

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

KÜRESEL COĞRAFYALARDA
MİMARLIK NESNELERİ ve YILDIZ MİMARLAR

DOKTORA TEZİ

Esra AKBALIK
13 14 51 101

Danışman Öğretim Üyesi:
Prof. Dr. Ferhan YÜREKLİ

İstanbul, Eylül 2017

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

KÜRESEL COĞRAFYALARDA
MİMARLIK NESNELERİ VE
YILDIZ MİMARLAR

DOKTORA TEZİ

Esra AKBALIK
13 14 51 101

Danışman Öğretim Üyesi:
Prof. Dr. Ferhan YÜREKLİ

İstanbul, Eylül 2017

T.C. Maltepe Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne,

16.10.2017 tarihinde tezinin savunmasını yapan Esra AKBALIK'a ait "Küresel Coğrafyalarda Mimarlık Nesneleri Ve Yıldız Mimarlar" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Fen Bilimleri Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Doktora Programında Doktora Tezi Olarak **Oy Birliği/Oy Çokluğuyla** Kabul Edilmiştir.

Prof.Dr. Ferhan YÜREKLİ
(Başkan)
(Danışman)

Prof.Dr. Semra AYDINLI
(Üye)

Prof.Dr. Emre AYSU
(Üye)

Prof.Dr. Nur ESİN
(Üye)

Prof.Dr. Atilla YÜCEL
(Üye)

ŞEKİL ONAY SAYFASI

15/11/2017

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Aşağıda bilgileri bulunan lisansüstü öğrencinin tezi şekil yönünden tarafımdan incelenmiş ve Enstitüye teslim edilmesi uygun bulunmuştur.

Anabilim Dalı Başkanı
Yrd.Doç.Dr. Yekta Özgüven


İmza

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ

ADI SOYADI	ESRA AKBALIK
ÖĞRENCİ NUMARASI	131451101
ANABİLİM DALI	MİMARLIK
PROGRAMI	DOKTORA
DANIŞMANI	PROF.DR. FERHAN YÜREKLİ
TEZ BAŞLIĞI	KÜRESEL COĞRAFYALARDA MİMARLIK NESNELERİ ve YILDIZ MİMARLAR
SAVUNMA TARİHİ	16.EKİM.2017
e-posta	esrabalik@gmail.com

İç Kapak	☒ Var ☐ Yok
Tez Onay Sayfası	☒ Var ☐ Yok
Yemin	☒ Var ☐ Yok
Özet (Türkçe Başlık-Türkçe Özet/İngilizce Başlık-İngilizce Özet)	☒ Var ☐ Yok
İntihal Raporu	☒ Var ☐ Yok
Önsöz	☒ Var ☐ Yok
İçindekiler	☒ Var ☐ Yok
Kısaltmalar Listesi	☐ Var ☒ Yok
Tablolar Listesi (varsa)	☐ Tablo yok ☒ Uygundur ☐ Uygun Değildir
Şekiller Listesi (varsa)	☐ Şekil yok ☒ Uygundur ☐ Uygun Değildir
Ekler Listesi (varsa)	☐ Ek yok ☒ Uygundur ☐ Uygun Değildir
Sayfa Genişliği	☒ Uygundur ☐ Uygun Değildir
Yazı Tipi	☒ Uygundur ☐ Uygun Değildir
Referans Kullanımı	☒ Uygundur ☐ Uygun Değildir
Kaynakça	☒ Uygundur ☐ Uygun Değildir
Özgeçmiş	☒ Var ☐ Yok

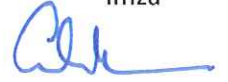


YEMİN METNİ

16/10/2017

Doktora tezi olarak sunduğum “Küresel Coğrafyalarda Mimarlık Nesneleri ve Yıldız Mimarlar” adlı çalışmanın, proje safhasından sonuçlanmasına kadar olan bütün süreçlerinde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımda yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin “Kaynakça”da gösterilenlerden oluştuğunu, “Kaynakça”da yer alan bu eserlerden metin içinde atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

131451101
ESRA AKBALIK
İmza



KÜRESEL COĞRAFYALARDA MİMARLIK NESNELERİ ve YILDIZ MİMARLAR

ÖZET

Mimarlık üretimi, parçası olduğu çok aktörlü ilişkiler sisteminin -- daha büyük sistemlerin, üretim ilişkilerinin, aktörlerin ve ağların -- tüm dinamiklerini yansıtmaktadır. Bu durum mimarlık üretim süreçlerinde karşılık bulduğu kadar, sonuç ürünleri de doğrudan etkilemektedir. Mimarlık ürünleri, mekânsal ihtiyaçları karşılamının yanı sıra sosyal ve kültürel biçimlenişin de hem sonuçları hem de araçları olduğundan, yapılı çevrelerin sahip oldukları fiziksel ve ekonomik değerler yanı sıra üstlendikleri sembolik değerler de inceleme konusudur, olmalıdır.

20.yy'ın ikinci yarısından başlayarak günümüz ortamını tanımlayan küreselleşme ve neoliberalizm kavramları; teknolojik, politik, ekonomik ve sosyal değişimlerin ele alınmasında olduğu kadar mimarlık üretiminin seyrini incelemek için de önemli referanslar oluşturmaktadır.

Yeni işbirlikleri, zaman-mekân algısı, bireysellikler, hız, değişim gibi pek çok olguyu barındıran bu ortam içinde mimarlık üretim sürecinin ve özne olarak mimarın nasıl bir pozisyonda durduğunu anlamayı hedefleyen bu tez kapsamında, özellikle sembolik değer üretiminde ön plana çıkan yıldız mimarlar ve ürettikleri ürünler mercek altına alınmaktadır. Bu hedef doğrultusunda öncelikle, kavramsal ve tarihsel bir arka plan değerlendirmesi olarak, 1945'ten günümüze yaşanan değişimler ve bunlara paralel giden yıldız mimar üretimleri ve söylemleri ele alınmış, ardından da seçilen beş çağdaş yıldız mimarın işleri ve söylemleri üzerinden ağ haritalamaları yapılarak daha derinlikli bir kavrayış geliştirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, Kapitalizm, Yıldız Mimarlar, Ağ Haritalaması, Mimari Söylem

ARCHITECTURAL ARTIFACTS and STARCHITECTS in GLOBAL GEOGRAPHIES

ABSTRACT

Architectural production reflects all the dynamics of actors, networks, production processes and bigger systems since it is involved in a system of relations including different actors. This involvement has a direct impact on architectural production processes as much as on final built environments. As architectural products are both results and mediators of social and cultural configurations, besides their spatial and economic values, their symbolic values are also to be defined as research problems. Concepts of globalization and neoliberalism, which are used to describe the period beginning from the second half of the 21th century till today, constitute important references for analyzing the progress of architectural production as much as technological, political, economic and social changes.

In the scope of this thesis which aims to understand the position of architectural production processes and the architects as subjects in this setting of new collaborations, space-time perceptions, individualities, speed and change; taking into account their active role in production of symbolic value, *starchitects* and their design objects are scrutinized. Within this aim, first, changes from 1945 to today and starchitect products and discourses parallel to these changes are embraced as a conceptual and historical background and following this background, a deep understanding is tried to be developed through works and discourses network mapping of five contemporary starchitects.

Keywords: Globalization, Capitalism, Starchitects, Network Mapping, Architectural Discourse

Urkund Analysis Result

Analysed Document: esra akbalik son.docx (D32428370)
Submitted: 11/14/2017 1:09:00 PM
Submitted By: seydaerdogmus@maltepe.edu.tr
Significance: 1 %

Sources included in the report:

damla_korkmazoglu_mimarlik.pdf (D21301743)
http://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/03/160331_zaha_hadid

Instances where selected sources appear:

2



T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANESİ

ÖNSÖZ

“Senin meselen nedir?” sorusunu sorarak bunu takip eden bir tez sürecine girmemi sağlayan ve süreç boyunca güven veren desteğini hep hissettiğim tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Ferhan Yürekli’ye, verdikleri cesaret ve verimli geri dönüşler ile yol almama yardımcı olan Sayın Prof. Dr. Semra Aydın ve Sayın Prof. Dr. Emre Aysu’ya,

Cesaret ve hevesimin kırıldığı noktalarda bana beni hatırlatan değerli dostlarım Yrd. Doç. Dr. Esra Sakınç ve Yrd. Doç. Dr. Pınar Engincan’a, Ağır Dostluk ekibimin sevgili üyeleri Prof. Dr. Emine Onaran İncirlioğlu, Melike ve Betül’e, hayatımın en büyük şansı olarak, koşulsuz ve yargısız her zaman yanımda olan ailem Aysel-Mehmet-Lulu Akbalık ve Ferda-Sinan-Ayşe-Elif Zarakolu’na, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Esra AKBALIK

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
EKLER LİSTESİ	xvi
1. GİRİŞ	1
2. KAPİTALİZM, KÜRESELLEŞME VE MİMARLIK İLİŞKİSİ	7
2.1. Mimarlık, İnşa Etmek ve Ekonomik Sermaye İlişkisi	12
2.2. Mimarlık, İnşa Etmek ve Kültürel Sermaye İlişkisi.....	18
3. PRATİKLER ve SÖYLEMLER (1945-2017).....	23
3.1. 1945-1970 / Savaş Sonrası Dönemde Mimarlık Ortamı	24
3.2. 1970-2017 / Neoliberal Hayaletin Gölgesinde Mimarlık	28
3.2.1. Rem Koolhaas	44
3.2.2. Zaha Hadid	80
3.2.3. Frank O. Gehry	107
3.2.4. Norman Foster.....	139
3.2.5. Bjarke Ingels	161
4. İŞLEVLER, SÖYLEMLER ve KONUMLAR ÜZERİNDEN BİR ZAMAN ÇİZELGESİ ve AĞ HARİTALAMASI ÇALIŞMASI	177
4.1. Rem Koolhaas	181
4.2. Zaha Hadid	186
4.3. Frank Gehry	190
4.4. Norman Foster.....	193
4.5. Bjarke Ingels	197

5. DEĞERLENDİRME VE TARTIŞMA	202
KAYNAKLAR.....	210
ÖZGEÇMİŞ.....	227



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1 Tezin kavramsal çerçevesi	4
Şekil 2.1 Çalıştırdıkları mimar sayısına göre dünya çapında önde gelen mimarlık firmaları grafiği.....	16
Şekil 2.2 Bourdieu'nun ekonomik, sosyal ve kültürel sermaye tanımları.....	19
Şekil 3.1 House VI, Peter Eisenman, 1975, ABD.....	32
Şekil 3.2 Mimarlık için Reklamlar (Advertisements for Architecture), Bernard Tschumi, 1976-77	33
Şekil 3.3 Strada Novissima, Venedik Bienali 1. Mimarlık Sergisi (solda), Koolhaas tasarımı, 1980 (sağda)	34
Şekil 3.4 “Dekonstrüktivist Mimarlık” sergisi, MoMA, 1988.....	36
Şekil 3.5 Rem Koolhaas, Mimarlık Olarak Berlin Duvarı.....	46
Şekil 3.6 Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture.....	48
Şekil 3.7 Zaha Hadid (ayakta) Rem Koolhaas, Elia ve Zoe Zenghelis, Madelon Vriesendorp (Sanat dergisi Viz no1, 1978).....	51
Şekil 3.8 Hollanda Parlamentosu Ek Binası yarışma Projesi, The Final Push, OMA, 1979.....	52
Şekil 3.9 Hollanda Dans Tiyatrosu dış ve iç görünüş, OMA, 1987.....	55
Şekil 3.10 CCTV Genel Müdürlük Binası (2002-2012)	63
Şekil 3.11 Content sergisi için hazırlanan kitap-katalog kapağı	66
Şekil 3.12 Avrupa'nın İmajı çalışması kapsamında Barkod tasarımı (2001) ve Brüksel Sergisi (2008)	68
Şekil 3.13 Prada Merkez Üssü [Prada Epicenter], Soho, New York, 2001	69
Şekil 3.14 Seattle Merkez Kütüphanesi, 1999-2004, ABD	70
Şekil 3.15 Casa da Musica, 1999-2005, Portekiz.....	71

Şekil 3.16 Shenzen Stock Exchange [Shenzen Menkul Kıymetler Borsası], 2006-2013, Çin.....	72
Şekil 3.17 Qianhai Liman Kenti Masterplanı, 2010, Çin.....	73
Şekil 3.18 Al Manakh, 2007 ve Al Manakh: Gulf Continued, 2010	74
Şekil 3.19 Dubai Renaissance, 2006	75
Şekil 3.20 Waterfront kenti masterplanı, 2008, Dubai, BAE.....	76
Şekil 3.21 West Kowloon Kültür Bölgesi Yarışması (2010), Hong Kong & Çin Ulusal Sanat Müzesi (2011).....	77
Şekil 3.22 Hia Havaalanı Kenti (2013), Katar & Endurance Community Village (2014).....	77
Şekil 3.23 The Simpsons isimli çizgi filmde Rem Koolhaas ve CCTV binası (2012)	78
Şekil 3.24 Oğlu Tomas Koolhaas tarafından çekilen “REM” adlı belgeselden bir sahne, 2016.....	78
Şekil 3.25 Content dergisinde Koolhaas’ın Y€\$ Regime olarak ele aldığı, Yen, Euro ve Dolar söylemi, 1995	80
Şekil 3.26 Dissolution of a Plane, Malevich, 1917(solda) ve The Peak Blue Slabs, Zaha Hadid, 1983 (sağda)	84
Şekil 3.27 Architekton Alpha, Malevich, 1920(solda) ve Malevich’in Tektoniği, Zaha Hadid 1977 (sağda)	86
Şekil 3.28 Vitra İtfaiye İstasyonu, 1993, Weil am Rhein- Almanya	86
Şekil 3.29 Landesgartenschau, Zaha Hadid, 1999, Weil am Rhein- Almanya.....	88
Şekil 3.30 Bergisel Atlama Kulesi, 2002, Innsbruck- Avusturya	90
Şekil 3.31 Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, 1997-2003, Cincinnati - ABD.....	90
Şekil 3.32 BMW Merkez Binası, 2005, Leipzig - Almanya.....	92
Şekil 3.33 Phaeno Bilim Merkezi, 2005, Wolfsburg - Almanya	93

Şekil 3.34 MAXXI Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2010, Roma - İtalya	95
Şekil 3.35 TIME dergisi 2010 (solda) ve “Zaha Hadid İtalya’da” sergisi, 2017, MAXXI, Roma (sağda).....	96
Şekil 3.36 Guangzhou Opera Binası, 2010, Çin (solda) - Vivienne Tam 2011 Güz Koleksiyonu (sağda).....	96
Şekil 3.37 Londra Su Oyunları Merkezi, 2011, İngiltere.....	97
Şekil 3.38 Haydar Aliyev Merkezi, 2013, Bakü - Azerbaycan.....	100
Şekil 3.39 Haydar Aliyev Merkezi açılışı, 2013, Bakü - Azerbaycan	101
Şekil 3.40 Al Wakrah Stadyumu, 2013- , Katar	102
Şekil 3.41 Tokyo Ulusal Stadyumu, 2013, Zaha Hadid tasarımı, Tokyo - Japonya	104
Şekil 3.42 Tokyo Ulusal Stadyumu projesine karşı başlatılan imza kampanyası, 2014	104
Şekil 3.43 Tokyo Ulusal Stadyumu, 2016, Kengo Kuma tasarımı, Tokyo - Japonya	106
Şekil 3.44 Şeyh Zayed Köprüsü, 1997-2010, Abu Dabi - BAE	104
Şekil 3.45 Abu Dabi Gösteri Sanatları Merkezi (solda) ve Dubai Finans Pazarı (sağda).....	104
Şekil 3.46 The Opus - Dubai (solda) ve Petrol Araştırmaları Merkezi - Ürdün (sağda)	105
Şekil 3.47 Pop-Up Salon, Londra, 2012 (solda) ve Zaha Hadid Tasarım Galerisi, Londra, 2013 (sağda)	105
Şekil 3.48 Gümüş Satranç Takımı, £9,999 (solda) ve Aria Chandelier Aydınlatma, £3,260 (sağda).....	106
Şekil 3.49 Frank Gehry tarafından 1969-1973 yılları arasında üretilen EasyChair serisi mobilyalar.....	111
Şekil 3.50 Danziger Stüdyosu ve Evi, Gehry, 1965, Los Angeles.....	114
Şekil 3.51 Merriweather Post Pavillion Konser Alanı, 1970, Los Angeles.....	112

Şekil 3.52 Gehry Evi, 1978, Santa Monica, Kaliforniya	113
Şekil 3.53 Loyola Hukuk Okulu, 1978-1980, Los Angeles.....	115
Şekil 3.54 Norton Evi, 1986, Venice Sahili, Kaliforniya (solda), Dans Eden Shiva figürü (sağda)	116
Şekil 3.55 Vitra Tasarım Müzesi, 1989, Weil am Rhein-Almanya	116
Şekil 3.56 Ulusal Hollanda Binası, 1996, Prag-Çek Cumhuriyeti.....	118
Şekil 3.57 Guggenheim Bilbao Müzesi, 1997, Bilbao – İspanya	119
Şekil 3.58 Disney Konser Salonu, 1988-2003, Los Angeles-ABD	122
Şekil 3.59 The Simpsons, 16.Sezon - 4.Bölüm, 2005.....	124
Şekil 3.60 MIT Stata Center, 2005, Massachusetts, ABD	125
Şekil 3.61 Tiffany&Co mücevher firmasının Gehry serisi, 2006	126
Şekil 3.62 Sydney Pollack-Frank Gehry'nin Eskizleri (2006) ve Apple Think Different kampanyası (1998)	126
Şekil 3.63 Serpentine Galerisi Pavyonu (2008)	127
Şekil 3.64 Issey Miyake New York Trebeca Mağazası, 2000	128
Şekil 3.65 Fondation Louis Vuitton, 2014	129
Şekil 3.66 Lady Gaga ve Frank Gehry tarafından tasarlanan şapkası, 2009.....	129
Şekil 3.67 Frank Gehry tarafından tasarlanan Grand Avenue projesi	131
Şekil 3.68 Atlantic Yards projesine karşı yürütülen kampanya.....	132
Şekil 3.69 Frank Gehry ve Bruce Ratner (solda) ve New York by Gehry kulesi (sağda).....	133
Şekil 3.70 The Opus Hong Kong Konut Kulesi, 2011	134
Şekil 3.71 Guggenheim Abu Dabi, 2006-	135
Şekil 3.72 Frank Gehry, İspanya'da bir basın toplantısında eleştirileri yanıtlarken	137
Şekil 3.73 Make It Right Projesi, F. Gehry, 2012 (solda), Aktör Brad Pitt ve mimar Frank Gehry	138

Şekil 3.74 Willis Faber & Dumas Ofis Binası, Ipswich-Londra, 1978.....	140
Şekil 3.75 Hong Kong & Şangay Bankası Ofis Kulesi, Hong Kong, 1986.....	141
Şekil 3.76 Foster+Partners'ın tamamı erkeklerden oluşan, üst düzey yönetici ortakları. Soldan Sağa: David Summerfield, Matthew Streets, Grant Brooker, Nigel Dancey, Spencer de Grey, Norman Foster, David Nelson, Stefan Behling, Gerard Evenden, Luke Fox	142
Şekil 3.77 Reliance Controls, 1967, İngiltere	146
Şekil 3.78 IBM Yönetim Ofisi, 1971 ve Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi, 1978	151
Şekil 3.79 Hong Kong&Şangay Bankası Binası, 1986, Çin.....	147
Şekil 3.80 Yüzyıl Kulesi / Century Tower, Japonya,1991.....	148
Şekil 3.81 Bilbao Metrosu, 1988-1995, Bilbao-İspanya.....	149
Şekil 3.82 Commerzbank Genel Müdürlük Binası, 1997, Frankfurt-Almanya	150
Şekil 3.83 Al Faisaliah Kompleksi, 2000 ve Samba Genel Müdürlük Binası, 2016, Riyad-Suudi Arabistan.....	151
Şekil 3.84 Pekin Havaalanı, 2008, Pekin-Çin.....	152
Şekil 3.85 BAE Pavyonu, EXPO 2010, Şangay-Çin	153
Şekil 3.86 Masdar Kenti Projesi, 2007- , Abu Dabi, Birleşik Arap Emirlikleri	154
Şekil 3.87 Masdar Enstitüsü, 2015, Abu Dabi, Birleşik Arap Emirlikleri.....	155
Şekil 3.88 Barış ve Uzlaş Sarayı [Palace of Peace and Reconciliation], 2006, Astana - Kazakistan.....	156
Şekil 3.89 Han Çadırı [Khan Shatyr Entertainment Centre], 2010, Astana - Kazakistan.....	157
Şekil 3.90 Nazarbayev Merkezi, 2014 (Foster+Partners) – Kazakistan Ulusal Kütüphanesi, 2009 (BIG).....	158
Şekil 3.91 Norman Foster'ın Apple Park tasarımına dair yaptığı eskiz.....	159
Şekil 3.92 Apple Park, 2017, Kaliforniya-ABD	160

Şekil 3.93 Intelligent Life Dergisi 2012 yılı sayısındaki kapağı, Başarılı iş insanı Norman Foster (solda).....	160
Foster+Partners’a 2017 yılında verilen En Başarılı İşveren Ödülü (sağda).....	160
Şekil 3.94 Paul Makovsky, Baby Rems, 2011	162
Şekil 3.95 VM Evleri, PLOT (Ingels+Smedt), 2005, Kopenhag, Danimarka	163
Şekil 3.96 Maritime Gençlik Evi, PLOT (Ingels+Smedt), 2003, Kopenhag, Danimarka	163
Şekil 3.97 Helsingör Psikiyatri Hastanesi, 2006, Helsingör, Danimarka	164
Şekil 3.98 Mountain Dwellings, BIG, 2007, Helsingör, Danimarka	165
Şekil 3.99 8 Evi, BIG, 2010, Ørestad, Danimarka.....	166
Şekil 3.100 Danimarka Pavyonu, Şangay World Expo 2010, Çin ve Fast Company Dergisi Ekim 2010 kapağı.....	167
Şekil 3.101 Superkilen Masterplanı, 2012, Kopenhag.....	173
Şekil 3.102 VIA 57-West Konut Bloğu, 2015, Manhattan, New York, ABD.....	174
Şekil 3.103 Norman Foster (solda) ve Bjarke Ingels (sağda) tarafından tasarlanan 2WTC Kulesi, NY, ABD	170
Şekil 3.104 Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution, 2009	172
Şekil 3.105 Amager Kaynak Merkezi, Kopenhag, 2013-2020	173
Şekil 3.106 GCE - Google Charleston East, 2017- , ABD	174
Şekil 3.107 Ingels tarafından tasarlanan Serpentine Galerisi Pavyonu, 2016, Londra	180
Şekil 3.108 Big Time belgeseli afişi, 2017	182
Şekil 4.1 Rem Koolhaas Proje-Ülke ve Mühendislik ilişkilerini gösteren Ağ Haritası	185
Şekil 4.2 Zaha Hadid Proje-Ülke ve Mühendislik ilişkilerini gösteren Ağ Haritası	189

Şekil 4.3 Frank Gehry Proje-Ülke ve Mühendislik İlişkilerini gösteren Ağ Haritası	192
Şekil 4.4 Norman Foster Proje-Ülke ve Mühendislik İlişkilerini gösteren Ağ Haritası	196
Şekil 4.5 Bjarke Ingels Proje-Ülke ve Mühendislik İlişkilerini gösteren Ağ Haritası	206
Şekil 4.6 Bjarke Ingels Proje-Ülke ve Mühendislik İlişkilerini gösteren Ağ Haritası	207



EKLER LİSTESİ

Ek 1: Rem Koolhaas - OMA Projeleri (1987-2017)	221
Ek 2: Zaha Hadid - ZHA Projeleri (1993-2016)	222
Ek 3: Frank Gehry -FGA Projeleri (1970-2017).....	223
Ek 4: Norman Foster (Foster and Partners) Projeleri (1991-2017).....	224
Ek 5: Bjarke Ingels - BIG Projeleri (2003-2017).....	226



1. GİRİŞ

Medeniyet, ilerleme, demokrasi, başka gezegenlerde yaşam kurmanın olanakları, küresel iklim değişikliği ve daha nice kavram ve tanımlama, içinde bulunduğumuz zaman diliminin gündeminde olan, sıklıkla telaffuz edilen anahtar kelimeler olarak gündelik yaşamın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Bulunulan coğrafya, alınan pozisyon, bakış açısı ya da altta yatan niyet/asıl sebep/çıkara bağlı olarak bu tanım ve kavramların, demokrasi gibi en temel ya da küresel iklim değişikliği gibi en nesnel verilere dayalı olanların anlamlarında bile fikir birliklerine varılabildiğinden bahsetmek ise oldukça zor. İlerlemeci ve üretken süreçlerin kaçınılmaz doğası olan karşıtlık ve çatışmaların bir aradalığı, bahsedilen somut ve nesnel temel değerler konusunda en azından jenerik bir takım evrensel kodların yerleşmiş olması gerekliliğini ortadan kaldırmamaktadır. Bu temel başlangıç cümlesi/duygusundan hareketle, güncel/çağdaş dünyayı şekillendiren faaliyetlerin karmaşık bir şekilde birbirileri ile bağlantılı olması durumunu mimarlık üzerinden okumaya çalışmak da bu tezin esas motivasyonunu oluşturmaktadır.

Bahsedilen karşıtlıklar ve ilişkilerin karmaşıklığı üzerine hemen hemen tüm disiplinler içinde yapılan çalışmalar, özellikle 1970'lerden başlayarak, küreselleşme etrafında kavramsallaştırılmaktadır. Bir durum, bir süreç, bir kavramsal çerçeve için üst başlık oluşturmasının yanında, en genel hatlarıyla küreselleşmeyi, günümüz karmaşık bağlantılarının gerçekleştiği ortam olarak da ele almak mümkün görünmektedir. Neden-sonuç ilişkileri ve karşıtlıkların bir aradalığı ilişkisinden bir adım ileri giderek, özellikle teknolojik gelişmelerin tetiklediği bu karmaşık ortamı çizgisel bir tarih dizgisi içinde tanımlamak çok mümkün görünmese de, kendinden önceki dönemden ayrılan keskin bir farklılığa işaret ettiği de bir gerçektir. Bu ayrımı Tomlinson, iletişimin getirdiklerinin, yani her şeyden önce bağlantıda kalma ihtiyacının, diğer kaygılara henüz baskın çıkmadığı bir zamandan günümüze doğru, çığır açan bir kayma şeklinde tanımlamaktadır. (Tomlinson, 2004) Tomlinson'un iletişimi temel alarak ele aldığı kaymayı; yalnızca herhangi bir teknolojik olanak olmasından öte, toplumsal-ekonomik-kültürel ve politik olarak yaşamı oluşturan her dinamiğin etkileşimi, dolaşım hızı ile iç içe geçen bir ağ sistemi olarak genişletmek

de mümkündür. Bu sebeple; bir ortam olarak küreselleşmenin içinde gerçekleşen tüm eylemlerin içerdiği yapısal ve anlamsal değişimlerin, mimarlık ürünü ve süreci üzerinden ele alınması; güncel yapıyı çevreyi oluşturan koşulları anlamak konusunda da iyi bir olanak sunmaktadır.

