydı belki "İtalyan Fütürizmi" iyi bir dekonstrüktivist tavır olabilirdi. Öyle bir yaşantı olabilseydi, öyle bir savaş kıskırtmacası ve onun karşılığı olan bir dünya olabilseydi belki yaşanabilirdi ama sonra yok olurdu. Sözün bittiği, görüntünün bittiği, tartışmanın bittiği yere tekrar tartışılabilir ve seçilebilir hale getirmesi yeterli olurdu. Bence konuyu dekonstrüktivizmin de üstüne çıkıp fenomenoloji olarak ele almak gerekir diye düşünüyorum. Felsefe, mimarlık için değerlidir ama onun da tarihçesine girmek lâzım. Felsefe de aslında mimarlık yapmak ister. Kant'a dönerseniz "çok iyi mimar olabilirdim" der. Çünkü mimar, felsefenin bir türlü adını koyamadığı tanrıdır. Dolayısıyla filozofun tanrısı tekrar bulunduğu yer mimardır. Mimar yaratabilen ve onun üzerine sistemler kuran bir adamdır. Dolayısıyla mimar bir sistem kurucudur. Biraz sadistçe ama Matrix'in de kurucusu mimardır. Meselâ mimar orada modern görülebilir. Orada mimar beyazdır, beyaz arkasındaki bütün plan beyaz ve metaliktir. Oysa mimar siyahtır. Modern mimar siyahtır, modern üretim beyazdır. Modernin getirdiği bir siyah-beyazlık vardır, monokromlaşma da vardır. O da başka bir konudur tabii ki. Bunları tartışmadan önce fenomenolojiye girmek gerekir. Dekonstrüktivist çok noktasal ve hafif kalır, yerini bulamaz ve "izm"e dönüşür. Dekonstrüktivizm sorunlu bir alandır. Dekonstrüktivist olmak ayrı bir konudur, modernist olmak da ayrı bir konudur. Moderniteyi kavramak da farklı bir konudur. Modernite ve fanatik modern veya fanatik modernist olmak da farklı bir konudur. Modernlik bir üst programdır, Bunu da kabul etmemek bana biraz ahmaklık gibi geliyor. Onun altında bütün bu konuştuğumuz şeyleri konuşabiliriz.

F.M.: Dekonstrüktivizmin arkasında yatan felsefi düşüncenin ortaya çıkış sebebini anımsarsak, kuralları yıkmak, düzeni değiştirmek, yeniden inşa etmek gibi birtakım kavramlar öne sürdüğünü söyleyebiliriz. Sizce dekonstrüktivist mimarlık teorik olarak, kuramsal olarak öne sürdüğü kavramları pratikte bina olarak inşa edebiliyor mu?

D.A.: Kolay iş değil. Resimde bulduğunuz düşünülebilir. Belki de daha iyi örnekler resimde olabilir, müzikte bulunabilir. Bence esas resimde bulunabilir. Mimarlık süreç olarak da, üretim olarak da uygun değil buna. Mimarlık hâlâ bu kadar hızlı değil, mimarlık yeterince akışkan değil. O yüzden de bir atölye çalışması oluyor: Derrida-Tschumi çalışması bir atölye çalışması, workshop'dur. Eisenman-Derrida çalışmaları da workshop'dur. Onun bir şey söyleme şansı yok. O, zaten nesnel bir şey üzerine kurulu değil, canı yanmamış kimsenin. Bir yıkım yok. O, aslında düşünsel bir nüfusun üzerine kurulmuş ideolojik bir şey. Background'u öyle değil tabii. Ama onun mimari bir nesneye dönüşmesi zor. İşverenin talebi gibi bir şey yeterli değil. Duvar öncesi belki Eisenman'ın Berlin denemeleri olabilir. Sosyal kırırdanışın bir parçası olabilir belki bilemiyorum. Yine de yapılanların atölye çalışması olduklarını düşünüyorum. Dekonstrüktivist midir? değil midir? Bence değildir! Lebbeus Woods bana çok enterasan geliyor meselâ. Lebbeus Woods bana daha üretken ve daha dekonstrüktivist olarak geliyor. *Paper architect* olarak baktığımız zaman da daha iyi bir yerde duruyormuş gibi geliyor. Hadid'i böyle bir şeyin içine sokmak mümkün değil. Hadid dekonstrüktivist midir, ben zannetmiyorum. Hadid iyi ustadır, iyi bir kaligrafisttir. Kaligrafist olmakla dekonstrüktivist olmayı aynı yere koymak bana garip geliyor. Bundan sonrasında, dekonstrüktivist bir mimariden bahsetmek bana çok uçucu geliyor. Dekonstrüktivist lafı literatürde olabilir, edebiyatta olabilir ve oluyor, resimde olabilir ve oluyor ama heykelde bile olamayabiliyor. Mimaride ise olma şansı yoktur diye düşünüyorum. Dekonstrüktivizm bir eğme, bükme, deforme etme olayı olmadığı için de biçimini bilmiyoruz, yani, dekonstrüktivist sonucun biçimini bilmiyoruz. Zaten sergi sonrası biliyorsunuz ki hepsi çıkıp biz dekonstrüktivist değiliz dediler. Böyle bir şey olamaz. Ben dekonstrüktivisttim diyerek bir şey üretilemez ki. Dekonstrüktivizm başka bir konudur, yaparsınız. Yine başka bir paper architect—belki de daha dekonstrüktivist bir adamdır diyebilirim bunun üzerine—Archigram daha dekonstrüktivist bir tavırdıydı. Dekonstrüktivist tavrındaki idealini belki bulamaz ama yine de *Yürüyen Kent* bence iyi bir tavidir veya New Babylon.

F.M.: Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Dekonstrüktivist mimarlık yapıyorum denilerek dekonstrüktivist mimarlık yapılamıyor. Peki, yapılan örnekleri incelediğimizde bu tür yapıların biçimsel bir kaygıdan dolayı yapıldığını düşünüyor musunuz?

D.A.: Hayır, öyle bir şey düşünmüyorum. Libeskind örneğine bakarsak, Libeskind'in Berlin üzerindeki ilk model denemeleri nesneye dönüşebildiği için çok güçlüdür. O, hakikaten bir fikirdir. Dekonstrüktivist tavrın en güçlü olduğu Berlin denemeleridir. Belki son gidebileceği yer de Yahudi Müzesidir. Aslında o, bir tür heykelsi bir yapı belki ama düşünsel yoğunluk açısından motivasyonu olması lazım. Onun, bu anlamda o motivasyonu var. Berlin aslında çok motivasyon veren bir şehirdir. Çünkü o dönem duvar yıkılacak, yıkılmayacak tartışmaları var ve tam da bu ortama uygundur. Onda, bir tür dekonstrüktivist hareketten bahsedilebilir çünkü ortam uygundur. Meselâ, Behnisch akademi üzerine koyduğu bütün tarihsel bakışı yıkıp atar ve onu tartışmaya açar. Venedik tüzüğünü bir kenara atabilen ve sonuç alabilen yapısı dekonstrüktivist bir tavidir. Ama her benzeşen şey de dekonstrüktivist değildir. Onun kökü kendinden başlayıp kendinde bitmiştir, Behnisch, hiçbir zaman onu o şekilde bir daha tekrar etmemiştir. Belki böyle bir motivasyon aramak lazım. Bu nedenle motivasyonu önemli. Ona kaynak olacak durum önemli ve belki ilk olması önemli. Tektir yani, tek defaya özgüdür. Dekonstrüktivist tek defada ortaya konan bir soruştur ama milyar tane sonsuz sayıda dekonstrüktivist tavır olacaktır, olmalıdır.

F.M.: Libeskind örneğine dönersek, 1970'li yıllarda yapmış olduğu *Chamber Works* ve *Micromegas* gibi çizim serileri var. Bu çizimleri, belki de modern mimarinin, mimarî çizimi yalnızca yapıyı inşa etmek amacıyla kullanılan bir araca indirgemesine karşı verilen en başarılı örnekler arasında değerlendirebilmemiz mümkündür. Siz, bu serileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

D.A.: Doğrudur, bu bir dekonstrüksiyondur. Ama sonrasında onu ne kadar uzun sürdürürseniz kendi kendinizi dekonstrükte etmek zorunda kalırsınız. Bir başka durumun onu dekonstrükte etmesi gerekir. Dolayısıyla o, bir yapı değildir. Bunu temel attık, artık böyle denmesi için değil bunun tartışılması içindir ya da bunun yeniden okunması içindir. O olanağı verir, yeniden okuma olanağı verir.

F.M.: Bu çizimlerinden sonra, yapı yapmaya başladıktan sonra Libeskind'in kendisini tekrar etmeye başladığı söyleniyor.

D.A.: Ama konu çok net, çünkü her şey ekonomidir. Konu işverendir, işveren onu tekrar etmesi için iş veriyor. Bütün dünya tarihini yanyana koyun, Louis Khan dahil olmak üzere mimarları yan yana getirin göreceksiniz ki hepsi çöküşe öyle girmişlerdir. Meselâ, biz de *TRafo* olarak onu yaşıyoruz. Aynı anda 70 tane proje üretmeye başladığınız andan itibaren o motivasyon kalmıyor ki! Bu keşfedilmiş bir şeydir. Olmayan bir şeyi çekip çıkarmak ayrı bir konudur, çekip çıkartılmış bir şeyi tekrar etmek ayrı bir konudur. Çünkü o çekip çıkardığınız şeyi yapmanız için size iş veriliyor. Onun dışında bir deneme için size iş verilmiyor ki, kimse size öyle iş vermez. Bunlar iki ayrı durum. Çarkın bir parçası olmak aslında bir dekonstrüksiyon değildir. Bir önceki durumun devamıdır. Bu bir dekonstrüksiyon olmadığı içinde SON'dur. Milyon tane proje yaparsın, para kazanırsınız. Kendinize özgü bir takım kriterini sürdürebilirsiniz. Zaten ben bir insanın beyninin nasıl bu kadar çok şey üretebileceğini de algılayamıyorum. Rembrandt'ın yıllar sonra çıkan resimlerinin altına bakıldığı zaman birçok resmin öğrencileri tarafından yapıldığı görülmüştür. Usta, oraya çizmiştir, üzerine notlarını da yazmıştır. Yanındakiler de kendisi gibi ustalardır, her biri bir Rembrandt'dır. Usta onlara sen tek başına resim yapabilirsin diyecek ki yuvadan uçacaklar. Dolayısıyla aslında bu da bir tür seri üretim, başka açıdan bakınca tabii. Sonuçta bu başka bir durum. Libeskind'in kendi mimari kaligrafisi bağlamında bakarsak en çok nasıl şöhret olabilirdi? İşte şu kadarcık bir vıdayla şu kadar çok tonu tutuyoruz, çok da iyi olmuş, şimdi bu *Detail* dergisinde bu yayınlanır. Şimdi de bu yapımsal keşiflere falan dönüşmüş, dekonstrüksiyonla zaten ilgisi olmayan bir durumdur.

F.M.: Yahudi Müzesi için yapılan en büyük eleştirilerden biri tamamen sembolik referanslar üzerine kurulu ve simgesel bir yapı olmasıdır.

D.A.: Çok doğal, çünkü zaten konusu bu. Bir tür hikaye bu, olağanüstü bir sembolizmin karşılığı. Bence daha ilginç olan Yahudi Müzesi projesinin çizimleridir. Buradan Eisenman'a geçsek, Eisenman dekonstrüktivist midir? Eisenman bence çok enteresan bir bilgisayar programının yaşama geçmesine neden olmuş olan ve mimarî üretme tarzını tamamen değiştirmiş olan tasarımcılardan biridir. O yüzden yaptığı hiçbir şey bir daha birbirine benzemeyecektir. Onun çizim dili, temsili dili bence daha enteresan. Aynı şekilde Libeskind'in de Yahudi Müzesinin çizim dili çok başarılıdır. Öyle bir

yapının betonarmesini çizmek, o kadar çok delikli bir betonarmeyi ortaya koymak, bilhassa ışıkları, olmayacak darlıktaki ve uzunluktaki koridorları müthiş bir iştir. O yapıya girince aslında ne kadar da berbat bir adam olduğunuzu görüyorsunuz, eğer ki aileniz de daha öncesinde böyle bir jenoside sebep olmuşsa. O sıkışmış, klostrofobik kısım dışında kalan bence bir tiyatro sahnesidir ama bana göre o sahneyi de iyi dizayn etmiştir. Zaten işin çerçevesi bu, yani, size bu iş, bu gösteriyi yapmanız için verilmiş. Bu gösteriyi on günlük için de tasarlayabilirsiniz, yıkılır, EXPO'larda olduğu gibi. EXPO'da her yapı bir gösteridir. Çünkü o işin gelme sebebi odur. Bu nedenle onu en iyi şekilde yaparsınız. Bence Yahudi Müzesi de bu anlamda en iyisidir.

F.M.: Yahudi Müzesi'den sonraki projelerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

D.A.: Libeskind benim için Berlin'le beraber bitiyor, Libeskind'i bir daha okumuyorum. Yeniden üretme şansı yok. Kendi küllerinden yeniden doğma şansı belki olur. Belki *İkiz Kuleler*'de. O da bir yok oluşun üzerine kurgulanmış bir şey. Sanki doğru adammış gibi gözüküyor. Müzenin devamı olan bir yapı olduğu için öyle. Konsept orada kendi sembolizmini alıyor, bir dekonstrüksiyon değil. Libeskind'i de bir yere kadar böyle bir dekonstrüksiyon içine bilinçli veya bilinçsiz koymak mümkün. Ama bence kendi mimari dili olan ve bugünün kapital mimarisini yapan tasarımcılardan biridir.

F.M.: Libeskind'den hareketle son dönem mimarlarına bakıldığında bir anlamada etiketlendiklerini söyleyebiliriz. Çünkü Zaha Hadid'in tarzı budur, Hadid bu şekilde yapı yapar, Gehry budur, bu şekilde yapılar yapar gibi bir kanıksama ortaya çıkıyor. Örneğin, Gehry'nin Bilbao'daki müzesine baktığımızda veya Libeskind'in Yahudi Müzesine baktığımızda bu yapıların bu kentlere çok büyük bir katkısının olduğu görülüyor. Bu yapılar o kente inanılmaz sayıda turist çekebiliyorlar. Sonuçta o yapı Gehry'nin, Libeskind'in veya Hadid'in olduğu için insanlar tarafından etiketlenmeye başlıyor.

D.A.: Bu tamamen ekonomik nedenlerle alakalı. Öyle bir konudan bahsediyoruz ki markalardan bahsediyoruz. Türkiye'de de öyle değil mi? Bir yapının satılması için belirli isimlere gidiliyor. Bilmem ne binası için bilmem kime gidiliyor, suit yaptırmak için bilmem kime gidiliyor. Bir başka şey içinde bir başkasına gidiyorsunuz. Yerel

dernekler ve modern arası birşey söz konusu. Tek bir yapı istiyorsanız bilmem kime gidiyorsunuz, böyle bir iş dağılımı var. O anda marka oluyorsunuz. Peyzaj olunca bana geliyorlar meselâ. Böyle bir durumu sevmiyorum ama bir tür marka oluyorsunuz. O marka güven veriyor. İşi sizin yaptığınızı bilmeleri satış sebebi oluyor ya da tam tersi bir izleme sebebi olabiliyor. Güncel yayınlar bunu destekliyor. Yatırımcı bunların yayınlanması için para veriyor. Sizin mimar olarak söyleşi yapmanız için para veriyor. Dolayısıyla büyük bir sistemin parçası bunlar ve bu beyne empoze ediliyor. Empoze edildikçe o büyüyor ve onun kendini tekrar etmesi isteniyor, tekrar etmez ise yok oluyor. İşin kötü tarafı tekrar etmesi lâzım! Kimse yeni bir şey için para vermiyor, sorun orada. Dünya markalar üzerinde yaşıyor. Ama marka olmayan durumlar var, bir alt kültür meselesi de var. Dolayısıyla alt kültürler de kendi çevresini oluşturuyorlar. Meselâ, çok enteresan burada bir Atlas Pasajı var ve çok belirgin bir müşterisi var. Oraya geliyorlar, oradan alışveriş yapıyorlar. Akmerkez'in ise belli müşteri tipleri var, onlar oraya geliyorlar, çünkü orada gözükmeleri lazım. Bazıları Kanyon'nda olmayı daha prestijli buluyor. Bu yapının Amerikalı veya Türkiye'den bilmem tarafından yapılması nedeniyle değil de başka bir şeyden dolayı ilgi görüyorlar. Türkiye'de bir şekilde Gehry binası yapmak istiyorlar, Hadid binası yapmak istiyorlar. Niye yapılmasın, o da ayrı bir şey. Bir şey getirecekse elbette ki yapılsın. Ama bu da şöyle bir şöyle durum getiriyor olabilir: Aynı yapıyı sende yapamayabiliyorsun, çok da benzeri bir yere gelebiliyorsun ama sen bir marka değilsin, onu yapacak bir marka değilsin! O marka bütün hatalarıyla, berbatlığıyla, yanlış detaylarıyla yapılabilir ama değerini koruyabiliyor. Çünkü altında bir imza var ve o imza bir tür sertifika. "Designed by Hadid" diye yazılıyor. O işin marka kısmı bence. Bu prim yapıyor, prim yaptığı sürece de yani, 1 milyon kişi daha fazla görecekse, o zaman adama 1 milyon dolar veriyorsun ekstradan. 25 milyon dolar para harcanıyor bir ay içinde, inanılmaz bir şey değil mi? 1 milyon dolarlık çizim payı veriyorsun, 10-15milyon dolara yapım maliyetine katlanıyorsun ve 1 ay içinde milyon 150 milyon dolar da sana gelebiliyor. Bunun mimari açıdan bir ilgisi yok, bu tamamen ekonomik bir tercih. Zevkle falanda ilgili değil. Bir anda kesersiniz, başka bir şeye manipüle edebilirsiniz ve hiç gözükmeyen bir şeyi yukarı çekebilirsiniz.

F.M.: Bu durumda mimarlık popülist bir kültüre hizmet etmek için üretiliyor.

D.A.: Biz mimarinin yüz binde birini konuşuyoruz ve mimariyi de bu nesnelere algılamak yanlış olur. Mimarlık bütün gözükmemesiyle sürüyor, milyon tane mimarlık var. Bu çok önemli bir konu değil demeye çalışıyorum. Sabancı'nın kule dikmesi gibi, kulenizi dikebiliyorsunuz. Sabancı'nın kulesi dünya mimarlığını etkilemiyor. Bir şey getirmiyor, bir şey de götürmüyor. Onun yerine Hadid de oraya bir kule dikebilirdi veya Eisenman'da Tepebaşı'na o meşhur yapıyı yapabilirdi. Binaya mimari bir katkıda bulunmayacaktı, size ilginç gelecekti. Müşterisi olmazsa yıkılabilir de. Bu mimarlığı geliştiren ya da geliştirmeyen bir şey değil. Şöyle bir durum çıkardı o zaman: Bakın dünyada eğilip bükülen şeyler yapılabiliyor, Türkiye'de de yapıldı, teknolojisi de Türk mimarlar tarafından yapıldı diyebiliyorsunuz veya oraya cephe kaplaması yapmış bir firma yaptığım yeri göstereyim diyor ve mimarisi Eisenman'a ait olan yapının cephesini göstererek ne güzel yaptım diyebiliyor. O da orada kendine yer bulabiliyor. Bu da aslında enteresan bir büyüme işi, patent yani.

F.M.: Gökdelenler ve kulelere baktığımız zaman, birbirlerinden çok farklı, birbirleriyle çokta alakalı olmayan ve kentte bir kimlik edinemeyen yapılar olarak karşımıza çıktıklarını görüyoruz.