Jeremy Till, *Architecture Depends* isimli kitabında, mimarlığı bir final obje olarak değil, o objeyi tasarlamaya giden süreçler olarak ele almayı tercih ettiğini belirterek, mimarlığı bir araç, temsilci, ajans (agency) olarak tartışmaktadır. Mimarlık pratiğinin tanımlayıcı bir özelliği olarak bağlı olma halinin (dependency) yani mimarlık pratiğinin ürün ve süreçlerine diğer aktörlerin dâhil olma durumunun, beraberinde bir dizi politik ve etik boyut getirdiğini belirten Till, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Bu durum, mimarlık pratiğinin veçhelerinin yeniden formüle edilmesini gerektirir: Mimarın uzman bir problem-çözücü olması fikrinden, anlam üretici (sense-maker) bir yurttaş olarak mimar fikrine; yalnız bir dâhinin içgüdüsel hayal gücüne dayalı bir mimarlıktan, ortak çalışmaya dayalı etik bir hayal gücüne; bütüncül bir kontrol kavramından, daha esnek bir salıverme kabulüne doğru bir hareket.” (Till, 2009, s.151)

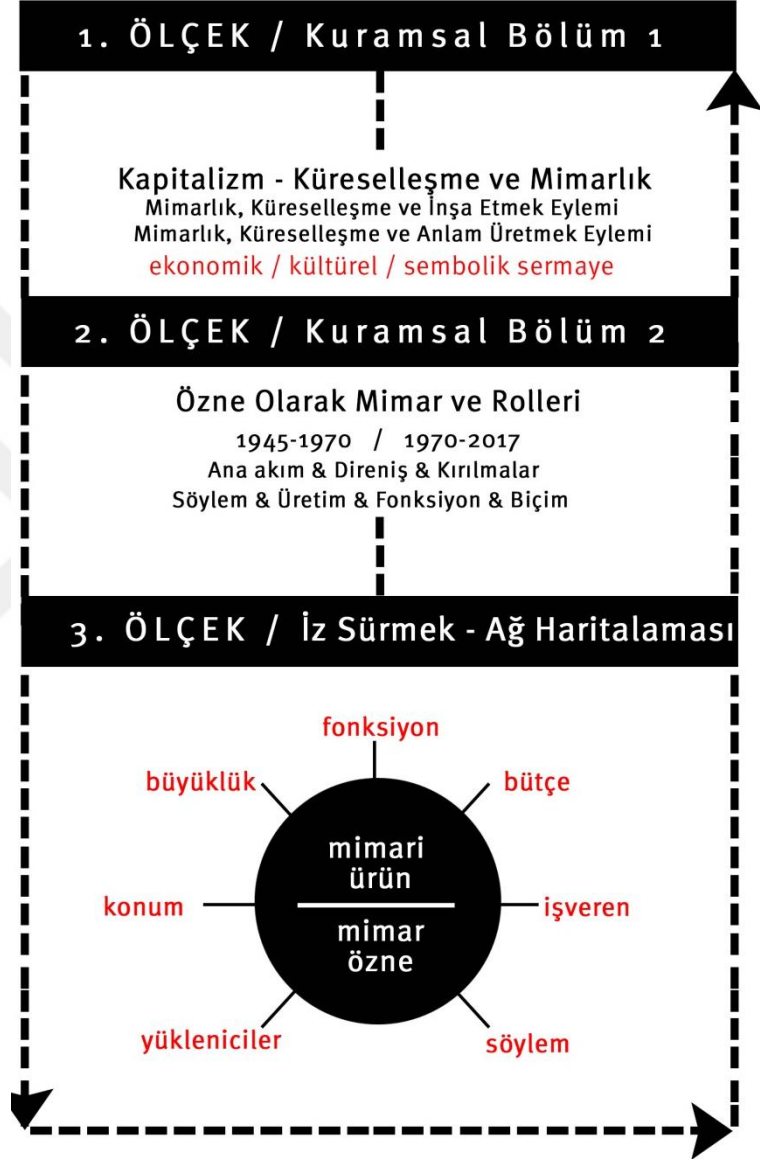
Mimarlığın bağlı olma halini bir tehdit değil bir fırsat olarak ele alan Till, verili durumun koşullarına, yeni mekânsal olasılıklar üretmek için açık ve meraklı bir biçimde bilgi birikimi, yetenekler ve hayal gücünün birlikteliğiyle çözüm aramanın önemine vurgu yapmaktadır. Bu noktada Till’in çalışmasının en önemli noktalarından biri de, mimarın etik görevinin; diğerlerine, şimdiki ve gelecekteki yapıların kullanıcılarına karşı sorumluluk olduğunu hatırlatmasıdır.

Till’in mimarlığın yeniden formüle edilmesi gerektiğine dair saptama ve önerilerinin vücut bulduğu döneme, mevcut yapıyı çevrelerin geçirdiği somut değişimler açısından yaklaşan Guggenheim ve Söderström ise, yapıyı çevrelerin uluslararası homojenleşmesi meselesi üzerinde durmaktadırlar. Özellikle büyük kentlerdeki yapıyı çevrelerde gözlemlenen bu değişimi Guggenheim ve Söderström, birkaç faktörün birleşimine dayandırır. Yazarlar bu faktörleri; piyasanın liberalleşmesi (sermaye-kapital), uluslararası göçler (insanlar), kültürel küreselleşme (fikirler), kentsel girişimcilik (imajlar), küresel ofislerin yükselişi, yıldız mimarlar gibi

mimarlık ve planlama alanındaki değişimler ve yeni tasarım teknolojileri, dergiler, modeller ve biçimler aracılığıyla gerçekleşen meslek içi yoğun bir alışveriş olarak tanımlamaktadırlar. (Guggenheim, M., Söderström, O.,2010, s.3).

Söz konusu küreselleşmeyi bir ortam olarak ele alan ve küreselleşmenin farklı boyutlarının mimarlık mesleği ile kesişimine odaklanan bu tez, hem ortamın çok boyutlu ve karmaşık ilişkilerini, hem de mimarlık disiplininin kendi doğasından gelen bağlı olma durumunu, yıldız mimarların ürün ve söylemlerinin izinden giderek ele almayı hedeflemektedir. Bu hedef doğrultusunda tezin temel hipotezi; işbölümü ve işbirliği temeline dayanan mimarlık pratiğinin, küresel kapitalizmin ve onun yön verdiği neoliberal politikalar içinde oynadığı rolün, disiplinin barındırması beklenen etik sorumluluklar ile çeliştiği ve hem kültürel hem de ekonomik olarak araçsallaştırılması sebebiyle problemlili bir noktada olduğudur. Özellikle küresel çelişkilerin daha keskin yaşandığı coğrafyalarda, isim yapmış ünlü mimarlar ve çok uluslu şirketler işbirliği ile gerçekleştirilen kentsel girişimcilik pratiklerindeki dikkat çekici artış, küreselleşme ortamının özellikle son 20-30 yılında mimarlık disiplini için üzerinde özellikle durulması gereken bir mesele olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Sayıları her geçen gün artan mimar adaylarının, kuşe kâğıda basılı imajlar ile çoğaltılan sonuç ürünler ile değil, o ürünlerin gerçekleştirildiği süreçler ve aktörlerin farkındalığı ile mesleğe dâhil olmaları gerektiği düşüncesi, bu tezin meselesinin ve hedef kitlesinin ortaya çıkmasında oldukça önemli bir etkidir. Ortaya konan hipotezin ele alınışında yöntem olarak öncelikle eleştirel teoriden beslenen bir kuramsal çerçeve oluşturulması ve ele alınan beş yıldız mimar tarafından üretilmiş yapılar ve söylemler, işveren-yatırımcı-yüklenici-konum-işlev-bütçe etrafında oluşturulan ilişkiler ağı haritaları üzerinden, kuramsal çerçevede ortaya konan kırılma noktaları ekseninde yorumlanması şeklinde belirlenmiştir. GraphCommons isimli dijital platformda hazırlanan ilişkiler ağı haritalarının yorumlanması ve özellikle son yirmi otuz yılın üretimlerinde ortaya çıkan olası ortaklıklar, tez kapsamında ortaya konan hipotezin sınanmasına olanak sunmakta ve hem mimarlık pratiği ve mimar öznesinin güncel bir kesitini sunmak hem de geleceğe dair öngörü ve tartışmalarda bulunmak fırsatını vermektedir.

Ortaya konan meselenin ele alınma yöntemi içinde tez, farklı ölçeklere odaklanan kuramsal kısım ile özgün kısmı oluşturan yıldız mimarlar ve ağ haritaları ekseninde oluşturulmuş ve beş bölümde alt başlıklar ile kurgulanmıştır.



Şekil 1.1 Tezin kavramsal çerçevesi

Giriş bölümünün ardından gelen ikinci bölüm, en üst ölçekten konuya yaklaşan, kapitalizm, küreselleşme ve mimarlık ilişkisinin ele alındığı bölümdür. Tezin hipotez olarak koyduğu kapitalizmin küreselleşmesi ve politikaları ile paralel olarak dönüşen mimarlık pratiğinin, içinde bulunduğu ortama dair disiplinlerarası literatürde yer alan kuramların ortaya konduğu bu bölümün ekonomik ve kültürel sermaye alt başlıkları

altında, temel olarak mimarlık pratiğinin ekonomik bir yatırım aracı olma ve anlam üretme süreçlerine odaklanılmaktadır.

Tezin üçüncü bölümü; birinci bölümde ele alınan küreselleşme ortamı içinde dönüşen mimarlık pratiğine daha yakın bir ölçekten bakabilmek amacıyla, beş yıldız mimarın ele alınması üzerine kuruludur. Her ne kadar tezin zamansal odağı, 2000 sonrasında günümüze olsa da, çağdaş yıldız mimarlar tarafından farklı coğrafyalarda üretilmiş güncel mimarlık pratiklerinde yaşanan değişimi, tarihsel süreç içinde yaşanan teknolojik, politik ve düşünsel kırılma noktalarına paralel olarak ele almak amacıyla, zaman aralığı genişletilerek iki alt başlıkta ele alınmıştır. 1945-1970 olarak sınırlanan ilk alt bölümde amaç, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki kalkınma ve yeniden inşa döneminde mimarlık pratiğine ve mimarın oynadığı role yakından bakmaktır. 1970'ten günümüze kadar olan süreci ele alan ikinci alt bölümde ise, kuramsal bölümde tartışılan değişimler; alınan ödüller- görünürlük- küresel çapta iş yapma pratikleri gibi bir takım ortak özellikler etrafında belirlenen beş çağdaş mimarın söylem ve pratikleri ekseninde ele alınmaktadır. “Yıldız” mimar söylem ve pratiklerini iki farklı zaman diliminde tartışmanın bir diğer avantajı da, küresel ortamda gerçekleşen değişimlerin ölçek, işlev, form, ilişkiler ve üretim biçimi açısından nasıl bir değişime karşılık geldiğinin ortaya konulabilmesine fırsat vermesidir.

Tezin dördüncü ve bir anlamda ilk üç bölümde ortaya konanların sınanması niteliğinde olan bölüm, bir önceki bölümde kariyer hikâyeleri ve söylemleri ele alınan mimarların ürettikleri ürünlerin işlev-işveren-bütçe-konum-yüklenici ilişkilerinin haritalanmasını içermektedir. Bir çeşit ilişkiler ağının görselleştirilmesi niteliğinde olan bu haritaların, her bir mimar özelinde ayrı olarak hazırlanması, hem tekil kariyerleri içindeki dönüşümleri görünür kılmak, hem de seçilen yıldız mimarlar arasındaki olası ortaklıkları, kuramsal bölümde değinilen kırılma noktaları bağlamında değerlendirmeye olanak vermektedir. Till'in etik sorumluluk, Guggenheim ve Söderström'ün de homojenleşen yapıli çevre vurgularında ortaya koyduğu saptamalar, küreselleşme sürecinin barındırdığı tüm çelişkilerin ve farklı boyutlarının değerlendirilebilmesi amacıyla oluşturulan bu ağ haritalarının yorumlanması, dördüncü bölümün tartışmasını oluşturmaktadır. Çok uluslu

şirketlerin yüklenicilikleri, taşeronluklar, büyük yatırımlar ve ağırlık kazanan bazı işlevlerin yanı sıra küreselleşmenin farklı bir boyutu olan hareketlilik ve iş bölümü çatışmalarının ortaya konması, çağdaş mimarlık pratiğinde mimarın rolünün, büyük resmin neresinde konumlandığını ortaya koymak açısından oldukça önemlidir.

Tezin son bölümü olan değerlendirme ve tartışma bölümünde ise; gerek kuramsal bölümde gerekse de ağ haritalaması ile ortaya konan kesitin mimarlık etiği, geleceği bağlamında yorumlanması hedeflenmiştir. Küreselleşme ortamının, çok farklı yaklaşım ve modelleri, homojenleşme yorumları kadar çoğulcu bir içeriği de barındırdığı gerçeğinin farkında olarak, tezin kapsamı içinde küresel kapitalizmin politikalarının izinden giden değişimler yalnızca bir boyut olarak ele alınmıştır, Gelecek çalışmalarda diğer alternatif boyutların da ele alınması, bu tezin devamlılığı açısından oldukça önemlidir.

2. KAPİTALİZM, KÜRESELLEŞME VE MİMARLIK İLİŞKİSİ

Bir ekonomi politik kavramı olarak tanımlanan kapitalizmin, tarih içinde net bir başlangıç dönemini tespit etmek çok mümkün görünmese de, literatür içinde kapitalizmin bir temel belirleyen sistem olarak hayata geçişinin, Sanayi Devrimi ile tarihlendiği söylenebilir. Yaklaşık iki yüz elli yıllık bir tarihsel geçmişe dayanan kapitalist sistemin ilk kavramsallaştırması, Adam Smith tarafından, 1776 yılında yayımlanan *Ulusların Zenginliği* adlı çalışmada ortaya konmuştur. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin ortaya çıktığı 18.yy dünyası ve toplumunu ele aldığı bu çalışmasında Smith, yoğun olarak emek ve işbölümü kavramlarına vurgu yapmaktadır. “Karşılıklı ihtiyaç duyduğumuz yararların çoğunu birbirimizden sözleşme, takas ya da satın alma yoluyla elde ettiğimiz gibi, iş bölümünü de doğuran aslında aynı takas eğilimidir.” sözleriyle Smith (Smith, 1997, s.26), tüm bireylerin ihtiyaçlarının karşılanmasının garanti altına alınması üzerine kurulu olan bir sistemin işleyişinde işbölümünün önemine dikkat çeker. Ulusların zenginleşmelerinin iş yapabilen insanların oranı ile iş yapma becerisinin niteliğine bağlı olduğunu savunan Smith, bu kavramsallaştırmada işbölümü kadar, bireysel emeğin niteliğini de önemli bir faktör olarak alarak, devlet ve birey arasındaki işbölümüne dair de bir model önermektedir. Bu modele göre birey, ihtiyaçlarını ya da çıkarlarını azami düzeyde karşılamakla yükümlü iken; devlet de adalet ve yönetim, ulusal savunma ve altyapı, eğitim, yollar, limanlar gibi bireyler tarafından karşılanamayacak işlerin yapılmasından sorumludur. Smith’in ortaya koyduğu modelde vurgu yaptığı bir diğer önemli kavram da sermaye birikimidir. İhtiyaçların karşılanması sonrası ortaya çıkan değerın tasarruf ile arttırılarak biriktirilmesi ve bu birikimin yeni işlere yatırılması, Smith tarafından ekonomik kalkınma için bir koşul olarak öne sürülmüş ve bu koşul toplumsal ihtiyaçlar ile bireysel çıkarlar arasında çatışmanın olmadığı bir toplum yapısı var sayılarak idealize edilmiştir. Bireysel beceri, üretim ve refah düzeyinin toplamının ulusal zenginliği oluşturduğunu savunan bu yaklaşım ile ilk kavramları ortaya konulan kapitalizmin teorisi; emek-sermaye çelişkisi, sınıf kavramı ve sınıfsal çatışmaları temel alan anti-tezlerin ortaya konduğu yeni kavramsallaştırmalar ve modeller ile devam etmiştir. 1867 yılında, *Ekonomi Politikin Eleştirisi* alt başlıklı

Kapital isimli çalışmasında Karl Marx, Smith'in birey öncelikli modeline karşıt olarak, emek ve sermaye sahiplerinin oluşturduğu toplumsal yapı içindeki çelişkileri temel alan bir analiz ve eleştiri ortaya koymaktadır. Tarihi, maddi üretim ilişkilerinin ve sonuçlarının tarihi olarak ele alan Marx, sermayeyi elinde bulunduranlar ile üretimi gerçekleştiren işçiler arasındaki takasın dengesizliğine vurgu yaptığı analizinde, karlılığın yani artı-değerin oluşturulmasında pay sahibi olan işçilerin, eşitsiz bir konumda olduklarına işaret ederek, meta kavramını incelemektedir. Üretilen ürünün kullanım ve değişim değerine vurgu yapılan bu analize göre, bir ürünün kullanım değeri, o ürün için duyulan ihtiyaç ve ürüne gelen talep bağlamında nitel olarak belirirken, ürünün değişim değeri ise bir başka ürünün elde edilmesi için gerekli olan ekonomik değer olarak belirlemektedir. Özel mülkiyet değişiminin ve karlılığın ön planda olduğu kapitalist toplumlarda, değişim değeri kullanım değerinin üzerine çıkmakta ve o değeri üreten üretim ilişkilerini görünmez kılan bir soyutlama sürecini doğurmaktadır. Marks bu saptamayı şöyle özetler: “Aksine, değişim-değerleri olarak, bütün metalar, emek içerdikleri, dolayısıyla, kaçınılmaz şekilde aralarında ölçülebilir oldukları için, aynı meta itibarıyla değerleri ölçülebilir; bir ortak değer ölçüsü olan paraya dönüştürülebilir. (Özel mülkiyet ve değişime dayanan sistemde) zorunlu olarak, metaların en yakın değer ölçüsü, emek-zaman, değişim-değerinin ölçüsü olan para şeklinde gözüktür.” (Marx, 1876, Cilt1 s.124).

Smith ve Marx'ın analizlerinde vurgu yapılan iş bölümü, artı-değer ve meta kavramları etrafında kapitalizm, yalnızca ekonomi politik değil, toplumsal ilişkiler ağını oluşturan tüm alanlarda yansımaları bulan bir sistemdir. Fülberth, Kapitalizmin Kısa Tarihi isimli çalışmasında kapitalizmi, “...kar ve bu karı elde etmek için kullanılan aracın (sermayenin), malların alım ve satımını sağlamak ve ya hizmete dayalı işgücünü arz etmek ve satmak suretiyle birikimini sağlayan toplumların işleyiş tarzı” (Fülberth, 2010, s.17) olarak tanımlamakta ve kapitalizmin biliminin yalnızca ekonomi politik ile özdeş olmadığını, sosyoloji, tarih, hukuk, coğrafya gibi birçok disiplinin kesitinde yer alarak bu disiplinleri birbirileri ile bağlantılı hale getirdiğini belirtmektedir.

Sanayi devrimi öncesinde feodal toplumlardan itibaren izleri görülen, Sanayi Devrimi ile birlikte başlayan modernleşme ve ulus-devlet kavramları içinde önemli

bir belirleyen olan kapitalizmin bu kesişim noktası olma halinin, 20.yy'ın son çeyreğinden günümüze kadar gelinen küreselleşme dönemi içinde daha da görünür olduğunu söylemek mümkündür.

Günümüzü anlamaya yönelik anahtar bir kavram olarak ele alabileceğimiz küreselleşmenin temel belirleyicilerinin, tıpkı Sanayi Devrimi gibi keskin ve hızlı bir değişim dönemine işaret ederek; ulus-devletlerin, sanayi üretiminin yerini, sınırları muğlaklaşmış coğrafyalara ve parçalanmış üretim ağları içinde hızlanan sermaye akışına ve harekete bıraktığı söylenebilir. Bu noktada, fiziksel çevre de bu değişimleri yansıtan ve bir anlamda onları yeniden üreten teklikler ve büyük projeler, gündelik yaşamda bu değişimlere karşı gösterilen / gösterilemeyen adaptasyon ve direniş tarafından biçimlendirilerek ekonomik, politik ve kültürel yeni artı değerler (added value) üretir. Sınırları muğlaklaşan ve sermayenin hareketi üzerinde yol alan günümüz dünyasında, bu küreselliğe eklenmek yarışında olan coğrafyalar için de değişimlere adapte olmak ve olabildiğince fazla sermaye akışını bünyesine katmak temel kriterler haline gelmektedir.

Tomlinson (Tomlinson, 2004) küreselleşmenin, yalın toplumsal gerçekleri oldukça aşan spekülasyonlar, varsayımlar, güçlü toplumsal imgeler ve metaforlar üretme kapasitesiyle olağanüstü doğurgan bir kavram olduğunu söyler. Anthony Giddens (Giddens, 2016) ise, Modernliğin Sonuçları adlı kitabında küreselleşmeyi, uzak yerleşimleri (yerellikleri) birbirine, yerel oluşumların kilometrelerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması olarak yorumlar.

Küreselleşmeyi, modernliğin doğal bir uzantısı olarak ele alan ve küresel modernlik olarak tanımladıkları bu dönemin kapitalizm, sanayileşme, kentleşme, gelişmiş ulus-devlet sistemi ve kitle iletişim kurumlarında ortaya çıktığını savunan yaklaşımlar olsa da, toplumların ve kurumların özgün neden-sonuç ilişkileri ve koşullar içinde ortaya çıktığını savunan yaklaşımlar da mevcuttur. Stuart Hall “modern toplumların aynı anda ortaya çıktığını ve tek bir tarihsel “zaman” içinde bir bütün olarak geliştiğini söylemek çok anlamlı değildir.” diyerek, bu konuda bir genelleştirme yapılamayacağını ve çizgisel tarih bakış açısının açıklayıcı olmadığını savunur. (Hall, 1997, s.9)

Tomlinson da modernliğin kendinden önceki dönemden net bir kopuşu temsil etmesinin yanı sıra, kelime anlamı itibariyle güncel ve bugüne dair olmasından yola çıkarak, içinde bulunduğumuz küreselleşmenin küresel modernlik olarak ele alınabileceğini belirtir. Tomlinson buradaki en büyük değişimin, çığır açan kayma olarak tarif edilen bağlantılılık hali olduğunu savunur. Tomlinson, çığır açan kaymayı şu şekilde tanımlamaktadır:

İletişimin getirdiklerinin, yani her şeyden önce bağlantıda kalma ihtiyacının, diğer kaygılara henüz baskın çıkmadığı bir zamandan günümüze doğru bir kayma” olarak tarif ederken, bağlantılılık halini de “insanların eğitim, iş yaşamı, tüketici kültürü ve küreselleşen kitle iletişim araçlarının sağladığı, yerelliklere nüfuz eden tüm kültürel farklılık deneyimlerini kendi ‘yerel’ yaşamlarıyla bütünleştirmeleri sonucu kültürel uzaklığın aşılması. (Tomlinson, 2004, s.68)

Modernliğin, farklı toplumsal dinamikler içinde çizgisel bir tarih bağlamı içinde değerlendirilemeyeceği kabulünden hareketle, en net tanımıyla kendinden önceki dönemi oluşturan kurumlar, algılar, ilişkiler açısından net bir kopuşu temsil ettiğini söylemek mümkündür. Bu noktadan bakıldığında, bu sürecin ayrılmaz bir parçası olan kapitalizmin ve ilişkili olduğu tüm bağlantıların, modernleşme sürecinin uzantısı olan bir küreselleşme içinde olduğu söylenebilir. Bu süreç, kapitalizmin barındırdığı kesişimler ve ilişkilerin yeniden tanımlanmasını ve katmanları çoğalan değişimlerin disiplinlerarası bakış açıları ve dinamikleri ile ele alınmasını zorunlu kılar. Sosyoloji, coğrafya, ekonomi, politika, kent ve kültür çalışmaları gibi farklı alanlarda küreselleşme üzerine üretilmiş literatür içinde küreselleşmenin ekonomik, politik ve kültürel yansımaları, öne çıkan en genel hatlarıyla şu şekilde özetlenebilir:

Ulus devletlerin ekonomik belirleyicilik rollerinin büyük oranda çok uluslu şirketlere devredilmesi,

Tarımsal ve endüstriyel üretimden, hizmet üretiminin başat konuma yükselmesi ve hatta bunun da bir adım ötesi olarak deneyim ekonomisinin pek çok alan için belirleyici faktör olarak tanımlanması,

Nüfusun, bilginin ve sermayenin dolaşım ağlarının belirlediği yeni coğrafyaların ve bunlar içinde “küresel kent” ya da “dünya kenti” olarak tanımlanan kentlerin ülkelerden daha baskın rollere sahip olmaya başlaması, Ekonomik artı-değer yaratmada, kültür, sanat, mimarlık gibi alanların öneminin artması ve bunun yansıması olarak özellikle mimarlık alanında baskın konuma gelen müze, stadyum, kongre merkezi gibi fonksiyonların ve tüm geniş üretim süreci ilişkilerini görünmez kılan tasarımcı isminin bir araç olarak ön plana çıkması.

Castells (Castells, 2004), ağ toplumu olarak kuramsallaştırdığı ve yeniçağ olarak nitelediği bu kentsel dünyanın, karşıtlıklar üzerinden dönüştüğünü; bu karşıtlıkların da ağların bölgeler ötesinde birbirilerine dâhil olmaları ile yerlerin mekânsal ayrımı ile ortaya çıkan dışlama arasında gerçekleştiğini dile getirmektedir. Bu noktada; yerel yönetimlerin de klasik rollerinden farklı olarak, esnek kurumsal aktörler olarak karşımıza çıktığını savunan Castells, bu esnekliğin bir taraftan para ve gücün küresel akışı ile diğer taraftan da yerel yurttaşlar ile bağlantı kurma ekseninde oluştuğunu belirtmektedir.

John Friedman 1986 tarihli The World City Hypothesis isimli çalışmasını yeni uluslararası işgücü dağılımının mekânsal organizasyonu üzerine kurarak; “*Bir kentin biçimi, dünya ekonomisiyle bütünleşme derecesi ve yeni fiziksel işbölümü içine yüklenen fonksiyonlar; o kentte ortaya çıkan her türlü yapısal değişim için belirleyici olacaktır*” demektedir. Bu hipotez içinde öne çıkan temel kavramları Friedman şöyle tanımlamaktadır:

Kent: Belli bir konumda, mekânsal olarak bütünleşmiş ekonomik ve sosyal sistem

Dünya Kapitalist Sistemi ile Bütünleşme: Özellikle biçimler, kentsel ekonomiyi sermayenin, işgücünün ve malların küresel pazarına bağlayan ilişkilerin yoğunluğu ve sürekliliği.

İşgücünün Yeni Mekânsal Dağılımına Yüklenen Fonksiyonlar: İdare merkezleri, finans merkezleri, bölgesel ve ulusal ekonomilerin küresel sistem ile eklemlenmesi (Friedman, 1986)

Farklı disiplinlerin farklı bakış açılarıyla ele aldığı küreselleşme gibi geniş çaplı bir kavramın net bir tanımını yapmak güç olsa da en genel hatlarıyla, bir taraftan büyüme ve genişlemeye referans verirken diğer taraftan da “küçülen dünya” tasvirini bünyesinde barındırdığını söylemek mümkündür. McGrew bu karmaşık kavramı, “Bugünlerde mallar, sermaye, insanlar, bilgi, imgeler, suç, kirlilik, moda ve inançlar, karasal sınırlar arasında kolayca akmaktadır. Ulus aşırı ağlar, toplumsal hareketler ve ilişkiler, akademiden cinselliğe kadar hemen hemen tüm alanlarda etkisini göstermektedir.” sözleriyle açıklamaktadır. (McGrew, 1992, s.12-13)

Küreselleşme; ekonomi, siyaset, kültür, teknoloji ve benzeri alanlarda birbiriyle eşzamanlı yaşanan, aralarında karmaşık ilişkiler barındıran bir süreç olmasının yanında, her çeşit çelişki ve direnişi de bünyesinde barındırmaktadır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın son çeyreğinin mekâna karşı verilen Büyük Bağımsızlık savaşı olarak tarihe geçeceğini savunan Bauman, söz konusu çelişkilere vurgu yaparak; “Küreselleşme ne kadar birleştirirse o kadar böler; birleştirirken böler, yerkürenin tek tipliğini teşvik etme nedenleriyle bölme nedenleri özdeştir. İş, finans, ticaret ve enformasyon akışının yerküresel boyutlara ulaşıyor olmasının yanı sıra, bir yerelleşme, mekân sabitleme süreci de işlemektedir.” demektedir (Bauman, 2014, s.8).

Ulus-ötesi şirketlerin önemli rol sahibi olduğu, işbölümünün çeşitlendiği, zaman-mekân ilişkisinin çözüldüğü ve sermaye ile birlikte her türlü nesne ve öznenin dolaşım hızının arttığı bu süreç içinde, tüm bu ilişkileri kapsayan bir üretim alanı olarak mimarlık da üretim süreci, sonuç ürünü ve anlamı açısından küreselleşmenin tüm dinamiklerini yansıtmaktadır.

2.1. Mimarlık, İnşa Etmek ve Ekonomik Sermaye İlişkisi

“Mimar ne yapar?” sorusuna hemen hemen her çocuğun, “Mimar ev yapar.” yanıtını vermesi, aslında mimarlık pratiğinin zihinlerdeki en genel tanımlamasına dair de fikir vermektedir. Yapı stoğunun en büyük payına sahip olan konut ile tasarım süreci ya da niteliği göz ardı edilebilir bir fiziksel faaliyet olarak mimarlık ilişkisinin kesişiminde bir imge olarak da, kafasında baretiyle, şantiye alanında bir mimar

durmaktadır. Çoğunlukla erkektir ve elinde projeyle, sahada işçilere bir şeyler tarif etmektedir.