D.A.: Evet, öte yandan da diyorlar ki kapitalist. Kapitalizm böyle bir şeydir. Sizde bir kapital şehirli olmaya karar vermişsiniz—İstanbul için konuşalım—onun görüntüsü de budur. Bu binalar gidip alt yapısı olmayan yerlere konumlandırılmazlar. Bu binalar Levent'de olacaklar, çünkü burda altyapı var, yollar burdan geçiyor, bakıyorlar ki en güzel İstanbul burdan gözüküyor, burası iyi, burası sonsuz sayıda yüksek yapının bir arada olduğu bir yer olabilir diyorlar. 35 sene sonra altına bir dinamit koyarız, hepsini yıkarız ya da üç tanesini yıkarız yerine daha da uzatabiliriz diyebiliyorlar. Böyle bir şey kentsel bakış değil tabii, başka bir şey. Globalizm de ona enjekte. Deminki sorudaki söylediklerimiz üzerine aldığımız şeyleri iyi özümsemezseniz böyle olur. Bir sürü şey alıyorsunuz ve buraya yenisini koyuyorsunuz. Öyle baktığın zaman, mimariye de kente de öyle bakmaya başlıyorsun. Meta alışverişine dönüşüyor, o da bambaşka bir şey. Burada mimarlık hizmeti olmayacak mı? Olacak, tabii ki ve siz mimar olarak bunlara hizmet ediceksiniz. Başa dönersek ben Kazakistan'dan gelen bilmem ne parasına hizmet etmem diyen adamlar tanıyorum ya da ben Araplara bilmem ne çizmem diyen adamlar tanıyorum. Öte yandan bunlar da saçmalık aslında. Altında bilmem ne yazan telefonu

satın alıyorsun. Mimarlık olarak, kent yaşantının geçtiği yer olarak bakıldığında, tabii başka bir yere götürüyor. 17 tane ayrı ülkeden insanın parası var, bir borsa aslında. Şirketler de değişti, kapital tamamen değişti. Ne denirse densin hizmet parayla yapılan bir iş. Parası olmayan zaten mimarlık yaptıramıyor, öyle bir şansı yok. O zaman, ona müşterisi belli olanlar iş veriyorlar.

Lineer ve kendi bireysel kültürünü üreten mimarlık içinde her şey var. Hiçbir kuralı yok. Meselâ, gecekondulu fakir fukara edebiyatı içinde veya kötü bir kirlilik üzerine konuşuluyor ama ben, çok güçlü bir yerde duruyor diye düşünüyorum. Acayip bir başkaldırı diye düşünüyorum, öyle görüyorum. Yani, dekonstrüktivizm varsa veya dekonstrüktivist tavır varsa başlangıcında böyle bir durum da var. Dekonstrüktivist tavrıla Derrida'yı okuduğun zaman tanımlanmış olan tavra bakarsan tam da odur ve onun üzerine yerleşiyor. Hiçbir bina birbirine benzemiyor, çünkü gidiyor pencereyi stok ediyor, kapıyı stok ediyor bilmem onları alıyor, onlardan bir şey yapıyor. Var olan ekonomiyi geliştiriyor üstelik, yok olduğu zaman etrafa da zarar vermiyor. Benim görüşüm de bu.

INTERVIEW WITH İPEK YÜREKLİ İNCEOĞLU AND ARDA İNCEOĞLU

Conducted in the architects' office in Istanbul, 19 September 2007, 13.00.

Feray Maden: Genel olarak yapılan örnekler üzerinden Türk mimarisini incelediğimizde dönemler arasında belirli farklılıklar görebilmekteyiz. Ulusal Mimarlık dönemleri, 50'li yıllarda hızlı bir yapılaşma süreci ve 80'lere doğru bir kırılmadan söz edebilmemiz mümkün. Tüm bunları da göz önüne alarak bakacak olursan Türk mimarisi şu anda nerede durmaktadır.

İpek Yürekli İnceoğlu: Şöyle bir durum var: Şehir hayatı çok önem kazanıyor ve mimarlık da bir şekilde şehirle ilişkili hale geliyor. Mimarinin ölçeği büyüyor belki. Daha büyük ölçekteki yaklaşımlarla mimari yaklaşımlar beraber gidiyor, artık ayrı şeyler değil. Böyle bir şey söylenebilir belki. Bunun dışında belli bir standartlaşmadan bahsedebilmekte mümkün. Bunun tam tersi bir şeymiş gibi gözükken belli elemanlar, belli çizgiler, belli yapılar da kullanılıyor birçok yerde. Doğal olarak belki öyle oluyor. Belli bir teknoloji var ve “knowhow”lar var. Bir sürü şeyde onu kullanmak durumundasınız. Artık mimarlığa çok fazla insan müdahale etmeye başlıyor. Sadece mimar ve müşteri var, mimarlık da böyle yapılıyor diye bir şey yok aslında. Mimarlık çok ekibin yaptığı bir iş. Bence mimarlık, müthiş bir takım çalışması haline gelmiş durumda. Belki bugüne özgü diyebiliriz. Belki eskiden de böyleydi ama ben hiç de bu kadar olduğunu zannetmiyorum. Artık mimar için koordinasyon öne çıkmakta. Böyle bir görev öne çıkıyor diye düşünüyorum. Ne ekleyebiliriz buna?

Arda İnceoğlu: Şöyle bir şey var: Dünyada ne yapılıyorsa, Türkiye’de o yapılıyor. Bu dönemin belki daha öncekilerden farkı o. Dünyada nasıl bir servis sistemi varsa, bahsettiği ilişkiler nasılsa Türkiye’de de aynı öyle ya da nasıl yaygın olarak bir mimarî dil varsa, standartlaşma varsa Türkiye’de de bu böyle. İyi mi, kötü mü? Bunun değerlendirmesini yapmaya gerek yok ama dünyada ne yapılıyorsa Türkiye’de o yapılıyor, yoğunluğu değişiyor. Meselâ, şu anda çok fazla konut yapılıyor. Hiçbir yerde bu denli yoğun bir konut yapıldığını sanmıyorum. Ama bunlar ekonominin getirdiği

özel durumlar. Mimari olarak olağanüstü bir homojenleşme var. Türkiye’de onun çok net olarak parçası. Dünyada eş zamanlı olarak ne tartışılırsa Türkiye’de üç aşağı beş yukarı bunu tartışıyor. Bundan 20 sene önce pek öyle değildi. Türkiye’deki ortam her zaman geriden gelirdi. Şu anda ise paralel.

İ.Y.İ.: Aslında bir yandan tartışılıyor bir yandan da bu tür şeyler örnek haline geliyor. Meselâ kentleşme gibi şeyden bahsediyoruz. Hakikaten yurtdışında tartışılan konular arasında, meselâ Hollanda’da metropol sorunları tartışılıyor diyelim. Bunun hiç bir anlamı yok demek belki doğru değil ama orada örnekleyebilecekleri ortam yok. Örnek olarak Türkiye daha fazla örneklenebilecek bir ortam. Böyle de bir durum var. Geriden gelmek bir yana, Türkiye belki de dünya için aslında bir “case study” durumunda. Çünkü mimarlık artık gelişmiş ülkelerde bitti, o kadar çok üst üste şey var ki. Böyle büyük ölçekte bir şeyi tabii ki bizim gibi ülkelerde yapacak. Ülkemizde her konuda o kadar hızlı bir dönüşüm yaşanıyor ki. Tabii ki, mimarlık bir “case study” durumuna düşüyor. Belki de artık Türkiye mimarlığın gündemini denebilir.

F.M.: **Şu andaki çerçeveden bakacak olursak mimarî dil açısından çok fazla bir çeşitlilikten bahsedebiliyoruz. Bu çeşitlilik içerisinde zaman zaman kendi kimliğimizi oluşturmaya çalıştığımızı, zaman zaman da dışarıdan birtakım şeyleri aldığımızı söylemek yanlış olmayacaktır.**

İ.Y.İ.: Bir tür çeşitlenmeden bahsediyoruz.

F.M.: **Evet. Örneğin modern mimarlıktan yola çıkarsak, tam anlamıyla ülkemizde yansımaları bulduğunu söylemek yanlış ama özellikle 50’li dönemlerde bu tür bir yapılaşmanın izlerini bugün rahatlıkla okuyabiliyoruz. Daha sonraları bambaşka kaygılarla bambaşka bir mimariden, sonrasında daha da başka bir mimariden söz edebiliyoruz. Sizce bu çeşitlenmenin sebebi ne olabilir?**

İ.Y.İ.: Şöyle bir durum var: Türkiye dünyadan kopuk bir yer değil, çok şükür ki değil. Pek çok şey oradan buraya geldi demek yanlış. Aslında, o kavramlar bir sürü yerde benzer şekilde oluşmaya başlıyor. Bu açıdan ben, her şeyin ithal olduğunu da düşünmüyorum. Diyelim ki bütün dünyada bir milliyetçilik akımı var, Türkiye’de de

var bu. Aynı şeyi Avrupa'da da görüyoruz, aynı şeyi Amerika'da da görüyoruz veya başka yerde de görüyoruz. Meselâ, bir yerlerde çevre ile ilgili birtakım sorunlar gündeme geliyor diyelim, Türkiye'de geliyor ki bu. Her yerde olan şeyler bir şekilde burada da oluyor ve tabî ki etkiliyor. Daha önce hiç böyle düşünmemiştim ama şöyle de denilebilir: Türkiye artık dünyanın bir parçası. Paralel giden bir sürü şey var. Belki demin Arda'nın dediğiyle de ilişkili. Onun için hakikaten oradan gelip de kopya edilmiş bir durum gibi göremiyorum ben açıkçası. Hiç bir zaman da öyle görmedim aslında.

A.İ.: Evet, tam bir etkileşim ortamı var şu an dünyada ve her yerde aynı şeyler, benzer şeyler tartışılıyor. "Kim, kimi nasıl etkiliyor?" olağanüstü karmaşık hale gelmiş durumda. Bilgi akışı artık belli bir yönden belli bir yöne doğru değil. Her yerden her yere hakikaten kuvvetli bir şekilde hareket ediyor ve buna bağlı olarak da hakikaten global bir davranış var.

İ.Y.İ.: İyi tarafıyla, kötü tarafıyla.

A.İ.: Evet, İyi tarafıyla kötü tarafıyla. Aynen o şekilde. Biz de bunun bir parçasıyız doğal olarak.

İ.Y.İ.: Gerçekten de çok net olarak bu söylenilebilir: Artık, Türkiye dünyanın bir parçasıdır. Bizim gençliğimizde, çocukluğumuzda öyle değildi. Öyle bir farkı da söyleyebiliriz.

F.M.: Peki, bu tartışmaların gerçekten eşzamanlı olarak yürüdüğünü düşünüyor musunuz?

İ.Y.İ.: Eşzamanlılık derken belki on yıllardır. Hangi zaman aralığında baktığınıza bağlı. Aynı gün mü? aynı yıl mı? aynı on yıl mı? yoksa aynı elli yıl mı? Ama bir şekilde aynı, birbirine göre bir dalgalanma içinde eş zamanlı olacaktır.

F.M.: Hatırlarsanız Jencks'nin 1977 yılında yaptığı bir açıklama vardı: Modern mimarlık, 15 Temmuz 1972'de St Louis'de saat 3.32'de *Pruitt-Igoe* konutlarının dinamitle patlatılarak yıkılmasıyla son buldu. Jencks bu ifadeyle modern

mimarlığın ölüm tarihini vermiş ve yerine postmodern mimarlık diye yeni bir yaklaşımın doğuşundan övgüyle bahsetmiştir. Bunun akabinde yeni söylemler ortaya çıkmış ve ardından *déconstruction* adı altında yeni bir yaklaşımla karşılaşmıştır. Dönemlerin, mimarların veya mimarî ürünlerin belirli başlıklar altında sınıflandırılmalarını sizce ne kadar doğru?

İ.Y.İ.: Bunlar spekülasyonlar. Bunlar tabi ki tartışma yaratma için ortaya atılmış şeyler. Sonuçta öyle bir şey dediğiniz zaman muhakkak ki bir kişi “evet” diyor, bir kişi de “hiç de bile öyle değil” diyor. Sonuçta bu ortamı zenginleştirmek için ortaya konmuş bir takım düşünceler diye ele alıyorum ben. Ben bu tip şeylere bu kesinlikle iyi bir yaklaşımdır, bu kesinlikle kötü bir yaklaşımdır diyerek bakamıyorum doğrusu. Bence bunların hepsi hakikaten spekülasyon ağırlıklı şeyler ve amaç tartışma yaratmak. Nerede tartışma varsa orada ilerleme vardır çünkü. Çok net olarak bunu biliyoruz.

F.M.: Peki, bu tartışmanın Türkiye özelinde birebir yapıldığını düşünüyor musunuz? Bu tip kavramlar ortaya çıkarken arkasında son derece güçlü yaklaşımlarla, ideolojilerle ortaya çıkıyor. Türkiye’de bunların birebir sorgulanarak yapıldığını düşünüyor musunuz? Yoksa tam tersi orada yapıldı biz de yapalım şeklinde bir mantık mı hakim?

İ.Y.İ.: Bunu derken modern veya postmodern bir bina yapayım şeklinde mi?

F.M.: Şöyle bir şey: Dönemler arası geçişlere baktığımızda üretilen mimarinin bir anlamda o dönemim popülist kültürüne veya tüketim toplumuna hizmet eden bir mimari olduğunu görüyoruz. Değişen koşulların da etkisiyle yapı dönemine göre şekil buluyor ve bir sonraki dönemde kendisine bambaşka bir şekil arıyor.

İ.Y.İ.: Zaten dediğim gibi mimariyi etkileyen o kadar çok veri var ki artık. Mimarlık tek bir şey değil. Mimarlık böyle bir çizgi var veya bir akım var da ona uyum sağlayayım şeklinde üremiyor belki. Mimarlık zaten ihtiyaçtan kaynaklanan bir şeydir. Tamamen onun üzerinde yoğunlaşan bir şeydir. Bazen o tarafa doğru gidiyor, bazen başka tarafa doğru gidiyor, bazen ihtiyaçlar kutuplaşıyor, bazen tam yerine oturuyor ve onu karşılıyor. Mimarının böyle de değişken bir durumu var. Bir yandan çok kalıcı bir şey

gibi görüyoruz. Hakikaten de öyle yapı olarak öyle. Fiziksel olarak kalıcı bir şeyken bir yandan da çok geçici bir şey aslında. Çok değişken, bir sürü şeyi değiştiriyor. Biz öyle alıştık. İstanbul'da yaşıyoruz, Türkiye'de yaşıyoruz. Bizim hayatımızın parçası değişim bir şekilde. Bize öyle geliyor. Belki Frankfurt'da yaşıyor olsam, orada doğup büyüsem böyle gelmeyecek. O zaman mimarlık bana başka bir şey ifade edecek belki. Şimdi ise kullanımla ilgili olarak hayatla iç içe bir şey olarak görüyorum onu.

F.M.: Bu durumda mimarlık tüketim malzemesi demek doğru mu?

A.İ.: Elbette ki.

İ.Y.İ.: Tabii ki, bence kesinlikle bir tüketim malzemesi. Bir hizmet ve tüketim malzemesi. Mimarlık işi tüketim malzemesi üreten bir hizmet.

A.İ.: Deminki soruya ben de bir şeyler söylemek istiyorum. Bu sınıflandırmaları ben aslında tamamen saçma buluyorum. Böyle bir şey aslında yok.

İ.Y.İ.: Ama bunu ortaya koyanlar da biliyorlar belki.

A.İ.: Bilmem, olabilir. Popülerize etmek için, geniş kitlelere yaymak için böyle indirgemek, basitleştirmek ve sınıflandırmak gerekiyor. Başka türlü çok büyük kitlelerin mimarlığı anlamaları zor. Tamamen ona hizmet ediyor ama öte yandan da olumlu bir hizmet de değil bu. Tam tersi, indirgenmiş ve basitleşmiş oluyor. Yapı kadar komplike bir şeyin adını koyuyoruz ve o kadar basite indirgiyoruz ki bir saniyelik bir hareketle. Bir anda bitiyor ve tükeniyor. Aslında, yapı dediğimiz şey çok daha zengin ve karmaşık bir şey. Yüceltmek için söylemiyorum bunu ama insan algısında ya da düşünsel olarak çok daha zengin. Ama onu bir kutu koyduğun zaman çok basit bir şekilde oraya gidiyor ve yok oluyor. O yüzden bence bu tür şeyler o amaca hizmet ediyor. Ama öbür taraftan daha profesyonel ve akademik bir taraftan baktığımız zaman da böyle bir tartışmanın, böyle bir sınıflamanın hiç bir anlamı yok.

İ.Y.İ.: Bence o tartışma ortamını yaratması açısından, spekülasyon yapması açısından iyi bir şey o.

A.İ.: Ama, o kavramları tartıştığında zaten bitiyor.

İ.Y.İ.: Ama mesele şu: Çok ciddiye alıp doğru kabul ettiğin zaman o saçmalık haline geliyor. Yoksa ne olacak ki herkes her şey için yorum yapabilir.

F.M.: Bildiğimiz gibi *déconstruction* kavramı Derrida'nın liderliğinde dilde ortaya çıkıyor ve daha sonra Peter Eisenman ve Bernhard Tschumi gibi mimarların önderliğinde mimariye dahil ediliyor. Philip Johnson ve Mark Wigley önderliğinde düzenlenen "Dekonstrüktivist Mimarlık" başlıklı sergide 7 tane mimarın ismiyle gündeme geliyor.

İ.Y.İ.: Aslında başta onlar dekonstrüktivist olduklarını kabul etmiyorlar değil mi?

F.M.: Evet, pek çoğu sergiden sonra bazıları da sergide bu isim adı altında anılmaktan rahatsız oluyor ve itiraz ediyorlar. Her biri ben dekonstrüktivist değilim diyor. Ama örneğin Eisenman, Derrida ile birebir bir proje üzerine çalışıp o kavrama mimari olarak karşılık bulmaya çalışıyorlar. Bu durumda sizce başka bir disiplinde ortaya çıkan ve arkasında son derece felsefi kavramları barındıran bir yaklaşımın mimariye bire bir uygulanmaya çalışılması doğru mudur? Bu, mimarlık tarzı için bir handikap oluşturur mu?

İ.Y.İ.: Ben, zaten o kavramların mimariye dönüştürülmesi durumundan hiç haz etmiyorum. Herhangi bir kavramın, dildeki ya da bambaşka bir disiplindeki veya günlük hayattaki bir kavramın karşılığı nasıl bulunabilir ki? Bence, mimarlık somut bir şeydir. Çok net olarak onu düşünüyorum. Mimarlığın hayatla ilişkisi kavramlarla açıklanır, yoksa kavramdan mimarlık üretilmez bence. Orada değişik bir durum var. Bir binaya bakıp biri "bak bu bina bilmem ne kavramıyla örtüşüyor, o zaman bilmem ne oluyor" diyebilir. Eisenman'ın öyle bir şey yapmasına şaşırırım, çok tuhaf geldi. Şu kavrama göre bir bina yapayım demek benim mimarlık anlayışımla uymuyor. Bana uzak bir şey o. Kavram, mimarlığın üstüne gelir diye düşünüyorum ben.

F.M.: Bildiğimiz gibi dekonstrüktivizm kuralları yıkmak, düzeni değiştirmek ve yeniden inşa etmek gibi iddialarla ortaya çıkıyor. Bunların yapıda bire bir karşılıklarını bulduklarını düşünüyor musunuz?

İ.Y.İ.: Bulabilir, tabii ki. Elbette bulabilir! Bana tuhaf gelen şey sadece kavram için bina yapmak. Mimarlığın temeli bina diyorum, mimarlığın temeli ise çok net olarak ihtiyaçtır. Onun için öteki sanatsal bir şey. Ben mimarlığı sanat olarak görmüyorum. Mimarlık bence özet olarak tüketim malzemesi. O güzel laf. Onu beğendim. Ürün yani.

F.M.: Peki, birebir karşılığını bulduğu dediğimiz bir örnek var mı?

İ.Y.İ.: Bilemem, çünkü ben dekonstrüktivizm kavramını çok da iyi bilmiyorum. Onun için ama şöyle bir bakıp hatırlatırsan belki o açıdan şu iyi diyebilirim.

F.M.: Zaha Hadid veya Coop Himmelblau. Belki bir anlamda Gehry, gerçi o da bir taraftan postmodern olarak eleştiriliyor ama bazı yapıları değerlendirilmeye alınabilir. Libeskind'den bahsedebiliriz, Koolhaas'ı bunun içine yerleştirmek ne kadar doğru bilemiyorum ama o da bir şekilde birileri tarafından buna dâhil ediliyor.

İ.Y.İ.: Koolhaas bence değil. Koolhaas hayatla daha çok ilişkili. Kavram üzerine ideoloji geliştiriyordu bilmiyorum. Ben, onun iki defa konferansını dinledim, okudum da tabii. Gördüm ki Koolhaus'un o aradığı şeyler öyle şeyler değil. Bence Zaha Hadid için de öyle. Hadid de, Gehry de aslında mimarlığın sabitlerini yeniden sorguluyorlar. Hani birtakım kuralları yıkıyor. Onları yıkmak açısından evet belki dekonstrüktivist denebilir. Ama öyle yola çıktıklarını sanmıyorum. Çok iyi mimarlar çünkü gerçekten.

F.M.: Peki, bu mimarlar ve yapıları üzerinden konuşmaya devam edecek olursak bu çeşit bir mimarinin bir biçimsellik sorununa dönüşebileceğini düşünüyor musunuz? Çünkü bildiğimiz gibi "Star Mimarlık" diye bir şey var ve ortaya çıkan ürünler de bir anlamda belki kendilerinin tekrarları oluyor ya da olmak zorunda bırakılıyor.

İ.Y.İ.: Aslında o devrin geçtiğini düşünüyorum. Dekonstrüktivist sergisi herhalde benim öğrencilik yıllarıma denk gelir. Kaç yılındaydı?

F.M.: 1988.

İ.Y.İ.: Tamam, ben öğrenciydim o zaman. O dönemi çok iyi hatırlıyorum ben. O dönemlerde dekonstrüktivist mimarlık yapacağım diye çok proje yapılırdı ama onlar artık geçti diye düşünüyorum. Geçti derken kimse yapmıyor anlamında değil ama gündemi oluşturmuyor bence artık. Mimarlık gündemini bence bu oluşturmuyor artık.

F.M.: **Günümüz mimarisi için konuşursak, o dönemlerde çok daha kısıtlı olan teknolojiler bugün için artık vazgeçilmez araçlar haline geldi. Bugün dijital teknolojiler dün yapılamayan pek çok yapının inşa edilmesine olanak sağlıyor ve bu binaların inşa edilebildiklerini de görebiliyoruz. Değişen teknoloji ile birlikte mimaride artık dünyada hızla değişmeye başlıyor. Tüm bu gelişmeler içerisinde Türkiye nerede durmaktadır?**

İ.Y.İ.: Türkiye için mimarlar daha çok iş yapabiliyor diyebilirim. Türkiye’de mimarlığın meslek olarak kabul edilmesi bence çok yeni. Kamuoyu tarafından hâlâ tam olarak kabul edilmiş değil. Çünkü Türkiye’de herkes kendi kafasına göre iş yapıyor. Mimarlık aslında bir fikir oluşturma işi, bir düşünsel bütünlük oluşturma işidir. Onun için de kimse para vermek istemez. Para hakkında hiç konuşmadık ama para çok önemli. Çünkü para vermezsen çok net olarak meslek gelişmiyor. Bir parasal karşılığı olması lazım bunun. O açıdan bence son on yılda mimarlar adına çok aşama kaydedildiğini düşünüyorum. Daha çok mimarî iş yapılıyor artık. Ezelden beri, çocukluğumdan beri İstanbul ne kadar kötüleşti, şöyle berbat bir kent oldu zaten mimarlar mahvetti burayı diye hep söylenirdi. Meselâ, Perihan Mağden’in son yazısı. Tamamen deli saçması! İstanbul’u kötüleştiren mimarlar değil aslında. Ben mimarlar harika iş yapıyorlar demiyorum ama İstanbul’daki yapıların kaçta kaçını mimarlar yapıyor? Şaka gibi ona baktığın zaman. İstanbul’a mimarların elinin değmesi çok yeni. Eskiden mimarın yaptığı tek mücevherler vardı, Gazanfer Bey’in evi gibi. Şimdi biraz daha farklı bir durum oluşuyor. Onun içinde yapılan mimarlıkta başka bir şey var. Başka bir şey derken şahane değil ama bir bütünlükten bahsedebiliyoruz belki.

Hakikaten bir mimar eli değmiş olması, işliyor olması güzel. Çünkü kalfa işi başka, mimar işi başka! Benim kendi çevremde bile hâlâ insanlar mimarları gereksiz görüyor. Ne olacak bir kalfayla yaparız o işi şeklinde rahat bir tavır var.

F.M.: Yapı özeline inerek konut dışındaki yapıların—konutu bu tartışmanın dışında tutuyorum, çünkü onun tartışılacağı alan bambaşka—özellikle büyük kamusal yapılar söz konusu olduğunda hep belli başlı isimler karşımıza çıkıyor. Bir anlamda o yapıyı yapan mimar etiketleniyor ve bir sonraki aşamada ondan bu tip bir yapı yapması bekleniyor. Böylece bir yapı yapılırken ismiyle birlikte yapılıyor. Bu görüşe katılır mısınız?

İ.Y.İ.: Büyük iş yapmak için büyük ofis gerekiyor. Çünkü daha önce söylediğim şeyler artık çok geçerli. Bir tek mimar oturup da bir şey üretmiyor. Hakikaten büyük bir ekiple çalışmak gerekiyor ve deli işi mimarlık. 1/1 detaya kadar çiziyoruz. Olmayacak bir şey. İşler büyüdükçe yapılardaki detaylar da fazlalaşıyor. Ben şantiyede hallederimle geçiştirilmiyor artık. Her şeyin ofisten düzgün çıkması lâzım. Hakikaten ofisten tam bir iş çıkması ve şantiyeye öyle gitmesi gerekiyor. Büyük yapı demek budur. Büyük büroya sahip kaç tane mimar var ya da kaç ekip var? Öyle de bir durum var ve tabii ki bir tane örneği varsa ikincisinin de ona gelmesi muhtemel. Çünkü insanlar güven arıyorlar. Bu, bu işi yapabilir demek istiyorlar. Bir de tabii mimarların kötü bir ünü var. Çünkü mimarlardan ne beklendiği meçhul. Perihan Mağden, mimardan akmayan bir tavan bekliyor. Ne alakası var? Bence hiç alakası yok. İnşaatını kim yapmış, detayı doğru verilmiş mi, verilen detay yapılmış mı, malzemenin çalınmış mı, iyi malzeme mi kullanılmış? Onları sorgulamak lazım önce, bunu değil. Kamuoyundaki yaklaşım şöyle: bilmem neyin bilmem nesi şöyle olmuş o zaman mimar suçlu.

F.M.: Büyük projelerden bahsederken ülkemizdeki örneklere dönersek, önümüzde İstanbul Kartal ve Küçükçekmece Kentsel Tasarım Projesi için Zaha Hadid örneği var. Tam anlamıyla bu coğrafyayı, bu ekonomik yapıyı, bu sosyal düzeni bilmeyen yabancı bir mimarın ülkemizde bir yapı yapmasını nasıl değerlendirirsiniz?

İ.Y.İ.: Çok olumlu buluyorum. Zaha Hadid şu anda dünyada üç beş tane büyük isimden biri. Hadid'in İstanbul için çalışması her açıdan İstanbul için büyük fırsattır. Tanıtım

açısından, iyi bir proje gelmesi açısından ve buradaki mimarların da böyle dünya çapında bir mimarın nasıl çalıştığını görmesi açısından çok önemlidir. Yoksa o yerellik çok önemli değil. Şöyle bir şey var: Yabancı'nın bakışından da olumlu bir şey çıkar. Biz de meselâ bir yere gittiğimizde “bak burada böyle de bir şey var” deriz. Ama orda olan biriside “hiç biz fark etmedik onu” diyebilir. İnsan günlük hayatta fark etmeyebilir. Ama başkası gelip şak diye okur onu. Çok normaldir bunlar. Bu açıdan Hadid'i süper olumlu buluyorum. Ama bu onlara verilsin, başka kimseye de verilmesin anlamında bir şey değil, kimse bunu istemez. Böyle bir şeyin başlama zamanı gelmişti İstanbul için ve bence doğru da bir zamanlama oldu. Çünkü Paris'in nasıl yeniden yapılandığını biliyoruz. Onları yapanlar Parisli mimarlar değildi. Aynı şey İstanbul için de geçerli. Bence bu çok çok iyi bir şey, çok olumlu buluyorum.

F.M.: Bu söylediklerinizde haklısınız çünkü Gehry'nin Bibao Müzesi veya Libeskind'in Yahudi Müzesi üzerinden bu tip yapıları değerlendirirsek kente geçtende çok fazla şey kattığını ve azımsanmayak ölçüde turist çektiklerini söyleyebiliriz. Bu örnekleri başka bir açıdan irdelediğimizde de biraz öncede konuştuğumuz noktaya geliyoruz. Örneğin, bundan bir on sene önce Hadid, Gehry veya bir başkası bizi şaşırtırken bugün bu yapılara pek de şaşırmıyoruz. Çünkü bir sonrasında aynı çizgide bir ürün de gelebileceğini biliyoruz. Bu nedenle büyük işler hep büyük mimarlara veriliyor.

İ.Y.İ.: Zaha Hadid için bence bunlar geçerli değil. İstanbul'da yaptığı proje için harika bir proje demiyorum ama orası için, o bölge için veya İstanbul'un başka bir bölgesi için öyle bir proje yapılmadı. Orayı, çok başka bir bakış açısıyla ele aldı. Bu çok müthiş bir şey. İsmi Zaha Hadid olmadıkça kimse o bakış açısıyla ele almaya cesaret edemezdi. Öyle de bir durum var. O açıdan bence sonuna kadar olumlu olduğunu düşünüyorum. Yapılır veya yapılmaz bilemiyorum, hiçbir şeyin tam yapıldığını görmedik ama bana çok katkısı oldu bunun.

A.İ.: Kesinlikle olumlu. Türkiye'de mimarlık ortamı çok zengin değil, üretim açısından değil. Toplumun mimarlıkla ilişkisi açısından büyük katkı sağlayacak. Yapılma konusuna gelince Zaha Hadid'in projesini istersen tam uygulama! O tür bir avantajı var. Türkiye mimarlığı adına kesinlikle olumlu olacaktır. Ama Türk mimarların yurtdışından

gelecek mimarlarla rekabeti sorun yaratır mı? Hiç kimse Zaha Hadid ile rekabet edemez. Çünkü Türkiye’de öyle bir mimar yok. Ama meselâ, İstinye Park’ı Amerikalı bir grup yapmıştır ama onun hiçbir katkısı yoktur.

İ.Y.İ.: Evet, onun hiçbir katkısı yok.

A.İ.: Onun hiçbir katkısı yok. O, saçmalık bence. O tür bir mimarinin veya o tür bir mimari hizmetin yurtdışından alınması tamamen saçmalık.

İ.Y.İ.: Türkiye’de o işi yapabilecek pek çok mimarî grup var.

A.İ.: Evet, saçmalık. Ciddi mimarî grupların Türkiye’ye gelmesi her açıdan büyük avantaj. Mimarlar açısından da mimari ortam açısından da kesinlikle çok büyük bir avantaj.

İ.Y.İ.: Ayrıca kadın olduğu içinde O’na sonsuz destek veriyoruz. Çünkü mimarlar dünyası çok erkek bir dünya.

A.İ.: O başka bir tez konusu.

İ.Y.İ.: O başka ama böyle de bir şey var. Zaha Hadid deyince aklıma geldi.

F.M.: Söyledikleriniz üzerine genel bir özetleme yaparsak: **Yabancı bir mimarın dışarıdan bakan bir göz olarak bizim burada göremeyeceğimiz potansiyelleri çok daha iyi değerlendirebilir ve daha kalıcı çözümler üretebilirler. Bu durumda coğrafyayı ya da kültürel yapıyı çokta iyi bilmem gerekmez. Peki, aynı durumun tersini düşünürsek niçin Türk mimarlar dışarıda çok fazla proje yapamıyorlar?**

A.İ.: Yavaş yavaş değişecek bu. Şimdi Kudüs’te bir üniversite kampusu yarışması oldu ve bir Türk ekip kazandı. Almanya’da yaşayan bir Türk ekip ama yine de önemli. Daha önce de ufak tefek de olsa bu gibi durumlar vardı. O yarışmadaki ölçek başka türlü bir ölçek, oradaki uyum kuralları çok başka ama şimdi yavaş yavaş o da aşılacak. O mimarî ortama girmek bambaşka bir şey. Öyle olsa süper olurdu. Meselâ, Han Tümertekin Ağa

Han ödülünü kazandığı zaman biraz sanki öyle bir şey oldu. Çünkü bu bir mimarın kendi başına becerebileceği bir şey değil. Bir sisteme entegre olup o sistemle beraber destek alarak yükselmesi gerekir. Çünkü o kadar sübjektif bir şey ki mimarlık. Neye göre? Nasıl? Çok zor, kendinden kaynaklanan nedenlerle o olamaz. O networklerin, o sistemlerin içine girmeyi başarırca Türk mimarlar o olabilir. Ama öte taraftan da tabii her zaman batı dünyası çok daha baskın. O sistemin dışında olan yerlerdekiilerin pastayı paylaşacak işlerinin sürmesini ister mi? Bu da bir gerçek. Çünkü mimarlık pastası bizim buralarda çok daha büyük, orada daha ufak o yüzden öyle bir durum da var.

İ.Y.İ.: Niye Türk mimarlar o tip yarışmalara girmiyorlar, girerlerse de niçin başarılı olmuyorlar, benim hiçbir fikrim yok.

A.İ.: Evet, o başka bir kural. Yavaş yavaş olacaktır. Bizden sonraki kuşak, bizim öğrencilerimiz, genç mimarlık kuşağı her açıdan dünyaya çok daha entegre. Doğma büyüme anlamında da. Onlar muhtemelen bir 10-15 sene sonra belki 20 sene sonra falan, daha da palazlandığı zaman farklı olacaktır.

İ.Y.İ.: İnternetin içinde büyüyenler bunlar. İnternet ile bütün sınırlar kalkmış oluyor. Öyle bir bakış açısıyla büyüyorlar.

F.M.: Türkiye’de yapılan örnekler üzerinden devam edecek olursak proje sürecinde mimarın aşması gereken imar kanunları, yönetmelikler, mevzuatlar ya da belediyeler gibi bir takım engelleri var. Tüm bunların gerçekten de mimarı bir şekilde engellediğini veya yaratıcılığını kısıtladığını düşünüyor musunuz?

İ.Y.İ.: Tabii ki, elbette ki. Ama bu Türkiye’ye has bir şey midir? Ben çok emin değilim. Her yerde var. Belki Türkiye’ye has olan kullanıcı ya da müşteriyle mimarın tam da aynı dilden konuşuyor olma durumunu. Yoksa mevzuatlar tabii ki kısıtlıyor ama kısıtlamadan da mimarlık olmaz ki. Hepsiyle hem fikir değiliz, imar kanunu şahane hazırlanmış bir şey değil ya da kıyı kanunu çok iyi düşünülmüş bir şey değil. Her zaman tabii ki bir şekilde zorluyor. Ama bunu nasıl tanımlamak lazım emin değilim. Türkiye’de mevzuat yaratıcılığı çok engelliyor diyemem ben. Bu Türkiye’ye has bir şey midir?

A.İ.: Hayır.

İ.Y.İ.: İŖe göredir, Ŗudur, budur. Aslında bir çok ülkede çok daha inanılmaz kısıtlamalar var. Avrupa lkelerinde meselâ ama bazı aıllardan da bizden daha esnek davranıyorlar. Koruma politikaları çok zorluyor insanı herhalde, onu söyleyebilirim. Genel olarak koruma anlayışımızı çok geri buluyorum. Koruma için hiçbir Ŗey yapılmaması gerekiyor gibi bir anlayış var. Kıyıları koruyalım, o zaman kıyıya hiç bina yapılmamasın. Boğaz'ı koruyalım, hiç bir Ŗey olmasın deniyor. O zaman her Ŗey kaçak oluyor, iyi Ŗeyler yapılmıyor. Öyle bir ters durum var. İyi Ŗeylere engel olan bir kısıtlama durumu söz konusu oluyor. Bu noktada, bu kanunları Türkiye'ye has olarak eleŖtirilebilmek mümkün. Kötü niyet olacağı için hiç yapılmamasın engeli geliyor birçok noktada. Yasalara uyan bir insan olarak o zaman sen yapmıyorsun ama yasalara uymayan ve genelde de mimari olarak çok iyi olmayan uygulayıcılar da istediklerini yapabiliyor hale geliyor. Böyle abuk subuk bir durum var. Öyle bir kısıtlama ve bir engel olma o durumda var bence. Ama onun dıŖında mevzuat tabi ki olacak, tabi ki kısıtlama olacak.

F.M.: Peki, mimar bu kısıtlamaları aŖabilir mi?

A.İ.: Kısıtlama olmasa mimari olmazdı.

İ.Y.İ.: Aslında yaratıcılığı besleyen Ŗeyler onlar.

F.M.: Örneklere baktığımız zaman sizin bahsettiğiniz anlamda bunu çok da fazla göremiyoruz. Hep birbirinin aynı, hep birbirinin tekrarı olan yapılar çıkıyor karŖımıza.

İ.Y.İ.: Ama son yapılan örnekler tam olarak öyle değil bence. Gerçek mimarî örneklerden bahsediyorum. Yoksa standart denilen Ŗeyden bahsetmiyorum. Tabi ki, o kısıtlama içinde farklılaŖmalar vardır diye dŖnyorum. Oradan verilen hakkı maksimum kullanma arzusu oluyor. O iŖte mŖterinin istediği bir Ŗey. O da çok doğal bir istek. Tabi ki herkes öyle ister. Bir Ŗekilde orta yolu bularak bir sonuca ulaŖılıyor. Kısıtlamasız mimarlık olamaz. BaŖta- söylediğim yere geliyorum: Mimarlık bir ihtiyaçtır. Mimarlık, tüketim malzemesidir. Mimarlığı çok büyük harflerle "mimarlık"

diye düşünmemek lazım. Mimarlık bir yandan öyle, çünkü hayatın çok içinde ve müthiş etkisi olan bir şey. Bir yandan da mimarlık işte kardeşim! O kadar da aman dokunulmaz bir şey değil. Kimse etkilemesin, kimse dokunmasın, kimse karışmasın, bulaşmasın demek benim için fazla. Arda daha mimardır benden, değil mi?