Bu imge aynı zamanda; şantiye alanı, iş bölümü, ruhsat, arazi, yapı malzemesi, iş kalemleri gibi oldukça kalabalık bir üretim sürecini ve aktörlerini içeren, mimarlığın da oldukça önemli bir rol üstlendiği, inşa etmek eylemini temsil etmektedir.

Emek, sermaye, teknoloji, doğal kaynaklar ve hammadde gibi bileşenleriyle bir üretim sektörü olarak inşaat, ekonomi içinde oldukça büyük bir paya sahiptir. Türkiye İnşaat Sanayicileri İşveren Sendikası'nın Nisan 2017 raporunda yer alan giriş yazısında somut bir şekilde ifade edildiği gibi, sektöre girdi sağlayan ve faaliyetlerini bu sektördeki gelişmelere bağlı olarak devam ettiren diğer sektörlerin katkısı da dikkate alındığında inşaat sektörünün GSMH içindeki payının yaklaşık yüzde 30 seviyesinde olduğu görülmektedir. Yine aynı rapora göre inşaat sektörü, kendisine bağlı 200'den fazla alt sektörün ürettiği mal ve hizmete talep yaratan bir konumda olmasıyla da "ekonominin lokomotif" niteliğindedir.¹

Kaya, Yalçınkaya, Hüseyini de; Ekonomik Büyümede İnşaat Sektörünün Rolü: Türkiye Örneği (1987-2010) başlıklı çalışmalarında; inşaat sektörünün, sabit sermaye yatırımlarının yapı ile ilgili faaliyetlerini kapsadığını ve bu nedenle sektörün çıktısının, büyük ölçüde diğer sektörlerde yapılan yatırım harcamaları tarafından belirlendiğini belirtmektedirler. Bina ve bina dışı inşaat faaliyetlerinden oluşan sektör, kullandığı girdiler ve yarattığı istihdam açısından en güçlü iktisadi sektörlerden biri olarak kabul edilmektedir. (Kaya, Yalçınkaya, Hüseyini, 2013) Bir yatırım alanı olarak inşaatın ve inşaat sektörünün önemli bir parçası olarak da mimarlık ve kentsel tasarımın, küresel ekonomi içinde sermayenin birikimi ve dolaşımına olanak sağlamak konusunda artan bir rolü de olduğu sıklıkla belirtilmektedir. (Knox, Pain, 2010)

Küreselleşmeyi farklı boyutları içinde ele aldıkları, A Globalizing Society? adlı çalışmalarında Cochrane ve Pain de, 1980 ve 1990'lar ile birlikte ulusal finans piyasalarının ilerlemeci liberalleşme süreçlerinin, görünür ekonomik yapısal

¹ Türkiye İnşaat Sanayicileri İşveren Sendikası Nisan 2017 İnşaat Sektörü Raporu http://intes.org.tr/content/insaat_2016.pdf [Erişim: Mayıs 2017]

dönüşümler ile etkileşimli bir şekilde, kentlerdeki gayrimenkul üretiminde gizli bir küresel faktör olduğunu belirtmektedir. (Cochrane, Pain, 2004) Sermayenin birikimi ve dolaşımında önemli bir alan olarak inşaatın, kentlerde yoğunlaşan diğer gelişmiş hizmet sektörleriyle derin bir etkileşim içinde, hem talebi hem de arzı oluşturan sektörler olarak kentlerin biçimlenişinde yön verici olduklarını söylemek de mümkündür. Bankacılık, perakende, tasarım, gayrimenkul, iletişim, teknoloji gibi gelişmiş hizmet sektörleri ile inşaatın bu ekonomik belirleyici ve yön verici yakın ilişkisinin görünür olduğu bir etkinlik olarak, her yıl Cannes’da düzenlenen MIPIM emlak fuarı örnek gösterilebilir. Dünyanın en büyük uluslararası gayrimenkul fuarı olan MIPIM, 1989 yılından beri düzenlenen bir etkinlik olarak, uluslararası yatırımcıların, otel gruplarının ve perakendecilerin şehir planlamacılar ve mimarlar ile buluştuğu, dünyanın önde gelen emlak pazarlarından biridir. MIPIM, bütün gayrimenkul profesyonellerini, gayrimenkul karar vericilerini aynı anda aynı yerde bir araya getirerek, yeni iş bağlantılarının kurulmasına ve küresel bir ağ oluşturulmasına fırsat yaratmaktadır.

MIPIM’in yanı sıra Cityscape, MAPIC, ya da Exporeal gibi etkinlikler örneğinde somutlaşan ilişkileri, mimarlık ve gayrimenkul piyasaları bağlamında tarif ederken, ulus aşırı kapitalist sınıf tanımını kullanan Sklair, bu sınıfın ortak özellikleri arasında, uluslararası çalışmanın gündelik iş yaşamlarının normal bir parçası olması ve en az birden fazla yeri evleri olarak tanımlamaları örneklerini vermektedir. (Sklair, 2005) Ulus aşırı çalışmanın gündelik profesyonel eylemlerin doğal bir parçası olduğu bu sınıf için seyahat de oldukça karakteristik bir özelliktir. “...üst düzey seyahat, içinde yaratıcılık ve yeniliğin gerçek anlamda meydana gelebileceği durumlar yaratmak niyetinde olan, dolaşımın yeni coğrafyalarının görece yeni bir boyutudur” diyen Thrift de, ulus aşırı profesyonel hareketlilikte üst düzey olarak nitelediği seyahatin önemine vurgu yapmaktadır. (Thrift, 2005, s.147)

Pek çok yıldız mimar tarafından da gündelik iş yaşamının doğal bir uzantısı olarak ifade edilen bu üst düzey seyahatler ve beraberinde getirdiği iş potansiyeli, bir profesyonel alan olarak mimarlığın da önemli bir parçasıdır ve mimarlığın ulus aşırı kapitalist sınıfın önemli bir aktörü olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada Umberto Eco, bir tasarım alanı olarak mimarlığın diğer tasarım ve sanat

disiplinlerinden ayrıldığı noktayı, ekonomik ilişkilere derinden bağlı olan doğası üzerinden tanımlayarak şunları söylemektedir:

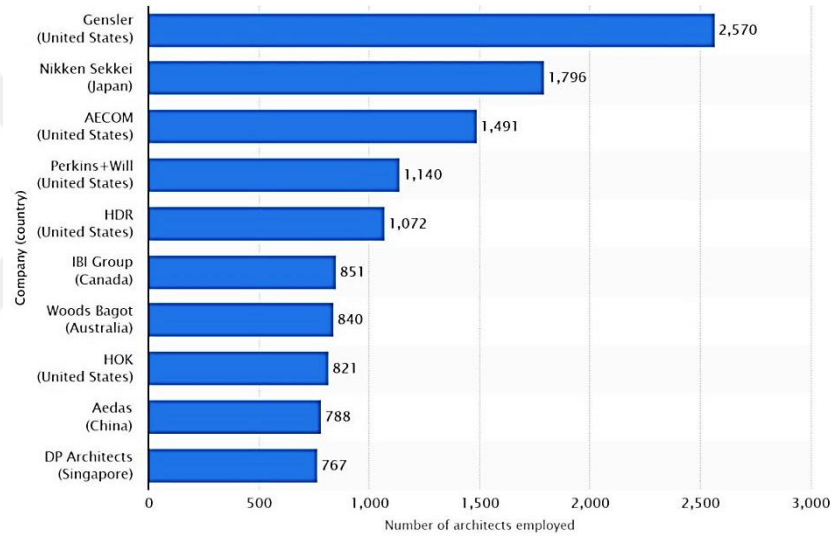
“Mimarlık bir iştir. Pek çok kitle kültürüne benzer bir şekilde onu yöneten ekonomik koşullar altında üretilir ve kültürün diğer formlarından oldukça farklıdır. Ressamlar galerilerle, yazarlar yayıncılarla muhatap olabilirler ama büyük bölümü kendi geçimleri ile yetinir ve resim yapmak ya da yazmak için başka bir şey yapmaya ihtiyaç duymazlar. Ressam başka bir yoldan geçimini sağlarken bağımsız çalışmanın peşinde koşabilir; yazar belki de yayımlatma düşüncesini hiç düşünmeden piyasada yer almayan işler üretebilir ama mimar, verili olan ekonomi ve teknolojinin içine yerleşmeden ve itirazı olsa bile oradaki mantığı sahiplenmeden pratiğe dâhil olamaz.” (Eco, 1997, s.187-188)

Özellikle kariyerlerinin ilk dönemlerinde projeleri uzun süre gerçekleşmeyen ve kâğıt üzerinde kalan pek çok yıldız mimar hikâyesi de mevcuttur ve günümüzün önde gelen pek çok mimarlık firması ve yıldız isimleri, bu dönemleri büyük ekonomik zorluk dönemleri olarak da tanımlamaktadırlar. Eco’nun, mantığı sahiplenmeden pratiğe dâhil olunamayacağı yönündeki yorumu, Jencks’in mimarlık eğitimi içinde ele alınması gereken bir mesele olarak öne sürdüğü ve belki de mimarlık mesleğinin barındırdığı en temel çelişkilerden biri olan etik meselesinin de önemini göstermektedir.

“Eğer bir okulun yöneticisi olsaydım ve okullarda devrim yapabilseydim, ekonomi, sosyal gerçeklik ve toplumun gerçekte nasıl çalıştığını öğrettirdim. Daha sonra da KPF gibi bazı firmaların yaptığı gibi, nasıl iş alınacağını ve bunun nasıl korunacağını öğrettirdim. Aslında KPF müşterilerini, Philip Johnson’ı bırakıp kendileriyle çalışmalarını için ikna etti. Philip Johnson’ın \$20milyon’luk bir yapı aldığını öğrenince müşterilerine şöyle dediler: En iyisine sahip olduğunuzu mu düşünüyorsunuz? Biz Philip’ten daha iyisini yaparız.” İş ondan aldılar. Bu rekabetçi ve kapitalist tavır; eğitimin ve okullarda öğretilen etik kavramının bir parçası olmalı. Bir girişim ne zaman iş çalmak anlamına gelir, ne zaman meşrudur ya da ne zaman bir mimar kovulana kadar beklemelisiniz gibi. Tüm bunlar, işaret edilmeyen etik ve zor meseleler.” (Jencks, 2001, s. 16)

Ekonomi ve sosyal gerçeklik konularının, eğitimin bir parçası olması gerektiğini savunan Jencks bir anlamda, profesyonel bir iş alanı olarak mimarlığın, tasarımın yanı sıra günümüz küresel ekonomi ilişkileri içinde yer alan profesyonel bir alan olması gerçekliğini de vurgu yapmaktadır.

Oldukça büyük bütçeler ve inşaat alanları ile faaliyet gösteren, çok sayıda maaşlı mimarı bünyesinde çalıştıran ve ulus aşırı coğrafyalarda iş yapan mimarlık firmalarının, ekonomik istatistiklerde önemli sıralamalarda yer alıyor olmaları, Jencks'in işaret ettiği noktanın günümüzün tartışmasız bir gerçeği olduğunu da ortaya koymaktadır.



Şekil 2.1 Çalıştırdıkları mimar sayısına göre dünya çapında önde gelen mimarlık firmaları grafiği, 2014²

Jones da, mimarlık firmalarının çoğunlukla ileri ticari hizmetlere örnek olarak ele alındığını dile getirmektedir. Jones'a göre; yönetim danışmanlığı, hukuk, bilgi teknolojileri ve reklamcılık gibi endüstriler ile birlikte dünya çapında efektif bir şekilde iş yapan büyük ulus aşırı şirketlerin gelişimini kolaylaştıran bir alan olarak, pek çok büyük mimarlık firması kentsel planlamadan iç mekân tasarımına kadar uzanan geniş bir alanda müşterilerine tam hizmet sağlamaya çalışmaktadırlar. (Jones, 2001; Akt. McNeill, 2009)

2

<https://www.statista.com/statistics/587324/numberofarcitectsinmajorarchitecturecompaniesworldwide/> (Erişim: Mayıs 2017)

Gelişen iletişim teknolojileri ve ağlarının dönüştürdüğü iş bölümünün bir yansıması olarak mimarlık firmaları, bünyelerinde çalıştırdıkları maaşlı profesyonellerin yanı sıra, taşeron sistemi ile de hem zaman olarak kesintisiz devam eden bir iş sürekliliği yaratmakta hem de örneğin işgücü maliyeti daha düşük olan ülkeler ile işbirliğine giderek, ekonomik avantaj elde etmektedirler. Ücretli mimar maaşının ortalama 4.878€/ay olduğu İngiltere ile 667€/ay³ olduğu Vietnam arasındaki coğrafi zaman dilimi ve ücret farkı, günümüz yeni iş bölümü ve kaynak hizmeti alma tercihlerine yön veren somut veriler olarak önemli görünmektedir.

Küresel ağların dönüştürdüğü iş bölümü ve dış kaynak hizmeti (taşeronlaşma) yöntemi, yapıların şantiye süreçlerinde daha da keskin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Sayısız aktörün rol aldığı mimari üretim sürecinde isimsiz ve çok yoğun bir kitle olarak görev alan göçmen işçiler, 2. Bölümde Friedman'ın tespitiyle alıntılanan ve temel kutuplaşmalara vurgu yaptığı dünya kenti hipotezinde öne çıkan uluslararası göç kavramının önemli bir örneğidir. Özellikle Körfez ülkelerinde yoğunlaşan büyük inşaat faaliyetlerinde daha da keskinleşen bu örnekler, çok aktörlü ilişkiler ağı içinde hiyerarşik olarak en alt sırada yer almaktadır. 17 milyon yabancı işçi istihdamıyla dünyada ilk sırada yer alan Birleşik Arap Emirlikleri, Suudi Arabistan ve Katar gibi körfez ülkelerinde giderek yaygınlaşan Kafala sistemi gibi düzenlemeler, çalışmak için bir şirketle anlaşma yapan bir işçinin, kendisini ülkeye getiren şirketten başka bir işletmede çalışmaması gibi zor koşulları içermektedir. Suudi Arabistan'da bu sistemle çalıştırılan 1,5 milyon işçi bulunmaktadır. Birleşik Arap Emirlikleri nüfusunun yaklaşık yüzde 90'ı, Katar nüfusunun ise yüzde 85'i göçmen işçilerden oluşurken, Suudi Arabistan'da çalışan yaklaşık 8 milyon göçmen ise ülke nüfusunun üçte birini meydana getirmektedir. İnsan Hakları İzleme Örgütü tarafından sıklıkla raporlanan, Körfez ülkelerindeki göçmen işçilerin kötü çalışma koşulları, 2010 yılında bir grup sanatçı tarafından kurulan Gulf Labor isimli oluşum tarafından da gündeme taşınmış ve bu isimsiz yığınların çalışma koşulları görünür kılınmaya çalışılmıştır. (Küçük, 2016)

³ <https://www.metalocus.es/en/news/average-architects-salary-world#> (Erişim: Temmuz 2017)

Mimarlık alanının ekonomik olarak önde gelen firmaları, ortaklıklarının yanı sıra farklı eğilimleri yansıtan karakterleri ile ayrı biçimlenişler sergilemektedirler. KPF, SOM, HOK gibi firmalar, bir anlamda “yüzü olmayan” ve tekil bir tasarım lideri etrafında kimliğini oluşturmayan karakterde iken, ZHA, OMA, Foster+Partners gibi firmalar, kurucu ve merkezde yer alan bireysel isimler etrafında markalaşan firmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaha Hadid, sektör içinde avangart segmentte yer alan bir firma olduklarını dile getirerek bunun avantajlarını şu şekilde açıklamaktadır:

“Avangart segmentin, ana akım ticari segmente göre bir parça daha fazla manevra alanı vardır. Bunun sebebi, işimizin bir çeşit çarpan olarak dikkate alınmasıdır. Bizim binalarımız, marka kent oluşturma gibi pazarlama ajandalarında, bazen tüm projenin bütçesini bile aşan bütçelerle, yatırım olarak rol oynar.” (Zaha Hadid, 2004; akt. McNeill, s.18-19)

Hadid’in dile getirdiği bu durum, avangart segment ya da belli bir yıldız isim etrafında biçimlenmiş tasarım firmaları, işverenlerin pazarlama ajandalarında önemli bir ekonomik çarpan olmalarının yanı sıra, tasarımcı isminin tanınırlığını da yeniden üreten simgesel bir artı değer rolü de üstlenmektedirler. Yıldızlık ve ikonik değeri olan projelerin ön plana çıktığı bu rol dağılımı, kentlerin ve kurumların içinde olduğu günümüz küresel pazar rekabetinde oldukça belirleyici bir faktör olarak karşımıza çıkmakta ve ekonomik sermayenin yanında simgesel ve kültürel sermayenin artan önemine de işaret etmektedir.

2.2. Mimarlık, İnşa Etmek ve Kültürel Sermaye İlişkisi

Mimarlık pratiğinin, yapılı çevreler tasarlama eyleminin yanı sıra o çevrede gerçekleşecek sosyal etkileşimleri de tasarlayan, maddi üretimden fazlasını barındıran bir disiplin olduğu gerçeğinden hareketle; küreselleşme olarak bahsedilen ortama karakterini veren ekonomi-politik özelliklerin yanı sıra kültürel ve sosyal anlam değişimlerinin belirleyiciliğinden de bahsetmek oldukça önemlidir.

Jones, mimarlığın sosyal bağlam tarafından nasıl belirlendiği ve düzenlendiğini anlayabilmek için; mimarlığın bağımsızlık sınırlarını ve baskın politik ve kurumsal çıkarlar ile arasındaki uzun ömürlü ilişkiyi perdelemeye hizmet eden, mimarlığın tartışmasız baştan kabul edilen doğasını ve hâkim olan profesyonel pratik ve

kurallarını dışarıdan değerlendirmenin zorunluluğuna dikkat çekmektedir. (Jones, 2009)

Bu noktada Bourdieu'nun habitus kavramı, hem Jones'un dile getirdiği, mimarlık ve sosyal bağlam arasındaki etkileşimi anlamaya hem de küreselleşme dinamiklerinin çok boyutlu olarak ele alınmasına önemli katkılar sunmaktadır. Bourdieu'ya göre tüm sınıflar ve fraksiyonlar; ekonomik, sosyal ve kültürel sermayelerini kullanarak kendi habituslarını genişletmek arayışındadırlar. Bourdieu, bu farklı sermayeleri şöyle tanımlamaktadır:

EKONOMİK SERMAYE	Kolayca paraya dönüştürülebilen her türlü varlık.		
SOSYAL SERMAYE	Mahalle, yer, aile gibi sosyal bağlantılardan ortaya çıkan ve çoğunlukla sınıfsal konumdan miras alınan sermaye türü.		
KÜLTÜREL SERMAYE	<i>Kurumsallaşmış Kültürel Sermaye</i>	<i>Nesnelleştirilmiş Kültürel Sermaye</i>	<i>Şekillendirilmiş / Sembolik Kültürel Sermaye</i>
	Resmen onaylanmış öğrenme biçimleri vb.	Sanat, kitaplar, mimarlığın stilistik özellikleri, ürün tasarımı, mobilya vb.	kurumsallaşmamış, sözsüz bilgi, zevkler ya da belli ortamlara katılım ile dışavurulan tutumlar vb.

Şekil 2.2 Bourdieu'nun ekonomik, sosyal ve kültürel sermaye tanımları. (Bourdieu, 2015)

Görselleştiren: Esra Akbalık

Bourdieu'nun sermaye tanımlarından hareketle, küresel kent ekonomisi içinde özne olarak mimarın ve öne çıkan mimarlık ürünlerinin özellikle ekonomik, nesnelleştirilmiş ve sembolik kültürel sermaye kavramlarını kapsayan bir noktada durduğunu söylemek mümkündür. Mimarlık ürünlerinin, gerek mekânsal bir yatırım olarak barındırdıkları direkt ekonomik değer, gerekse de üstlendikleri sembolik artı değer ile bu ekonomik değeri pekiştirme potansiyelleri, özne olarak mimarın da tasarımcı olmanın yanında ün, yıldızlık ve görünür olmak gibi veçhelerini de beraberinde getirmektedir. Gerek ürün gerekse de özne üzerinden gerçekleşen bir çeşit markalaşma sürecine işaret eden bu durum, kentsel ölçekte sürdürülen ve karşımıza “marka kentler” olarak çıkan rekabetin de önemli bir parçasıdır. Marka kavramını mekânsal ölçekte ele alan Klingmann bu noktada; markaların, ürünün kullanım değerinden ayrılarak aurasına eklemlendiğini ve bunun markaların

doğasında meydana gelen çok temel bir değişim olduğunu öne sürmektedir. Bu değişim sebebiyle, tasarımın doğasının da büyük bir değişime uğradığını belirten Klingman, tüketilenin nesnenin kendisi değil onun etrafına sarılan kültür olduğunu ve artık tasarımcıların da bu marka karşılığını sağlamakla yükümlü olduklarını belirtmektedir. (Klingman, 2007)

Klingman'ın dikkat çektiği bu nokta, tasarımcının bir marka olarak kendi sürekliliğini sağlaması ve bu birbirini besleyen özne-nesne-ekonomik-simgesel değer ilişkisinin devamlılığı için farklı görünürlüklerin, pazarlama biçimlerinin ve araçlarının ön plana çıkması durumunu da açıklamaktadır. Wernick'in "*şöhretin inşası*" olarak tanımladığı markalama, tanınmış mimarların bireysel kariyerleri içinde önemli bir kendini tanııtma metodu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada yükselen bir ilgi alanı, mimarların kamu önünde profillerini nasıl yükseltecekleri ve yatırımcıları projelerine artı değer katabilecekleri konusunda nasıl ikna edecekleri üzerinde şekillenmektedir. (Davies & Schmiedeknecht, 2005) Davetli mimari proje yarışmaları, röportajlar, proje görselleri, eleştirmen yazıları, ödüller, saygın üniversitelerde verilen dersler, monografiler ve kitaplar; mimar olarak öznenin tanınırlığını, hatta şöhretini ve yıldız olma durumunu üreten, pekiştiren ve dolaylı olarak da bu şöhretin getirdiği yeni anlaşmalar ile yaratılan yeni ekonomik yatırımlar döngüsünün de denklemini oluşturmaktadır. Ekonomik yatırım olarak bu denklem içinde yer alan mekânlar; tasarımcılarının marka değeri ve artı değer katkılarının yanı sıra, konumları, fonksiyonları, biçimleri ve yüklendikleri anlamlar ile en genel tanımıyla ikonik özellikler taşımaktadır. Sıfırdan üretilen masterplanlar, olimpiyat gibi büyük spor etkinliklerine ev sahipliği yapma hakkı kazanan kentlerin alt yapı projeleri, stadyumlar, havaalanları, ekonomik canlılığını yitirmiş kentlerin yeniden canlandırılması için inşa edilen kültür ve turizm yapıları, çağdaş ve küresel ülke ya da kent kimliğini oluşturmak amacıyla ele alınan konser salonları ya da yönetim binaları, son teknoloji tasarım metotları ile üretilen ve kurumsal güvenilirliği pekiştirme amacı da taşıyan çok uluslu şirket merkezleri, bu denklem içinde gerçekleştirilen mekânların, biçimsel çarpıcılıklarının yanı sıra öne çıkan ortak özellikleridir.

Sklair'e göre mimari ikon, bir kültür ya da zaman dilimi için sembolik olan bir özel anlamı temsil etmekte ve bu özel anlamın da estetik bir bileşeni bulunmaktadır. Bu noktada ikon; şöhret ile sembolizm ve estetik kalitenin özgün bir birleşimi ile yaratılmaktadır. Sklair, ikonik mimari ürünlerin imajlarının da oldukça önemli olduğunu ve bu imajların, insanları yapılara, mekânlara ya da yaşam biçimlerine önem vermeleri, bir anlamda onları satın almaları için ikna etme rolü oynadığını belirtmektedir. (Sklair, 2006)

Tekil ikonik yapıların, imaj ve anlamlarının etkisinin günümüzde ortaya çıkan yeni bir durum olmadığını gotik katedrallerin taşıdıkları dini, kültürel, ekonomik ve sosyal fonksiyonlarını hatırlatarak dile getiren Ponzini'ye göre, günümüzde politikacılar, gayrimenkul yatırımcıları ve diğer aktörler, mimari arzlarını meşrulaştırmak için çok daha karmaşık bir pazarlama mekanizması kullanmaktadır. Bu noktada gösterişli mimarlık aktivitesi olarak tanımladığı bu yapıların, çağdaş ulus aşırı kapitalist ilgi alanları tarafından yönlendirildiğini öne süren Ponzini, yerel politikacıların ve resmi yöneticilerin de bu ilgi alanları ile uyumlu kalkınma projelerini desteklediklerini ve cazibenin estetiği ile bunları olumladıklarını dile getirmektedir. Bu noktada ikonik mimarlık, gayrimenkul değer artışının pazarlanmasına cevap sunmakta, medyanın ve kullanıcıların ilgisini çekecek uygun kanalları da uyarlayarak küresel tüketimin anlatılarını ve ideolojisini yeniden üretmektedir. (Ponzini, 2016)

Bu noktada Gehry'nin titanyum cepheleri, Hadid'in kıvrımları gibi tanımlayıcı biçimsel kimlikler ile karşımıza çıkan gösterişli mimarlık, cazibenin estetiği ya da mimari ikonlar, günümüz yıldız mimarlarının sembolik değerleri bağlamında, çağdaş sanatçılar ile de benzerlikler göstermektedir. Yine Ponzini bu durumu, günümüz yıldız mimarlarının, modernist hareketin onlara yüklediği temel görevleri arkalarında bırakmış olmaları ile ilişkilendirmektedir. İyi mimarlığın iyi bir toplum yaratacağı inancının şekillendirdiği bu temel görevler ortadan kalınca ve işin marjinal ve gereksiz görülen tarafları anlaşılınca çağdaş mimarlık, Ponzini'ye göre iki farklı stratejiyi sahiplenmektedir. Bunlardan birincisinde; disipline katkı ve rekabetin meşrulaştırılması amacıyla teknik elemanlar daha önemli hatta acil bir öncelik olarak

ele alınmakta, ikincisinde ise daha kısa ömürlü ve modayı takip eden alanlara doğru hareket edilmektedir.

Mimarlık pratiğinin, doğası gereği ayrılmaz bir parçası olduğu ekonomik, politik ve kültürel değerler sistemi içinde, günümüz koşullarını yansıtan bu biçimlenişi, özellikle yıldız mimarların özne olarak kendilerini temsil biçimlerinde ve ürettikleri işlerde farklı niteliklerle de olsa büyük benzerlikler göstererek karşımıza çıkmaktadır. Bu ürünlerin ve öznelerin, içinde yer aldıkları ortam ve zaman dilimi ve bu ortamı hazırlayan tarihsel arka plan ile birlikte değerlendirilmesi, daha sağlıklı ve kapsamlı bir kavrayış geliştirmeye de yardımcı olacaktır.

3. PRATİKLER ve SÖYLEMLER (1945-2017)

Küresel ortam içinde özellikle 2000’li yıllardan başlayarak ünlü/yıldız mimarlar tarafından üretilen işlerin ölçek, bütçe, konum, işlev ve söylem açısından değişimini merkeze alan bu tez kapsamında, değişimin daha büyük ölçekten okunabilmesi için, tarihsel bir bakışın da gerekli olduğu kaçınılmazdır.

Günümüz iletişim dili, yaygın medya kullanımı ve kimi zaman da popüler söylemi içinde tekrarlanan yıldız [*starchitect*]⁴ mimar tanımının kuşkusuz günümüze ait bir tanım olmadığı, mimarlığın var oluşundan beri farklı nitelemelerle de olsa var olduğunu söylemek mümkündür. Bu sebeple, özellikle yıldız mimarlar çevresinde gerçekleşen olası değişimleri anlamak, bir taraftan mimarlık pratiğinin gerçekleştiği tarihsel bağlama diğer taraftan da o bağlamda gerçekleşen paradigma değişimlerine, kırılma noktalarına bakmayı gerektirmektedir.