A.İ.: Bir kere şunu söylemek mümkün: İmar planları çok kötü yapılmış, hakikaten kötü yani. Mimarlığa çok zarar veriyor mu? Emin değilim ama kentleri yok ediyor.

İ.Y.İ.: Yok ediyor değil, yok etmiş durumda. Ne topografya düşünülüyor, ne çevre düşünülüyor.

A.İ.: Teker teker yapılmış mimariler onun etrafından dönebilir. Teker teker binaların önünü o kadar kesemiyor çünkü. Bir çözüm bulunabilir ama büyük ölçekte kentleri duman etmiş durumda. İmar planları bir felaket!

İ.Y.İ.: Evet.

A.İ.: İnanılmaz derecede kötüler!

F.M.: Sizin projeleriniz üzerinden konuşursak, bildiğim kadarıyla daha çok yarışmalar üzerinden devam ediyorsunuz veya biz sizi öyle tanıyoruz. Uygulanmış projeleriniz var mı?

İ.Y.İ.: Var, bir kaç proje var. Bir lise ve otel binası var, turizm meslek lisesi. Tenis kulübü var, biri Eğirdir'de biri Denizli'de. Denizli'de iki bina var. Şimdi Bodrum'da bir sitemiz var. O bu sene bitecek herhalde. Oteli yapılıyor bir yandan.

F.M.: Biraz önce kısıtlamalardan bahsettik. Tasarım sürecinde bunlar çok büyük bir girdi oluşturuyor mu?

İ.Y.İ.: İster istemez, tabii ki. Tıkamıyor tabii ama onu düşünerek başlıyor insan ve ona göre yapıyor. Eğer bir kat sınırı varsa, bir kot sınırı varsa maksimumu aşmazsınız, ben

aşmam. Aynı yere daha yüksek bir yapılmış olsa belki daha güzel olurdu ama öyle bir o esneklik yok bence.

F.M.: Deniz beyle ortak çalışıyorsunuz.

İ.Y.İ.: Evet. İki ortağımız daha var, beş ortağız.

F.M.: Daha çok yarışmalara mı ağırlık veriyorsunuz yoksa uygulama işlerini de mi beraber götürüyorsunuz.

İ.Y.İ.: Yarışmaya vakit ayırmak çok zor oluyor ama devam etmek istiyoruz. En son geçen sene iki yarışmaya girdik. İyi de girdik: Birinde birinci olduk, birinde üçüncü olduk. Sonra vakit ayıramadık doğrusu. Ama istiyoruz, biraz daha nefes alıp arada yarışmalara girmeyi istiyoruz. Çünkü o çok güzel bir şey, insanı çok zinde tutan bir şey.

F.M.: Yarışmalarla uygulama projelerini kıyasladığınızda yarışma projelerinde biraz daha özgür davrandığınızı söyleyebilir misiniz?

İ.Y.İ.: Hayır, hiç bir fark yok. Çünkü yarışmada projeyi tamamlamıyorsunuz, o her zaman için bir fikir olarak kalıyor. Halbuki uygulamada daha o ilk fikir yoğrulurken bir takım değişiklikler oluyor. İkisi başka fazlarda. Yarışmayı da yoğurup devam ettiğiniz zaman muhtemelen aynı şekilde devam edecektir. Ama orada istediğimi yaptım, burada yapamadım diye bir şey söyleyemem. Zaten biz yarışmalarda herhalde ayağı çok yere basmayan şeyler yapmıyoruz, değil mi?

A.İ.: Tamamen aynı. Aynı şekilde yaklaşıyoruz diyebilirim.

İ.Y.İ.: Evet. Öyle bir tavır olabilir tabii. Olmayacak bir şey üzerine giden bir tavrımız yok. Biz yarışmaya da proje diye bakıyoruz, uygulamaya da proje diye bakıyoruz.

F.M.: UIA Kongre Vadisi için hazırladığınız projenin biraz içeriğinden bahsedebilir misiniz? Neleri dikkate aldınız?

İ.Y.İ.: UIA toplantısının İstanbul'da yapılması bizi çok heyecanlandırdı. Bu kadar mimarlığı beslemesine rağmen, İstanbul aslında mimarlığa yabancı bir şehir. Bunu bir fırsat olarak gördük biz. Bir sürü mimar geliyor, bir sürü mimar tartışması oluyor ortamda. İnsanlar ister istemez mimarlık lafını duyacaklar, televizyonda, gazetede ya da bir yerde rastlayacaklar. Mimarlığa rastlayabilecekleri bir ortam olacak diye düşündük. Proje, kongre vadisine yönelik bir projeydi biliyorsunuz ki. Tamamen bu açıdan yaklaştık ve bu proje bütün İstanbul'a yönelik bir projedir diye düşündük. UIA'nın amacı mimarlığı İstanbul'a sevdirmek olmalı ya da tanıştırmak olmalı diye düşünerek buna odaklandık ve bir takım kitler oluşturduk. Mimarlık kitleri, paket şeklinde. Bir strüktürel bir sistem ve bir takım eklemeleriyle kongre vadisine yönelik sergi birimleri. Ayrıca vadinin dışında da bahsedilsin diye İstanbul'u random bir gride alarak kesişme noktalarına eşit uzaklıkta olacak şekilde, birbirine aşağı yukarı mesafede—tabii biraz kaydırarak—bu kitleri yerleştirdik. Meselâ, Beylerbeyi'ne bir tane denk geliyordu. Kendi özelliğine göre şekillendi o kitler. Orası deniz kıyısı, ona göre denizle beraber oluşan bir şey oldu. Yine aynı elemanlar ve sistemler ama bir şekilde bulunduğu yere adapte oluyor. Öyle bir şey ki Sultanbey'de de var bir tane. İnsanlar ister istemez içinden geçiyorlar onun ve bir şekilde ona değiyorlar. İllaki oradaki bir konferansı dinlemesi gerekmiyor ama mimarlar diye bir grup var ve bir şeyler de yapıyorlar diye düşünsün. Acaba nedir bu? Günlük hayatla ilişkisi ne olabilir? Hem deneyimlemek hem de bir şekilde bunu göstermek için düşündüğümüz bir şeydi bu. Genel fikri bence budur. En önemli şey bütün şehre yayılmış olmasıdır.

F.M.: Tefken Otelle ilgili olarak da bir şeyler söyleyebilir misiniz?

İ.Y.İ.: Bodrum'da bir butik otel. 40 odalı, 80 yataklı bir otel. Aslında 12 ay kullanılması planlanan bir otel. Meselâ, bu bizim için önemli oldu. Çünkü yazlık otel başka oluyor, biraz daha geçici oluyor, kışlık otel başka oluyor. Sadece kışlık için düşündüğünüz zaman yazlık için çok sevimsiz hale gelebiliyor. Eğimli çok güzel bir arazi, denize yakın. Tamamen oradaki tabiat özelliklerinden yola çıkarak başladık işe. Hem rüzgar kullanılсын, hem engel olunsun, hem güneşten yararlanılsın, hem engel olunsun, kapalı alanlar olsun ama bunun yanında açıklar, yarı açıklar da olsun diye düşündük. Bunların ilişkileri ve geçişler üzerinde yoğunlaştık. Oldukça lüks bir otel olacak. Tabii, topografya eğimli olunca çok güzel şeyler çıkıyor. Farklı kotlar var ama onları rahat bir

şekilde birleştirmek gerekiyor. Hangi kotta ne yer alacak, nasıl ulaşılacak düşünülmesi gerekiyor. Bilmece gibi bir proje oldu açıkçası bizim için. Çok güzel oluyor diye düşünüyorum.

F.M.: Son olarak bir de Kadıköy'deki projenizden bahsedebilir misiniz? Bunu Deniz Bey ile beraber mi yaptınız değil mi?

A.İ.: Kadıköy aslında Harem-Haydarpaşa-Kadıköy kıyı bandının tasarımı açısından bir fikir yarışmasıydı. Şöyle düşündük: Aslında bir kaç tane enteresan fikir vardı. Bir sahil kullanılıyor meselâ sahil kullanılсын, 24 saat kullanım olsun. Çünkü akşam 7'den sonra tüm Kadıköy Meydanı boşalıyor. Oraya nasıl hayat getirilebilir diye düşündük. Ekolojik açıdan bazı sorunları var, koy çok kirli. Bir yapay kanalla akıntı sağlanıp o koy temizlenebilirdi. Hem bir kanal yaşantısı eklenip hem de koyun temizlenmesi olur mu diye tartıştık. Aslında enteresan fikirleri olan bir projeydi. Ana hatları bu.

İ.Y.İ.: Genelde bizim bütün projelerde amacımız kullanılсын diye bir şeyler üretmek. Nasıl kullanılacak, neresi yoğun olsun, neresi olmasın, hangi saat ne olsun gibi oranın hakikaten nasıl yaşanacağına yönelik uğraşılarda bulunduk. Yoksa şuraya bir küp koyalım buraya bir düzlük koyalım gibi şeyler çok geriden geliyor. Tamamen oranın potansiyeline yönelik. Neler öne çıkarsa iyi olur, neler geride kalırsa iyi olur, neler değiştirilirse iyi olur gibi şeyler üzerine gidiyoruz. Yerin ne olduğu çok önem taşıyor onun için. Aslında amaç hep aynı fakat yer belirliyor.

F.M.: Terkos? Çarmıklı?

İ.Y.İ.: Terkos'ta eski ve çok güzel bir pompa istasyonunun olduğu bir bina vardı. O restore edildi, onun restorasyonunu biz yapmadık. Biz onun peyzajını yaptık. Tam Terkos Gölü'nün yakınında bir bataklık arsası vardı. Fakat çok müthiş bir peyzaj, çok büyük ağaçlar falan vardı. Bir müzenin bahçesi ne ifade eder diye düşünerek işe başladık. Ondan yola çıkarak nasıl kullansın, ne yapsın, nerede durulsun, çocuklar nereye kadar gitsin, büyükler nerede dursun üzerine kafa yordığımız bir proje oldu o. Çarmıklı da Emre Arolat'ın projesi aslında. O'nun peyzajını yaptık biz. Peyzaj şu açıdan bizi çok heyecanlandırıyor: Peyzaj çok kamusal bir konu aslında. Birine bir ev

ya da oda yapmıyorsunuz. Çok fazla insanın kullanmak durumunda kaldığı bir yer yapıyorsunuz. O çok müthiş bir şey. Çok kamusal bir özelliği var o açıdan. Şimdi tabii site peyzajları bunun içine girmiyor.

A.İ.: İyi bir proje ama.

İ.Y.İ.: Evet ama mimari de iyi. O mimarinin çizgisine daha paralel, beraber işleyen bir yapısı var. Topografyanın altı-üstü ilişkisini sorgulayan bir takım durumlar var orada. Topografya sadece yukarıdan bakılan bir şey değil, içine de girilebilen bir şey gibi düşünülüyor. Buna benzer bir takım şeyler var orada. Yeniden yorumlama diyebiliriz. Burada tabii biraz daha izole bir alan ister istemez. Çok site yapıyoruz biz öyle ama açıkçası kamusal projeler daha özel oluyor. Hakikaten şehre bir şeyler katabiliyorsunuz.

INTERVIEW WITH NUR ESİN

Conducted in in her İstanbul Technical University office in İstanbul,
20 September 2007, 10.00.

Feray Maden: Belkıs Uluoğlu ile birlikte dekonstrüktivist mimarlık hakkında yayınlamış olduğunuz yazınızı okumuştum. Bu yazıdan biraz bahsedebilir misiniz?

Nur Esin: Philip Johnson, *Dekonstrüktivist Mimarlık* başlığı altında bazı eserleri toplamış ve bir sergi düzenlemişti. Bizim de New York MOMA’da böyle bir sergiye katılma şansımız olmuştu. Bir arkadaşımızın Mimarlar Odasının temsilcisi olduğuna dair bir belgesi vardı. Orada röportaj yapacak kimse bulamadık ama serginin içinden objeleri çekebilecek kadar yalnız başımıza gezme şansı elde etmiştik. Böyle bir sergi ilk kez açılıyordu. Orada gördüğümüz metinlerden çok etkilendik. Yeni mimari yaklaşımlar için bu tür bir gruplama yeni bir gelişmeydi ve biz bu bilgileri alıp yorumladık. *Yapı* dergisinde gördüğünüz yazıda bu konudaki yorumlarımız var.¹ Biz bu sergiden etkilendik ve bu sergi bize çok değişik bir yaklaşım olarak göründü. Her şeyi ters yüz etmeye, alt üst etmeye soyunmuş bir yaklaşımdı. Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Bernard Tschumi, Peter Eisenman gibi mimarların eserlerini gördük. Fakat serginin arkasından daha sonraki eleştirileri incelediğimizde ve bu mimarların yazdıklarını tek tek okuduğumuzda onların böyle bir fotoğrafın içine konulmaktan ve tek bir isimle—“deconstructivist” adı altında—sıfatlandırılmaktan hoşlanmadıklarını söyleyen yazılarını gördük. Bir şey daha gözlemledik—bunu şimdiki düşüncemle söylüyorum—bunlar tekil çıkışlar gibiydi. O zaman bu ürünler hakikaten var olan, alışlagelmiş olan mimarlık anlayışının, dilinin ve anlamının dışındaydılar. Postmodernin çok ağır bir etkisi vardı. Aslında postmodernistler de kendilerini öyle tek bir sınıflama altında görmek istemiyorlardı ama insan zihninin kolay algılayabilmesi için bunlar sınıflanıyorlar, ister istemez belli kategoriler altında oturuyorlar. Bu sergideki projelerin ortak tarafı biliyorsunuz ki strüktürü yeni baştan yorumlamalarıydı ve o dergide de çok açık olarak Rus Konstrüktivistlerinin devamı olarak ortaya

¹ Nur Esin, “Dekonstrüktivizm,” *Mimari Akımlar I*, trans. Ömer Gülsen and ed. Onur Tunataş (İstanbul: Yem Yayın, 1996), pp. 48-51; Belkıs Uluoğlu, “Dekonstrüktivist Mimarî,” *Akımlar I*, pp. 57-59.

konuyorlardı. Kimin eserine bakarsanız bakın yıkılıverecekmiş gibi duran, ortadan yarılan ya da bir taşın katmanları gibi katmanlaşan projelerin aslında çok ciddi taşıyıcı boyutları var. Örneğin, Zaha Hadid'in *Zirve (The Peak)* projesiyle bu tür projelerin çok ciddi boyutlarda bir strüktür çözümü getirdiğini de görmeye başladık. Fakat ondan sonra kendi yaşamımız içinde—ben mimarlık yapmadığım için eğitim hayatından bahsedebilirim—hep şöyle bir kaygı duydum: Postmodern'de de aynı kaygı içindeydim, o da şu idi: Bu binalar şu andaki Modern binalar ile bir araya gelip bir çevre oluşturdular. Eski dönem, çok eskiye gitmeyelim on sekizinci, on dokuzuncu yüzyılların binaları da belirli bir tarzı yansıttılar. Bir durağan ortam oluşturdular. Bu fonun ortasında birden bire Ginger Rogers binası konuluyor. Bunu takdirle karşılıyorum. Kimi takdir ettiğimi söyleyeyim: O Belediyeyi ve o halkı, o yöreyi takdir ediyorum. Bu çok cesur bir fikir. Aynı şey örneğin daha önce *High-Tech*' de olmuştu. Paris'in ortasına birdenbire bir *Pompidou Kültür Merkezi* koyuvermişlerdi. Sorun şurada: Bunların sayısı artmaya başladığında, bunların oluşturacağı karmaşık çevre birbirleriyle uyum aramadıklarına göre ve birlikte var olmak isteyeceklerine göre nasıl bir çevre olacak? Nereye tutunacağız? Ne yapacağız? Bu sorudan kurtulmak çok kolay değil. Bu nedenle, ben kendi tasarımlarımda Postmodern bir şey düşünmek istediğimde beni alıkoyan şey bu Postmodernin arkasındaki felsefedir. Eğer bunu çok iyi hazmetmemiş isem, onu yapmaya hakkım yok. O bir yapıştırma ya da kolaj değildir, olmamalıdır. Aynı mantığı bunun için de yürütünce öğrencilerime şunu söylemeye başladım: Dekonstrüktivizm mantığını alın ama bunu alırken örneğiyle alın. Yani, Frank Gehry'nin mantığı ayrı, Daniel Libeskind'inki ayrı, Tschumi'ninki ayrı. Mademki bu insanlar kendilerini birey olarak bu işte soyutluyorlar ve biz kendi başımıza varız diyorlar, o zaman kendi iç tutarlılıkları içerisinde değerlendirilmeliler.

Libeskind, buna uygun hareketlerde bulunuyor; Frank Gehry'nin neye uygun hareketlerde bulunduğunu tarif etmek ise çok kolay değil. Meselâ, onun Santa Monica'daki kendi evini yaptığı zaman, o güzelim evi bozup içine üç tane lobut gibi bir şey koyup, sonra da mutfağından rahatsız olup—hâlbuki mutfak onun mutfağı değil kadının mutfağı—mutfağı kafes telleriyle falan döşediği zamanki dehşetimi hatırlıyorum. Sergideki projeler arasında özel olarak beni en çok cezbeden Daniel Libeskind'in duvar projesiydi. Berlin Duvarı projesinin simgesel yanı beni çok etkiledi, ama içindeki diğer şeylere katıldığımı söyleyemeyeceğim. Psikolojik olarak yersizlik, yönsüzlük duygusu vermek istiyor. Düşey değil, yatay da değil, ama diyagonal. Onun

verdiği açıyla çıkan bir asansör sistemi var. Tarifi şöyle: “Bir yerinde biniyorsunuz nerede ineceğiniz hakkında hiçbir duygunuz yok” diyor. İnsan psikolojisiyle çok oynuyor bunlar. Ama bu insan psikolojisiyle oynamalar yeni değildi tabii ki, Postmodern’de de vardı. Venturi’nin annesi için yaptığı ev—“annem için” demişti, annesi orada ne hissetti bilemem. Sürprizlerle dolu mekânlar yapmak istemişti. Bu da öyle sürprizlerle dolu, bir de yer çekimi kanunlarını sorgulayıp, bize dikte edilen 90 derecelik duvar, döşeme, çatı gibi kavramları sorgulanıyor. O zaman seçenekler artıyor. Bir arayış olarak, bu seçeneklerin artması hiç kuşkusuz olumlu.

Bunun da bir aşama ilerisine geçtiğimiz zaman Gehry’nin oralara geldiğini görüyoruz. Sanal ortamın, bilişim teknolojisinin olanaklarını kullanarak verilmiş olan kuralları, dilleri yırttılar. Eğitimci olarak, bunu yapan kişi olarak demiyorum ama, bu beni parça parça etti; ben de yıktım kendi kavramlarımı. Meselâ, bizim çok sevdiğimiz Nezih Eldem Hocamız vardı, kendisi en doğruyu buluyor, onu yaptıran kadar çocuğa her türlü eziyetlerde bulunuyor ve en sonunda oldun sen çocuğum diyor. Usta çırak gibi yetiştik, oradan geçtik biz. Şimdi benim karşımda 20 öğrenci var ve bu çocuklarla dekonstrüktivist küçük bir bina yapacağız diyelim. Beraber adını, felsefesini her şeyini tartışsak, koysak bile bunların hepsi aynı felsefeden yola çıkmakla birlikte çok farklı dilleri bulacaktır. O zaman şöyle pratiklere girdik: Sen Gehry’sin meselâ, git Gehry’nin eserlerini incele, incele, incele ve bir Gehry gibi düşünerek bize küçük bir yapı yap. Öbürüne de diyoruz ki, sen de git Moore gibi düşün, Moore ne yapmış ona bak. Bir başkasına da sen Eisenman gibi düşün. O zaman, biz başka şey yapmaya başladık. Yani, aynı bu sergiyi yapan adama karşı çıkışlarda olduğu gibi, bunların hepsini aynı kefeye koymaktan vazgeçtik. Bunları tek tek ele alarak her birinin özelliklerini, onların imza olmasını getiren şeyleri aramaya başladık.

F.M.: Sizin söylediklerinizden hareketle, mimarlığın ya da mimarların belli dönemlere veya yaklaşımlara göre Modern, Postmodern gibi başlıklar altında sınıflandırılması yanlıştır ve her biri kendi başına değerlendirilmelidir diyebilir miyiz?

N.E.: Hayır, tam anlamıyla değil, çünkü bu Gotik’tir, bu Romanesk’tir, bu Rokoko’dur, bu Barok’tur dediğimizde de aynı şey var. Eğer birbirinin tıpatıp aynısı değilse bunu söyleyemeyiz. Mimarlık tek defalık bir “durum” dur, aynısını yapmak isterseniz de

koşullar değişir, iklim koşulları, yaşam koşulları değişir. Tarzlarda bazı şeyler tutar. Çok fazla Gotik kiliseyi gezmiş biri olarak söyleyebilirim ki, her ne kadar bazı şeyler birbirini çok andırıyorsa da, hepsinin tadı birbirinden farklıdır. Onun için biz yerine göre daha iyi anlayabilmek, anlatabilmek için genellemeler de yapmak zorundayız. En azından yeni öğrenen birine büyük bir mimarlık tarihini sunuyorken bu genellemelerle sunmak zorundayız. Ama ne zaman ki o çocuk kendi tasarlamaya başlıyor, bu genellemelerin ona genel gelir geçer ve herkesçe doğru bilinen kalıpları dikte etmediğini anlatmak zorundayız.

F.M.: Jencks'in Modern Mimarlık için yaptığı açıklamalardan yola çıkarsak ve halen Modern Mimarlığın devam ettiği bir dönemden tarihi sorgularsak, Jencks'in Modern Mimarlığın ölümünü tüm dünyaya ilan etmesi, yerine Postmodern Mimarlığın doğuşundan övgüyle bahsetmesi ve yine aynı Jencks'in Postmodernin ardından Dekonstrüktivizmden söz ederek yaşayan bir tarihi yok etmeye çalışması sizce doğru mu?

N.E.: Çünkü, bu yayınların yapıldığı dönemler ara devirlerdir. Biz belli dilimlerde bir değerlendirme yapıyoruz, bulunduğumuz dilimde bir aşama kaydediyoruz. Postmodernizm önce Modernizm sonrası aşama olarak kabul gördü. Aslında önceki sınıflamalarda Postmodernizm, Dekonstrüktivizmi de kapsıyordu. Tesadüf eseri biz burada Jencks'in *Architecture Today* kitabını didik didik edecek bir ders verdik. Bunu öğrencilerimizle tartıştık, o yüzden bunu da bir miktar biliyorum. Orada, belli arakesit dönemlerinde olaylara baktığımız zaman sınıflamaların şekli biraz daha değişik oluyor. Zaman, olaylara yeni boyutlar kazandırıyor. Şimdi ise Dekonstrüktivizm onun içinden ayrıldı, Tarihselci Postmodern ayrıldı, Vernaküler ayrıldı. Bunların hepsi bir dönem aynı potadaydılar. Onun için daima, biri bir şey söylediği zaman kaç yılındaydı sorusunu soruyoruz.

F.M.: Peki, bundan sonrası için düşünürsek 5 ya da 10 sene sonraki aşama ne olacak? Sürekli bir şeyler alınarak yeni "izm"ler mi oluşturacağız?

N.E.: Ben bugün öğretim üyesiysen ve bugüne kadarki gelişmeleri anlatacaksam, bunu kendimce sınıflandırarak anlatırım; kuşkusuz sistemleştirerek anlatacağım. Çünkü

belirli tartışmaları yapabilmek için, bir temel oluşturmak istediğim için bunu yapmak durumundayım, ama ne zaman bir proje stüdyosuna gireceksem öğrencilerle bunu yeniden yorumlarım. Bu durumda tarihçinin anlatımı daha değişik olacak, proje stüdyosundaki hocanın yaklaşımı daha değişik olacak demek istiyorum. Biraz daha esneyeceğiz, biraz daha farklı gözle bakacağız. Diğer bir konu da şu: Sınıflamayı hocalar, sanat tarihçileri yapacak. Olay mimarın kendi açısından daha değişik. Mimar, kendisine bir komisyon verildiğinde, yani bir iş yapacağında koşulları değerlendirecek. Mimarın yatkın olduğu eğilimi vardır. Mimarlık öğrencisinde de bu eğilim vardır—bir süre sonra kimliği oluşur onun. Bazı mimarlık öğrencileri ya da genç mimarlar denemek için çıldırırlar, yeni bir şeyler denemek isterler. Onun tarzı olduğundan değil, biraz da kendilerini tanıyabilmek, anlayabilmek açısından yaptıkları çalışmalardır bunlar. Böyle durumlarda bu arayış ve gezinmeyi görebiliriz. Biz, bazı mimarlara gidiyoruz—genç ya da yaşlı demiyorum—yaş burada bir faktör değil—olgunlaşmanın faktörü yaş değil. Onların ofislerine girdiğimizde farklı tatlarda yarışmalara girmiş değişik projeler yaptıklarını görüyoruz. “Geç Modern” dediğimiz, ama Modernizm prensipleriyle çalışan ve bunun içine mekân zenginliklerini katarak Modernin kaybettiği, eleştirilen yönlerini yapmamaya çalışan bir Modern Sonrası’nı görüyoruz. Ama bunların içinde meselâ, Richard Meier’in binalarına bakıyorsunuz; yeşil çimenlerin üzerinde beyaz *cubical*’lar oluşturuyor, bazen kenarını döndürüyor. Onda Modernin ilk dönemlerinin tadı da var, *Art Deco* tadı da var yaptığı birtakım şeylerde. 1900 lerin başında *Art Nouveau*, *Art Deco* dönemlerini hatırlayacak olursak, o zaman bunlara öyle eserler olarak bakılıyordu. Yani, sanat değerleri olan eserler olarak bakılıyordu. Şimdi ise bir mimarın meslek hayatı içerisinde öyle sanat değeri olan eser meydana getirme şansı çok fazla olmuyor. Olduğu zaman da mimar bunu en iyi şekilde değerlendirmek istiyor. Bunun için en iyi araç yarışmalar örneğin. Yarışmalarda da bugün yarışmaya katılanlara bakıyorum tek tek. Benim mimar olarak konuşmam ne derece doğru bilmiyorum ama gözlemci olarak, öğretim üyesi olarak—hep onu vurgulamak istiyorum—öğretim üyesi olarak gözlemliyorum ve bakıyorum ki, çoğul fikirlerle oluşturulmuş çoğul yarışmacılar oluşmaya başlıyor. Başka bir yerlere doğru gidiyorlar. Yani *hero* mimar yine var.

F.M.: Sizin de bahsettiğiniz gibi gerek yarışmalarda gerek büyük projelerde hep bazı mimarların ya da mimarlık gruplarının isimlerini görüyoruz. “Star”

mimarlar olarak nitelendirilen mimarların yapılarını incelediğimizde örneğin Frank Gehry'nin Bilbao *Guggenheim Müzesi* gibi, bu tip yapılar yapıldıkları kente inanılmaz insan çekiyor ve kentin kalkınmasına bir anlamda katkı da bulunuyorlar. Örneğin pek çok insan o kente o yapıyı görmek için gidiyor. Bu durumda yapılan proje kadar, projeyi kimin yaptığı da önem kazanmaya başlıyor ve büyük işler büyük mimarlara veriliyor.

N.E.: Bu yorumunuz doğru. Çünkü biz mimarlık bürolarında da inceleme yaptık, hattâ Belkıs'la (Belkıs Uluoğlu) yaptık. Amerika'ya da gittik. Türkiye'de birkaç büroyla, Amerika'daki birkaç büroyla görüştük. Didiklemesine içine girerek bütün süreçlerini irdeledik ve kimlik meselesinin bu yapılan işlerde aynı şekilde çok önemli olduğunu bulduk.

F.M.: *Déconstruction* kavramı Derrida'nın liderliğinde dilde ortaya çıkıyor ve daha sonra Peter Eisenman ve Bernard Tschumi gibi mimarların önderliğinde mimariye dahil ediliyor. Başka bir disiplinde ortaya çıkan ve arkasında son derece felsefi kavramları barındıran bir yaklaşımın bir mimarlık tarzı için handikap oluşturacağını düşünüyor musunuz?

N.E.: Tam tersine. Eğer bir mimarın arkasında bir düşünce olmazsa onun yaşayamayacağını düşünüyorum. Ben, hiç beğenmediğim şeylerde, tereddütle baktığım şeylerde bile onun arkasında ne olmuş olabileceğini düşünüyorum. Eğer bir mimarın bir hikâyesi yoksa, o boş bir zarftan ibarettir ki, bunlarla da ilgili bir sürü hikâyeler yazılıyor ister istemez. Bunların üstüne en çılgını Eric Owen Moss biliyorsunuz. İyice çıldırmış artık, öbürlerinin yapılabildiği durumdaysa bile, onunki hepten deneysel bir şey. Ama onun da bir tadı var ve kendi inançları ile ortaya koyduğu bu şeylerin doğru olduğunu düşünüyorum. Bence hiçbir gelişmeyi engellemek doğru değil. Zaten zaman eliyor onları, kötüsü elenecektir. Bizim çok iddialı olmamıza gerek yok, biz Mısır'ın piramidini yapmıyoruz. 4000 yıl yaşamayacak bizimki, 50 yıl 60 yıl; 1000 yıl yaşayacağı bile şüpheli. Korunmaya değer olanlar korunacak, diğerleri bu hızlı yenilenme içerisinde kendiliğinden elenecek. Ben biraz daha farklı düşünüyorum olabilirim, çok tutucu olmaktan yana değilim. Keşke ülkemizde çok sayıda Libeskind örneği, Eisenman örneği ya da Gehry'nin bir tane objesi olsa—obje diyorum artık,

benim için o kadar estetik değeri olan şeyler üretti. Ya da benim mimarlarım o olanağı bulabilseler. Kentin ve dünyanın onlara bu olanağı sunması gerekiyor önce.

F.M.: Bu anlamda, Türk mimarların bu tip yarışmalarda veya büyük projelerde yeterince söz sahibi olamamalarının nedeni onlara yeterli imkan tanınmamasına ve koşullara bağlıyorsunuz. Bu anlamda mimarlarımızın kısıtlandığını düşünüyor musunuz?

N.E.: Şu ana kadar oldukça kısıtlandıklarını düşünüyorum. Çünkü, yarışmaların programı hazırlanırken, şartları hazırlanırken birtakım beklentiler oluyor ve o beklentilere cevap vermesi isteniyor. Bu beklentilerin içerisinde kente asıl para getirecek olan, turist getirecek olan şeyler yok. Daha çok hükümet konağı yarışmaları, hastane yarışmaları gibi yarışmalar açılıyor. Benim kastettiğim, hangi tipoloji olursa olsun eğer daha geniş görüşle bakabilen bir yönetim kadrosu varsa ve bunlar bu tip yarışmalar açıyorlarsa, bu çok şey getirecektir. Meselâ, bunun bir benzerini bizde Kadir Topbaş yaptı, İstanbul'da. Ama o davetli bir yarışma biçimindeydi ve böyle bir olanak yaratıldığı zaman Türk mimarlarının ne yapabileceğini hiç denemedi, görmedi. Kendisi mimar ve kendisi gençlerin görüşlerine de yer veriyor mu bilmiyorum ama çok sınırlı baktı olaya. Bu olanağı İstanbul'un herhangi bir noktasında Türk mimarlara sunmuş da negatif bir sonuç mu almış da bu kadar sınırladı? Onun için, o yaklaşımına katılmadım doğrusu. Madem bu kadar açık görüşlüydü, neden bu görüşünü Türk mimarların hareket alanı içerisinde de sağlamadı? Bunu sorarım, ben şimdi. Dünyada Paris bunu sağlıyorsa, Bilbao için bu sağlanıyorsa, Prag'a gidiliyorsa neden burası için sağlanmasın ki? Dünyadan mimar çağırmanın getirileri vardır ama kendi mimarlarının olanaklarını kurcalamanın da başka getirileri vardır. Birtakım şeyleri tartışacağız ve mümkünse o yarışmalardaki bu programların oluşturulması, şartların konulması aşamalarında köhnemiş imar kurallarını ve yönetmeliklerini değiştireceğiz—beni affetsinler fakat ben bunu bütün mimarlık ortamlarında da tekrarlıyorum. Mimarlarımıza çok önemli iş düşüyor. Kendi yaptıkları çabalarla, tırnaklarıyla kaza kaza bunları değiştirecekler, başka yolu yok. Yoksa, genel anlamda onlar kadar felsefesine girmemiş, ardındaki hikâyeyi düşünmemiş ve o kurguyu yapmak için büyük bir özveri göstermemiş insanların koyduğu imar kurallarıyla hiçbir iş yapamayız. Onun için mimarların

Türkiye'deki sorumluluğu sahiden çok, ciddi anlamda çok ve şans da tanınmıyor, böyle adetâ çırpınıyorlar.

F.M.: Evet, kesinlikle haklısınız. Dekonstrüktivizmin arkasında yatan felsefi ve bu düşüncenin ortaya çıkış sebebini anımsarsak, kuralları yıkmak, düzeni değiştirmek, yeniden inşa etmek gibi birtakım iddialar öne sürdüğünü söyleyebiliriz. Sizce bunların yapıda bire bir karşılıklarını buluyor mu?

N.E.: Buluyor, kesinlikle buluyor. Söylediklerini aynen yapıyorlar. Önceden, Belkis hanımla bu çalışmayı yaptığımız zaman bunu tam söyleyemiyordum. Çünkü o zaman, yapılmış örneklerin sayısı çok azdı ama bugün örnekler var ve bunları bizzat Türk arkadaşlarımız gidip geziyorlar ve burada derslerde de anlatıyorlar. Öğrencilerimiz gidip geziyorlar anlatıyorlar. Anlattıkları da şu: Psikolojisini anlatıyor, kullanıcının içine girdiği zaman ne hissettiğini, Libeskind'in Yahudi müzesinin içine girdiği zaman ne hissedildiğini anlatıyor. Bir defa o hissi yaşadığı zaman artık o binanın biçimiyle, olumlu tarafı olumsuz tarafıyla uğraşmıyor. Vermiş mi o duyguyu, vermiş. Şimdi biz işin özüne kaçıyoruz, özü mutlu olmaktır. Kim mutlu olacak? Şehri yaşayanlar mutlu olacak, onu tasarlayan insan mutlu olacak. Bunların ikisinin birden mutlu olabildiği bir bina, sadece dıştan görünüşüyle değil, içine girerek yaşanılan ve o psikolojiyi hissedecek olan binadır.

F.M.: Dekonstrüktivist mimariye yapılan en büyük eleştirilerden bir tanesi de pek çok projenin biçimsel kaygılar nedeniyle şekillendiğidir. Bunun sonucunda Postmodernlerin tarzı budur veya Gehry'nin tarzı budur, Hadid'in tarzı budur ve bu mimarlar bu tarzda yapılar yaparlar gibi bir yaklaşım ortaya çıkıyor. Mimarlığının sadece biçime indirgenerek değerlendirilmesi sizce bir sıkıntıya yol açmaz mı?

N.E.: Pek bir sıkıntı çıkmıyor oradan. Tarzları budur diyorsunuz ama bu tür yapılar yapılmalıdır demiyorsunuz. Evet, Postmodernin tarzı budur. Derrida'nın felsefesine dayanmaktadır. Derrida'nın felsefesi, en iyi edebiyatta kendini bulmaktadır. Orada, bir metnin çok farklı anlamlarda okunabileceğini anlıyoruz. Bina da bizim için bir metinse üst düzeyde bir konuşma gerçekleştiriyoruz o zaman. Bu metni okurken, sokaktan geçen

birinin yapamayacağı şekilde, bir mimar olarak başka bir mimarın yaptığı bir eseri okurken, içinde dolaşırken duyularınızla, 5 duyunuzla belki 6. hissinizle orayı hissediyorsunuz, kokusunu, rengini, ışığını, karanlığını, keskinliğini, sertliğini, yumuşaklığını, her şeyini hissediyorsunuz. Tadına bile bakıyor olabilirsiniz bilemiyorum. Müzik duyuyorsunuz, kulağınıza hitap ediyor, çınlamalar oluyor belki yürürken rap rap sesler çıkıyor. Bütün bunları hissettiğiniz zaman, o yapıya artık anlam vermeye başlıyorsunuz. Bir mimarın neden dergiden okunamayacağını kanıtıdır bu. Yoksa, dergiyi açtığınız zaman size öyle sahneler sunabilirler ve öyle eleştiriler getirebilirler ki, siz oraya bir bakarsınız ve lanet olsun, ne yapmış bu, niye yapmış dersiniz. Çünkü o, size bu mimariyi olumsuz yönüyle gösterildi. Bir başkası ise aynı mimariyi başka bir dergide olumlu gözüyle gösterebilir. Hâlbuki mimari ancak siz gittiğinizde aldığınız tatla anlaşılabilir bir şeydir. Meselâ, benim öğrencim geliyor ve ben Postmodern yapacağım diyor. Peki, tamam, benim için hava hoş. Postmodern nedir anladın mı? Öğrendin mi? diye soruyoruz. Öğrenmeye çalışıyor, bize önce Postmodernin arkasında nasıl bir felsefe olduğu hakkında bir seminer veriyor: Neye karşıt olarak çıktı, neye itiraz etti ve ne tür örnekler verdi, en iyi ürünleri veren mimarlar kimlerdi diye. Onların bir kaç eserini analiz geliyor ve ben yaptım çalışmalarımı diyerek bize geliyor ve başlıyor yapmaya. Siz bu ön hazırlığı yapmış bir çocuktan artık bir kolaj beklemiyorsunuz. Çünkü her aşamada bunu sorguluyorsunuz. Buraya bunu koydum diyor buraya da bunu koydum. Neden koydun? Onun nedenini o incelediği ön çalışmada bulacak ve bize söyleyecek. Söylemiyorsa sen git o metinlere bir daha bak diyoruz. Başka bir şey koyuyor diyoruz ki, bak bu senin bu yaptığın Tarihselci Postmodern diye artık ayrıldı, Vernakülerle birleşiyor, sen git bir de Vernaküler oku, belki de sen Postmodern yapmak istemiyorsundur, Vernaküler yapmak istiyorsundur diyerek bir de diğerini araştırması gerektiğini söylüyoruz. İç tutarlılığına bakıyoruz. Kuralı budur, bunu yaparsın demiyoruz. Sadece bu tutarlılıklar üst üste düştüğünde çorbaya dönmüşse, çocuk ortaya bir kolaj çıkarmışsa, ardi arkası olmayan bir şeyse bu, ona itiraz ediyoruz. Çünkü şöyle varsayıyoruz: bu çocuk henüz arıyor, kendi kimliğini oluşturmuş biri olarak onu ortaya koymuyor. Ama bunu, bana 5–6 yıllık ya da 4 yıllık eğitimin üzerine 3–4 yıllık bir deneyimden sonra getirirse o zaman başka gözle bakıyorum. Bütün bunları biliyordu ve buna rağmen bu kolajı yaptığına göre demek ki söylemek istediği bir şey var diye bakıyorum. Ama ben, 2. veya 3. sınıf öğrencime o gözle bakmıyorum. Aslında bu çok karışık, nasıl anlatacağımı bilmiyorum. Bu altın

tartar gibi bir şey, hem her saniye o altının 18 ayar mı 22 ayar mı olduğunu tartıyorsunuz hem de tartışına bakıyorsunuz ve hemen belli oluyor. Birkaç konuşma sonrasında onun arkasında ne gibi bir düşünce izleriyle o şekle dönüşmüş okuyabiliyorsunuz.