2. Dünya Savaşı sonrasında yeniden inşa sürecine karşılık gelmesi sebebiyle başlangıcı 1945 yılı olarak belirlenen bu tarihsel bağlam, en genel hatlarıyla yaşanan kırılmaların ve paradigma değişimlerinin değerlendirilebilmesi amacıyla iki alt bölümde ele alınmıştır. Oldukça geniş bir aralığı kapsayan bu çerçevenin, geniş bir mimarlık kuramı ve tarihi literatürünü gerekli kıldığının farkında olarak, asıl odağın 21.yy mimarlık ortamında yıldız mimarların üretim ve söylemleriyle öne çıkan ortaklıklar olması sebebiyle ağırlık, 1970’ten günümüze gelen, özellikle de 1990’lar ile ortaya çıkan değişimlere verilmiştir. Bu sebeple, 1945-1970 arası olarak ayrılan dönem, onu takip eden dönemi hazırlayan koşullar ve ortamı anlamak açısından bir arka plan değerlendirmesi olarak ele alınmaktadır. Bu arka plan değerlendirmesinde, teknolojik, politik, ekonomik ve sosyal ortam ile etkileşimde olan teorik ve pratik mimarlık üretimleri belli başlı örnekler ile somutlaştırılmaktadır.

Ele alınan tarihsel sürecin ikinci kırılmasını oluşturan ve 1970’ler ile başlayan dönem, en genel hatlarıyla modernitenin sorgulandığı ve ulus-devlet, teknoloji, sınır gibi pek çok kavramın yerinden oynadığı geniş bir süreci içermekte ve aslında

⁴ Starchitect: star + architect. Sembolik, öne çıkan yapılarıyla dikkat çeken, tanınmış ve yüksek maaşlı mimar. (<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/starchitect>) Erişim: Mart 2016

günümüze kadar devam eden bir sürekliliğe de işaret etmektedir. İdeolojilerin keskin kutuplaşmasının muğlaklaştığı ve en genel anlamda neoliberal bir yaklaşımın egemen olduğu bu süreç ve ortamda şekillenen mimarlık üretimi de hem her zaman kesişiminde yer aldığı ekonomik, politik ve sosyal değişimlerin etkisinde rolünü oynamakta hem de dönemin getirdiği yeni problemler içinde anlam ve çözüm üretmeye çalışmaktadır. Ürünlerin, bilginin, insanların, sermayenin ve her türlü imgenin dolaşım hızının arttığı, zaferler ve çöküşlerin, üretim ve tüketimin daha da derinleştiği bu dönemin mimarlığı da tasarımın sınırlarının sorgulandığı, yeni işbirlikleri ve rekabetler ile şekillenen; marka, pazarlanabilirlik, deneyim gibi sıkça karşılaşılan kavramlar ile yeni boyutlar kazanmaktadır. Bu noktada; büyük oranda neoliberal politikalar ve küresel kapitalist ekonominin yönlendiriciliğinde her alanda karşımıza çıkan ana akım kavramının; kent ve tekil mekân ölçeğinde üretilen işler ve bu işleri üreten mimarlar üzerinden, mimarlık için de kullanılması mümkün görünmektedir.

Bu tanımlar ışığında; ekonomik rekabetin mekânsal üretiminde önemli rol oynayan ana akım mimarlığın, yıldız olarak tanımlanan aktörleri üzerinden örneklenen 1970-2017 dönemi, hem küresel ortamın mimarlık ile etkileşiminin hem de yıldız olarak tanımlanan mimarların kendi kariyerlerinin süreç içindeki seyrini içermektedir.

3.1. 1945-1970 / Savaş Sonrası Dönemde Mimarlık Ortamı

“Gösteri toplumunda kurtuluş vaatleri de gösterinin bir parçasına dönüşür.”

Guy Debord (Gösteri Toplumu, 1967)

Kitlesel ölümler ve büyük yıkımlara yol açan II. Dünya Savaşı, 1945 yılında son bulsa da, 1980’lerin sonuna kadar devam eden Soğuk Savaş ortamı, Doğu ve Batı olarak ayrılan kutuplaşmış bir dünya yaratmış ve pek çok dinamik de bu gerilim etrafında şekillenmiştir. Savaşın getirdiği yıkım ve parçalanmalar, coğrafyalar arasında dramatik bir insan hareketliliğini de beraberinde getirmiştir. Zorla yerinden edilmeler, sürgünler ve savaş sonrası yıkımın tetiklediği bu hareketlilik, bir taraftan savaş sonrası yıkılan kentlerin yeniden inşası ve konut sorununu birinci öncelik haline getirirken, diğer taraftan da, özellikle Avrupa ve ABD arasında mimarlık ve entelektüel etkileşimin hızlanmasına sebep olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı, Raymond Williams'ın (Williams, 1989) 1780'den başlayarak üç farklı dönem içinde tanımladığı endüstri devriminin, yine Williams'ın sınıflandırmasına göre temelinde nükleer enerji olan ve 1950'lerde ortaya çıkan üçüncü döneminin hem eseri hem de itici güçlerinden biridir. Yüzyılın başında ortaya çıkan ve endüstri devriminin bir önceki dönemini tanımlayan makine çağı ile şekillenen modern dönem mimarlığının bilgi birikimi, savaş sonrası yeniden inşa sürecinin ve konut sorunun da önemli çözüm kılavuzlarından biri olma fırsatını da bu dönemde yakalamıştır.

Makine çağının ideal toplumuna uygun mekânlar üretme idealinde, kurtarıcı ve kahraman rolü üstlenen modernite dönemi mimarları ve mimarlık disiplini, ortaya çıkan totaliter rejimlerin hevesle yararlandıkları rehberler olmaları sebebiyle eleştirilseler de, dönemin yeniden inşa süreci için gereken birikim ve altyapı yine bu hareket içinden dünya geneline yayılmıştır. Avrupa ve ABD'de nispeten farklı süreçlerde ilerleyen bu dönem, bir taraftan demokratik, ekonomik olarak canlanmış ve savaş sonrası yaralarını sarmış bir toplum hedefiyle kalkınma planlarını uygularken, bir taraftan da kapitalist ekonominin daha da kurumsallaşmaya başladığı bir döneme işaret etmektedir.

Bu noktada, Walter Gropius ve Mies van de Rohe'nin 1930'ların son yıllarında Almanya'dan ABD'ye göç etmeleri, hem Bauhaus'u simgeleyen mimari dilin Amerika'da görünmeye başlaması hem de Gropius ve Rohe'nin, ABD koşulları ile etkileşime geçmeleri sebebiyle önemli görünmektedir. Chicago'daki Illinois Teknoloji Enstitüsü'nün (IIT) Rohe'ye öğretim üyeliği teklif etmesi ve ardından IIT kampüsünün Rohe tarafından tasarlanması ve Gropius'un Harvard Graduate School binasını tasarlaması ve burada seminerler vermesi, Bauhaus felsefesinde üretilen tasarım anlayışı ve söyleminin de ABD ile tanışması anlamına gelmektedir. Çelik, cam ve strüktürel görünürlüğün belirleyici olduğu bu tasarım yaklaşımı, dönemin mimarlık camiasının önde gelen isimlerinden olan, Rohe ve Gropius'un ABD'ye gelmelerine de yardımcı olan Philip Johnson ile birlikte Rohe'nin tasarladığı ilk çok katlı ofis yapısı olan Seagram binası ile bir üst noktaya evrilmiştir.

Savunma sanayiinin daha da hızlandırmış olduğu teknolojik ilerlemelerin cazibesi içinde, dönemin mimarlık ürünleri ve söylemleri de çoğunlukla teknoloji merkezlidir.

Rohe, 1950 yılında IIT’de yaptığı bir konuşmada, teknoloji ve mimarlık arasındaki ilişki hakkında şunları söylemektedir:

Gerçek amacına eriştiği her yerde teknoloji mimarlığa dönüşür. Mimarlığın gerçeklere dayandığı doğrudur, fakat asıl etkinlik alanı anlamlar dünyasıdır... Mimarlık çağların adını yazdı ve onlara adını verdi. Mimarlık kendi zamanına bağımlıdır... Teknoloji ve mimarlığın bu denli yakın ilişkide olmalarının nedeni işte budur. Asıl umudumuz, bunların birlikte gelişmeleri ve ileride birinin diğerinin anlatımı olabilmesidir. Ancak o zaman adına layık, günümüzün gerçek simgesi bir mimarlığımız olacaktır. (Rohe, 1950; akt. Conrads, 1991, s.132)

Ulaşılması gereken amaçlar, teknoloji ve mimarlığın işbirliği ve dönemin gerçek simgesi olacak bir mimarlık umudu; özellikle ABD’nin yükselen ekonomisi içinde büyük oranda özel sektör yatırımlarıyla şekillenen bir “daha yüksek-daha büyük” kimliğinin de yerleşmesine olanak sunuyordu. ABD’de özel yatırımcıların önderliğinde büyüyen ve kurumsal kimliği ön plana çıkaran tekil yapıların yanında özellikle Avrupa’da, kentlerin yeniden inşa edilme problemi daha öncelikli bir konumdaydı. Bu noktada, 4. CIAM (Congres Internationaux d'Architecture Moderne) Kongresi sonunda kaleme alınan ve kentsel problemlere önerilen çözümlerin toplandığı 1933 tarihli Atina Tüzüğü, pek çok kent için rehber görevi görüyordu. Kentlerde görülen kargaşaya dikkat çekilen ve sakinlerinin biyolojik ve psikolojik gereksinimlerinin artık karşılanmadığı tespitinden yola çıkılarak toplanan kongre sonrası ortaya çıkan Atina Tüzüğü, insan ölçeğine ve barınma, çalışma, dinlenme ve ulaşım olarak tarif edilen dört temel işleve dikkat çekerek tasarım önerilerini ortaya koymaktaydı. Bu planlama önerilerinin temeli, tarif edilen dört işleve ayrılan bölgeleri ve bu bölgelerin bütün içindeki konumlarını ele almaktaydı. (akt. Conrads, 1991) Eski planlama anlayışından tam anlamıyla bir kopuşa işaret eden bu yaklaşım, devlet eliyle merkezi bir planlama modeli önermekte ve işlevlere göre ayrılmış bölgeler içinde, yoğunluklarına göre kategorize edilmiş hiyerarşik ulaşım ağları ve yoğun toplu konut önerileriyle, savaş sonrası yıkım ve nüfus hareketliliğinin mekânsal ve psikolojik ihtiyaçlarına bir anlamda reçete sunuyordu. Bu reçetenin, yıkılan kentlerin yeniden inşasında kullanılmasının yanında, yeni kentlerin sıfırdan yaratılmasında da ele alınması fırsatı ise, 1951 yılında Le

Corbusier'ın Chandigarh kenti masterplanı uygulamasıyla mümkün olmuştur. 1948 yılında Britanya sömürgesinden çıkan Hindistan'ın, Himalayalar'ın eteklerindeki bir kırsal alanda yeni bir başkent oluşturması kararı ile ortaya çıkan ve Le Corbusier'in Atina Tüzüğü önerilerini takip ederek oluşturduğu bu plan, kentin ve ulaşım ağlarının işlevlerine göre bölünmesini ve belli kamusal yapıların da tasarımını içermektedir.

Chandigarh masterplanı, gridal bir plan anlayışıyla ve Hindistan'ın mevcut kast sistemini de koruyan, kastların ayrı yaşayıp yalnızca ticari alanda bir araya geldikleri, yönetim birimlerinin kentin kuzeyinde ve ayrı olarak tasarlanmıştır. Hayata geçen bu plan, hem kolonizasyon sonrası Batılı bir mimar tarafından tasarlanan bir Doğu kenti olması, hem de hedefine ulaşarak ekonomik açıdan Hindistan'ın en ileri düzeydeki kenti haline gelen başarılı bir örnek olması sebebiyle de önemlidir. Günümüzde, artan nüfus ve güncel ihtiyaçlar doğrultusunda bozulma tehlikesiyle karşı karşıya olan kent içinde, yine Le Corbusier tarafından tasarlanan yönetim binası Capitol Complex, 2017 yılında UNESCO tarafından Dünya Mirası listesine dâhil edilmiştir.

Sıfırdan yeni bir kent inşa etme girişimleri, Brezilya'nın başkenti Brazil'in inşası için de ilham kaynağı olmuş ve Atina Tüzüğü prensipleri, Lucio Costa tarafından hazırlanan masterplanın büyük oranda Oscar Niemeyer tarafından hayata geçirilmesiyle bu kenti de şekillendirmiştir. Bu prensiplerin, ülkenin özgün kültürel yaşamı ile uyumsuz olması sebebiyle Chandigarh'ın elde ettiği başarıyı sağlayamamış ve mevcut olanın sürdürülebilirliğini göz ardı eden bir tasarımın dayatılmasının olumsuz sonuçlarını göstermiştir.

Savaş sonrası yılların ekonomik canlılık ortamı, kapitalizmin ve tüketimin yükselişi, sıfırdan kentlerin inşası, şirket yapıları ve konut sorununa üretilen toplu konut uygulamaları şeklinde ortaya çıkan karakteri ve temel aldığı, modernitenin akıl ve rasyonel planlama yaklaşımı, yoğun eleştirilerin ve alternatif arayışlarının da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ortaya çıkan eleştiriler ve alternatif arayışlarının temeline, özgün kent dokularının göz ardı edilerek toplumun ihtiyaçlarını karşılama iddiasının başarısız olduğu düşüncesi hâkimdir. İdeal toplumun mekânsal organizasyonu konusunda 1928 yılından bu yana faaliyet gösteren CIAM'ın 1959

yılında dağılması ve 1968 Paris ayaklanmalarının da aktif bir ayağı olan Sitüasyonistler (Durumcular) gibi kökten modernite eleştirilerinin yükselişi, bu dönemin önemli kırılma noktaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu kırılmada önemli rol oynayan Sitüasyonistlerin temel tartışması, özellikle kentsel planlamada uygulanan prensiplerin, bir toplumsal organizasyon biçiminin dayatılmasına hizmet ettiği ve en başta yapılması gerekenin bu toplumsal rol dağılımlarına itiraz eden birleştirici bir kent planlaması oluşturulması gerektiği yönündedir. Herbert Marcuse'un, otomatizasyon ile artmakta olan boş vakit ile sınıflar arası eşitlik ve özgürleşmeye vurgu yaptığı söylemleri (Marcuse, 1964) ve Guy Debord'un, gündelik yaşamın her alanında üretilecek anlık durumlar ile mevcut rasyonel biçimlenişten özgürleşmiş bir yaşamın mümkün olduğunu dile getirdiği Gösteri Toplumu (Debord, 1967) isimli kitabı, sanayi sonrası topluma dair geniş yankı bulmuş kaynaklardır. Gerici ideolojiler ile her fırsatta savaşmayı temel ilke edinen ve barınak, ulaşım ve dinlenme sorunlarının ancak yaşamın toplumsal, psikolojik ve sanatsal yönleriyle birlikte çözülebileceğini savunan Sitüasyonistlerin (Constant, Debord, 1958; akt. Conrads, 1991) bu ilkeler doğrultusunda önerdikleri anlık durumlar, ütopyanın tekrar gündeme geldiği mekânsal öneriler ile de kendi çözümlerini sunmuştur. Yona Friedman'ın 1956 tarihli Hareketli Kent ve Constant'ın 1960 tarihli Yeni Babylon isimli manifesto niteliğindeki projeleri, toplumsal eşitliği ve sürekli bir devingenlikle hareketi temel alan yaklaşımlarıyla, bu dönemin kentsel planlaması için ortaya çıkan alternatif arayışlarının önemli örnekleri arasındadır.

Manifestolar, somut ve rasyonel çözümler, yeniden inşalar ve yükselen sert eleştiriler ile şekillenen savaş sonrası dönem, 1960 ve 70'lerde yükselen toplumsal ayaklanmalar ile devam etmiş ve takip eden kuşak için yeni bir eleştirel dönemin de tetikleyicisi olmuştur.

3.2. 1970-2017 / Neoliberal Hayaletin Gölgesinde Mimarlık

Küreselleşme ile birlikte günümüz dünyasını kaçınılmaz bir şekilde biçimlendiren ve genelde olumsuz etkileri ile tanımlanan neoliberalizm kavramının bir hayalet imgesi ile ilişkilendirilmesi, aslında yine küreselleşme gibi, net bir tanımının yapılamamasından kaynaklanmaktadır. Jeinić ve Wagner, Is There (Anti-) Neoliberal

Architecture isimli çalışmalarında, neoliberalizmin bu hayalet kimliğinden şu şekilde bahsetmektedirler:

Neoliberalizm bir hayalet şeklinde var oluyor gibi görünmektedir: herkes ondan korkar, nefret eder ve onun hakkında konuşur ama hiç kimse kendini onunla tanımlayacak kadar cesur değildir... Neoliberal ideolojinin nereden geldiğini, temsilcilerinin ve uygulayıcılarının Ludwig von Mises, Gary S. Becker, Milton Friedman gibi Avusturyalı ve Amerikan ekonomistler ile Margaret Thatcher ve Ronald Reagan gibi politikacılar olduğunu biliyoruz. (Jeinić & Wagner, 2013, s.6)

Özellikle 1970'lerin sonu ve 1980'ler ile başlayan ve Çin, İngiltere, ABD başta olmak üzere dünyanın pek çok ülkesinde, devlet müdahalesinin indirgenerek serbest piyasa ekonomisinin yaygınlaşmasını tanımlayan bir kavram olarak neoliberalizm, David Harvey tarafından ise şöyle tarif edilmektedir: “Neoliberalizm her şeyden önce bir politik-ekonomik pratikler teorisidir. Bu teori, insan refahını artırmanın en iyi yolunun güçlü özel mülkiyet hakları, serbest piyasalar ve serbest ticaretin temel alındığı bir kurumsal çerçeve içinde bireysel girişim, beceri ve hürriyetlerini serbest bırakmak olduğunu iddia eder... Gelgelelim neoliberalleşme süreci pek çok “yaratıcı yıkım”ı beraberinde getiriyor. Yıkılanlar sadece önceki kurumsal çerçeveler ve iktidarlar değil; iş bölümleri, sosyal ilişkiler, refah hizmetleri, teknoloji karışimleri, yaşam biçimleri, düşünce şekilleri, üretme etkinlikleri, toprağa bağlılıklar ve en derin alışkanlıklar oluyor.” (Harvey, 2005:2015, s.10-11).

İçinde yer aldığı politik, ekonomik ve sosyal bağlamın etkin bir yansıması ve hatta yönlendiricisi olan mimarlık disiplininin, 1950'lerin sonunda başlayan modernite eleştirisinin devamı olarak 1970'ler ile birlikte yaşadığı en büyük kırılmanın, teori ve pratik arasındaki ilişki üzerinde şekillendiğini söylemek mümkündür. Savaş sonrası, askeri gelişmelerin, ekonomik kalkınma ve yeniden inşa sürecinde kullanımının hızlanması, teknolojinin ve iletişim araçlarının gündelik yaşamda daha fazla yer alması ve ekonomik canlanmada kapitalizmin önemli bir kriteri olan tüketimin canlı tutulması yaklaşımı ile birlikte dönüşen mimarlığın, kitle iletişimine ve kültürüne, dolayısıyla da kapitalist ideolojiye dâhil olmasına dair yükselen endişelerin ikinci bir düzeyi olarak görülebilecek bu kırılma, aynı zamanda 1970'lerde Avrupa ve ABD'de

yaşanan ekonomik durgunluk dönemi ile de direkt ilişki içindedir. McLeod, ekonomik durgunluk ile paralel olan bu kırılmayı şu şekilde açıklamaktadır: “ABD’de, modernizmin eleştirisi, inşaat sektörünün kendi ekonomik döngüsü ile ilişki içinde görünmektedir. Uluslararası Stilde inşa edilen sayısız gökdelen, ekonominin ilerlediği, 1950 ve 60’lı yıllara denk gelir; bu zaman dilimi aynı zamanda modernizmin kendini ABD’de gösterme fırsatını ilk kez bulduğu zamandır. Modern mimarlığın teorik olarak yeniden ele alınması ise, genç mimarların neredeyse hiç iş bulamadıkları 1970’lerin ilk yıllarında ortaya çıkar. Peter Eisenman, Michael Graves gibi dönemin genç tasarımcıları, çoğunlukla inşa etmekten çok yazmak ile meşguldürler. Bu kederli ekonomik ortam, kuramsal spekülasyonun ortaya çıkmasına fırsat sunduğu kadar, mimarın sosyal rolünün azaldığı yönündeki algıları da beslemiştir.” (McLeod, 1989, s.27).

Bilginin ve insanların daha fazla etkileşimde olmasına olanak tanıyan gelişmelerin de etkisiyle, ABD ve Avrupa’da görülen benzer kırılmalar, modernitenin eleştirisinde Marksizmi bir yöntem olarak tekrar ele alan neo-Marksist eleştirinin, diğer adıyla eleştirel teorinin, sosyal bilimlerin pek çok alanında aktif üretimler yapıyor olmasıyla da yakından ilgilidir. Kökleri Frankfurt Okulu’na dayanan eleştirel teori, kapitalist gelişmenin ve beraberinde getirdiği kitle endüstrisinin barındırdığı totaliter potansiyele dikkat çekerek, kendini de içeren daimî bir eleştirel bakışını, baskıcı yapılara karşı yürütülecek özgürleştirici bir süreç olarak ele almaktadır. Adorno, Benjamin, Marcuse, Habermas, Foucault gibi düşünürlerin kültür endüstrisi, gündelik yaşam, kamusal alan, güç ilişkileri gibi farklı eksenlerde ele aldıkları eleştirel teori, en genel anlamıyla bir çeşit kültürel çalışmalar alanının da doğmasına yol açmıştır. Kültürel çalışmaların getirdiği disiplinler arası çalışmalar, azınlıklar, alt kültürler, kadın hakları, cinsel özgürlük gibi sınıf mücadelesinden farklı hak taleplerinin yükselişi ile de şekillenen sokak hareketleri, 60’ların sonu ile 70’lerin politik ve sosyal yaşamına da yön veren hareketler olarak, kuram ve gündelik yaşam pratiğinin alışverişini de mümkün kılmıştır.

Gündelik yaşamın eleştirel teori üzerinden sorgulanması ve eleştirilmesi üzerinden gelişen disiplinler arası etkileşim, mimarlığın da bu ekseninde sorgulanmasını

beraberinde getirmiştir. 1964 yılında kurulan ve 1968 yılında Stuart Hall'ın yürütücülüğünde çalışmalarını alt kültürler, popüler kültür ve medya çalışmaları ile zenginleştiren Birmingham Üniversitesi Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi ve ABD'de Peter Eisenman tarafından 1967 yılında kurulan Mimarlık ve Kentsel Çalışmalar Enstitüsü, dönemin zengin eleştirel teori yaklaşımının yansımaları olarak kendi alanlarını üretmiştir. Mimarlık ve Kentsel Çalışmalar Enstitüsü'nün yayın organı olarak 1973-1984 yılları arasında yayımlanan *Oppositions* dergisi; Manfredo Tafuri, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi gibi mimar ve eleştirmenlerin metinleriyle, dönemin mimarlık kültürünün oluşmasında, süreli yayının önemini ortaya koyan etkili bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dönemin etkin eleştirel teori yaklaşımının bir ürünü olarak mimarlık ve ideoloji ilişkisinin mimarlık söylemindeki en etkili dışavurumu, ünlü Marksist İtalyan mimarlık tarihçisi Manfredo Tafuri'nin, ilk baskısı 1973 yılında yapılan *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* başlıklı çalışmasıyla olmuştur. Tafuri'nin, mimarlık üretiminin kapitalist üretim çarklarının dışında yer alıp alamayacağını sorguladığı ve sürekli artan bir hızla bir sonraki adımı oluşturmak üzere geçmişi ve aslında bugünü yıkmaya mahkûm edilen bir sistem içinde, mimarlıkta ütopyanın artık mümkün olmadığını savunan yaklaşımı, bir anlamda mimarlığın ölümü olarak da yorumlanmıştır.

Tafuri'nin mimarlıkta teori ve pratiğin kopuşuna gönderme yaptığı çıkarımları, süreli yayınlar ve akademiler içinde zenginleşen teorik üretimlerin yanı sıra, mimari pratikte ortaya çıkan çalışmalar ile de yansımaları bulmuştur. Bu dönem için mimarlıkta arayışın, kuramsal ve biçimsel olarak mevcut kitle kültüründen ayrılan bir otonomi arayışı olduğunu söylemek de mümkündür. Bu arayış; bir taraftan sol eğilimleri içinde barındıran ve mevcut sisteme itirazını manifesto dilini kullanarak ortaya koyan bir mimarlık söylemini, diğer taraftan da temel geometrilerin ve yapı elemanlarının yeni bir anlayışla ele alındığı biçimsel karşılıkları barındırmaktadır.



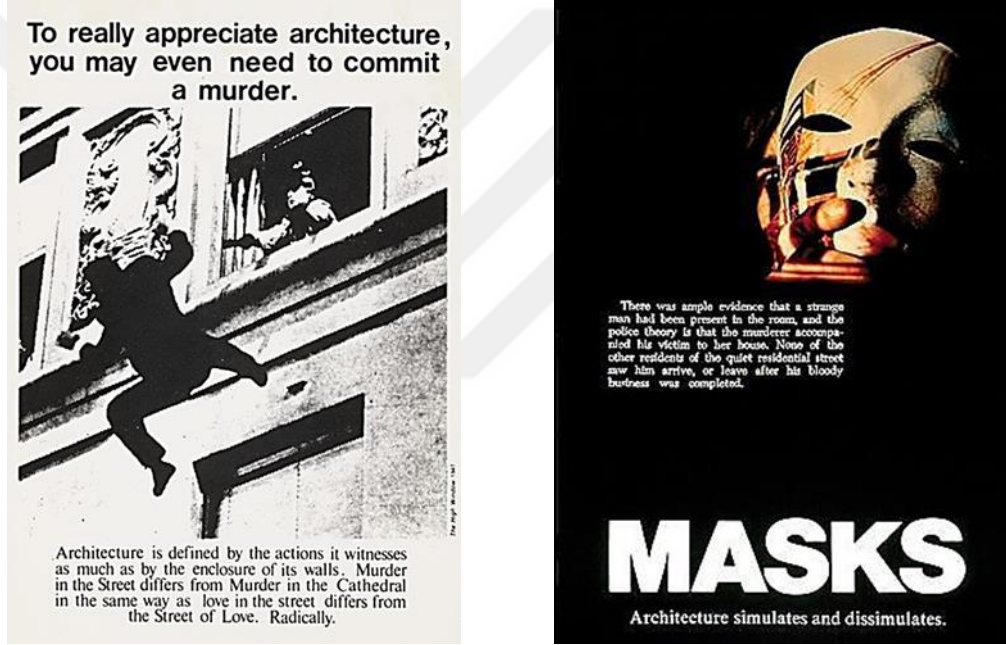
Şekil 3.1 House VI, Peter Eisenman, 1975, ABD⁵

ABD’de Peter Eisenman’ın grid sistemi manipüle ederek ürettiği plan şeması ile tasarladığı House VI evi, taşıyıcı sistemin yeniden ele alındığı ve bir bütün olarak tasarım sürecinin görünür olmasının hedeflendiği bir tasarım olarak, dönemin eleştirel bakışı ile üretilmiş yapılardan biri olması nedeniyle önemli bir örnektir.

Dönemin eleştirel bakış açısının eğitim alanında ise, Londra’da bağımsız bir okul olarak mimarlık eğitime yeni bir yaklaşım getiren Architectural Association (AA), teorik ve pratiğin yeniden ele alınması açısından oldukça önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 1971 yılında okulun yöneticisi olarak göreve başlayan Alvin Boyarsky’nin öncülüğünde ele alınan pedagojik yaklaşım, dönemin mimarlık kültürünün şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur. Düzenlenen sergiler, çok çeşitli yürütücüler tarafından yönetilen tasarım stüdyoları ve yayın projeleriyle Boyarsky, kendi görsel ve mekânsal dillerini tanımlarken, ortaya çıkan küresel kültürü kucaklamaları ve çağdaş meseleleri ele almaları konusunda genç mimarları desteklemiştir. Zaha Hadid, 1970’li yıllarda öğrencisi olduğu AA ortamını, kimsenin normal olmak istemediği bir punk ve isyan ortamı olarak tanımlamaktadır. Birimler şeklinde işleyen proje stüdyolarının, farklı yürütücülerin deneysel çalışmalarını ve yaklaşımlarını yansıttığı AA’de, Hadid de uzun yıllar meşhur Unit9 biriminin yürütücüsü olarak görev almıştır.