F.M.: Konuşmamıza Libeskind üzerinden devam edecek olursak, bildiğimiz gibi Libeskind'in 70'li yıllarda yapmış olduğu *Chamber Works* ve *Micromegas* çizim serileri var. Bu serileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

N.E.: O çizim serisini bilmiyorum. Yanlış bir şey de söylemek istemem. Görmüş olabilirim ama bilinçli olarak incelemedim, üzerinde de durmadım.

F.M.: Bu çizimleri geleneksel mimari çizimin eleştirisi olarak nitelendirebiliriz. Libeskind'in bu çizimleri temsilî bir mimari olarak nitelendirilmezken, yapıları inşa edilmeye başlandıkça tamamen temsilî, sembolik referanslar üzerine kurulmuş yapılar yaptığı ve kendini tekrar ettiği iddia edilmektedir. Bu konudaki görüşünüz nedir?

N.E.: Bu hepimizin yapacağı bir şey, diğerleri de kendini tekrar ediyor. Eisenman da kendini tekrar ediyor, hattâ Hadid bile! Bilmiyorum, emin değilim ama dokuyla ve zeminle oynama anlamında kendini tekrar ediyor bence. Örneğin, onun ilk "Zirve" projesinde en cazip olan şey binası değil de o zirveyi oluşturuyorken kayalara verdiği keskinlikti. Şimdi geldi İstanbul'daki projesinde yine zeminle oynuyor, genel yaklaşımda bir değişiklik yok. Kapının arkasında hep aynı "nosyon" var ve onunla oynuyor. Libeskind'in de yapması sürpriz gelmiyor bana, sonuç olarak hepimiz insanız. Bir yazarın da, meselâ Agatha Christine'in de romanlarında bir tarz var. Ona bakarsanız herkes yavaş yavaş kendini tekrar ettiği bir döneme düşebiliyor. Tekrar konusunda bu kaçınılmaz bir şey. O, arayıştır ve sürecek. Romancı da bir süre durur, bir süre tekrarı görülür ama o, onun kendisiyle olan mücadelesidir ve onu aşacaktır. Bu konuda bir insanın suçlanmasını doğru bulmuyorum. Üretmiş birileri ancak başkasını suçlayabilir. Üretmemiş birisinin uzaktan konuşması ve başkalarını eleştirmesi o kadar da doğru değil.

F.M.: Bu durumda, bu arayış sürecindeki bir mimarın kendisini taklit etmesi kaçınılmaz gözüküyor. Bununla birlikte, bu kuşak mimarlardan sonra gelen yeni kuşakta da bu taklidin yansımalarını görebiliyoruz.

N.E.: Kendi okulu oluyor, okulunda onun benzeri şeyleri oluyor. Modern Mimarının de başına aynı şeyler gelmedi mi? Ben Stuttgart'a gitmişim. Beni, Modern mimarların yaptığı konutların olduğu yere gezmeye götürdüler. Bir çeşit açık hava müzesi gibiydi. Konutlarda insanlar yaşıyor. O konutları görünce, "allahım" dedim, bizim şimdi nefretle baktığımız yapıların ilk örnekleri orada. Üstüne üstlük yetmiyor gibi 2.60 tavan yüksekliği de yok, 2 m. filan. Biraz irikıyım bir Alman vardı evlerin birinde. Ondan rica ederek tavanın kafasına değdiğini gösteren bir resim çekmek istediğimi söyledim. Onlar da bizim takdir ettiğimiz ve bu zamana getirdiğimiz ürünler. Bunda kötü olan yanlış olan bir şey yok. Bu normal gelişim süreci. Taklit ederek öğreniliyor. Bazıları taklit ederek öğrenecek, bazıları sivrilecek ve yeni bir şeyler arayacak. Kaçınılmaz bu. Kaç milyar kişi var dünyada? Hepsinin birden yeni bir şeyler yaptığını düşünebiliyor musunuz? Mümkün değil!

F.M.: Sizce Batıdaki örneklerin gerek Modern, Postmodern gerekse, özellikle son yıllarda yükselişe geçen Dekonstrüktivist tarzda yaklaşımların Türkiye'de yansımalarını ya da taklitlerini görebiliyor muyuz?

N.E.A.: Hayır, ben böyle bir şey olduğunu zannetmiyorum, özellikle de dekonstrüktivist yaklaşım anlamında konuşuyorum, böyle bir taklit tehlikesi yok. Nedenini söyleyeyim mi size: Baştan söylemişim, dekonstrüktivizm çok ciddi bir konstrüksiyon bilgisine ve pratik bilgisine dayalıdır. Türkiye'nin çok iyi statikçileri, konstrüksiyonla ilgili insanları var. Bunlar, o hatanın yapılmasına izin vermezler. Gerçek anlamda ayakta duracak olan bu binayı bir strüktürcüyle birlikte yaparlarsa bu mümkün olur. Sıradan bir çelik projesiyle geliştirilmiş alışveriş merkezi yapmaktansa bunu yapsınlar tercih ederim. Benim güvenim var. Gerçekten büyük projelere imza atan mühendislerimizin çok nitelikli yaratıcılar olduklarını düşünüyorum. İzin vermiyorlar ki böyle bir şeye. Ama sıradan mühendis yok mu, sıradan mimar kadar sıradan mühendis de var. Biz onu konuşmuyoruz şu anda sizinle. Biz üst örnekleri konuşuyoruz. Onun

için eğer bir üst örnek buna soyunmuşsa muhakkak mühendislik hesabını göze almış da girmiş demektir. Mimar aptal bir insan değildir.

F.M.: Bu konuda gerçekten haklısınız, çünkü mimarın ya da mühendisin önünde konuşmanızın başında da söylediğiniz gibi, onları sınırlayıcı birtakım kurallar ve kanunlar var. Bu durumda “ısmarlama” projeler yapılmaya başlanıyor.

N.E.: Bu doğru.

F.M.: O zaman da proje şekil veren etmenler yeterince sorgulanmadan belirli bir form üzerinden çeşitlenmeler başlıyor, formel birtakım kaygılar nedeniyle aynı formun kopyalandığı durumlar bile söz konusu olabiliyor.

N.E.: Bu da mimarın başka bir özelliği tabii.

F.M.: Tüm bu projelerin şekillendiği yapılı çevreye baktığımızda bir anlamda kentin “kimliksizleşmeye” başladığını söyleyebilir miyiz?

N.E.: Tam olarak buna katılmıyorum. Mimarın kendi “top” ürününü verdiği bazı proje tipleri vardır, bir de yaşamak zorunda olduğu ve yaptığı proje tipleri vardır. Bu projeler aynı ağırlıkta değildir. Dolayısıyla bir tanesinde büyük özverilerde bulunarak iyi bir mühendis para öder, iyi organizasyonlar kurar, müşterisiyle kavga eder ve düşüncesinde diretir. Ama bir de yaşamak zorundadır, ofisi var. Bilmem kaç kişiye para ödüyor. Ayağı yere basmayan, para kazanmayan hiçbir fikir zaten yaşamaz. Yaşamazın zaten! Anlamsızsa, uçacaksa gitsin balon olsun. Balon yapsınlar, uçursunlar havada. Öyle değil! Ayağı yere basacak ve para kazanacak. O, iki koşul mutlaka yerine gelecek ki mimar artık para kaygısı duymadan “top” eserini verebilsin. Onun için biz elmalarla armutları karıştırmayalım. Diyelim ki çok iyi bir kalite armuttan bahsediyoruz sizinle burada; ama bir sürü de elmalarımız var. Onun için mimarlara mühendislere güvenmek zorundayız. Şu anda başka kriz var, rekabet ortamındayız. Bu insanlar yeterince açık bir dünya göremeden, yani uygulama şansı bulamadan, dışarıdan davet edilen mimarlar ve mühendisler ile yarışmaya başlıyorlar. Hizmetler bu şekilde oluyor. Bütün bu gelişme süresince iş daha da aslanın ağzında oldu. Para kazanıp, kendilerini yaşatabilme

koşulları çok daha farklılaştı. Şimdi, biz artık eğitimin modelini de değiştirdik. Artık siz kendinizi gelecekteki bu rekabete hazırlayacak biçimde eğitim kurumlarınızı seçiyorsunuz, derslerinizi siz seçiyorsunuz. Onun için de o armutlarla ilişkili olan, tasarlayıcı bir elit grup oluşuyor. Mimarlık elit bir meslektir esasında, her ne kadar tersini iddia etsek de. Biz de aşağıdaki elmalar olarak hepimiz kendi evimizi yapıyoruz. Örneğin, evimi birisi yapmıştır, teşekkür ederim ama ondan sonra ustayı çağırıyorum şu duvarı indir, şu duvarı kaldır, burasını böyle yap diyerek değiştiriyorum. Biz aşağıda oynuyoruz, yarışmalara giriyoruz. Bu aşağıdaki havuzda dalgalanmalar devam ediyor. Burası para kazandığımız, yaşadığımız ve tatmin olduğumuz yer. Bir de diğer taraf var. Burada her zaman, her mimarın konuşabildiği şeylerden konuşmuyoruz. Yahudi Müzesi burada duruyor. Onun için mimari ürünleri eleştiriyorken bunun farkına varmak lazım. Hayatın gerçek olduğu kadar, yemek zorunda olduğumuzun, para kazanmak zorunda olduğumuzun da farkına varmamız gerekiyor.

F.M.: Bunlar dışında eklemek istediğiniz başka şeyler var mı?

N.E.: Biz birinci sınıftayken ODTÜ Mimarlık Fakültesi hakkında çok fazla eleştiri yapılmıştı; aynı kotta geliyorsun üç basamak iniyorsun, yürüyorsun yürüyorsun sonra üç basamak çıkıyorsun, bu yanlış denilmişti. Keşke bütün mimarlık okulları böyle olsaydı. O mekânın enginliği olsaydı da, keşke biz biraz inip çıksaydık lüzumlu lüzumsuz. Şimdi mimarlık okullarına bakıyorsunuz dilim dilim. Gazi üniversitesinin projesini getirdiler, aman Allahım nasıl sığmışlar oraya. Dilim dilim, her katta bir fakülte! Nasıl bir okuldur bu böyle! Üç katta başka bir fakülte. O dilimin içinde bir koridor ve hepsi ip gibi dizilmişler. Hattâ, dün Yıldız'da bir doktora jürisi vardı, ona gitmiştim. O doktora salonları var ya, yüksek lisans mekânı olan eski bir bina. Eski binada dapdar, 110 cm bile olmayan bir koridor ve koridora dizilmiş odalar. Eskiden böyle şeyler olmuyordu, ne zaman oldu acaba? Yapı tamamıyla eski bir yapı ama bilemiyorum. Orası herhalde saray yavaşmalarının yaşadığı bir yerdi. O kadar az mekân zenginliği olan bir yerde normal saraylılar yaşayacak değil ya! Tuhafıma gitti, hoşuma gitmedi bu bina. Neyi koruyacağımızı düşündürdü bana.

F.M.: Haklısınız.

N.E.: Dekonstrüktivistler üzerine bir şey daha eklemek istiyorum. Siz de dikkat etmişsinizdir: her yapının farklı bir sunuş biçimi, kâğıt üzerine geçiş biçimi vardır. Ama onların da genel olarak ortak paylaştığı bir dil vardır. Dekonstrüktivist mimarinin sunuş biçimi mimarinin benzeri bir biçimdedir. Anlayamazsınız, harap olursunuz, anlayacağım diye perişan olursunuz. Ama binayı da zaten anlayamazsın ilk bakışta. Mimari ve sunuş biçimi uyum içindedir.

F.M.: Kesinlikle! Libeskind örneği üzerinden konuşacak olursak her projesi sunuş biçimleri açısından oldukça ilginç ve okunması da bir o kadar zordur. Örneğin, *Yahudi Müzesi*'ni anlayabilmek için öncelikle verdiği referansları tek tek irdelemek gerekir. Bunların nedenlerini anlayabilmek için geri dönüp bunları bir bir her ayrıntısını okumak ve bunları özümseyip bina ile kurduğu ilişkiyi ortaya çıkarmak gerekiyor. Aksi takdirde projenin bir seferde okunması mümkün değil, her bir ayrıntı üzerinde dikkatle düşünmek gerekiyor.

N.E.: *Yahudi Müzesi*'ni bir Müslüman yeterince anlayamaz zaten. Bir defa Yahudi olması gerekir, ikincisi de Kabala'ya eğilmesi, bilmesi gerekir. Bunları bilmiyorsa zaten hiç ona soyunmasın. Onun için de bir Müslüman'a, Yahudi müzesi yaptırmazlar. Çünkü kültürleri, her şeyi başlangıçtan itibaren sembollere dayanır. Şimdi onun sembolik olduğunu eleştiren biri varsa, gittin kendisini Boğaziçi Köprüsü'nden atsın, tabii ki sembolik olacak çünkü Kabala kendisi öyle zaten.

INTERVIEW WITH MURAT SOYGENİŞ

Conducted in his Yıldız Technical University office in Istanbul,
20 September 2007, 14.00.

Murat Soygeniş: Dekonstrüktivizm ile ilgili ilk tartışmalar 1988’de Museum of Modern Art’daki “Deconstructivist Architecture” adlı sergi sırasında gündeme geldi. Bir katalogu var o serginin; Zaha Hadid, Daniel Libeskind gibi mimarların maketleri çizimleri üzerine. Dekonstrüktivizm bu örneklerle tartışmaya açılmıştı. Ben de o zaman o sergiyi görmüştüm, çok yeniydi, tazeydi her şey. Onu müteakip AD [“Architectural Design” dergisi] *Dekonstrüktivizm I, II, III* diye yayımlar hazırladı, tabii bir de *Deconstructivism and Derrida* adlı bir kitap vardı. Bunlar çok değerli kaynaklar.

Feray Maden: Evet.

M.S.: Daha önce bana göndermiş olduğunuz sorular arasında bir tanesi dikkatimi çekmiş ve çok ilginç gelmişti: “Son yıllarda yükselişe geçen dekonstrüktivist mimarlık örnekleri sizce modaya dönüşme eğiliminde midir? Bunun, taklit sorununa yol açacağını düşünüyor musunuz?”Aslında bu soru çok ilginç, bunun üzerinde çok tartışılabilir diye düşünüyorum. Meselâ, ben bir süre yurtdışında yaşadım, oradaki gözlemim hep şu doğrultuda oldu: Türkiye’den gittik, orada master yaptık ama buranın iklimine alıştık. Orada kültürel anlamda, projenin üretilmesi ve yapılması anlamında farklı bir şeylerle karşılaşıyorsunuz. Örneğin, bizde o zamanlarda—80’li yılların ortalarında—daha çok tuğla-taş teknolojisi vardı. Yapılar daha çok yığma veya betonarme sitemlerle inşa ediliyor, çelik henüz 80’li yıllarda bu kadar girmemişti ülkemize, dolayısıyla çok sınırlıydı. Benim aldığım eğitim, İTÜ’de 70’li yılların sonu, 80’li yılların başına denk geliyor. O zamanlar daha ayağı yere basan konular üzerinde durulurdu. Yurtdışında ise, dekonstrüktivizm yeni çıkmaya başlamıştı. 80’li yıllarda Zaha Hadid’in *The Peak*, Hong Kong’da [1982–1983] kazandığı yarışma birdenbire onu “star” haline soktu. Çizimlerine bakarak biz büroda İngilizlerle, Hintlilerle tartışıyorduk. Onlar Ortadoğu’dan birisi çıktı diyorlardı, hattâ, o coğrafyada ben “Ortadoğulu” sayıldığım için kimmiş diye bana soruyorlardı. Zaha Hadid’in ismini ilk defa duyuyorduk. Hanımmış diye daha fazla gurur duyuyorduk, tabii. O projenin

yapılabileceğine kimse inanmıyordu büroda. Kültür merkezleri, ondan sonra hastane ekleri, müzeler, vs. gibi çok çeşitli projelerin yanında bu tip projelerin hepsine çizimde kalacak projeler, ürünler diye bakıyorduk. Fakat yapıldı. 15-20 sene sonra bu tip projelerin yapıldığını gördük. Bir de burada taklit olma, teknolojinin yansıması olma konusuna değinmek gerekiyor. Meselâ, bizde de Hadid'in ilk projesine benzer projeler çizilebiliyor aslında. Nitekim son zamanlarda bu tip projelerin yapıldığını da görüyoruz. Foreign Office Architects'in, İstanbul Ümraniye'de gerçekleştirecekleri alışveriş merkezi ve meydan bunlardan bir tanesi. Biraz yer düzlemlerinin kaldırılması, bastırılması, topografya ile oynanması söz konusu. Dekonstrüktivizm arayışları doğrultusunda şekillenmiş ve uygulanmış bir proje. Tabii, bunu yirmi sene önce düşünmek mümkün değildi. Günümüzde teknoloji daha uygun ve dekonstrüktivist eğilimli birtakım denemeler yapıldı. O ilk ürkekliğin getirdiği deneysel devir bitti ve uygulamaya geçildi. Ben o zaman orada Türkiye'den gitmiş birisi olarak şunu görüyordum: Uygulanabilecek ürünler teknoloji ile paralel oluyor. Meselâ, orada çizdiğiniz zaman, gerçekten de orada yapılabilecek bir teknoloji var. Nitekim yeni yeni böyle birtakım—dekonstrüktivizm denmez ama—Frank Gehry'nin örnekleri var. Los Angeles'daki *Hava ve Uzay Müzesi* gibi birtakım örnekler vardı ve ABD'deki teknoloji ile bu müze ve benzerlerini yapmak çok mümkün görünüyordu. Türkiye'de ise, bence daha o seviyeyi yeni yakaladık. 2000'lerden 2010'a yaklaşırken ancak yeni yakaladık diyebiliriz. Çelik artık daha rahat kullanılabilir. Malzeme seçenekleri çok arttı, fakat şöyle bir durum da var: Yurt dışında Zaha Hadid'i dinleme konuşma ve tartışma imkânımız olmuştu. Aynı şekilde, Peter Eisenman'ın birtakım konferans ve seminerlerine de katılmıştık. Orada kendisi Derrida ile birlikte çalıştığı, ondan sonra dekonstrüktivist düşüncenin özüne indiği ve benzeri konuları anlatıyor ve tartışıyordu. 80'lerin sonunda Frank Gehry Türkiye'ye gelmişti, birtakım seminerler vermiş ve projelerini anlatmıştı. Biz de bir görüşme yapmıştık kendisiyle. Görüşmede, sizin dekonstrüktivist bir yaklaşımınız var gibi bir yargıyla soru sormaya çalışmıştık, ancak o bizi durdurmuştu ve “ben dekonstrüktivist değilim” demişti. Charles Jencks'in kendisini öyle itham ettiğini ama aslında öyle olmadığını, tamamen içinden geldiği gibi doğaçlama bir mimari yaptığını söylemişti. Eisenman ve Hadid de keza öyle düşünüyorlardı ve yaptıkları işlerin sonuna hep “izm” eklenmeye çalışıldığını söylemişlerdi. Ben de öyle düşünüyorum. Yapılar inşa ediliyor; bir bölümü daha rasyonel, bir bölümü ise daha deneysel. Açıkları şaşırtılmış, çeşitli yenilikçi

malzemelerin kullanıldığı ve alışlagelmiş sınırların zorlandığı birtakım örnekler kullanılıyor, yapılıyor. Eleştirilenlerce dekonstrüktivist diye adlandırılıyor. Aslında, öyle mi değil mi, o tartışılacak bir şey bence. Adam içinden geldiği gibi pratiğini yapıyor belki de—Frank Gehry’de olduğu gibi.

F.M.: Aslında, Gehry, Libeskind ve Hadid gibi mimarların hiçbiri kendilerinin ne bir ekole dahil olduklarını ne de dekonstrüktivist olduklarını kabul etmiyor, aksine itiraz ederek reddediyorlar. Hatırlarsanız Jencks’nin 1977 yılında yaptığı bir açıklama vardı: Modern mimarlık, 15 Temmuz 1972’de St Louis’de saat 3.32’de *Pruitt-Igoe* konutlarının dinamitle patlatılarak yıkılmasıyla son buldu. Jencks bu ifadeyle modern mimarlığın ölüm tarihini vermiş ve yerine postmodern mimarlık diye yeni bir yaklaşımın doğuşundan övgüyle bahsetmiştir. Bunun akabinde yeni söylemler ortaya çıkmış ve ardından *déconstruction* adı altında yeni bir yaklaşımla karşılaşmıştır. Sizin de biraz önce bahsettiğiniz gibi dönemlerin veya mimarların belirli başlıklar altında sınıflandırılmalarını ben de kendi açımdan pek doğru bulmuyorum.

M.S.: Evet.

F.M.: “İzm”ler başlığı altında yapmış olduğunuz eleştirilerden sonra kendi mimarlığınıza dönüp baktığımızda kendinizi nasıl değerlendiriyorsunuz? Kendinizi bir ekol dahilinde sınıflandırır mısınız?

M.S.: Ben, üniversitede hocalık yapan bir mimarım, ama birçoğumuzun yaptığı gibi denemelerimiz, ticarî amaç taşımayan uygulamalarımız oluyor. Onda da hep yine belirttiğim şekilde işlevsel, sade, basit ve kolay uygulanabilir, basite indirgenmiş bir yol seçiyoruz ve o yönde ilerliyoruz. Dolayısıyla bir ekol arayışı, ya da bir ekole dahil olmak gibi bir kaygımız hiçbir zaman olmuyor. Bir de, durumlar çok değişik olabiliyor. Meselâ, bir fabrika uygulaması yaptık. Oradaki girdiler ve istekler değerlendirildi ve bir sonuca ulaştık. Yine benzer yerde, başka bir mal sahibinin başka bir problemi ortaya çıksaydı çok farklı olabilirdi sonuç. Koşullar neyi gerektirecek, gerçekten bilinmiyor. İşin belki de ilginç yanı bu, bilemiyorsunuz ki girdilerin sizi hangi sonuç yönüne götüreceğini. Bu yüzden, bir ekole dahil olup olmama konusunu ben biraz

reddediyorum. Ekoller ve “izm”ler tekrarlar sonucunda yapılan bir değerlendirmeye ortaya çıkabilir. Dolayısıyla ekol oluşturacak kadar Türkiye’nin mimari alt yapısının istikrarlı olduğunu düşünmüyorum. Gerçekten ticarî anlamda yoğun işler yapan kişilerin de benzer bir sorunu olduğunu düşünmüyorum. Yine küçük bir anıyla bunu noktalamak yerinde olacaktır: Amerika’da mimar arkadaşlarla konuşurken bana “Amerika’da teoriyi, pratik belirler” demişlerdi. ‘Gelişmiş ülkelerde teori ya da sonuç tekrar eden pratikten çıkartılır; sizin gibi ülkelerdeyse iş kapasitesi o kadar sınırlı ki, önce bir teori atılıyor ortaya sonra ona uygun bir uygulama yapılmaya çalışılıyor.’ diye şakalaşmıştık. Bence çok iyi tanımlamışlardı. Doğru bu, ben de öyle düşünmüyorum gerçekten.

F.M.: Uygulamalarınızdan bahseder misiniz?

M.S.: Türkiye’de uygulanmış olanlar içerisinde bir fabrika uygulamamız, birkaç konut projemiz var. Bir restoran uygulamamız da olmuştu. Amerika’da bir konut eki, bir lisenin giriş eki ve i düzenlemelerini yapmıştık. Şimdi ise üzerinde çalıştığımız çok çeşitli projeler var. Bir Boğaziçi sarayının restorasyonu, bir okul yapısı var. Yine bir başka eğitim kurumu üzerinde ve çeşitli diğer projelerde de çalışıyoruz. Sürekli bir Şeyler oluyor.

F.M.: Peki uygulama projelerinizde istediğinizi istediğiniz Şekilde yapabiliyor musunuz? Kısıtlama geliyor mu? zgn davranabiliyor musunuz?

M.S.: Her problemin iyi bir çözümü olabileceğine inanıyorum. Problem ister küçük olsun ister büyük, her problemin gerçekten iyi bir çözümü vardır. Örneğin bir süre önce, bir arkadaşımız bir dolap tasarlamamızı istemişti. Çok basit birtakım modüller onun işini görüyordu. Modüllerden yola çıkarak bir dolap tasarladık. İşlevsel ve oldukça da güzel oldu, sonra kendimize de yaptık. İstenilen plak koleksiyonu boyutlarından yola çıkarak modllerliği farklı birimler için zmek idi. Biz de öyle yaptık, plak ve kitap modüllerini ve tekrarı esas alan bir çalışma yaptık ve tüm birimler farklı ancak modüller ortak paydasında keşişen zellikteydiler. Yani, soruya bağlarsam, kısıtlamalar vardı ama zgrce çalıştık. Amerika’daki bir konut ekinde, kullanıcı aile ile oturduk, görüştük. Aileyi tanıdık, nelere ihtiyaı var hep beraber konuştuk. Amerikalı bir arkadaşla ortak uyguladığımız bir çalışmaydı. 30 m² gibi çok küçük bir ekti. Zevkle çalıştık, buluştuk,

konuştuk, gezdik, alanda piknik yaptık. Aile göl manzarasını gösterdi, oraya yönelmeler olsun dedi. Ahşapla bir uygulamayı, o şekilde kısıtlı bütçesi çerçevesinde gerçekleştirdik. Bütçesi sonsuz olsaydı ne olurdu bilmiyorum ama yine çok değişik olmazdı belki de. Yine ahşap denerdik, belki biraz daha büyük tutulabilirdi, o şekilde kısıtlamalar olabilirdi. Bizi bu açıdan kısıtlamış olabilir. Kısıtlanıyoruz belki, ama bizi neyin kısıtladığının farkına varmıyoruz ve eldeki imkânlarla en iyisini yapmaya çalışıyoruz.

F.M.: Peki, hem kendi uygulama örnekleriniz hem diğer mimarî örnekler üzerinden konuşacak olursak mimarın karşılaştığı yönetmelikler, mevzuatlar, imar kanunları gibi birtakım sınırlandırmalardan söz edebilmek mümkün. Sizce tüm bunların mimarın yaratıcılığını kısıtladığı veya sınırlandırdığı doğru mudur?

M.S.: Sınırlandırıyor, doğru. Bunun tuzağına düşmemek lâzım diye düşünüyorum. Tabii, tuzağına düşmemek acaba yasal kısıtlamaları uygulamama demek mi gibi bir soru akla getiriyor. Değil, aslında kısıtlamalara uyarak yine yaratıcı olunabilir. Bazı şeyler denenebilir, öyle düşünüyorum. Çok abartılmış bir örnek vardır, hep onun fotoğraflarını ben öğrencilerime gösteririm. Baltimore’da bir üst geçit vardır. Yolun üstünden geçtikten sonra merdivenle aşağı inmek yerine havuz etrafından dolaşarak yaya platformlarıyla alt kota inersiniz. Bu geçit o kadar kısıtlamaların esiri olmuş ki, yayanın dolaştığı her yerde yüksekçe korkuluklar vardır. Onların arasında böyle bir hapisane görüntüsü veren ama havuzunda eksik olmadığı bir çelişki içinde bir tasarım ürünü ortaya çıkmıştır. “Ana fikir nedir”i kaybetmeden kısıtlamalara uymak aslında mümkün. Onu iyi tasarlayarak üstesinden gelmek de mümkün diye düşünüyorum.

F.M.: Yani, bu durumda iş mimarda bitiyor.

M.S.: Kesinlikle. Net ve rasyonel düşünen bir mimar bu sorunu çözebilir.

F.M.: Birtakım kurallar konulabilir, ama mimar bunu tasarımla aşabilir diyorsunuz.

M.S.: Evet. Aşabilir, öyle düşünüyorum. Tabii şunu da hatırlamak doğru olur. Kısıtlamaların esiri olmamış her ürünün iyi bir mimari ürün olduğunu da söylemek olanaklı değildir. Çevremize baktığımızda çok düzgün, detayı ile, uygulama kalitesi ile, abartısız duruşu ile kısıtlama sorunlarını aştığını rahatlıkla söyleyebileceğimiz birçok yapı görürüz. Hem Türkiye’de, hem diğer ülkelerde. O noktada da bir başka soruyu sormak gerekir. O da bu ürünün mimarlığa katkısı oldu mu, olduysa ne oldu sorusudur. Kısıtlamaları aşmış ancak söylemi, amacı olmayan çok mimarlık ürünü var. Bunları başka bir kategoriye koymak lazım. Bu kategorinin izleyicileri, düzgün uygulamalar yaparlar, ancak ürünler özellikle bir şey söyleme çabasında değildirler.

F.M.: **Türkiye’deki mimarlık tarihine kısaca baktığımızda I. ve II. Ulusal Mimarlık, sonrasında 50’li yıllarda yükselişe geçen hızlı bir yapılaşma sürecinden ve 80’lere geldiğimizde ise bir kırılmadan söz edebiliyoruz. Bu dönemlere baktığımızda bu geçiş sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

M.S.: Mimarlık tarihçilerinin yaptıkları şekliyle ve hepimizin bildiği şekilde, I. ve II. *Ulusal Mimarlık*, uluslararası arayışlar, böyle gidiş-gelişler şeklinde bir kronolojik gelişim var. Ulusal mimarlık, uluslararası bakış, sonra tekrar ulusala dönüş şeklinde bir yaklaşım vardı. Bir tarafta Türkiye’nin genel politikasının dışarıyla, batıyla ilişkileri ile paralel gelişen birtakım alışverişler varken, diğer tarafta da ülkemizdeki malzemeler, inşaat sektörünün içinde bulunduğu durumla paralellik gösteren yönü de vardı. Özellikle 90’lardan sonra öyle diyebiliriz, hattâ 95’lerden sonra, artık ulusal, uluslararası denmeyecek şekilde deneysel mimarlıktan—ben öyle adlandırabilirim onu—söz edebilmek mümkün, ama onu gerçekten mimarlık tarihçileri nasıl adlandırıyorsa o şekilde adını koymak lazım. Deneysel mimarının hâkim olduğu bir dönem içindeyiz bence. Ne yapmanız olabiliyor, kötü anlamda değil bu. Yeni malzemelerle ve tavırlarla deneysel yaklaşımlar olanaklı günümüzde, ama bu 80’lerde böyle değildi. Bir dikdörtgen prizması yapmanın yolu çok farklıydı, şimdi ise çok farklı şekillerde olabiliyor. “A” mimarına gittiğinizde size farklı bir dikdörtgenler prizması yapabiliyor, “B”ye gittiğinizde farklı yapabiliyor. Hepsi de birbirinden farklı ve heyecan verici olabiliyor. Yani, ‘idiosyncrasy’ tutumu. Bu güzel bir şey aslında, çünkü Türkiye’nin malzemelerinin ve inşaat sektöründeki atılımının belli bir yere geldiğini gösteriyor. Çok heyecan verici buluyorum bunu. Ayrıca, tabii dikdörtgenler prizması olması da

gerekmiyor yapılanın. Onun dışında, çok farklı denemelerin de yapıldığını görebiliyoruz. Türkiye adına bunu çok güzel, sevindirici buluyorum. Kısaca tekrar özetlersem, artık bir ulusal, uluslararası mimarlık yerine deneysel bireysellikten bahsetmek söz konusudur diye düşünüyorum.

F.M.: Bahsettiğimiz bu dönemler arası geçişle beraber mimarî dil de ister istemez değişmeye başlıyor. Kendi projelerinizde de mimarî dil açısından dönemler arasında birtakım farklılıklardan söz etmek mümkün mü?

M.S.: Çok fazla fark olduğunu düşünmüyorum. Meselâ on beş sene önce yaptığımız şeyi şimdi yapar mıyız? Evet, yaparız. Tabii, ben hep şunun tedirginliğini duyuyorum aslında: İş kapasitesi şu anda yaptığımızın on katı olsaydı, soruya daha sağlıklı cevap verilebilirdi. Yine de soruya cevap vermem gerekirse, on beş sene önce yaptığım bir projede o günkü şartlarımı değiştiren ne olabilirdi diye düşünüyorum: Belki birtakım yeni malzemeler olabilirdi, ama genel yaklaşım aynı kalabilirdi diye düşünüyorum. Örneğin, bir konut yapısında üç aşağı beş yukarı aynı şeyler uygulanırdı, ama belki bugün çelik biraz daha fazla kullanılabilirdi. Malzemesel farklar olabilirdi ama onun dışında fazla bir fark olmazdı diye düşünüyorum.

F.M.: Bildiğimiz gibi *deconstruction* kavramı Derrida'nın liderliğinde dilde ortaya çıkıyor ve daha sonra Peter Eisenman ve Bernhard Tschumi gibi mimarların önderliğinde mimariye dahil ediliyor. Başka bir disiplinde ortaya çıkan ve arkasında son derece felsefi kavramları barındıran bir yaklaşımın mimariye bire bir uygulanmaya çalışılması sizce doğru mu? Bu mimarlık tarzı için bir handikap oluşturur mu?

M.S.: Hayır, düşünsel yönün ağırlık kazanması derinliği getiriyor projede. Bir tartışma ortamı sonucunda bir şeylerin yapılmış olması güzel. Tabii, bunu iki şekilde yapan var: Tschumi ve Eisenman, özellikle Eisenman, Derrida ile içli dışlı bir şekilde projelerine yaklaşıyor ve bir anlamda onun söyleminin kendi projesinin yönünü belirlediğini söylüyor. Bu bir yaklaşım, bir de yine Charles Jencks tarafından dekonstrüktivist olarak adlandırılan ama kendisinin dekonstrüktivist olmadığını iddia eden Frank Gehry yaklaşımı var. Orada bir heykeltraş yaklaşımı söz konusu, ama her ikisi de "A" ya da

“B” kritiklerince dekonstrüktivist olarak adlandırılabilir, aynı kefeyle konulabilir. Süreç içinde izledikleri yaklaşımları ve inançları farklı olmasına rağmen birinde felsefi yön diğeri kadar ağır basmayabiliyor. Diğeri ise gece gündüz felsefi yönüyle olayı yoğurmaya çalışıyor. Her ikisinin de tatmin edici sonuçları olduğunu düşünüyorum. Mimariyi sanat, felsefe ya da başka disiplinler ile ilişkilendirmek yeni açılımlar yakalamak, deneysel olmak için önemli ve yararlı tavırlardır.

F.M.: *Deconstruction* kavramı kuralları yıkmak, düzeni değiştirmek, yeniden inşa etmek gibi birtakım iddialarla ortaya çıkıyor. Bunların yapıda bire bir karşılıklarını bulduklarını ve pratikte bina olarak inşa edebileceğini söyleyebilir miyiz?

M.S.: Söylenebilir aslında. Örneğin, en hoşuma giden örneklerden biri, *Parc de la Villette*. Yarışma sonucunda Bernhard Tschumi birinci ilan ediliyor. Tschumi’de bir parçalanmayı, parçalandıktan sonra yeniden bir araya getirmeyi, yani, kelime anlamıyla “deconstruction”u görebiliyoruz. Folyolar, birtakım izler, çizgiler, gridler Tschumi’nin yaratmak istediği o parçalanmışlık hissini veriyor. Özellikle uygulamada kullanmış olduğu çizimleri bence bunun iyi bir ölçütüdür. Dekonstrüktivizmin özünü yakalayıp çizime ve sonra da uygulanmış yönüyle yapıya dönüştürdüğünü düşünüyorum. Bu açıdan bakıldığında örtüşen projeler var, tabii içinde bulunduğu ortamın teknolojik altyapısı da çok önemli. *La Villette*’in bulunduğu ortamın teknolojik altyapısı onu sağlıyor bence. Bazen yapıştırma kalabiliyor projeler, Villette örneğinde yapıştırma kalmadığını düşünüyorum. Kalmadığı durumda daha başarılı olduğunu söyleyebiliriz.

F.M.: Dekonstrüktivist mimariye yapılan en büyük eleştirilerden bir tanesi de pek çok projenin biçimsel kaygılar nedeniyle şekillendiğidir. Sizce bu tür yapıların bu şekilde indirgenmesi doğru mudur? Bu bağlamda düşünüldüğünde, bunun taklit sorununu da beraberinde getireceğine inanıyor musunuz?

M.S.: Bu dediğimize ben de katılıyorum. Şöyle diyeyim, her “izm”i, her akımı sürükleyen önde giden isimleri var. Saymak gerekirse, Tschumi, Eisenman, Gehry, Hadid ve sizin saydığımız isimler. Bunlar lokomotif olarak önde götürüyorlar, sürüklüyorlar. Hem medya anlamında, hem iş kapasitesi anlamında, hem de deneysel

olabilme anlamında. Daha geriden gelen çok büyük bir kitle de var. Mimarlar sadece isimleri sayılan 50 kişi değil. Türkiye’de kırk bin, Amerika’da seksen bin ve dünyada ne kadar onu bilmiyorum, bir hayli mimar var. Dolayısıyla, etkilenmemek söz konusu değil. Dergilere bakılıyor, binalar geziliyor. Hattâ Amerika’da bir büroda çalışan sınıf arkadaşımın, bir mesaj geldi; o, etkilenmeler ve taklit konusunu bir şakaya dönüştürmüş, ama gerçekçi bir hikâyeye bir yandan da. Bir hanım arkadaş İngilizce bir serzeniş mektubu gibi bir şey yazmış ve onu bütün mimar dostlarına dağıtıyormuş. “Sevgili mimar dostlarım” demiş, “çok önemli bir büroda çalışıyordum, çok önemli işler yapıyordum. Ama işte bu çok önemli büroda, çok önemli işler yaparken, patronumuz geliyordu ve dergileri açıp Hadid, Eisenman gibi mimarların yapılarını gösteriyordu ya aralarda hep onları tartışıyorduk ya da onları gezmeye gidiyorduk. Hâlbuki ne Hadid’i tanıyordum, ne Eisenman’ı, ne de Tschumi’yi” gibi bir serzenişte bulunmuş ve aslında, önceki örneklerin ne kadar etkili olduğunu vurgulamak istemiştir. Dolayısıyla, onlardan nasıl etkilendiğini böyle komik bir üslûpla dille getirmişti.