⁵ Kaynak: <http://www.archdaily.com/63267/ad-classics-house-vi-peter-eisenman> [Erişim: Mart 2017].

AA ortamının deneysel ve bağımsız yaklaşımında, eleştirel teoriyi farklı bir dil ile mimarlığın tekrar tanımlanması adına kullanan etkili bir ismi de 68' Paris hareketlerinin de aktif katılımcısı olan Bernard Tschumi'dir. Eleştirel teorinin önemli temsilcilerinden biri olan Henri Lefebvre'nin mekân üretimi ve sosyal yaşamın biçimlenmesini ilişkilendirdiği çalışmalarından da etkilenen Tschumi, bu dönemde ürettiği işlerinde; kutuplaşan kentsel çelişkilere ve harekete geçen radikal değişimlere, yapının kendisinin değil ancak yapıyı çevrenin bilgisinin katkı sunabileceğini savunmuştur. (Kaminer, 2013)



Şekil 3.2 Mimarlık için Reklamlar (Advertisements for Architecture), Bernard Tschumi, 1976-77⁶

Sürrealist Bataille'nin metinlerinden de etkilenen Tschumi'nin 1976-77 yıllarında ürettiği Mimarlık için Reklamlar başlıklı poster çalışmaları serisi, bir taraftan dönemin radikal eylem dilini yansıtırken, diğer taraftan da mimarlığın inşa edilen nesne ya da duvarlar ve döşemeler ile sınırlanan mekândan ibaret olmadığını, aynı zamanda burada gerçekleşen olayları da içerdiğini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Tschumi, yapının tekilliği ile zıt bir biçimde, kartpostal boyutunda çok sayıda ürettiği bu manifesto niteliğindeki işlerle, dönemin kitle kültürünün önemli araçlarından biri

⁶ Kaynak: <http://www.tschumi.com/projects/19/#> [Erişim: Temmuz 2017]

olan reklamı, alışıldık meta değerinden kopararak kullanmış ve reklamın temel işlevi olan arzulama tetikleyiciliğini mimarlık için denemiştir. Tschumi bu çalışmanın temel çıkış noktasının, mekânsal deneyimin aciliyeti ile teorik kavramların analitik tanımını arasındaki kopuşa dair bir çeşit manifesto olarak açıklamaktadır.

Dönemin mimarlık kültürünün oluşmasında en az yayınlar ve akademiler kadar etkili olan bir diğer alanı ise eğilimlerin teorik ve pratik yansımalarını ortaya koyan sergilerdir. Bu noktada, 1980 yılında Venedik Bienali'ne ilk kez dâhil olan mimarlık alanının ilk etkinliği olarak açılan The Presence of the Past ve New York'taki MoMA'da 1988 yılında açılan Dekonstrüktivist Mimarlık sergileri, dönemin kırılma noktalarına işaret etmektedirler.



Şekil 3.3 Strada Novissima, Venedik Bienali 1. Mimarlık Sergisi (solda), Koolhaas tasarımı, 1980 (sağda)⁷

Tarihsel göndermelerle üretilen bir mimarlık dilinin işlerine gönderme yapan ve bu eğilimi yansıtan ismiyle Venedik Bienali'nin ilk mimarlık sergisi olan The Presence of the Past (Geçmişin Varlığı), 1980 yılında, bienalin mimarlık yürütücüsü Paulo Porteghesi'nin davet ettiği yirmi farklı mimarın tasarladığı cephelerden oluşan ve Strada Novissima adında bir sokak biçiminde düzenlenmiştir.

Dönemin tarihselci diline ağırlık veren bu sergi, barındırdığı farklı bireysel mimari dillerin bir aradalığı ile de yine dönemin önemli kavramlarından bir olan bir çeşit kolaj niteliğindedir. Frank O. Gehry, Arata Isozaki, Robert Venturi, Franco Purini,

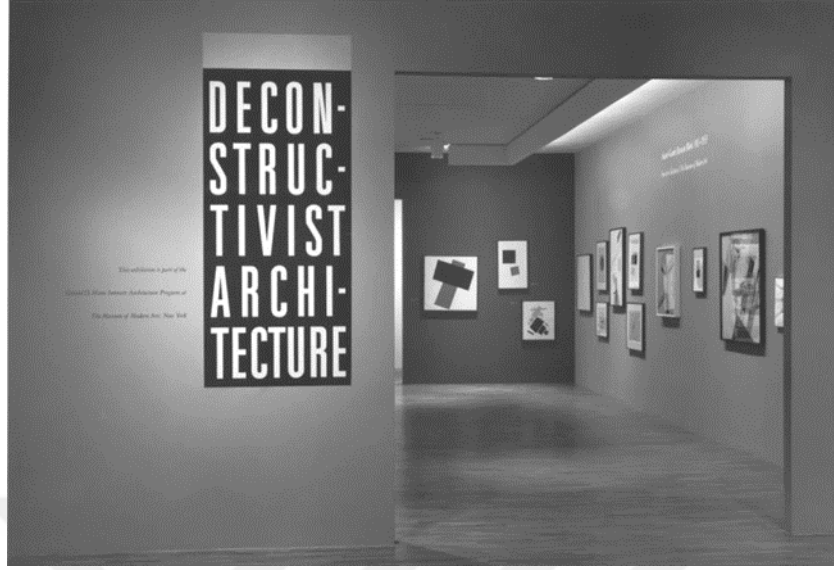
⁷ Kaynak: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html> [Erişim: Temmuz 2017]

Ricardo Bofill ve Christian de Portzamparc gibi dönemin önde gelen mimarları ile birlikte sergide yer alan Rem Koolhaas, postmodernizmin Avrupa'ya gelişinin simgesi olarak gördüğü bu ilk bienal sergisi hakkında şunları söylemektedir:

“1980 yılı, postmodernizmin çok büyük bir ölçekte Avrupa'ya girişine işaret etmektedir. Her zaman, postmodernizmin piyasa ekonomisinin harika bir stili olduğunu düşündüm... Strada Novissima, Pazar ekonomisi tarafından kontrol edilen bir mimarlığın ne olabileceğini gösteriyordu. Bu, postmodernizmin Avrupalılaştırılmasıydı. 1970'lerde New York'ta yaşamıştım ve Amerikan postmodernizmi doğduğunda ve hakkında tartışmalar yürütüldüğünde oradaydım... Postmodernizmin işaret ettikleri konusunda tetikteydim ve Avrupa'ya ulaştığını fark ettiğimde dehşete kapıldım. Bu sebeple ona güçlü bir itiraz geliştirmeye çalıştım. 1980 Bienali'nde yer almam, kendi karşı manifestomu ortaya koymak içindi.” (akt.Szacka, 2015)

Katılımcılardan bir çeşit kendi barınakları, müzeleri ya da fikirlerinin satışa çıktığı bir sergi alanı kapsamında cepheler tasarlamaları istenen bu sergiye Koolhaas, kendi karşıt manifestosu olarak tanımladığı, yarı saydam bir tuval üzerinde yer alan ve herhangi bir cepheye referans vermeyen bir çizim ile katılmıştır.

Peter Eisenman, Frank Gehry, Coop Himmelblau, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi ve Rem Koolhaas'ın işlerinin yer aldığı Dekonstrüktivist Mimarlık başlıklı sergi ise 1988 yılında, Philip Johnson'un misafir küratörlüğüyle New York Museum of Modern Art (MoMA)'da açılmıştır. 1932 yılında MoMA'da Mimarlık ve Tasarım Bölümü'nü kurduktan sonra, devam eden yıllarda önemli sergilerin düzenlenmesinde aktif rol oynayan Philip Johnson'un, MoMA'daki görevinden ayrılıp yalnızca mütevelli üyesi olduktan sonra misafir küratör olarak Mark Wigley ile birlikte düzenlediği bu sergi, mimarlıkta dekonstrüktivizm kavramının ilk kez yaygın olarak sunulması sebebiyle oldukça önemli bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır. Philip Johnson'un 1932'de “Modern Mimarlık: Uluslararası Sergi”, 1934'de “Makine Sanatı” ve 1947'de “Mies van der Rohe” başlıklı sergilerinden yıllar sonra Mark Wigley ile birlikte düzenlediği bu sergi, önceki sergilerin işaret ettiği kırılma noktalarını da takip ederek, mimarlık için önemli bir dönemeci, tedbirli bir şekilde de olsa, tanımlama niteliği taşımaktadır.



Şekil 3.4 “Dekonstrüktivist Mimarlık” sergisi, MoMA, 1988⁸

Sergiyle eşzamanlı olarak yayımlanan “Dekonstrüktivist Mimarlık” isimli katalog-kitabın önsözünde Johnson, 1932 tarihli ilk sergi ile karşılaştırarak bu serginin amacını şöyle tanımlamaktadır: “1932 tarihli Modern Mimarlık sergisi – kahramanları Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius ve Oud olan- kendinden önceki yarım yüzyılın romantik stiline yerine geçen bir Uluslararası Stil’in habercisi olarak, 1920’li yılların mimarlığının bir özeti niteliğindedir. Bu serginin ise böyle bir amacı yok. 1932 ile paralellikler kurarak yeni bir stilin doğuşunu ilan etmek her ne kadar çok hoş olurduysa da, günümüzde mesele bu değil. Dekonstrüktivist mimarlık yeni bir stil değil. Dekonstrüktivist mimarlık herhangi bir hareketi temsil etmiyor ve bir öğretisi değil. Üç kuralın uyumu değil. Hatta yedi mimar bile değil... Bu sergi; birbirine çok benzer sonuç formlarıyla benzer yaklaşımlara sahip olan birkaç önemli mimarın 1980’den itibaren ürettikleri işlerin bir araya getirilmesi. Dünyanın farklı noktalarındaki benzer çabaların birbirileri ile ilişkilendirilmeleri.” (Johnson, Wigley, 1988, s.7).

Açıklamasının devamında Johnson, hiçbir formun yoktan var olmadığını ve bu sergide yer alan yedi mimarın projeleri ile ortaya koydukları formların da Rus Konstrüktivistlerinin formlarına bir dönüş olduğunu belirterek; projelerin hem bu geçmiş hem de birbirileri ile olan benzerliklerinden büyüldüğünü söylemektedir.

⁸ Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1813?locale=it#installation-images> (Erişim:

Aynı kitap-katalogda Wigley ise, “Dekonstrüktivist Mimarlık” başlıklı yazısında, mimarlığın yüklendiği istikrar ve düzen işlevinin, temel geometrik formlar üzerinde temellendiğini dile getirmektedir. Wigley’e göre konservatif bir disiplin olan mimarlık içinde hedef; uyum, birlik ve istikrar temel kurallarını tehdit eden her türlü karışıklık ve bozulmanın, mimarın ulaştığı temel strüktürden ayıklanarak nihai forma ulaşmaktır. Sergide yer alan projelerin ise saf formu bozarak farklı bir duyarlılığa işaret ettiklerini ortaya koyan Wigley, sergi aracılığıyla mimarlıkta dekonstrüktivizmi tartışmaya başlamaktadır. Wigley’e göre bu projelerde form bozulmuş, rüya bir anlamda kâbusa dönüşmüştür ve bu projeleri dekonstrüktivist yapan şey de biçim hakkındaki düşüncemizi bozabilme becerisidir. Sergilenen projelerin, dekonstrüktif felsefenin uygulamaları olmadığını, daha ziyade mimari gelenekten ortaya çıktıklarını ve bazı dekonstrüktivist özellikler taşıdıklarını dile getiren Wigley, sözlerine şöyle devam etmektedir: “Dekonstrüksiyonun tüm gücü; uyum, birlik ve istikrar değerlerine meydan okuması ve bunun yerine farklı bir strüktür bakış açısı önermesine dayanmaktadır. Bu bakış açısına göre kusurlar, strüktürün doğasından gelmektedir. Tamamı yok edilmeden kaldırılamazlar, bu yüzden yapısaldırlar. Bu sebeple dekonstrüktif mimarlık da yapıyı parçalarına ayıran değil, özünde var olan çelişkileri ona yerleştiren bir mimarlıktır.” (Wigley, 1988, s.11).

1990’lar ile birlikte yıldız olarak tanımlanacak mimarların yer aldığı Dekonstrüktivist Mimarlık sergisinin düzenlendiği 1988 yılı; bir dizi ekonomik ve politik değişim ile birlikte, mimarlığı da içine alan pek çok alanda gerçekleşen yeni bir kırılmanın da başlangıcı olarak tanımlanabilir. Berlin Duvarı’nın yıkılışı, Yugoslavya’nın bölünmesi, Körfez Savaşı ve Sovyetler Birliği’nin dağılması gibi tüm dünyayı etkileyen politik değişimlerin yanı sıra, Çin’in serbest piyasa pazarına aktif bir şekilde dâhil olması ve teknolojik ilerlemeler ile güçlenen Amerikan modeli neoliberalizm ile şekillenen ekonomik ortam, mimarlık pratiğinde ve söyleminde de yeni dönüşümlere sebep olmuştur. 1994 yılında Montreal’de, Peter Eisenman ve Cynthia Davidson’un kurduğu bir düşünce kuruluşu olan ANY’nin düzenlediği sempozyumda dile getirilenler, eleştirel teoremin ve pratiğin de değişen dünya içinde dönüşmeye başladığının işaretlerini vermektedir. Sempozyumun yuvarlak masa

toplantılarına katılanlardan biri olan Tschumi, mimarlıkta eleştirel duruşun ve itirazın sistem içi taktiklerle başarılabileceğini savunarak şunları söylemektedir: “Mimarlar, otoriter ya da kapitalist güçler ile bir takım insani amaçlar arasındaki araçlar gibi davranmaktadır. Kentlerimizi ve mimarlığımızı yapan ekonomik ve politik güçler inanılmaz büyük. Onları durduramayız ama judo taktiği dediğim, karşı tarafın gücünü onu yenmek için kullanmak şeklinde bir taktik kullanabiliriz. Tanımlayıcı bir eleştirel tavrıdan, mimarlık için ilerlemeci ve dönüştürücü bir tavra hareket ederken, nereye kadar gidebiliriz?” (Tschumi, 1995; akt. Fraser, 2005).

Tschumi’nin eleştiriden somut üretime ve mimarlığın dönüştürücü etkisine işaret ettiği toplantıda Koolhaas ise eleştirel teoriye olan inançsızlığını, eleştirinin mimarlığın doğasına aykırı olduğu argümanı ile ortaya koyarak şunları söylemiştir: “Devam etmekte olan mimarlık söylemi ve mimari eleştiri konusunda problemleri bulduğum, mimarlığın en derin motivasyonunda eleştirel olamayacağını görememesidir. Başka bir deyişle, bazen bir mimari projenin çılgın zorluklarıyla, ekonomik, kültürel, politik ve mantıksal meselelerin inanılmaz yığını ile uğraşmak, geleneksel bir şekilde kullandığımız karmaşıklık ile ilişki kurmayı gerektirir; ki ben burada karmaşıklık kelimesi yerine angaje ya da bağlı olmak kelimelerini kullanacak kadar dürüstüm.” (Koolhaas, 1995; akt. Fraser, 2005).

Toplumu kökten dönüştürmek ve hastalıklarından kurtarmak amacını yücelten ütopyacı modernist anlayışa yönelik bir tepkiden doğmuş olsa da, yine kendi çeşitliliği ve çoğulluğu içinde döneminin problemlerine cevap üretebilecek bir mimarlığın arayışında ortaya çıkan eleştirel mimarlığın, 1990’ların ortası ile birlikte bir değişim geçirmeye başladığını söylemek mümkündür. Tschumi ve Koolhaas’ın farklı yaklaşımlar gibi görünse de özünde, sistem içi taktikler geliştirmek gerektiği ya da buna mecbur olduğu yönündeki yaklaşımları, bir anlamda 60’larda peşinde koşulan otonomi arayışından da bir sapmaya işaret etmektedir. Bu değişimi, bölümün başında hayalet olarak tasvir edilen neoliberalizmin, kendi karşı kültürünü içinde barındırma ve onun araçlarını içselleştirme potansiyeli ile de açıklamak mümkündür. 70’lerin avangart ya da eleştirel mimarlarının, 90’ların sonu ve 2000’li yıllar ile birlikte bir çeşit popüler imgelere, kültür araçlarına ve yıldız mimarlara dönüşmüş olması da bu durumun göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sykes, 1960'lar ortasından başlayarak 1990'lar ortasına uzanan dönemde, farklı yaklaşım biçimlerine rağmen disiplini yeniden tanımlamak ve mimarlık için bir alan yaratmak için geçerli olan söylemin eleştirel teori içinde bulunabildiğini, geç 1990'lar ile ortaya çıkan farklılığın ise, pratik-yanlısı⁹ olarak tanımlanabilecek bir hareketin baskısı olduğunu belirtmektedir. (Sykes, 2013)

Kuramdan uzaklaşan ve pratik-yanlısı bir çizginin ağırlığını hissettiren bir başka gösterge ise, yine Sykes'ın vurguladığı, 2000 yılında Skidmore, Owings ve Merrill Vakfı'nın desteğiyle New York MoMA'da düzenlenen Things in the Making: Contemporary Architecture and the Pragmatist Imagination başlıklı sempozyumdur. Aralarında Saskia Sassen, Bernard Tschumi, Kenneth Frampton gibi eleştirel teoriden gelen isimlerin de olduğu bu yüzyıl başı etkinliği; sanat ve deneyim arasındaki ilişki, yeni teknolojilerin insan bilinci üzerine etkisi, ortaya çıkan ulus aşırılık karşısında ulus-devletin kaderi gibi, bir anlamda dönemin özgün meselelerinin de masaya yatırıldığı bir etkinliktir. Amacını, mimarlık içerisindeki katılmış bazı oluşumları yerinden oynatabilecek bir manivela görevi görmek olarak tarif eden bu etkinlik, mimarlık kuramı içinde 1960'lardan itibaren önemli yer tutan soyut kavramlar karşısında hayal kırıklığına uğrayanlar için çekici bir rol oynamıştır (Sykes, 2013).

Eleştirel mimarlık içinde önemli yer tutan süreli yayınlardan Oppositions'ın 1973 yılında başlayan yolculuğunun 1984 yılında sonlanmasının ardından, yayın hayatına 1986 yılında başlayan Assemblage ve 1993 yılında başlayan ANY dergilerinin ise 2000 yılında kapanmış olmaları da pratik-yanlısı mimarlığın 2000'ler ile birlikte hareket kazanmasına örnek olarak gösterilebilir. Sayısal çağın vadettiği ve en çok Bilbao Guggenheim Müzesi'nin yarattığı Bilbao etkisi etrafında somutlaşan, Computer Aided Design (CAD) gibi yeni üretim modelleri ve tasarım metotları da, pratik-yanlısı mimarlığın yükselişine etki eden bir faktör olarak gösterilebilecek teknolojik gelişmeler arasındadır. Ole W. Fischer, teknolojik olarak önemli bir kırılma noktası olan Bilbao Guggenheim müzesinin, neoliberal aktörler içindeki rol

⁹ İngilizce literatürde *Projective* kelimesi ile kullanılan bu kavram, Türkçe'ye *pratik-yanlısı* ya da *müteşebbis* olarak çevrilmiştir. Tez içinde, referans gösterilen kaynağın çevirisinde kullanılan biçimiyle, pratik-yanlısı olarak kullanılmıştır.

dağılımının yeni bir dönemine işaret etmesi sebebiyle de önemli olduğunu vurgulayarak, bu konudaki eğilimleri şu şekilde açıklamaktadır: “İkonik yapılar ve kültür kurumları arasındaki ilişki 1990’lar ve 2000’lerin yıldız mimarlığının tipik bir modeliydi... Belediyeler ve devletler içindeki bütçe kesintileri sebebiyle kamusal kaynaklar her geçen gün daha az güvenilir oldukça, kültürel kurumlar kentsel pazarlama ve turizm için temel araçlar olarak görülmeye başlandı... Neoliberal mantık içinde kültürel kurumlar ve ikonik yapılar arasındaki bağlantının bir başka noktası ise, kurum organizasyonlarındaki dönüşümdü. Küresel ağlar ve bağlamlara yönelik eğilimler, uluslararası yıldız mimar markalarına öncelik vermek ve uzun soluklu finansal programlar yerine tekil büyük projeler ile kurumların festivalleştirilmesi, görkemli yeni ya da ek yapılar, bu dönüşümün önemli özellikleri olarak ortaya çıkıyordu.” (Fischer, 2013, s.24-25).

CAD’in yanı sıra, Building Information Modeling (BIM) gibi mimarlık-mühendislik ve inşaat sektörleri arasındaki etkileşimi artıran yeni organizasyon modelleri ile rollerin de dönüşüme uğradığı, mimarlık ürünlerinin simgesel rollerinin arttığı günümüz ortamı içinde diğer güncel faktörler ise sürdürülebilirlik ve güvenlik olarak karşımıza çıkmaktadır. 9/11 saldırılarından bu yana, daimî bir düşmana karşı daimi bir savunma refleksinde olan neoliberalizm içinde, mimarlığın da, sürekli bir olağanüstü durum kriterini öncelik alarak şekillenmesi, 21.yy’ın öne çıkan özelliklerinden biri olsa da, Harvey’e göre bu durum, neoliberal politikaların 1980’lerden bugüne savaşlara bağlı olma halinin bir devamıdır. Harvey, ekonomik özgürlüğü bireysel ve politik özgürlüğe bağlayan neoliberal teorisinin aksine, pratikte neoliberal hükümetlerin, demokratik politikalardan, otoriter bir yönetim anlayışı ve kontrol toplumuna yöneldiklerini vurgulamaktadır. (Harvey, 2015)

Bilimsel çalışmaların ortaya koyduğu, insan kaynaklı iklim değişikliği verileri ile günümüze yön veren kavramlardan biri haline gelen sürdürülebilirlik ise, gerek mimarlık ürünlerinin üretim süreçleri ve söylemlerinde, gerek devlet ve özel girişimli yeni kurumların ortaya çıkmasında, gerekse de farklı bir coğrafi ticarete karşımıza çıkmaktadır. Peggy Deamer, Joan Ockman’ın, The Architect as Worker isimli kitabında yazdığı önsözde, coğrafyalar arasındaki ticaretin, sürdürülebilirlik açısından içinde bulunduğu güncel durumu, şu cümlelerle aktarmaktadır: “Bugün

mimaride kaynak alımı [sourcing] ve dışarıdan kaynak alımı [outsourcing] meselesi, yapı yönetimine havale edilecek sıradan bir mesele değil. “Burası” ile “orası” arasında pek de ayrım kalmadığı artık çok açık. Mark Schapiro, geçtiğimiz günlerde yayınlanan bir kitabında, vaktiyle yoğun çevre kirliliğinin yaşandığı Pittsburgh kentinin yeşillenmesi ile Çin’in 1960’lardan beri nüfusu dört kat artarak 15 milyonu bulan, İnci Nehri Deltası’ndaki sanayi merkezi Guangzhou şehri semalarının kararmasını birbirine bağlıyor. Pittsburgh’un ekonomisi eskiden sera gazı yoğunluklu imalata dayanıyordu, şimdiyse gaz salan fabrikaların yerini alan “yeşil binalarıyla [Pittsburgh], ABD’de en yüksek çevre-dostu bina yoğunluğuna sahip kent konumunda”, zehirli atıkla dolu nehirlerinin kenarında şimdi “yeşil yürüyüş yolları” var. Geçen zaman zarfında, çelik endüstrisindeki işler Çin’e kaydı, Amerikan kentleri de binalarını inşa ettikleri çeliği şimdi buradan alıyor. ‘Kısacası,’ diye yazıyor Schapiro, ‘Çinliler bizim adımıza sera gazı üretiyor¹⁰.’”

Sera gazı üretimi gibi sürdürülebilirlik politikalarının Batı merkezli çözümlerinden biri olan yeni coğrafi rol dağılımlarının diğer uzantıları da küreselleşmenin ve neoliberal politikaların bir sonucu olarak mimarlık üretiminde iş bölümü, küresel rekabette yarışa dâhil olmak isteyen Batı dışı ülkelerde artan inşaat faaliyetleri ve Batılı mimarların deneyselliklerini sınama şansı bulmalarıdır. Bu durumu, 1970’lerin eleştirel teori literatürünün de bir parçası olan post-kolonyel teorinin bir uzantısı olarak ele almak mümkün görünmektedir. En genel anlamıyla, Avrupa ve Kuzey Amerika tarafından yazılan bir tarih anlayışında; Batı-dışı, Üçüncü Dünya ya da ‘diğer’ olarak tanımlanan coğrafyalara dair kullanılan dışlayıcı tutuma bir eleştiri olarak ortaya çıkan post-kolonyel teori, en yaygın açılımına Edward Said’in 1978 yılında kaleme aldığı Oryantalizm adlı çalışmasıyla kavuşmuştur. Batı tarafından, Batı temelli bir medeniyet ve ilerleme söylemi üzerinden ele bir tarih yazımına ve kolonileşme sonrası dönemde yine Batı tarafından egzotik, fantastik, irrasyonel gibi yine dışlayıcı ve hegemonya niyeti taşıyan söylemlere yönelik bir itirazı barındıran post-kolonyalizmin, günümüz küresel ortamında da farklı dinamikler ile görünür

¹⁰ “İşçi Olarak Mimar: Gayri Maddi Emek, Yaratıcı Sınıf ve Tasarımın Politikası” başlığıyla, 07.03.2016 tarihinde e-skop internet sitesinde yayımlanan Elçin Gen çevirisinden alınmıştır. (Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/isci-olarak-mimar-gayri-maddi-emek-yaratici-sinif-ve-tasarimin-politikasi/2844>, (Erişim: Temmuz 2017))

olduğunu söylemek mümkündür. Akcan, mimarlıkta ve kentsel planlamada koloniyel yaklaşıma örnek olarak gösterilen Le Corbusier'in 1931-42 Cezayir planlamasını, Fransa'nın koloniyel politikalarının devamı olarak eleştirilmesini örnek göstererek, post-koloniyel yaklaşımın yanlış yorumlanmasının sonucunun da yalnızca kendi bağlamına hapsedilmiş, nasyonalizme varan bir yerel mimarlık beklentisi olduğunu belirtmektedir (Akcan, 2014).

Günümüzde, eski Sovyet ve Körfez ülkelerinde yaşanan inşaat faaliyetleri artışında önemli roller üstlenen Batılı mimarların, bu kez de neoliberal bir politik-kültürel yayılmacılığın simgesi olarak rol almaları ve çoğu Güney Asya'lı göçmen işçilerin kötü çalışma koşulları ile mimari deneylerini burada gerçekleştirmeleri, ekolojik bir küresel yıkımın eşiğindeki gezegen içinde yeni koloniyel biçimlenmelerin ortaya çıktığının işaretlerini vermektedir. Frank Gehry'nin, Abu Dabi için tasarladığı Guggenheim Müzesi üzerinden Körfez ülkelerinde çalışmaya dair söyledikleri de bu durumun ironik bir özetini sunma niteliğindedir: "Bence en iyi şey, zevk sahibi müşfik bir diktatöre sahip olmak. Fikir birliğine varmak ve bir zevk öncüsüne sahip olmak gerçekten zor. Robert Moses'ler yok artık. Aslında, Michael Bloomberg New York'a binalarımdan on tane daha inşa edeceğine söz verdi ama henüz yapmadı. Mimarlık zor..." (Pauker, 2013).

1945'ten bu yana yaşanan ekonomik, politik ve sosyal kırılmalara paralel olarak ele alınan mimarlık pratiği ve söylemine dair bu arka planın devamında, ele alınan kırılmaların somut göstergeleri; kariyerleri, üretimleri ve söylemleri ile seçilen beş yıldız mimar üzerinden ele alınacaktır.

"Yıldız mimarlar bir dizi ortak karakteristikleri paylaşırlar. İlk olarak, yüzleriyle, isimleriyle ve muhtemelen de kaleme aldıkları ya da üzerlerine yazılan en az bir kitap ile ayırt edilebilir bireylerdir. Yüksek profilli kültürel kurumlarının, tasarımlarını anlatmaları için can attıkları belli bir karizmaya sahiptirler. İkincisi; çoğunlukla öne çıkan belirgin birtakım biçimler, yüzeyler ve kavramlar ile özdeşleştirilirler. Yapıları, çoğunlukla kendilerinden önce ünlü olur. Yıldız mimar, çoğunlukla ani, popülist bir etkiye vurgu yapan olumsuz bir ima barındırır. Üçüncüsü, bu bireylerin çoğu, kendilerini pazarlamak konusunda oldukça yeteneklidirler. Bunun aşağılayıcı bir terim olması gerekmez; girişimci bir hevesi,

“Yıldız mimar (starchitect), şöhret ve övgü dolu eleştiriler tarafından mimarlık dünyasında hatta bunun da ötesinde kamu genelinde idol haline gelen mimarları tanımlamak için türetilen bir kelimedir. Şöhret statüsü genellikle öncü yenilikçilik ile ilişkilendirilir. Yatırımcılar, büyük projelerine yerel yönetimleri ikna etmek umuduyla yıldız mimarlar ile çalışmak konusunda oldukça hırslıdırlar. Yıldız mimarlığın hemen her zaman en temel özelliği ikonik olmasıdır. Mevcut yıldız görünürlüğü medyaya bağımlıdır.”¹¹ Yıldız mimar kavramının bu anonim cümleler ile dile getirilen tarifini oldukça isabetli bulan Sklair, yaygın medya görünürlüğünün yanı sıra, yıldız mimarların öne çıkan diğer ortak tanımlarını ise şu şekilde tarif sıralamaktadır:

Marka Esnetme (Brand stretching): Tüketicinin kültür-ideolojisi bağlamında

Miraslarının küresel yayılım: İşlerinin küresel kentlerde yoğunlaşması ve kapitalist tüketimin küresel kültürü bağlamında yarattıkları etki (Sklair, 2017)

¹¹<https://en.0wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU3Rhc mNoaXRlY3Q> (Erişim: Nisan 2017)

3.2.1. Rem Koolhaas

“Yazdıklarım ve yaptıklarım arasında büyük, kasti ve bence sağlıklı bir çelişki var.” (Koolhaas, 1996)

Rem Koolhaas, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcılığının hemen ertesinde, 1944 yılında, Hollanda'nın Rotterdam kentinde doğdu. Çocukluğunun dört yılını; iki kardeşi ve babası ile birlikte, tanınmış bir yazar ve film eleştirmeni olan babasının, yeni bir kültür merkezinin yöneticisi olarak görevlendirildiği Endonezya'da geçirdi. Asya ile yaşanan bu erken karşılaşma ve deneyim, Koolhaas'ın sonraki yıllarda yaptığı pek çok araştırma, üretim ve söylem için de önemli bir referans haline geldi. Sinema ve yazarlık dünyasının içine doğan Koolhaas, Hollanda'ya döndükten sonraki gençlik yıllarında, gazetecilik yapmaya başladı. Bu ilk gençlik yıllarında, bir taraftan Hollanda'nın Haagse Post ve The Hague gazetelerinde çalışırken bir taraftan da sinema çevresinden insanlarla yakın ilişki kurmaya, sinema okulundaki derslere katılmaya başladı. Senaryosunu birlikte yazdığı ve Rene Daalder tarafından yönetilen The White Slave (1969), rol alarak katkıda bulunduğu Urbanized (2011) ve Berlin Babylon (2001)'dan oluşan filmografisi ile somutlaşan sinema ve yazarlık deneyimi, Koolhaas'ın, sonraki yıllarda gerçekleştirdiği çok yönlü üretimlerine ve mimarlığına da büyük katkılar sağladı.

20'li yaşlarında edindiği bu deneyimin sonraki yıllardaki üretimlerine katkısını Koolhaas, senaryo yazarlığı ve mimarlık arasında kurduğu analogi üzerinden, 2011 yılında Spiegel dergisine verdiği mülakatta, *“Bir senaryoda çeşitli bölümleri birbirine bağlamanız, belirsizliği üretmeniz ve kurguyla da şeyleri bir araya getirmeniz gerekir. Mimarlıkta da tamamen aynı. Mimarlar da sekanslar yaratmak için fiziksel bölümleri bir araya getirirler”* sözleriyle aktarıyor (Koolhaas, 2011).

Deha, polemik ustası, teorisyen, yazar ve farklı ölçeklerde tartışmalı yapılara imza atan mimar olarak hem alkışlar hem de öfke ve karşı çıkışlar ile karşılanan Rem Koolhaas'ın, bu tez kapsamında tartışılan tüm temel meselelerin de her anlamda karşılığını bulduğu bir yıldız mimar olduğunu söylemek mümkündür.

Bir grup mimarlık öğrencisine gazetecilik ve senaryo yazımı konusunda küçük bir sunum yaptığı sırada, aslında istediği şeyin, karşısında oturan mimarlık

öğrencilerinden biri olmak olduğunu fark eden Koolhaas, kısa bir süre sonra Londra'daki Architectural Association'a (AA) kayıt oldu. 1968-1973 yılları arasında devam eden öğrencilik döneminde, AA'nın öğretim kadrosunda, aralarında Peter Cook, Cedric Price, Peter Smithson, Charles Jencks, Alvin Boyarsky ve Elia Zenghelis'in de bulunduğu mimar ve sanatçılar yer almaktaydı. Öğrencilik yıllarında başlayan ilişkinin devamı olarak Koolhaas; hocası Elia- Zoe Zenghelis ve Madelon Vriesendorp ile birlikte 1975 yılında, OMA (Office for Metropolitan Architecture) isimli mimarlık ve kentsel tasarım firmasını kurdu.

1960'lı yılların, özellikle de 1968 Paris ayaklanmalarının, karşı kültür ve sistem karşıtı hareketlerin üretken ve heyecanlı ortamında, Londra'daki AA da dönemin öğrenci hareketlerine ev sahipliği yapmaktaydı. Paris ayaklanmalarının aktif bir katılımcısı olan Bernard Tschumi, 1970 yılında genç bir hoca olarak AA'nın öğretim kadrosuna katıldı. Tschumi, bir taraftan Paris'teki École de Beaux Arts'da yapılan oturma eylemlerinin, işgal edilen banka şubelerinde gerçekleştirilen yapı derslerinin deneyimlerini aktarırken, diğer taraftan da Politics of Space (Mekân Politikaları) dersi kapsamında AA öğrencilerine, Fransız Sitüasyonistlerini ve mimarlığın yozlaşmış kapitalist toplum ile girdiği suç ortaklığına odaklanan post-yapısalcı eleştiri kuramlarını anlatıyordu. Yine bu dönemin eleştirel ve üretken ortamı içinde; Jean Paul Sartre, Henri Lefebvre, Guy Debord ve Jean Baudrillard gibi kuramcılarının yayınları, kapitalist rasyonalizm, gündelik yaşamın metalaştırılması ve gösteri toplumu tarafından rehavet içinde uyuşmaya direnmek konusunda AA öğrencilerine rehberlik etmekteydi (Dunham-Jones, 2014).

1971 yazında AA öğrencilerinden, yaz tatili boyunca bir yapıyı çalışıp analiz etmeleri istendi. Koolhaas bu ödev için Berlin Duvarı'nı tercih etti. Berlin Duvarı ile karşılaşmasının, mimarlığın güçlü yönü ile yaşadığı psikolojik bir karşılaşma olduğunu belirten Koolhaas için bu deneyim, mimarlıkta varlıktan çok yokluğun daha güçlü olabileceğine dair eleştirel kavrayışının da ilk adımlarını oluşturdu. Gerçeklik algısının ve tüm beklentilerinin tersine dönmesine sebep olan bu karşılaşmada Koolhaas'a göre etrafını saran duvar ile hapsedilen, Doğu değil Batı Berlin'di. Duvarın kendisi de, tekil bir nesne olmaktan uzak bir şekilde; bazen geçici, diğer zamanlarda arta kalmış yıkıntıları bünyesine alan farklı durumlar üstleniyordu.

Tarihin yaraları ile işaretlenmiş, dikenli teller, tuğlalar ve hatta çöplerden yapılmıştı. Koolhaas, Mimarlık Olarak Berlin Duvarı ismiyle tamamladığı çalışmada, mevcut bir mimari nesneyi yalnızca keskin bir bölünme yolu olarak değil; fakat aynı zamanda Berlin'in gizli ama kutsal sembolü olarak analiz etmektedir. Koolhaas'a göre duvar, şehrin bir tarafını çevreleyerek aşılamaz bir bariyer oluştururken, sakinleri için de birbirinden farklı koşullar oluşturuyordu; çünkü onları hapsetmiyor, özgür bırakıyordu (Böck, 2015).

Berlin Duvarı'nın yarattığı algılayış içinde boşluk, müphem alan (terrain vague) gibi kavramlar, Koolhaas için o andan itibaren programatik potansiyelleri ile geliştirilmeyi bekleyen bir alan haline geldi. Bu kavramların Koolhaas için önemi, sıklıkla alıntı yapılan, *“Hiçbir şeyin olmadığı bir yerde her şey mümkündür; mimarlığın olduğu yerde, başka hiçbir şey mümkün değildir”* (Koolhaas, 1996, s.199) sözleriyle de açıkça görülmektedir.



Şekil 3.5 Rem Koolhaas, Mimarlık Olarak Berlin Duvarı¹²

Dunham-Jones, mimarlığın toplum düzeni üzerinde baskı oluşturmak için bir kaynak olduğunu ve tüm büyük yapıların, mimari elemanların, adeta devlet ya da kilise gibi, toplumları sessizleştirmek için kullanıldığını söyleyen, 1920'lerin Fransız sürrealisti George Bataille'nin¹³ Tchumi ve Koolhaas'ın özellikle erken dönem mimarlık anlayışlarındaki etkisini de vurgular. Yazara göre bu etki, Tschumi ve Koolhaas'ı;

¹² 'Field Trip', SMLXL, p. 229: copyright Rem Koolhaas, 1972. (Erişim: Haziran 2017)

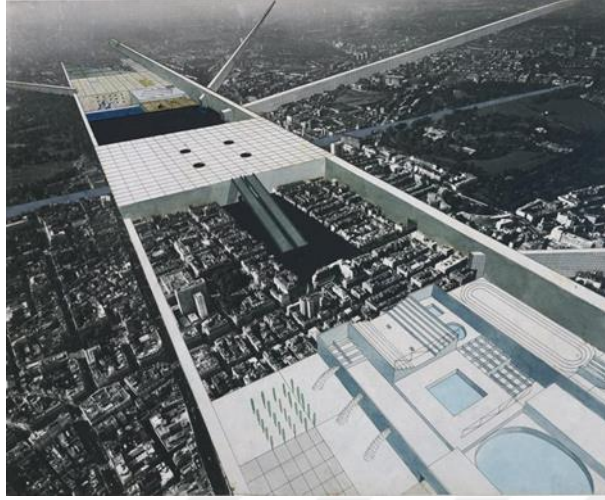
¹³ Georges Bataille (1897-1962) Fransız yazar, sosyolog, antropolog ve filozof. Nietzsche'nin izinde düşüncelerini geliştirmiş, gerçeküstücü düşüncenin geliştiricilerinden biri olmuştur. Kötülüğü üstlenen ve gizemsel yolculuklara dayalı iç deneyimlere dayanan bir ahlakın savunuculuğunu yapmıştır. Çalışmaları postyapısalcılık da dâhil olmak üzere sonraki felsefe ve sosyal teori okullarındaki etkileri kanıtlamaktadır.

(<https://tr.0wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dp2kvR2Vvcmlc19CYXRhaWxsZSNjaXRlX25vdGUtMQ>)

mimarlığı kendinden kurtarmanın, mimarlığın toplumu ve mekânı düzene sokma isteğini bozguna uğratmanın yollarını aramaya yönlendirdi (Dunham-Jones, 2014).

Öğrencilik yıllarındaki kapitalizmin eleştirisi ve sistem karşıtlığı üzerine temellenen karşı-kültür hareketlerinin, dönemin sanat ve mimarlık üretimlerindeki yansımalarının ve Berlin deneyiminin Koolhaas'ın mimarlık pratiği ve teorisi üzerine ürettiği işler için oldukça önemli bir başlangıç oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemin kendisinde yarattığı izlenimleri, S,M,L,XL kitabında Koolhaas şöyle açıklamaktadır: “70’li yılların başlarında, eksikliklerine dair yeni kanıtların her gün birikmesiyle (...)mimarlığa karşı müthiş bir kızgınlık birikimi olduğunu hissetmemek imkânsızdı; mimarlık olarak duvara bakmak, mimarlık alanına esin veren çaresizliği, yılgınlığı, nefreti dönüştürmek kaçınılmazdı... Bölme, kapatma ya da dışlama (...) her mimarlığın temel hileleri değil miydi? Karşılaştırıldığında, 60’ların mimarlığın özgürleştirici potansiyeli rüyası –öğrencilik yıllarım boyunca içinde terbiye edildiğim- güçsüz bir retorik oyun gibi görünüyordu. Hemen buharlaştı.” (Koolhaas, 1995, s.226).

Boyer’in (Boyer, 2008), güzeli çirkinden, iyiyi kötüden, özgürlüğü esaretten ayıran duvarın bu yıkıcı etkisine dair negatif bir manifesto olarak tanımladığı Mimarlık Olarak Berlin Duvarı isimli çalışma, Koolhaas ve Zenghelis tarafından teması tersine çevrilerek, 1972 yılında İtalyan dergisi Casabella tarafından açılan Anlamlı Bir Çevre Olarak Kent (The City as Meaningful Environment,) isimli yarışmaya uyarlandı. Toplu Göç ya da Mimarlığın Gönüllü Mahkûmları (Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture) isimli bu manifesto çalışmada Zenghelis ve Koolhaas, Londra’nın kalbinden geçen ve duvarları ile onu kentin geri kalanından koruyan devasa bir şerit ile bir metropoliten çekicilik alanı oluşturdular. Berlin Duvarı çalışması temeline dayanan bu çalışma için Zenghelis ve Koolhaas şu açıklamada bulunuyordu: “Bu dehşet verici mimarlığın bir ayna imajını hayal etmek mümkün; yoğun ve yıkıcı bir güç ama olumlu niyetlerin hizmetinde.” (Koolhaas vd., 1972).



Şekil 3.6 Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture¹⁴

Birkaç yıl sonra birlikte OMA'yı kuran Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis ve Zoe Zenghelis'in ortak çalışması olan bu distopik manifesto, toplam on sekiz çizim, suluboya ve kolajdan oluşuyordu ve farklı medyaların bir arada kullanımıyla da bir taraftan gerçek bir taraftan da kurgusal bir Londra öngörüsünü ortaya koyuyordu.

“Birden, yoğun bir metropoliten çekicilik şeridi, Londra'nın merkezinden geçiverir. Bu şerit bir pist gibi, kolektif anıtlar mimarlığının bir iniş pistidir. İki duvar bu alanı çevreler ve onu bütünleşmekten, kendi içine çekmekle tehdit eden kanserli organizmanın ona bulaşmasından alıkoyar. Kısa zamanda, ilk mahkûmlar kabul edilmek için yalvarır. Sayıları hızla, durdurulamaz bir şekilde artar. Londra'nın toplu göçüne tanıklık ederiz. Eski kentin fiziksel yapısı, bu yeni mimari varlığın devam eden yarışına karşı koyamaz noktaya gelecektir. Bildiğimiz Londra, bir kalıntılar yığına dönüşecektir.” (Koolhaas vd., 1972).

Koolhaas'ın senaryo yazımı deneyiminin izlerinin de oldukça açık olduğu bu manifestoya göre, oluşturulan yeni bölgeye giriş, karşılama alanına açılan tek bir kapıdan gerçekleşmektedir. Kentsel düzensizlik ve anlamsızlığın mültecileri, ilk iç eğitimleri boyunca, Londra'nın eski fragmanlarından oluşan bir geçidin içinde

¹⁴ Kaynak: Böck, 2015; Orijinali: Rem Koolhaas/Elia Zenghelis/ Madelon Vriesendorp/Zoe Zenghelis, Exodus, or The Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip, 1972, project, aerial perspective, cut-and-pasted paper, watercolor, ink, gouache, gelatin silver photograph, 40.6 x 50,5 cm. Kaynak: McQuaid and Riley, Envisioning Architecture, 168 © 2015 Rem Koolhaas

barındırıldıktan sonra, devasa bir asansör yardımıyla, yeni mahkûmlar olarak karşılama alanının çatısına ulaşırlar. Bu alan iki farklı yapının, eski doku ile yeni düzenin ilk kez bir arada görüldüğü noktadır. Koolhaas'ın bu projede, giriş noktasını vurgulayan ve yeni düzene erişimi sağlayan devasa asansör elemanını kullanması tesadüf görünmemektedir. Sıklıkla asansör ve onun akrabası olan icatların öneminin yeterince farkında olunmadığını vurgulayan Koolhaas, geçmişin geleceğini oluşturan bu elemanlar için şöyle söylemektedir: “Asansör -mimariden çok mekanik bağlantılar kurma potansiyeliyle- ve onunla ilintili diğer icatlar, mimarlığın klasik repertuarını boş ve hükümsüz hale getiriyor.” (akt. Goldberger, 2000).

Berlin Duvarı ve Exodus çalışmaları, günümüze kadar ürettiği projelerin yalnızca %5'i¹⁵ hayata geçmiş olan Koolhaas'ın, mimarlık ve kent üzerine ürettiği söylemler ve işlerin başlangıcını oluşturması ve ilk işaretlerini vermesi açısından oldukça önemlidir. 1972 yılında AA'den mezun olan Koolhaas, aldığı Harkness araştırma bursunun yardımıyla, eşi Madelon Vriesendorp ile birlikte ABD'ye, Cornell Üniversitesi'ne giderek, burada O.M. Ungers ile çalışmalar yürütür. Bir yıllık çalışmanın ardından New York Mimarlık ve Kent Çalışmaları Enstitüsü'nde misafir araştırmacı olarak görev alarak, Berlin ve Londra'dan sonra bu kez New York üzerine kendi yorumlamalarını biriktirmeye başlar. Bu üçüncü kentsel manifesto, 1978 yılında, Delirious New York (Hezeyanlı New York) adı altında, henüz hiçbir yapı inşa etmeden kendisine oldukça yaygın bir ün kazandıran bir kitap haline gelir. Kitabın başlığındaki Delirious kelimesi, Koolhaas'ın kentsel analizlerinde referans olarak aldığı, sürrealist sanatçı Salvador Dali'nin PCM-Paranoid Critical Transformation Method¹⁶ (Paranoid Eleştirel Dönüşüm Metodu) olarak isimlendirdiği, delirium of interpretation (yorumlama hezeyanı) yöntemine gönderme yapmaktadır.

¹⁵ R. (2011, Aralık 16). Interview with Star Architect Rem Koolhaas: We're Building Assembly-Line Cities and Buildings' [Röportajı yapan: Spiegel.]. Spiegel Online. Son Erişim: Mayıs 15, 2017, <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/interview-with-star-architect-rem-koolhaas-we-re-building-assembly-line-cities-and-buildings-a-803798.html>

¹⁶ Dali tarafından, “yorumlama hezeyanı” üzerine temellenen irrasyonel bilgi olarak tanımlanmıştır. En basit haliyle, sanatçının etrafındaki dünyayı yeni ve özgün yollarla incelemesi sürecidir. Aynı biçim içinde çoklu imajları algılamak, izleyenin ya da sanatçının becerisidir. <https://library.humboldt.edu/about/art/artists/daliPCTM.html> (Son erişim: Haziran, 2017)

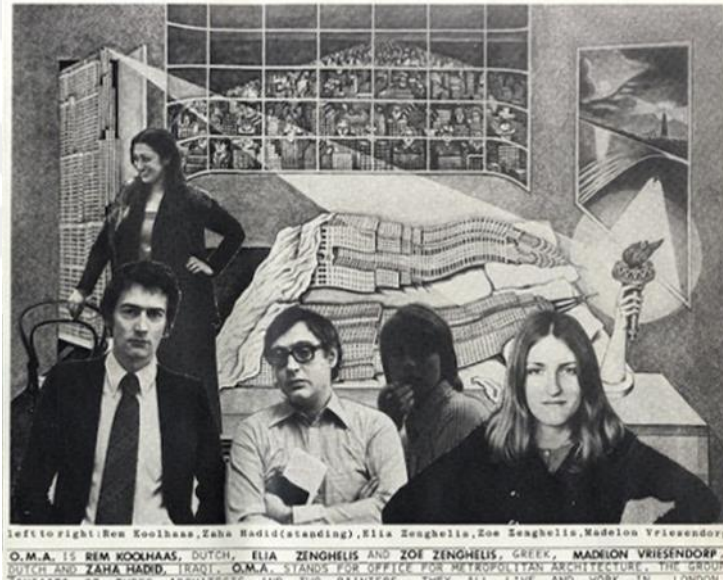
Delirious New York kitabına Koolhaas, Manhattan'ın kentsel grid sistemini gösteren planların ardından, bir soruyla başlar: "Manifestolardan tiksiniilen bir çağda, bir manifesto nasıl yazılabilir?" Manifestonun doğasından gelen en ölümcül zayıflığının ispat edilemez oluşu olduğunu söyleyen Koolhaas, Manhattan'ın ise tam tersine, manifestosuz bir kanıtlar yığınınından oluştuğunu belirtir. Bu noktadan hareketle Delirious New York, bu iki gözlemin kesişiminde oluşan, Manhattan için yazılmış retroaktif¹⁷ bir manifestodur. Manifesto, Ecstasy, Density, Blueprint, Blocks ve Ghostwriter alt başlıkları ile başlayan giriş bölümünde Koolhaas, bir anlamda niyetini ve yöntemini ortaya koymaktadır. Bu alt başlıkların her birinde kısa gözlemlerini de aktaran Koolhaas, Ecstasy başlığında, Manhattan'ın eşit derecede sevgi ve nefret uyandıran utanmaz bir mimarlık ürettiğini, artık çok ileri gittiği noktaya kadar da saygın olduğunu; bu yönüyle de kentin sürekli olarak, izleyenlere bir mimarlık ecstasy'si esini verdiğini söyler. "Manhattan'ın mimarlığı, sıkışıklığın sömürüsü için bir paradigmadır." (Koolhaas, 1994, s.10) diyen Koolhaas, aslında Manhattan üzerinden, tüm kentler için bir yorumlama arayışının da ipuçlarını vermektedir.

Anıtsal başarı ve başarısızlıklarının ancak mükemmel Manhattan'ın spekülative bir yeniden inşası yoluyla okunabileceğini ortaya atan Koolhaas'a göre Manhattan, daimi krizlerin de başkentidir. Koolhaas'ın, strüktürünü Blocks başlığı altında açıkladığı Delirious New York, Manhattan'ın grid sisteminin bir imgesi olarak ele alınan beş bölümün (Coney Island-The Skyscraper-Rockefeller Center-Europeans-Appendix) yan yana gelişleri ve birbirilerine yakınlıklarıyla kendi ayrı anlamlarını da güçlendiren bir bloklar bütünlüğünden oluşmaktadır. Son olarak Ghostwriter alt başlığında ise Koolhaas, yazar olarak pozisyonunu ortaya koymaktadır. Sinema yıldızları analojisi ve mimarlık kesişiminde tanımladığı pozisyonunu kelimelere olan hâkimiyeti ile şöyle açıklamaktadır: "Macera dolu hayatlara sahip olan sinema yıldızları çoğunlukla dokuları keşfetmek için fazla egosantrik, niyetlerini ortaya koymak için fazla dilsiz, olayları kaydetmek ve hatırlamak için ise fazla

¹⁷ Retroaktif: ~ İng retroactive geriye işleyen, makale şamil ~ Fr rétroactif a.a. § Lat retro geriye + Lat activus işleyen, etkin (<http://nisanyansozluk.com/?k=retroaktif&x=0&y=0>) Haziran 2015

huzursuzdurlar. Hayalet yazarlar bunları onlar için yapar. Aynı şekilde ben de Manhattan'ın hayalet yazarıydım.” (Koolhaas, 1994, s.11).

Sıkışıklığın kültürünün keşfi olarak tanımladığı bu kitapta Koolhaas, kentte bir arada var olan etkinlikler ve koşullara, seçenek ve potansiyeller ile dolu bir yoğunluk olarak bakmaktadır. AA'de Koolhaas'ın hocası da olan mimar-eleştirmen Charles Jencks'in “Delirious New York, Rem'in mimarlığından önce ünlü oldu ve onun mimarlığından daha iyiydi.” (akt. Lubow, 2000) dediği bu kitap 1994 yılında, New York MoMA'da “Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture” başlıklı, Koolhaas'ın işlerinden oluşan sergi ile eş zamanlı olarak yeniden basılmıştır.

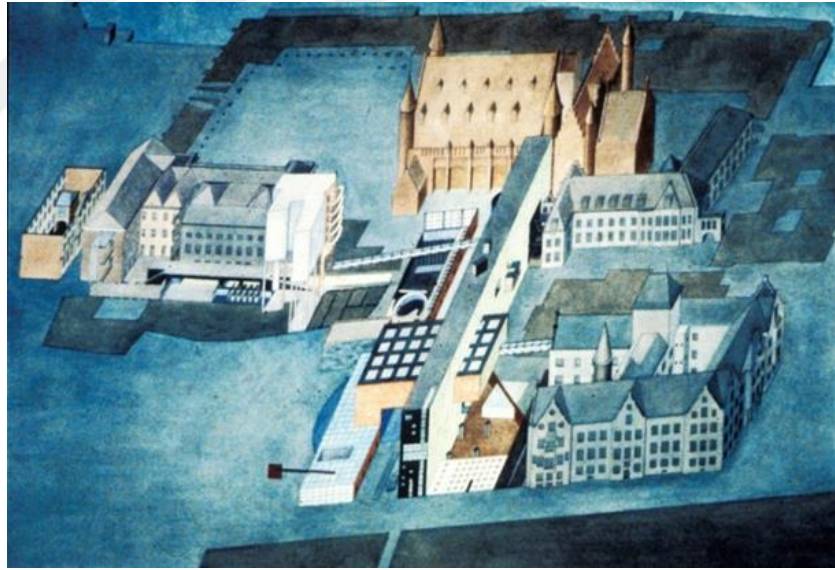


Şekil 3.7 Zaha Hadid (ayakta) Rem Koolhaas, Elia ve Zoe Zenghelis, Madelon Vriesendorp¹⁸ (Sanat dergisi Viz no1, 1978)

1980 yılına kadar devam eden beş kişilik OMA kadrosunun ürettiği ilk iş, 1979 yılında, Hollanda Hükümeti'nin işverenliğinde açılan, Hollanda Parlamentosu Ek Binası yarışmasıydı. 13.yy'dan beri var olan ve 19.yy'da Parlamento Binası olarak kullanılmaya başlayana kadar sayısız yeniden tasarım, ekleme, yıkım ve katmana sahne olan bu bölge için açılan yarışma ile yüzyıllar içinde birikmiş olan bu anlam çokluğunun da çözülmesi hedefleniyordu. Bu çokluk ve geçmişin katmanları içinde

¹⁸ Kaynak: Moore, 2016. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/03/zaha-hadid-observer-appreciation-rowan-moore> (Erişim: Haziran 2017)

yapılması beklenen, bir taraftan eski yapıları korurken, diğer taraftan da yeni binalar ile parlamentonun özerkliğinin temsil edilmesi idi. OMA'nın bu yarışma için geliştirdiği şemada, 17.yy. yapısının strüktürü sökülerek yapı topluluğunun ön cephesine yerleştiriliyor ve bu ihlal ile ortaya çıkan alana da, biri düşey diğeri de yatay olmak üzere iki levha yerleştiriliyordu. Yatay plaka, cam malzemeydi ve konferans salonunu içerirken aynı zamanda da bitişik meydandan kamunun direkt erişimine olanak sağlıyordu. Düşey plaka ise profesyonel politikacılar için konaklama birimleri yerleştirilmişti. OMA, bu eski-yeni karmaşası içinde çok yüklü bir programın da çözümünü bekleyen yarışma için oluşturdukları şemaya dair temel önceliklerini, "Büyük bir boşluğa yayılmış olan mevcut ve yeni yapının içine dağıtılmış çok fazla sayıdaki programatik elemanı barındıran böyle bir projede, bağlantıların kalitesi, projenin de kalitesini belirliyordu." sözleriyle dile getiriyordu (OMA, 1979).