F.M.: Bu durumda şöyle bir çıkarım yapmak yerinde olacaktır: Özellikle bazı büyük projelerde ve yarışmalarda ki bu Türkiye örneği içinde geçerli, hep belli mimarların ya da mimarlık ofislerinin isimlerinin duyulmasının en önemli nedeni bir anlamda bu kişilerin ya da büroların isim yapmasından kaynaklanıyor. Bunun sonucunda “star architecture” diye bir kavram ortaya çıkıyor. İstanbul *Kartal ve Küçükçekmece Kentsel Tasarım Projesi* yarışması üzerinden konuşursak, Türk mimarlarının bu yarışmaya davet edilmemesini, Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş’ın “Türkiye’de bu kategoride proje yapacak mimar henüz yok, gerçek bu” şeklindeki açıklamalarını ve yarışmaya Zaha Hadid, Massimiliano Fuksas, MVRDV, Kisho Kurokawa, Ken Yeang ve Kengo Kuma gibi “star” mimarların davet edilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz? Yabancı mimarların başka bir ülkede proje yapmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

M.S.: Aslında, bu önde giden lokomotif isimlerin ya da “star”ların isimlerinin önemi tabii ki önemli işler yapmalarından kaynaklanıyor, yapılan işlerin şişirme olduğunu düşünmüyorum. Örneğin, Bilbao hiç kimsenin ya da çok az turistin gittiği bir kent iken bir mimarlık ürünüyle birden tüm dünyanın gündemine oturabiliyor. Bu çok güzel bir şey aslında, insanları oraya kanalize etmek anlamında mimarının ne kadar etkili bir araç

olarak kullanılabileceğini gösteriyor. Doğrusu bu, çok güzel bir şey. “Star”lar, önemli mimarlar star olma durumunu etki alanı olarak kullanabiliyorlar, daha fazla çağrılabilirler, hep isimleri öne çıktığı için önceden kazanarak yola çıkıyorlar. Bu da çok doğal bir süreç.

F.M.: Bu durumu Türkiye üzerinden de örnekleyebilmek mümkün, çünkü büyük projeler belirli kişilere veriliyor. Yarışmalar üzerinden bu durumu bakarsak benzer bir durumdan söz edebiliriz. Ulusal yarışmalarda mimarlarımızın isimlerini sıklıkla duyabilmekteyiz ancak, uluslararası yarışmalar söz konusu olduğunda ne yazık ki belli isimler dışında bundan çok fazla bahsedemiyoruz. Türk mimarların bu tip yarışmalarda yeterince söz sahibi mi olamamalarının nedeni sizce rekabet ortamında yabancı mimarlarla yarışamamaları mı yoksa olanakların farklılığı mı?

M.S.: Maalesef böyle bir durum söz konusu. Ama maalesef dememek de lâzım, çünkü mimarlık ekonomik altyapıyla çok paralel. Amerika’da ya da herhangi bir batı ülkesinde dev mimarlık bürolarına dönüşmüş, 200–300 kişinin çalıştığı bürolar var. 200–300 kişilik bir büro Türkiye’de söz konusu değil. Tabii, 200–300 kişiyi istihdam etmek değil söz konusu olan. O kişilerin yaptığı üretimlerin yapıyı çevreye dönüştüğünü görüyoruz. Yani, 200–300 kişi sadece çizim üretmiyor, gerçekten bir ihtiyaca cevap veriyorlar, yapı üretiyorlar, çizim üretiyorlar ve onlar da uygulanıyor. Bunu isteyen bir ekonomik altyapı var. Örneğin, Amerika’da bütün televizyon programları ya da gazeteler Frank Gehry’den bahsetmiyor, ama en azından mimarlık dergilerinden biliyoruz ki Gehry’nin iş hacmi çok büyük, çok çaplı ve dünyanın her yerinde birtakım projeler üretiyor. Türkiye’de böyle bir altyapı, bu durum olmadığı için ve yurtdışında da böyle bir talep olmadığı için Türk mimarların öne çıkması söz konusu olamıyor. Bu olmayacak demek de değil. Günün birinde sizler, gençler, belki New York’ta bir ofis açtığınızda Eisenman ile çekişmemeniz ya da onun önüne geçmemeniz için herhangi bir engel olmayacak. Buna da açık bir toplum orası, çünkü paranın gücü belirleyici kriter oluyor. Amerika’da bir mimar ne kadar toplum içinde diğer meslek dalları arasında duyuluyorsa, Türkiye’de de o kadar duyuluyor. Bu da toplumsal bir gerçek. Hangi toplumda ve coğrafyada olursanız olun, mimarlık hiçbir zaman gazetelerde ya da televizyonlarda manşet haberi olmuyor. Ancak, çok büyük bir ekip çalışması sonucunda ya da bir mühendislik harikası

olan yenilikçi bir proje veya bir kentsel tasarım haber olabiliyor ki bu da doğaldır aslında. Ya da çok önemli ödüllerin haberleri geçebiliyor, bu da doğal bir süreç. Mimarlık, bir eğlence sektörü gibi değil, olmasını da beklemek zaten yanlış. İş kapasitesinin artması da çok büyük etken bence. Türkiye adına çok umutluyum, nüfus artması çok iyi bir şey değil belki ama çok büyük bir iş kapasitesini de beraberinde getiriyor. Hep öğrencilerime söylüyorum: Türkiye'nin en şanslı olduğu dönem onların mimarlık mesleğinin doruğunda olduğu dönem olacak diye. Yaklaşık 25 sene sonra bu durum gerçekleşecek. Türkiye'de hâlâ büyükşehir mimarlığı söz konusu. Aslında, Türkiye'nin o kadar çok ili var ki neden pasta dilimlerinden bu iller veya bir kasaba payını almasın ki? Batı ülkelerinden birçoğunda çok önemli bir mimarın çok önemli bir müzesi bulunabiliyor. Bizde bu henüz yok. Düşünceme Türkiye'de 25–30 sene sonra kapital birikimiyle birlikte küçük kent ve kasabalarda da önemli mimari ürünler gerçekleşecek. Kenarda kalmış bir kasabaya gittiğinizde çok önemli bir müzeye gidebileceksiniz diye düşünüyorum. Şu anda maalesef mimarlık, üç büyük şehrin kötü kentleşmesi arasında sıkışmış vaziyette ve algılanamaz, görülemez durumda. Kentlerimizin önemli bir bölümü pek de nitelikli bir yapısal çevre sergilemiyor. Dolayısıyla, yapılar bunlar arasında kayboluyor ve maalesef yok olup gidiyorlar. Bu da kentlerin kimliksiz olmasını getiriyor.

F.M.: İstanbul'da yükselen gökdelenler hakkında neler düşünüyorsunuz? Yüksek katlı yapıların kentin kimliğinden bir şeyler götürdüğünü düşünüyor musunuz? Kente ait yapılar mı sizce bunlar?

M.S.: Aslında yüksek katlı yapı kaçınılmaz bir şey. Kentteki arsa değerleri ve yoğunluk arttıkça yükselmek zaruri, çok basit bir matematik hesabına dayanan bir durum aslında. Ama onların da uygulanmasında biraz önce söylediğimiz, niteliksiz yapılaşma dediğimiz bir bilinçsizlik var diye düşünüyorum. Örneğin, yüksek katlı yapıların algısı için belli bir mesafeden bakılması gerekir veya örneğin yolun yüksek katlı yapının 3 metre yanından geçmemesi gerekir. Hattâ 3 metreyi bırakın 80 cm kaldırımla yola yanaşan yüksek katlı yapılar da var. Bu olacak bir şey değil! Bu alt yapısızlığın üzerinde yükselen yüksek yapılar tedirgin edici gerçektir. Bunun çözülmesi lâzım. En fazla yüksek yapılaşmayı Maslak'ta görüyoruz. Çeşitli nedenlerle ben o bölgeyi inceledim. Bir tarafta inekler otluyor diğer tarafta arabalar çıkamıyor, maalesef keşmekeş bir

durum söz konusu. Çok önemli Amerikan yüksek katlı yapı uzmanlarının veya mimarların yaptığı binalar var Maslak'ta. Türk mimarların da önemli binaları var ama onlar da suçlu değil tabii bu durumdan. Kimseyi suçlamak için de konuşmuyorum, ama bir yüksek yapının bir “raconu” vardır, her şeyin olduğu gibi. Çekilme mesafeleriyle, yol mesafesiyle, otoparkın giriş dönüş izleri mesafeleriyle o “raconu” sağlayacak çevresel bir koşul olmadığını düşünüyorum. Örneğin, özellikle yüksek yapılarda çalışan sayısı fazla, bu nedenle onların çok yakınında bu kişilerin işe geliş ve gidişinin çözülmüş olması lazım, ama bu çözülmemiş. Servisler diziliyor, ortalık karışıyor. Bunların ya altlarda daha başka bir kotta çözülmüş olması gerekiyor ya da üstte yayaya yönelik öğlen saatlerinde de kullanılabilecek dolaşma alanları gibi açık alanların olması gerekiyor. Bunlar olmayınca o keşmekeşin içine düşüyoruz maalesef. Böyle bir durum söz konusu ne yazık ki.

F.M.: Batıdaki mimarî örnekleri incelediğimizde Batı merkezli kavram ve yaklaşımların yansımalarını yapılar üzerinde görebilmekteyiz. Bu tip örneklerin Türkiye'deki yansımalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

M.S.: Mimarlık, içinde bulunulan ortam, içinde bulunduğunuz ortamın alt yapısı, ekonomik yapısı, kültürel yapısı ve sizlere sağladığı teknoloji ile paralel olmalı diye düşünüyorum. Bunun olduğu durumlar olabiliyor, olmadığı durumlar da olabiliyor. Türkiye'de yapılmış örneklerde—tabii ki bizde de teknoloji yok değil, teknolojimiz var—bazı şeylerin çok yapıştırma olduğunu düşünüyorum. Gerici bir mimarlığımız olsun demek istemiyorum, ama örneğin *Ağa Han Mimarlık* ödülleri bakarsak, orada *Ağa Han* ödülü verilirken toplumun değerlerini, elinde sahip olduğu teknolojiyi ve ekonomik durumunu simgeleyen yapılara öncelik veriliyor. Yapının büyük ya da küçük olması fark etmiyor, boyutu önemli değil. Bu şekilde bir mimarlık, bence çok değerli bir mimarlıktır diye düşünüyorum. Yoksa, isim vermeden konuşalım herhangi bir alışveriş merkezi Türkiye'de de batıdakine çok benzer olabiliyor. Türkiye'de farklı iklim ve coğrafyada olmasına rağmen, Amerika ve Avrupa'dakilere çok benzer yapıların olabildiğini görüyoruz. Bir terim var “marketecture” diye: “market”in en fazla istediği “architecture” anlamına geliyor, yani, “Pazar Mimarisi.” Bu aşağılamak gibi bir tavır değil. Bu bir gerçek, böyle bir şey var. Bu, her yerde benzer ürünler çıkmasına sebep

olabiliyor diye düşünüyorum. Globalleşme adı altında mimarlık imparatorları para kazanıyorlar.

F.M.: Bir anlamda mimarinin popülist kültürün tüketim malzemesi olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, modernizm son derece güçlü kavramlarla ortaya çıkıyor ama daha sonra popülist kültürün tüketim malzemesi haline gelerek kendi kendisini tüketmek zorunda kalıyor ve akabinde yerini bambaşka bir kavrama bırakıyor. Postmodernizm olarak adlandırılan bu yaklaşım da çok uzun ömürlü olamadan yerini başka bir yaklaşıma devrediyor. Ortaya çıkan ürünler de ne yazık ki bu popülist kültürün ürünleri oluyor.

M.S.: Evet, kesinlikle öyle. Tamamiyle katılıyorum. Moda gibi. Giyim kuşamdaki moda, arabalarda moda. Modaları ben geçici hevesler ve kısa süreli yaklaşımlar olarak görüyorum. Popülist kültür dışında kalarak hareket edenler ise başarılı ve kalıcı ürünler veriyorlar. Bunlar bir anlamda zamansız yani, döneme ait olmayan ürünler olarak hatırlanıyor. Örneğin, Louis Kahn'ın, Pei'in, Corbusier'in yaklaşımları hala güncel ve zamansız.

F.M.: Konuşmamıza Libeskind üzerinden devam edecek olursak, bildiğimiz gibi Libeskind'in 70'li yıllarda yapmış olduğu *Chamber Works* ve *Micromegas* çizim serileri var. Bu serileri nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu çizimler, sizce modern mimarinin yalnızca yapıyı inşa etmek amacıyla kullanılan ve temsilî bir araca indirgediği mimarî çizimin birer eleştirisi olabilir mi?

M.S.: Libeskind'in ismini ilk olarak 1988'de New York'daki MoMA'da gerçekleşen *Dekonstruktivist Architecture* adlı sergide duymuştum. Sergiyle birlikte dekonstruktivizm kavramı ilk defa tartışmaya açılmıştı. Biraz önce bahsettiğimiz Zaha Hadid'in *The Peak* projesinin üstünden henüz 4-5 sene geçtikten sonra açılmış olan bir sergiydi bu. Biz heyecanla oraya gittik. Belki de, gerçekten, dediğiniz gibi, hep mimarinin sürecini anlatan çizimler vardı karşımızda. Maketleri vardı, birtakım çizimleri vardı. Birkaç kişiydik ve hepimiz şöyle bir yorumda bulunmuştuk: Bunlar çizimlerin biraz süslenerek sunulması ve bir çizim mimarlığıydı. Fakat sonradan birçoğu yapıldı ya da yapılmaya başladı. Libeskind'in Berlin için yapmış olduğu bir

maket vardı, onu hatırlıyorum. Berlin duvarı üstünden eğimli bir şekilde diğer tarafa uzanan bir projeydi. Aslında, bunlar biraz sembolik projelerdi. Hemen bir sene sonra Doğu ve Batı Almanya birleşmesini yaşadık. Dolayısıyla bir toplumsal olayın önceden habercisiydi aslında. O sıralarda Paris'te *La Villette* uygulandı, ama Libeskind'in Berlin'deki o projesi uygulanmadı. Ama daha sonra benzer çizim ve maket tekniğine sahip olan *Yahudi Müzesi* projesi uygulandı. Dolayısıyla, bu tür çizim ve ifade tekniğiyle dekonstrüktivizmin iyi ifade edildiğini düşünüyorum. Sonuç ürüne de yansıyor bu. Modern ile postmodernde, belki postmodernde daha az ama modernde ağırlıklı olarak çizim şu anlamda çokça üzerinde durulması gereken bir araçtır. Mimarî çizim hemen karşılığını ürün olarak bulmalıdır. Diğer tarafta ise çizim önceliğine dayanan bir mimarlık ortaya çıktı ama yapısal boyutu da geride durmadı bence. Belki de iyi oldu bu. Bilgisayar teknolojilerinin daha ağırlıklı olarak kullanılmasının getirdiği bir kolaylığın dışı vurumuydu bu. O açıdan değerlendirmek daha sağlıklı olabilir diye düşünüyorum. Bugünlerde Sabancı Müzesi'nde 'farkında olmadan karşılaşmalar' anlamına gelen "Blind Date" adlı bir sergi var. Doğu ve batı sanatçılarının orada ürünleri sergileniyor. Bizdeki Osmanlı sanatçılarıyla batıdaki çeşitli dönemlerdeki sanatçıların resimleri, heykelleri sergileniyor. Orada Zaha Hadid'in yaptığı bir heykel var. Mimar olduğum için en çok o dikkatimi çekti. CNC ile üretilmiş olan oldukça büyük, soyut bir objeydi ve salonun ortasında duruyordu. CNC teknolojisinin kullanılmış olması ve bilgisayar tekniğinin heykel yapımında ortaya dökülmesi çok ilginç. Aslında Hadid kendi maketlerinde de benzer teknikleri uyguluyor. O açıdan hem farklılaşıyor diğerlerinden, hem de sanat ve mimarinin nerede durduğu hakkında bilgi veriyor. Bilgisayarın ne kadar sunumun içinde olduğunu vurgulamak anlamında da çok önemli bir örnek bu. Bence anahtar kelime 'bilgisayar' diye düşünüyorum orada. Bilgisayar ile, maketinden çizimine kadar çok farklı sunumlar yapılabiliyor. Burada, sanki esas amaç çizimi çok güzel yapıp orada kalmakmış gibi bir gözüküyor, ama aslında öyle değil diye düşünüyorum.

F.M.: Berlin'deki *Yahudi Müzesi*'ne dönersek eğer, bu yapı hakkında yapılan en büyük eleştiri yapının tamamıyla sembolik kavramlar üzerine kurulu olması ve yapının temsili bir yapı olarak nitelendirilmesiydi. Bu eleştiriler hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

M.S.: Yapıyı incelediğinizde birtakım söylemler ve kavramlar alınıp bir araya getirilmiş gibidir. Yapının zikzak şeklinde olması, kentin çeşitli yönleriyle kurduğu ilişkileri açısından yapılan eleştiriler doğru. Ayrıca, Yahudilerin bu soykırım sırasında çektiği eziyetlerin ifade edildiği yüksek ve karanlık odaları, birtakım çağrışımları, duvarların arasında insanı kaybettirme hissi gibi sembolik yönleri de var. Fakat mimari anlamda tamamen Yahudi kavramından ve soykırımdan soyutlarsak, aslında o bina iyi bir müze diye de düşünüyorum.

F.M.: Bildiğimiz gibi yapı 1999 yılında sergisiz olarak açılıyor ve bu “boş müze” yapısı ayda yaklaşık olarak 10.000 kadar ziyaretçiye ev sahipliği yapıyor. Yapının tüm sergileriyle ziyaretçilere açılması 2001 yılında gerçekleşiyor. Yapıyı içindeki sergiler olmadan sadece bir mimarî öge olarak düşündüğümüzde bu semboller ve temsillerden bir anlamda uzaklaşmış oluyor.

M.S.: Çok doğru, ben de şimdi onu söyleyecektim. Boş bir yapı olarak düşündüğümüzde, temsiliyetin ötesinde gerçekten karşınızda duran bir müze yapısı var. Karanlık avlusu, dışarıda 49 sütunun bulunduğu bahçenin dışında—ki bunlar da çok ağırlıklı olarak temsiliyet özelliği gösteren yerler—*Yahudi Müzesi* dedirtmeyecek mekânsal özelliklere de sahip. Çağdaş bir sanat müzesini de içinde rahatlıkla barındırabilir aslında. O donanıma sahip diye düşünüyorum.

F.M.: Peki, *Yahudi Müzesi* dışındaki diğer projelerine baktığımızda örneğin *Victoria Albert Müzesi Eki*, *Toronto Kraliyet Müzesi* gibi projelerinde bazı yaklaşımları ile *Yahudi Müzesi* ile örtüştüğünü ancak bazı yönleriyle de tamamiyle farklılaştığını söyleyebiliriz. Libeskind’in ilk çıkış noktasındaki hareketlerini devam ettirdiğini düşünüyor musunuz? Libeskind çizgi olarak aynı yerde mi duruyor?

M.S.: Birçoğunda düşünüyorum. Sadece iki yapısını gördüm, özellikle onlar aklımda daha çok kalan ürünleri. Berlin’deki ve Kopenhag’daki *Yahudi Müzelerini* gördüm. Diğerlerinin yalnızca projelerini biliyorum. Çizgi olarak devam ettiğini düşünüyorum. New York’ta İkiz Kulelerde biraz bu çizginin bozulduğunu düşünüyorum. Libeskind değil de onun yaptığını başka birisi de yapsa o proje olabilirdi. Belki de, bunun nedeni

yüksek katlılıktan kaynaklanan bir şey olabilir. Çünkü altlara indikçe benzeşme başlıyor.

F.M.: Bu durumda, bir anlamda işlev biçimselliği değiştirir diyebilir miyiz?

M.S.: Değiştiriyor diyebiliriz, doğru. Bu çok iyi bir tanım, özellikle de tekrar eden katlardan oluşmuş yüksek katlı yapılar söz konusu olduğunda.