Şekil 3.8 Hollanda Parlamentosu Ek Binası yarışma Projesi, The Final Push, OMA, 1979¹⁹

OMA'nın, projenin açıklamasında vurgu yaptığı eski-yeni arasındaki bağlantının projenin başarısı ile olan direkt ilişkisinin, tasarım sürecinde Zaha Hadid, Rem Koolhaas ve Elia Zenghelis arasındaki tasarım bağlantısı arayışına da gönderme yaptığını söylemek mümkündür. Mariabruna Fabrizi'nin belirttiğine göre Hadid,

¹⁹ Kaynak: International Architect, Sayı:3, s. 30-31, 1980
(<http://www.umemagazine.com/IAHome.aspx>)

Koolhaas ve Zenghelis, 1920'lerde sürrealistler tarafından keşfedilip uygulanan Exquisite Corpse²⁰ oyun-yöntemini kullanarak projeyi oluşturmuşlardır. (Fabrizi, 2013) Bu yöntem içinde temel ana kararlar hep birlikte alındıktan sonra, konaklama birimlerinin yer aldığı düşey kütle Hadid, konferans salonunun yer aldığı kütle Zenghelis, eski yapının önüne yerleştirilen ve pilotiler üzerinde yükselen kütle ise Koolhaas tarafından tasarlanmıştır. Bireysel tasarımlar tamamlandıktan sonra ekip bir araya gelerek bu üç farklı kütlelerin nasıl bir araya geleceğine karar vermişlerdir.

Koolhaas'ın, OMA'nın ilk yıllarına ait ve hayata geçirilmemiş olan bir diğer dikkat çekici çalışması da 1980 yılında üretilen, Hollanda'nın Arnhem kentinde bulunan panoptikon hapishanenin yenilenmesi önerisidir. 19.yy sonlarında Hollanda'da inşa edilen üç panoptikon hapishaneden biri olan Koepel Hapishanesi için bir yenileme projesi istenmesindeki amaç, hem mahkûmlara davranışta geliştirilen güncel koşulların fiziksel karşılığının yaratılması hem de yaklaşık yüz yaşında olan bu hapishanenin, en az elli yıl daha işlevine devam etmesinin sağlanmasıdır.

Proje için istenen programı karşılamak ve hem sosyal hem de fiziksel olarak yüklendiği anlamıyla bir anlamda kültürel bir miras olarak kabul edildiği için yıkılmaktan vazgeçilen bu hapishane için OMA'nın geliştirdiği öneri, panoptikonun gözü olarak da tanımlanan kubbenin merkezinden başlayarak arazinin sınırlarına kadar uzanan iki sokağı içeriyordu. Önerilen yeni mekânların da bu sokakların iç ve dış yüzeylerine yerleştirildiği öneride, iki sokağın kesişiminin, panoptikon gözünün etkisini sonsuza dek yok ettiği de iddia ediliyordu.

OMA ekibinin bu hapishane projesi deneyimi özelinde söyledikleri, çelişkili durumları çözmek noktasında mimarlığın konumuna dair de önemli saptamalarını içermektedir; “Bizim için hapishane, 100 yıllık tanıklığın ya da deneyimin somutlaşmış halidir; şema, nihai ve kesin olma iddiasında olmadan, bu deneyim üzerine bir modernite katmanı eklemektedir. Yeni, eskiden ne daha az ne de daha

²⁰ Dönen kadavra olarak da bilinen; kelime ya da imajların kolektif olarak oluşturulduğu bir yöntemdir. Her katılımcı ya önceden belirlenmiş bir kurala göre ya da sadece bir önceki eklemenin yalnızca sonunu görerek kendi eklemesini yapar. Sürrealistler tarafından keşfedilen bu metot, Breton'a göre önceleri bir oyun olarak başlamış fakat daha sonra sık kullanılan zenginleştirici bir yöntem olarak kullanılmaya devam etmiştir. [https://tr.0wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRXhxdWlzaXRlX2NvcnBzZSNnb2Rlcm5fZXhhbXBsZXM]

fazla güvenlidir. Amaçlarıyla uyumsuz olan kapatma düşüncesini inkâr ya da dış vurma zorunluluğunun yeni utancıyla, eskinin ikonografik caydırıcılığına dokunulmamıştır. (OMA,1980)

İşin sonunda şaşırtıcı olan, neredeyse istekli bir şekilde, diğer disiplinlerin ikilemelerinin mimari çözümlerinin yetkin kişiler tarafından ele alınmış olmasıydı. Mimarlık için, kültürün şekillenmesine doğrudan müdahale ettiği yönündeki şüphe duyulan iddianın doğruluğu, distopyanın kıyısında ispat edilmiştir. (OMA,1980)''.

Rem Koolhaas öncülüğünde OMA'nın ürettiği ve hayata geçmeyen bir diğer proje de hem fonksiyonu hem de söylem ve form arayışına örnek olması açısından önemlidir. Mevcut olanın başka bir biçimde okunması ve bu yorumlamalardan çıkan kavramlar doğrultusunda çok sayıda metin ile öne çıkan Koolhaas'ın, klasik anlamda formu, mimarlık içinde ikinci plana attığı yönündeki bazı varsayımlara dair aksi yönde fikirler verebilmesi nedeniyle de öne çıkan bu çalışma, Rotterdam'daki Boompjes isimli konut projesidir.

Rotterdam kent merkezine dair bir planlama önerisi ile birlikte çok katlı bir yapının da çalışılmasını bekleyen ihtiyaç programında, bölge olarak da Maas köprüsü ve kıyısında kalan bulvar bölgesi seçilmiştir. OMA'nın, kentin 2. Dünya Savaşı sırasında yaşadığı yıkım ve ardından 1950, 1960 ve 1970'lerde geliştirilen yeniden inşa süreçleri içinde ele aldığı projede, çok katlı yapı ile köprü, ayrılmaz bir bütün olarak tasarlanmıştır. OMA'ın açıklamasına göre proje; kentin bombalanan alanlarında, savaş sonrası yapılan yeni yapı türleri ve plakamsı mutasyonlardan oluşan deneyleri takip ederek, bir plaka içine yerleştirilmiş kuleler kompozisyonundan oluşmaktadır. (OMA, 1981)

OMA, yine aynı açıklamada projenin üç amacını; nehir kıyısını etkinleştirmek, yeni köprü yapıldıktan sonra etkisiz hale gelecek olan eski köprünün başı için bir 'çözüm' önermek ve eski köprüye karşı yeni bir apartman yapısı önermek olarak sıralamaktadır.

Fiziksel ve tarihsel bağlamı içinde ele alınarak, mevcut durumun gündelik halini forma yansıtma arayışıyla üretilen Boompjes projesi, Koolhaas'ın, dönemin önemli

bir dönüm noktasının da aktif temsilcisi olarak ilan edilmesi açısından da oldukça önemlidir.

Koolhaas'ın 1980'li yıllara ait inşa edilmiş az sayıdaki yapısından ölçek olarak en dikkat çeken ve OMA'nın kâğıt üzerinde kalmayan mimarlığında tanınırlık açısından önemli olan projesi de Hollanda'nın Hague kentinde 1987 yılında yapımı tamamlanan Dans Tiyatrosu Binası'dır.



Şekil 3.9 Hollanda Dans Tiyatrosu dış ve iç görünüş, OMA, 1987²¹

Hollanda Dans Tiyatrosu tasarımı, Koolhaas tarafından, birbirine paralel üç program bölgesi etrafında şekillendirilmiştir. Sahne ve bin kişilik oditoryum- prova stüdyosu-ofisler, soyunma odaları ve dansçıların ortak odalarını içeren en küçük bölgeden oluşan bu proje, projenin konumlandığı alanda, otel ve konser salonundan oluşan Spui Kompleksi ile yakın komşu olması sebebiyle gösterişli bir dış cephe yansımından çok mütevazî bir yüzey anlayışı ile tasarlanmıştır. Hollanda Dans Tiyatrosu, Kanada Mimarlık Merkezi kurucusu Phyllis Lambert tarafından, 20.yy'ın en önemli dokuz yapısından bir olarak değerlendirilmiştir.

1990'lı yıllara girerken, Koolhaas öncülüğünde OMA çok sayıda yarışma, öneri projesi geliştirmekte; fakat bunların çok azını hayata geçirme şansı yakalamaktadır. Koolhaas'ın her mekânsal problem çözümünü, aynı zamanda uzun soluklu bir araştırma, kavramsal yorumlama ve program oluşturma felsefesi OMA'ya, oldukça üretken bir araştırma ve tasarım laboratuvarı özelliği kazandırmaktadır. Araştırma,

²¹ Kaynak: <http://oma.eu/projects/netherlands-dance-theater> (Erişim: Haziran 2017)

tasarım ve pratiğe devam edebilmek için gerekli olan ekonomik koşulların istikrarsızlığı ise, mimarlığın aslında doğasında da var olan bir çeşit bağlı [dependant] olma halini de beraberinde getirmektedir. OMA'nın 1989 yılında Almanya'nın Karlsruhe kenti için yapılması planlanan medya ve sanat merkezi projesini yarışma ile kazandıktan sonra projenin, son aşamada bütçe yetersizliği nedeniyle iptal olması, bahsedilen ekonomik istikrarsızlık ve bağımlı olma durumuna önemli bir örnektir. İşlev, program ve tasarım olarak Koolhaas tarafından oldukça önemsenen bu projenin son aşamada iptal olması OMA'yı ekonomik olarak oldukça zor duruma sokmuş ve çok sayıda çalışanın işine son verilmesine neden olmuştur. Hollandalı bir mühendislik firmasının, şirket hisselerinin yarısını satın alıp borçlarını ödemesiyle OMA, güncel ekonomik krizini aşmanın yanı sıra, geleceğe dair de bir yatırım kararı almıştır. Bu karar, Koolhaas'ın ortaklığa dair söylediklerinde oldukça açık bir şekilde görünmektedir: “Bu yeni durumla ilgili ilginç olan şey, her iki taraf için de açık avantajlar barındırmasıdır. Bu birlik, şu an oldukça etkileyici bir şekilde Asya'da ortaya çıkan belli pratiklerin bakış açısında, altyapıdan mimarlığa kadar uzanan büyük alanı kapsayabilmemize olanak tanımaktadır. Genellikle bir mimar olarak, plancılar ve altyapı mühendisleriyle baş etmek zordur. Her zaman bir karşıtlık vardır. Ortaklığımızın bir çeşit kusursuz bir duruma dönüşebilecek olması, muazzam şekilde baştan çıkarıcı.” (akt. Mallgrave & Goodman, 2011, s.179).

Bu dönüm noktası aynı zamanda; yarışmalar ve tamamlanamayan projelerden oluşan birikimin, Delirious New York'tan sonra yine bir çeşit manifesto olan bir monografide, S,M,L,XL isimli devasa kitapta toplandığı dönemdir.

1995 yılında, grafik tasarımcı Bruce Mau ile birlikte hazırladığı ve OMA çatısı altında yirmi yılda üretilen tüm işleri, ölçeklerine göre kategorize edildiği 1344 sayfalık bu büyük kitabın, hafif [weightless] dijital bilgi çağının yükselişine fiziksel bir tepki olup olmadığı sorularına Koolhaas, 1996 yılında Wired dergisine verdiği röportajda şöyle yanıt vermektedir: “Hem evet hem hayır. İlginç olan şudur ki, kitabın biçiminin kendisi, medyanın –sinema, TV ve şimdi de elektronik- başarısı tarafından tehdit edilmektedir. Kitap var oldu ama bu medyaların her biri, doğasını sonsuza dek değiştirerek kitabı derinden etkiledi. Yani; S,M,L,XL, fizikselliğiyle bir

karşı çıkıştır ama fikir olarak analogdur: diğer medyalara karşıdır ama aynı zamanda da onlardan ayrı düşünülemez.” (Koolhaas,1996).

Koolhaas mimarlığının temel temsil araçlarının çizim, kolaj, grafik, fotoğraf ve metinlerden oluşması ve grafiker Bruce Mau ile ortak çalışmanın bir sonucu olarak S,M,L,XL; yoğun görsel anlatım, metinler ile desteklenen yeni kavramlar ve kavramlara eşlik eden sözlükten oluşmaktadır. Her ne kadar Delirious New York’tan farklı olarak, bir kentsel deneyimin farklı katmanları üzerinden geliştirilen bir manifestodan çok OMA’nın işlerini merkeze alsa da, Koolhaas tarafından ilk kez burada yayımlanan Büyüklük [Bigness] ve Jenerik Kent [Generic City] metinleri, S,M,L,XL’in da, kavramsal tartışmaları tetikleyen etkili bir kitap olarak büyük yankı uyandırmasına sebep olmuştur.

Kitap içinde yer alan “Büyüklük ya da İri’nin Problemi” [Bigness or the Problem of the Large] isimli metninde Koolhaas, bu kavram üzerine hiçbir teori geliştirilmemiş olmasının, mimarlığın en temel zayıflıklarından bir olduğundan yola çıkarken, aslında bir taraftan da kendi tasarım süreçlerinin sesli düşünmesini, belki bir anlamda da rasyonelleştirmesini yapar görünmektedir. Koolhaas, metnin başında, büyüklük meselesini mercek altına alma gerekçesi olarak, Everest Dağı’na tırmanan dağcılarının cevabını yineler: “Çünkü o orada”.

Delirious New York kitabında üzeri kapalı bir şekilde işaretlerini verdiği ve oldukça önemseydiği asansör, alt yapı ve havalandırma sistemleri gibi yaklaşık yüz yıllık yeniliklerin, büyüklüğün itici güçleri olarak, düşünürleri olmayan bir durum, programı olamayan bir devrim niteliğinde olduğunu dile getiren Koolhaas için büyüklük meselesini tartışmak da bu yenilikler üzerine yeterince düşünülmemesi noktasından başlamaktadır. Koolhaas’ın bu teknolojik yeniliklerin getirdiği değişimi mimarlığın anlamı, içeriği ve kapsamı ile ilişkilendirdiği metnin oldukça keskin bir şekilde öne çıkan bazı bölümleri şöyledir: “BÜYÜKLÜK içinde, çekirdek ile yüzey arasındaki mesafe, cephenin artık içeride ne olup bittiğiyle ilgili hiçbir fikir vermemesi noktasına kadar büyümüştür. Dürüstlüğe dair insani beklenti ölüme mahkûm edilmiştir; iç ve dış mimarlıklar ayrı projeler haline gelmiş, biri programatik ve ikonografik ihtiyaçların istikrarsızlığı ile uğraşırken, dezenformasyon temsilcisi olan diğeri ise, bir nesnenin gayet açık istikrarını kente sunmaktadır.... Büyük

hatalar, büyüklük ile olan tek bağıımızdır. Bu aptal ismine rağmen büyüklük, yüzyıl sonunun teorik etkinlik alanıdır: düzensizliğin, ayırmanın, sökmenin, kabul etmemenin peyzajı içinde, büyüklüğün cazibesi; bütünü yeniden inşa etme, gerçeği diriltme, kolektif olanı yeniden icat etme ve maksimum olasılığı talep etme potansiyelidir... Mimarlık, yalnızca büyüklük aracılığıyla kendini modernizmin ve biçimciliğin tükenmiş ideolojik ve artistik hareketlerinden ayırabilir ve modernleşmenin bir aracı olma özelliğini yeniden kazanabilir. (...) Büyüklük yıkar ama bu aynı zamanda yeni bir başlangıçtır. Kırdıklarını yeniden düzenleyebilir... Bir arada var olmayı kabul ettirmek yerine büyüklük, özgürlük rejimlerine, farklılığın maksimum bir aradalığına dayanır... Büyüklük, mimarlığın hem en az hem de en çok mimari olduğu yerdedir: nesnenin büyüklüğünden dolayı en çok, otonomisini kaybetmesinden, diğer güçlerin bir aygıtı haline gelmesinden dolayı da en azdır. Büyüklük kişisel olmayandır: mimar artık yıldız olmaya terk edilmemiştir. (...) Eğer büyüklük mimarlığı dönüştürüyorsa, birikimi de yeni bir tür kent meydana getirir. Büyüklüğün artık bir kente ihtiyacı yoktur: kentle yarışır, kentin önüne geçer ya da daha da iyisi, kendisi kenttir. (...) Büyüklük, bağlamdan bağımsızlığı sebebiyle, var olabilecek hatta tabula rasa'nın günümüz küresel durumunu sömürebilir: esinini, çoğunlukla anlamın son damlası olarak sıkılmış, verili olandan almaz, fırsatçı bir şekilde en fazla altyapı vaadinde bulunan konumlara yönelir ve bu onun var olma nedenidir.” (Koolhaas, 1995)

Kentin yeni anlamına, yıkıma, bağlamsızlığa ve mimarlığa dair tespitlerini büyüklük kavramı üzerinden ortaya atan Koolhaas'ın yaklaşımı, bir anlamda 20.yy'ın ortası itibariyle, küresellik içinde, OMA'nın mimarlığının da yeni bir dönemine işaret etmektedir. Mallgrave ve Goodman, Koolhaas'ın bu yaklaşımını, piyasanın “yaratıcı yıkım” potansiyelinin soğuk bir kabulü olarak yorumlamakta ve Koolhaas'ın, modernitenin tüm köhneliğinden kurtulmak adına mimarlığın yeni araçsallığından mutluluk duyduğunu ortaya koymaktadır (Mallgrave, Goodman, 2011).

Büyüklük kavramını takip eder şekilde güncel kente dair tespitlerini de, Jenerik Kent metninde tartışmaya açan Koolhaas yine eski ve yeni arasında keskin bir ayrılma ortaya koyarak, yeni bir kent tarif etmektedir. Bu tarif bir anlamda, mimarlık disiplininin teorik olarak yetişemediği hızda gerçekleşen değişimlerden ortaya

çıkılmaktadır. Yoğun insan hareketleri, havaalanı heterojenliğine benzeyen çeşitlilikler ve bunun kimlik kavramı ile çelişmesi, merkez ve çeper ayrımının sabitliğinin artık mümkün olmaması gibi saptamalar ile ele aldığı metinde Koolhaas Jenerik Kenti, merkezin esaretinden ve kimliğin kısıtlamasından kurtulmuş bir kent olarak tanımlamaktadır. Koolhaas Jenerik Kent'i, telgraf notu gibi kaleme aldığı kısa cümleleriyle şöyle betimlemektedir: “Jenerik Kent, bu bağımlılığın yıkıcı döngüsünden kendini koparır. O, tarihi olmayan bir kenttir. O, herkese yetecek kadar büyüktür. Kolaydır. Bakım gerektirmez. Eğer küçük gelirse hemen genişler. Eğer eskirse, kendini yıkar ve yeniden inşa eder. O, her yerde eşit derecede etkileyici ya da sıkıcıdır. Hollywood’da bir film stüdyosu gibi sığdır. Her pazartesi sabahı yeni bir kimlik üretebilir.” (Koolhaas, 1995)

Endonezya, Amsterdam, Rotterdam, Londra, Berlin, New York gibi farklı ülke ve şehirlerde yaşadığı kişisel deneyimler ve kente dair farklı yorumlamalar üzerinden mimarlık pratiğini de besleyen Koolhaas, sonraki yıllarda derinleştirdiği kent araştırmaları birikimini de ekleyerek, Jenerik Kent’teki çabasını, yayımlandıktan on altı yıl sonra Spiegel’e verdiği röportajda şöyle açıklamaktadır: “Ruhsuzluk, bir yapının ne iletmek istediğine karar vermenin zorluğu anlamına gelmektedir. Fark yaratan elemanların yerini belirlemek zordur. Jenerik Kent metnimde, yapılardan çok bütün kentler üzerinden bu ruhsuzluğun derinlerine gitmeyi denedim. Bugünlerde, montaj hattı kentleri ve montaj-hattı yapıları, standardize edilmiş yapılar ve kentler inşa ediyoruz. (Koolhaas, 2011)”.

S,M,L,XL’ın yayımlandığı yıl Koolhaas, Kent Üzerine Proje isimli yeni bir araştırma projesine başladı. McNeill’in aktardığına göre, bir zamanlar kent olarak tanımlanan mekânın uğradığı toptan değişimi inceleme niyetinde olan bu eleştirel çalışmaya duyulan ihtiyacın iki temel sebebi vardı. Birincisi; kentin mimarlar tarafından değil, piyasa odaklı yatırım mecrası tarafından canlandırılmış bir fikir olarak gündeme gelmesi; ikincisi ise dünya genelinde kentsel koşulların eşi benzeri görülmemiş oranlarda değişime uğraması ve mimarlık dağarcığının bunu yakalamaya yeterli olmamasıydı. (McNeill, 2009) Bu araştırma projesi, Koolhaas’ın 1995 yılında

Harvard Tasarım Enstitüsü²²'nde profesör olarak görevlendirilmesi ve ders vermek yerine mevcut teorinin değerlendirmekte yetersiz kaldığı, piyasa güdümlü mimari çıktıların yer aldığı alanları incelemek üzere, yüksek lisans öğrencilerinden oluşan bir araştırma grubu kurmasıyla hayata geçti. 1995 yılından başlayarak devam eden araştırmaların ilki olan, Çin Halk Cumhuriyeti'nin özellikli bir ticaret bölgesinde gerçekleştirilen Pearl River Delta araştırması, 720 sayfalık bir kitap olarak Project on the City: Great Leap Forward ismiyle Taschen tarafından yayımlandı. Araştırma, 2020 yılında 36 milyon nüfusa ulaşması beklenen bölgenin, bir taraftan komünizm tarafından yürütülen bir deneyin, diğer taraftan da kapitalizmin ürettiği tamamen yeni bir kentsel özün birleşimine odaklanmaktadır. Guangzhou, Hong Kong, Shenzhen, Macau gibi farklı kentlerden oluşan bu metropolitan bölgedeki yoğun göç hareketleri, eski ve yeninin çakışması, endüstri bölgeleri, devasa golf sahaları ve gökdelenlerle, kısa zamanda gerçekleşen büyük bir büyümenin laboratuvarı olarak Koolhaas ve ekibinin odağındadır.

Koolhaas öncülüğünde yürütülen ikinci proje ise, McNeill'e göre pek çok mimar tarafından tabu olarak görülen bir kavrama, alışverişe odaklanmaktadır. Jenerik Kent içeriğinden de beslenen bu proje; yapaylık, homojenleşme, aşırı tüketim gibi mimarlığın cehennemine akın eden bir eylemin peşinden gitmektedir. (McNeill, 2009) Koolhaas ve ekibine göre alışveriş, kamusal aktivitenin geriye kalan tek biçimidir. Ekip, böyle bir araştırmada amaçladıkları şeyin, yüzyılın eşiğinde kenti dramatik bir şekilde yeniden şekillendiren alışverişin yol açtığı değişimleri, mekânları, insanları, teknikleri ve ideolojileri keşfetmektir. Bu araştırmanın birikimi de ilk araştırma gibi, Project on the City II: The Harvard Guide to Shopping adıyla 800 sayfalık bir kitap olarak Taschen tarafından yayımlanmıştır.

2007 yılında, Lagos: How It Works ismiyle 580 sayfalık bir kitap haline getirilen ve yaklaşık on yıl boyunca üzerinde çalışılmış bir başka proje ise, Nijerya'nın Lagos kenti üzerine yapılan araştırmadır. 1997'de öğrencileriyle birlikte araştırma yapmak üzere ilk kez gittiği Lagos'a 2001 yılında film yapımcısı Bregtje van der Haak ile

²² Harvard Graduate School of Design

birlikte tekrar giden ve araştırma birikimini 2004 yılında, “Lagos: Wide & Close”²³ isimli interaktif bir belgesele dönüştüren Koolhaas, Lagos ile ilgili şunları söylemektedir: “Lagos’un modernleşmekte olan bir Afrika kentini temsil ettiği yönündeki düşünceye karşı çıkıyoruz. Bize göre, Lagos’un küreselleşen modernitenin eşiğinde olan bir kentin uç noktada ve paradigmatik bir saha çalışmasını temsil ettiğini ortaya atmak daha mümkün görünmektedir. Bu demektir ki, Lagos bizi yakalamıyor. Aksine, biz Lagos’u yakalıyor olabiliriz.” (akt. Quirk, 2012).

Bu araştırmalardan beslenen bir diğer yayın ise, Mutasyonlar [Mutations] isimli 720 sayfalık kitaptır. Fransa’da Arc en R ve Centre d'Architecture tarafından Mutations başlıklı bir kültürel etkinlik dolayısıyla hazırlanan bu kitap, Koolhaas ve ekibinin Pearl River Bölgesi, Alışveriş ve Lagos kenti araştırmalarının yanı sıra Avrupa kentlerini de ele alan metin ve görsel malzemeleriyle, bir anlamda çağdaş kentlere ait bir atlas niteliğindedir.

Harvard öğrencileriyle birlikte yürüttüğü araştırmaların, kendi merak alanlarından ve içgüdülerinden beslenen konular etrafında odaklandığını belirten Koolhaas için 21.yy’ın başı, peş peşe yayımlanan bu kitapların, araştırma projelerinin ve mimari üretimlerin yanı sıra, bir başka anlamda da önemli bir dönüm noktasıdır. Koolhaas’ın Pritzker ödülünü alması sebebiyle kaleme aldığı metinde, eleştirmen Paul Goldberger’in söyledikleri, Koolhaas’ın sahip olduğu çoklu ilgi alanlarını ortaya koyması açısından önemlidir: “Mimar olan Rem Koolhaas var; yazar olan Rem Koolhaas var, kent teorisyeni olan Rem Koolhaas var ve genç mimarların büyülenerek cazibesine kapıldıkları bir figür olarak Rem Koolhaas var. Pritzker Ödülü jürisi, Koolhaas’ın bu zengin yeteneğinin her bir boyutunu dikkate aldı; ama en az inşa edilmiş işleri kadar düşüncelerini övgüye değer bularak Koolhaas’ı bu ödül ile onurlandırdı.” (Goldberger, 2000).

Koolhaas, Pritzker ödülünden bir yıl önce, 1999 yılında, Harvard öğrencileriyle birlikte yürüttüğü araştırma projelerinde biriktirdiği deneyimi, daha kurumsal ve kalıcı bir forma sokmak amacıyla, OMA’nın siyam ikizi olarak tarif ettiği AMO

²³ <http://lagos.submarinechannel.com/> (Erişim: Mayıs 2017)

(Architecture Media Office) isimli think-tank ofisini kurdu. Tasarım danışmanlığı, markalama, medya, politika, sanat, sergiler, yayınlar, grafik tasarım ve en geniş kapsamıyla araştırma alanında işler yapmak amacıyla kurulan AMO, bir iş alanı olarak mimarlığa, somut olarak yapı inşa etmekten ayrı olarak, bir mimari düşünme tavrını da eklemesi açısından, o dönem için ender rastlanan bir girişimdir. “İnşa edilmemiş olandaki uzmanlığımızı kullanarak, mimarlığı modernize etmek ve yeniden keşfetmek istiyorum.” diyen Koolhaas’ın, AMO tarafından 2004 yılında hazırlanan Content dergi-kitabında mimarlık için söyledikleri, inşa edilmemiş olana verdiği önemi açık bir şekilde ortaya koymaktadır: “Mimarlık çok yavaş. Yine de mimarlık kelimesine meslek dışı çevrelerden belli bir saygı gösteriliyor. Biçim ve uyum, her gün üzerimize çöken bilginin sert rüzgârına empoze edilebilirmiş duygusunu barındırıyor. Belki de mimarlar artık aptal olmak zorunda değiller. Mimarlık, inşa etmek zorunluluğundan kurtulmuş olarak, herhangi bir şey hakkında bir düşünme yolu haline gelebilir. İlişkileri, oranları, bağlantıları, etkileri, her şeyin diyagramını temsil eden bir disiplin.” (Koolhaas, 2004, s.20).

AMO ile birlikte, inşa etme eylemi dışında kalan tüm ürünleri mimarlık alanına dâhil eden çalışmalar yoğun bir üretim hızında devam ederken OMA, 2003 yılında sergi 2004 yılında da dergi-kitap olarak hayata geçen Content çalışmasında da yer bulan tartışmalı bir projeyi hayata geçirmeye başladı. Çin Halk Cumhuriyeti’nin resmi devlet televizyonu için tasarlanan genel müdürlük yapısı, muhalif olarak tanımlanan Koolhaas’ın totaliter bir devletin resmi sesine katkıda bulunan bir proje olması sebebiyle bir dizi yoğun tartışma ve eleştiriye de beraberinde getirdi. 2001 yılında, Çin Komünist Partisi’nin merkezi yayın organı için ilan edilen CCTV Genel Müdürlük Mimari Proje Yarışması; yerel mimarların yanı sıra SOM, KPF, Philip Johnson, Toyo Ito gibi tanınmış uluslararası isimler arasından Koolhaas tasarımının jüri tarafından birinci seçilmesiyle sonuçlandı. Jüri içinde yer alan Charles Jencks, Koolhaas öncülüğündeki OMA’nın tasarımının birinci seçilmesinin nedenlerini şöyle dile getiriyordu: “Projedeki en önemli fikir, yapının bir “kent simgesi” [landmark] olması gerektiği fikriydi ve proje açıklamasında, Gehry’nin Bilbao’su statüsüne benzeyen çok açık imalar vardı. Koolhaas bu yaklaşımın mantığını kavramıştı ve sunumunda, eğer Pekin’in gelecekteki bu iş merkezi bölgesinde 300 gökdelen

olacaksa, 301. Gökdelenin kesinlikle arzu edilen bir simge değil, sönük bir yankı olacağına vurgu yapıyordu. Şemayı hem bu sebeple hem de oldukça baş döndürücü ikonik bir yapı olması sebebiyle destekledim.” (Jencks, 2005: 107).

Çin, Orta Doğu, Basra Körfezi ülkeleri gibi, küresel ekonomi yarışına oldukça hevesli olan ülkelerin 21. yy. küresel kapitalizmine aktif bir şekilde dâhil olma kararı, kentsel yenileme projelerinin ve ikonik mimari üretimlerin sağladığı küresel imaj sebebiyle, bu ülkelerin, mimarlık üretimi için oldukça canlı bir pazar haline gelmesini sağlamıştır. Pekin’in 2008 Olimpiyatları’na ev sahipliği yapmak için girdiği yarış ve sonrasında da bu büyük etkinlik için girdiği yeniden inşa süreci, yine Batılı mimarlar için, bir taraftan bir ülkenin/kentin markalaşmasına katkı sunarken, diğer taraftan da kendi sınırlarını sınama fırsatı buldukları tekil ikonik yapılar ile imzalarını güçlendirme fırsatı sunmaktadır.



Şekil 3.10 CCTV Genel Müdürlük Binası (2002-2012)²⁴

Bu durumun oldukça keskin ve açık bir örneği olan, 478.000m²’lik CCTV Genel Müdürlüğü’nün, Koolhaas’ın Büyüklük metninde tartışmaya açtığı, bağlamdan özgürleşmek, kendi içinde kenti tanımlamak, yıkımın vadettiği başlangıç potansiyeli gibi kavramların pratik karşılığı olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Koolhaas’ın bu proje sürecinde karşılaştığı sert eleştirilerin büyük bölümü ise

²⁴ Kaynak: <http://oma.eu/projects/cctv-headquarters> (Erişim: Haziran 2017)

biçimden çok, baskıcı bir rejimin temsil arayışını estetize etmeyi tercih etmesi noktasında ortaklaşmaktadır. Koolhaas'ın, aynı tarihlerde ABD'de 9/11 saldırılarının gerçekleştiği Dünya Ticaret Merkezi binası ve yakın çevresi için düzenlenen ve kendisiyle birlikte Foster, Libeskind, Meier, Eisenman, Holl gibi mimarların davet edildiği Ground Zero yarışmasına katılmayı reddederek CCTV yarışmasını tercih etmesine dair söyledikleri, hem kendisine yöneltilen eleştiriler için bir açıklama, hem de daha çok tepki toplayacak bir polemik niteliğindedir: "Dünya Ticaret Merkezi yarışması için koşulların doğru olmadığını hissettim; çünkü Amerikan bağlamı içinde, Dünya Ticaret Merkezi'ne adanmış bir anıt yapmak zorunda kalacağınız açıktı. Diğer taraftan, alışılmış Amerikan tarzı iş yapmaktan bir farkı olmayacağını hissettik. Bir tarafta Libeskind vardı ve diğer tarafta da Foster, Skidmore gibi buna hazır olan tipik gruplar. Biz bunu yapmayacaktık. En basit haliyle, tüm sürecin bütünlüğü konusunda ikna olmamıştık." (Koolhaas, 2005). "Çin'i ilk kez 2002 CCTV yarışmasından yıllar önce, 1995 yılında ziyaret etmiştim. Harvard öğrencileriyle birlikte çalışarak, ülkede neler olup bittiği ve ülkenin nereye doğru hareket ettiğiyle ilgili az çok bir anlayış geliştirmiştim. Bu beni, hepimizin Çin'de işlerin nasıl gelişeceği konusunda büyük bir kontrol altında tutma isteğinde olduğumuza dair politik bir kanıya götürdü. Avrupa'nın, demokratik davranışın tek modelinin kendisi olduğu konusunda ısrar etmesi ve diğerlerini suçlaması inanılmaz bir şekilde aptalca (...) 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla birlikte, dünyanın piyasa ekonomisi ve liberalizmin kusursuz bir dokumasına dönüşeceği konusunda çok fazla beklenti vardı ki bana göre bunun gerçekleşmeyeceği çok açıktı. Buna karşılık, piyasa ekonomisinin farklı sistemler ve demokrasinin farklı derecelerinden oluşan çok çeşitli bir patchwork ile birleşeceği belliydi. Esasen asıl Evet dediğim tam olarak CCTV değildi ama Çin'in gelişiminin bir parçası olmaktı." (Koolhaas, 2014).

Koolhaas'ın bir taraftan içeriden ve dışarıdan gelen eleştirilere hitaben Çin'in demokratikleşmesi için ona içeriden dâhil olmanın önemine, diğer taraftan da potansiyel işverenlerine hitaben, Batılı demokrasi anlayışının tek doğru olduğu konusunda ısrarcı olmanın yanlışlığına yaptığı vurguları, yarışma sonucu CCTV tarafından açıklanana kadar, stratejik bir lobi çalışması olarak yorumlamak da

mümkündür. Çin içindeki muhaliflere hitaben yaptığı konuşmada söyledikleri de bu duruma örnek oluşturur niteliktedir: “Bunun masum bir proje olmadığının fazlasıyla farkındayız ve kendi değerlerimizi çok dikkatli bir şekilde göz önünde bulunduruyoruz. Çin’de görev almayı şimdi tercih ettik çünkü inanıyoruz ki modernleşme süreci içeriden baskıya ihtiyaç duyar.” (Koolhaas, 2005)

Sansür, demokrasi taraftarlarına karşı sert tutum gibi konularda temel eleştirilerin odağında olan Çin’in CCTV yapısı ve Koolhaas bağlamında eleştiren Dejan Sudjic ise şunları söylemektedir: “Mies van der Rohe’nin, Hitler’in 1933 yılı Berlin Reichsbank yarışmasını kazansa bu kadar sempatican bir savunmada olması ve Hitler Almanya’sının vadettiği ekonomik dönüşümün parlak geleceğine dair benzer bir argüman geliştirmesi imkansızdı.” (Sudjic,2005, s.111) Hollandalı bir tarihçi, yazar olan ve çalışmalarında Asya kültürü, özellikle de 20.yy Çin ve Japonya’sı üzerinde odaklanan Ian Buruma’nın, 30 Temmuz 2012 tarihinde The Guardian’da yayımlanan “Aptal Olmayın, Çin Tertemiz Değil.”²⁵ başlıklı yazısında dile getirdikleri, hem Koolhaas’ın CCTV anlaşması hem de genel olarak mimarlık ve politika arasındaki tartışmalı ilişkiye dair açık bir tavır koyması açısından oldukça dikkat çekicidir: “Çin ile iş yapmanın tamamen fena bir şey olduğu fikrinde olmadığınız sürece, Pekin’de bir opera binası, otel, hastane, üniversite hatta şirket merkezi inşa etmenin ayıplanacak hiçbir tarafı yoktur. Ama devlet televizyonu başka bir şey. CCTV, partinin sesi, devlet propagandasının merkezi, bir milyar insana ne düşüneceğini söyleyen organ. Mimarların sıklıkla gücün cazibesine kapıldıkları doğrudur. Le Corbusier, projeleriyle Vichy rejimi ve Stalin’in ilgisini çekmeye çalıştı. Philip Johnson bir parça faşistti. Almanya’dan ayrılmadan önce Walter Gropius ve Mies van der Rohe Nazilere oldukça yakındı. Bunun nedenini görebiliriz. Büyük ölçekte inşa edebilmek için otoriteye ve çok paraya ihtiyacınız vardır ve yalnızca silüetleri değil nasıl yaşayacağımızı da dönüştürmeyi hayal eden, ütöpic eğilimleri olan mimarlar, totaliterliğin doğal yandaşlarıdır. Aslında, kapitalist aşırılığın yandaşlarıdır. Tüm bunlar müşteriye bağlıdır.” (Buruma,2002).

²⁵ Buruma, I. (2002, Temmuz 30). Don't be fooled - China is not squeaky clean. The Guardian. Erişim: Temmuz 01, 2017, from <https://www.theguardian.com/world/2002/jul/30/china.features11>

Rejimin resmi sesine katkı sunması noktasında ortaklaşan eleştirilere kendi söylemiyle cevap veren Koolhaas'ın, 2003 yılında düzenlediği ve kitap-katalog olarak da yayımlanan Content başlıklı sergi, yönelen eleştirilere daha kapsamlı bir cevap niteliğinde de görünmektedir. Mies van der Rohe'nin tasarladığı Berlin National Gallery'de açılan serginin içeriği, OMA tarafından şöyle tarif edilmektedir: "Sergi, 1995 yılında S,M,L,XL'in yayımlanmasından bugüne kadar OMA-AMO tarafından üretilen mimarlık ve kentsel planlama işleri ve sosyal ve kültürel tartışmalar, küresel ve yerel politik-ekonomik durumlar gibi bir dizi çağdaş mesele dizisi ile ilişkilidir."²⁶.



Şekil 3.11 Content sergisi için hazırlanan kitap-katalog kapağı²⁷

Content sergisi ile ilgili, OMA internet sayfasında yer alan aynı açıklama metninde, 9/11 saldırılarından sonra OMA pratiğinde yaşanan önemli bir değişim de şöyle tarif edilmektedir: "CONTENT aynı zamanda kaçınılmaz olarak, OMA-AMO'nun çalışmalarında 11 Eylül'ün sonuçlarını da belgelemektedir: ABD ile daha az meşgul

²⁶ <http://oma.eu/projects/content> Erişim: Haziran 2017

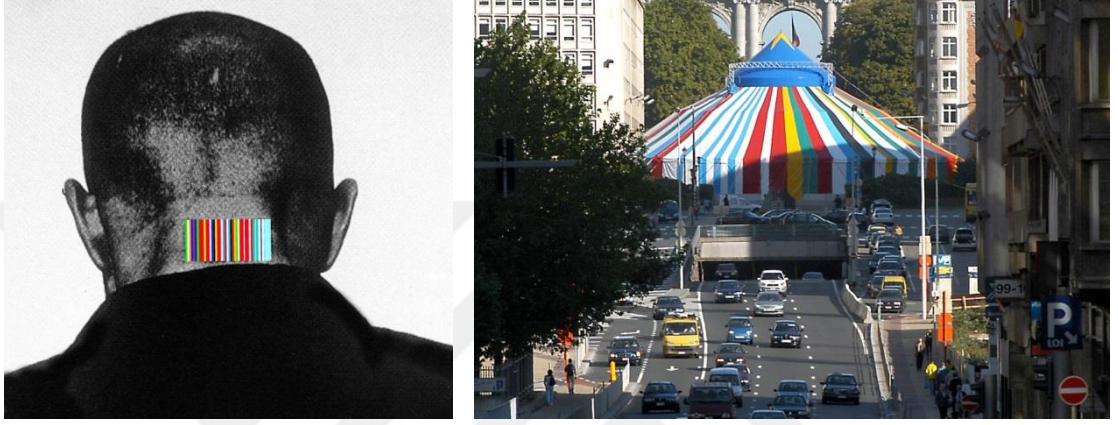
²⁷ Kaynak: <http://oma.eu/publications/content> (Erişim: Mayıs 2017)

olma ve Avrupa, Rusya, Çin’de yoğunlaşmak üzere, bir doğuya kayış. Avrupa Birliği ile çalışmak, firmanın işlerinin politik boyutunu açıkça gösterdi. Bu arada da, Pekin’deki bir koruma çalışması, OMA-AMO işlerinde ilk defa tarihi, bir mesele olarak ortaya koydu.” (OMA,2003).

Sergiye dair yayımlanan açıklama metninde dile getirilen “Doğu’ya Git” [Go East] mottosu, Koolhaas önderliğindeki OMA mimarlık üretimlerinin de coğrafi yayılımının habercisi niteliğindedir. Sergi için hazırlanan aynı isimli kitap-katalogda Brendan McGetrick tarafından kaleme alınan editör yazısında, bu yönelimin nedeni, “Content, her şeyin ötesinde, belki de OMA/AMO’nun en büyük erdemlerine bir saygı duruşudur: cesaretine, inatçı, neredeyse varoluşsal bir rahatsızlık peşinde koşma haline, “ait” olmadığı, hiçbir otoritesinin bulunmadığı yerlere kendini davet ettirerek dünya ile bütünleşmeye olan bağlılığına.” sözleriyle açıklanmaktadır. (McGormick, 2003, s. 16)

Content sergisinden yaklaşık iki yıl önce, AMO’nun faaliyetleri ile oldukça örtüşen kapsamlı bir başka proje de Avrupa Birliği ile yürütülen çalışmadır. Sergi açıklamasında OMA/AMO’nun işlerinin politik boyutunu temsil eden iş olarak tanımlanan bu çalışma, Avrupa Komisyonu Başkanı ile Belçika başbakanının, 2001 yılında bir grup entelektüeli, Avrupa Birliği’nin bir başkenti olması ve bu rol için Brüksel’in uygunluğu hakkında fikir tartışması yapmak üzere davet etmeleriyle başlamıştır. Brüksel’in Avrupa kültürünün başkenti olması ve pek çok alanda Avrupa içindeki kültürel çeşitliliğin etkileşimi için organizasyonlar yapılması gibi önerileriyle, “yumuşak sermaye” vizyonu ile Umberto Eco tarafından açıklanan ilk fikirlere, Koolhaas “sert sermaye” vurgusu ile karşı çıkmıştır. Bu bakış açısında göre Koolhaas, Eco’nun kültürel çıktı vurgusuna karşılık, AB markasının nasıl yeniden üretilebileceği üzerinde durmuştur. Koolhaas’a göre AB’nin hem birliği hem de çeşitliliği, çok daha etkileyici biçimlerde temsil edilmelidir. Bu bakış açısı ile tasarlanan pek çok dikkat çekici, renkli AMO tasarım içinde en öne çıkanı, AB bayrağının yerine geçebileceğini önerdiği ve her ülke bayrağının renginin yer aldığı bir barkod tasarımıdır. Avrupa’nın İmajı başlığı ile açıklanan bu bir dizi çalışma, OMA internet sayfasında şöyle özetlenmektedir: “Bundan böyle Avrupa Birliği çok

daha cüretkâr, net ve popüler olacak.”²⁸ AMO’nun faaliyet alanı ile örtüşen bu politik projeyi, AB’nin başkentini arama probleminden bir adım öteye taşıyarak, kitlesel iletişim çağında AB’nin eksik kaldığını düşündüğü ikonik iletişim, semboller ve medya görünürlüğü çalışmalarıyla yürüten AMO, AB barkodunun yanı sıra bir dizi sergi ve görsel tasarım ile 2008 yılına kadar devam ettirdi.



Şekil 3.12 Avrupa’nın İmajı çalışması kapsamında Barkod tasarımı (2001) ve Brüksel Sergisi (2008)²⁹

Koolhaas’ın, kendi merakları etrafında oluşturduğu temalar ile öğrencileriyle birlikte yürüttüğü Harvard projelerinden Pearl River Delta araştırması sonrasında birikimini değerlendirdiği CCTV projesi gibi yansımasını bulan bir başka işbirliği de ünlü İtalyan markası Prada ile gerçekleşmiştir. 2001 yılında yürüttüğü Harvard Guide to Shopping araştırmasıyla, kamusal etkinliklerden geriye kalanın sadece alışveriş olduğu saptamasını ortaya koyan Koolhaas, Prada ile girdiği bu işbirliğinde, hem marka için yeni bir strateji geliştirmeyi hem de alışveriş etkinliğini daha kapsamlı kamusal faaliyetler ile bütünleştirmeyi hedeflemiştir.

Bu hedef etrafında tasarladığı Prada New York, Los Angeles, Şangay mağazalarında, OMA/AMO, Prada için özel olarak da yürüttüğü araştırmaların sonucunda teknolojik yenilikler ile mağaza anlayışını yeniden üretmiş, etiketler üzerinden değil deneyim üzerinden tasarlanan bir alışveriş anlayışını uygulamaya koymuştur. Prada’nın “merkez üssü” [epicenter] olarak kendini revize ettiği bu mağazalarda, kamusal

²⁸ <http://oma.eu/projects/the-image-of-europe> (Erişim: Haziran 2017)

²⁹ Kaynak: <http://oma.eu/projects/the-image-of-europe> (Erişim: Haziran 2017)

faaliyetler ve ticaret arasındaki ilişkiyi revize eden Koolhaas, Prada markası ile girdiği işbirliği için, verdiği bir röportajda şunları söylemektedir: “Prada gibi, bugünün kültürünü ileriye taşıyan bir müşterim olduğu için mutluyum. Pahalı olsun ya da olmasın, modayı severim çünkü nispeten daha az bedelle bir yüceltme duygusu yaratır. Bunu başka nerede bulabilirsiniz ki?” (Koolhaas, 2006)



Şekil 3.13 Prada Merkez Üssü [Prada Epicenter], Soho, New York, 2001³⁰

Koolhaas’ın, S,M,L,XL ile ilk kez tartışmaya açtığı BÜYÜKLÜK kavramı ve yürüttüğü araştırma projelerinden beslenen CCTV binası, Prada mağazaları ile OMA içinde bir anlamda bir dönüm noktasına işaret eden 2000’li yılların başı, 9/11 saldırılarından ve Koolhaas’ın “Doğu’ya Git” mottosundan hemen önce, Seattle’da tasarladığı Kütüphane projesinin de hayata geçtiği yıllardır. Delirious New York ile başlayan ABD deneyiminden yıllar sonra Seattle’da gerçekleştirdiği bu proje, hem yine programı hem de bağlam içindeki ikonik iddiasıyla, Koolhaas’a sıklıkla referans olan imajlardan biri konumundadır. 1999 yılında ilk konsepti sunulan, 2004 yılında da yapımı tamamlanan bu proje, içlerinde daha sonraları günümüz yıldız mimarlarından biri haline gelecek olan Bjarke Ingels’in de yer aldığı tasarım ekibi tarafından yine bir dizi tema etrafında ele alınmış ve yapıyı oluşturan program şemasının tasarlanmasının ardından nihai forma ulaşılmıştır. Öncelikle, yine 21.yy’ın iletişim çağına gönderme yaparak başlanan ilk kavramsal çalışmada, günümüzde tasarlanacak bir kütüphanenin, bilginin her türlü medya içinde dolaşımına imkân sağlayacak bir sivil mekân olması gerektiği ortaya koyulmuştur. Esneklik, Basınç,

³⁰ Kaynak: <http://oma.eu/projects/prada-epicenter-new-york>

Aura, Yeni Eşitlikler ve Sosyal Rol³¹ başlıkları altında ele aldıkları ve Koolhaas'ın üç ay boyunca Avrupa'nın ve ABD'nin çeşitli kentlerindeki kütüphanelere giderek belirlediği eksiklikler üzerinde şekillenen bu proje ile kütüphane, artık kitaba adanan bir kurum olmaktan çıkarılarak medyanın tüm biçimleri için bir bilgi deposu niteliğinde ele alınmıştır. Eski ve yeninin bir arada eşit ve adil bir şekilde bulunabilmesi hedefi ile tasarlanan yapı için Koolhaas şunları söylemektedir: "Seattle, modernleşmenin çelişkileri ile boğuşuyor. Kitapların var olacağı konusunda kesinlik var; ama diğer medyaların çeşitlilikleri konusunda belirsizlik var. Yalnızca kitaplara özel bir mekân yaratarak bu gerilimi sürdürebilir ve her medyayı eşit hale getirebilir misiniz? Fiziksel ve dijital medyayı nasıl barındıracağınız fikri, organizasyonel bir kavramdır ve bunun içine dökülebileceği çok sayıda somut biçim de vardır. OMA/AMO dilinde bu, sanal çözümdür".



Şekil 3.14 Seattle Merkez Kütüphanesi, 1999-2004, ABD³²

Koolhaas'ın, hem düşünsel hem de somut ürünler ortaya koyduğu ve aynı zaman diliminde birbirine uzak coğrafyalarda çalıştığı bu verimli dönemde öne çıkan bir diğer proje de Portekiz'de, Porto Ulusal Orkestrası'na ev sahipliği yapan Casa da Musica projesidir. 2001 yılında, Rotterdam ile eş zamanlı olarak Avrupa Kültür Başkenti ilan edilen Porto'nun, bu kapsamda hayata geçirdiği Casa da Musica'da Koolhaas ve OMA, konser salonlarının alışılmış ve en efektif formu olan "ayakkabı kutusu" formunu aşmayı ve kutsal iç mekân ile dışarıdaki kamusal arasındaki ilişkiyi

³¹ http://www.spl.org/prebuilt/cen_conceptbook/page2.htm Erişim: Mayıs 2017

³² Kaynak: <http://oma.eu/projects/seattle-central-library> (Erişim: Haziran 2017)

yeniden tanımlamayı hedeflemiştir. Proje açıklamasında, toplam 54.000m²'lik alana sahip olan bu konser salonunun mimari bir maceraya dönüştüğünü belirten OMA, tarihi Rotunda da Boavista meydanında yer alacak olan salonu, tarihi yapılar arasında değil, meydanın karşısında, bir işçi sınıfı mahallesine komşu alanda konumlandırarak, münferit bir yapı oluşturma kararını uygulamıştır.



Şekil 3.15 Casa da Musica, 1999-2005, Portekiz³³

Koolhaas'ın Doğu'ya uzanan ve Çin'deki CCTV binası ile en spekülatif noktasına erişen hizmet kapsamı; Çin'de devamı gelen diğer projeler, Katar, Hong Kong ve Dubai için geliştirdiği projelerle, 2000'lerden itibaren oldukça genişlemeye başlamıştır. Etkinlik gösterdiği coğrafya kapsamının genişlemesinin yanı sıra 1970'lerden beri biriktirdiği mimarlık ve kentsel tasarım ölçeklerindeki deneyimi, Doğu'da da kentsel tasarımdan müzeye, gökdelenden az katlı yapıya uzanan bir çeşitlilikte işler üretmesinin arka planını oluşturmuştur. Çoğunlukla davetli yarışmalar ya da doğrudan anlaşmalarla çalışılan bu projeler, büyük kısmı kâğıt üzerinde kalsa da OMA portföyünün önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Bu çeşitlilik içinde OMA tarafından üretilen ve konumları, fonksiyonları ve programlarıyla öne çıkan projelerden biri, Çin'in Shenzen kentinde 2006 yılında başlanıp 2013 yılında tamamlanan Shenzen Menkul Kıymetler Borsası yapısıdır.

³³ Kaynak: <http://oma.eu/projects/casa-da-musica> (Erişim: Haziran 2017)



Şekil 3.16 Shenzhen Stock Exchange [Shenzen Menkul Kıymetler Borsası], 2006-2013, Çin³⁴

Yatayda uzanan bir kütle üzerinde yükselen kuleden oluşan ve toplam 265.000m² inşaat alanı olan yapının temel tasarım kararı, proje açıklamasında şöyle dile getirilmiştir: “Borsanın özü spekülasyondur. Malzeme değil, sermaye üzerine kuruludur. Shenzhen Borsası, sanal borsa piyasasının fiziksel bir maddeleşmiş hali olarak ele alındı: borsayı temsil edecek biçimde, fiziksel olarak ev sahipliği yapmaktan daha çok, yüzer bir tabana sahip olan bir bina.”³⁵ OMA, enerji tüketimini azaltma hedefiyle ele alınan cephe ile birlikte Shenzhen Menkul Kıymetler Borsası’nda, mimarlık ve kentsel tasarımın yeni biçimlerine itici güç olması umuduyla kentsel bağlam ile yeni ilişkiler kurmayı hedeflediklerini belirtmektedir.

Pearl River Delta araştırma projesinde biriktirilen veri ve deneyimlerin değerlendirildiği bir diğer Çin projesi ise, hayata geçmemiş olsa da kapsamı ve programıyla oldukça öne çıkan ve yine Shenzhen’de yer alan Qianhai Liman Kenti masterplanı çalışmasıdır. 2010 yılında Shenzhen Kentsel Planlama Ofisi ve Arazi Kaynakları Komitesi tarafından düzenlenen yarışmada ele alınan 26.500m²’lik alanda OMA; sağlık, eğitim, kültür, perakende satış, ofisler, konaklama, otel ve lojistik olarak tanımladıkları sekiz program tipi geliştirerek bunlar arasındaki geçişleri tasarlamışlardır. Bu projenin önemli hedeflerinden biri de, Hong Kong ve Shenzhen arasındaki stratejik ve ekonomik işbirliği için gerekli olan temeli oluşturmak olarak belirlenmiştir.

³⁴ Kaynak: <http://oma.eu/projects/shenzhen-stock-exchange> (Erişim: Haziran 2017)

³⁵ <http://oma.eu/projects/shenzhen-stock-exchange> Erişim: Haziran 2017

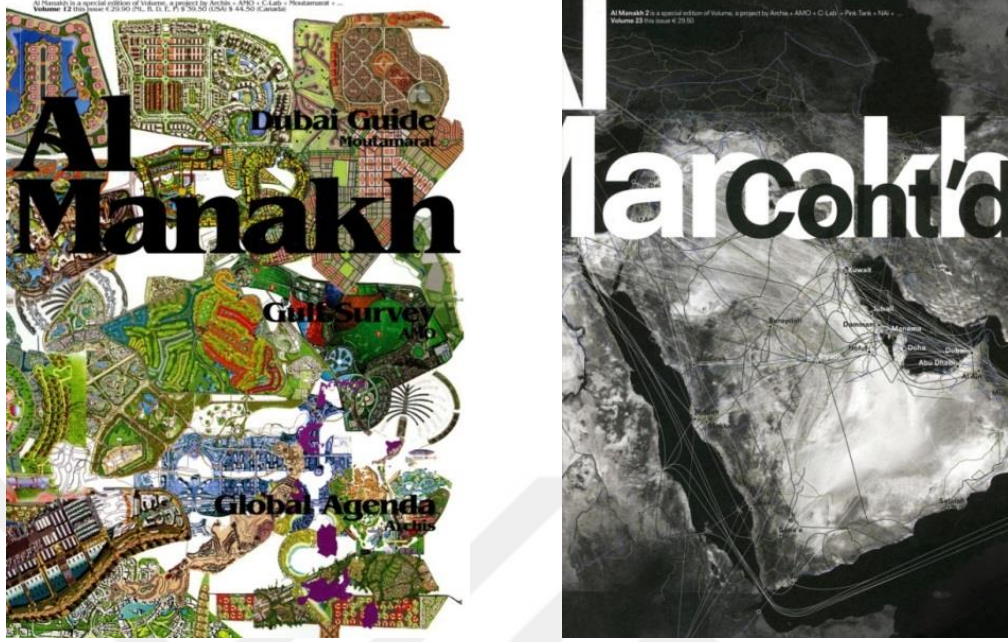


Şekil 3.17 Qianhai Liman Kenti Masterplanı, 2010, Çin³⁶

Koolhaas ve OMA ekibi, doğuya yönelen çalışma alanını, Pearl River Delta araştırma projesi deneyiminin avantajıyla öncelikle Çin bölgesinde yoğunlaştırırken, 2007 yılında AMO da, Archis ve Moutamarat ortak çalışmasıyla, Al Manakh isimli 500 sayfalık yeni bir yayını hayata geçirmiştir. İlgi alanına Körfez ülkelerini de ekleyen OMA, bu çalışmayla Körfez’deki mevcut kentsel durumun ilk detaylı analizini sunmakta ve bölgenin hızlı gelişiminin dünyanın geri kalanı üzerindeki etkilerini tartışmaya açmaktadır. Kitap; 2010 yılında, ekonomik krizin uyanışı döneminde Körfez kentlerine yeniden baktıkları Al Manakh: Gulf Continued isimli yayın ile devam eden kapsamlı bir çalışmanın da başlangıç niteliğindedir. Yine bol görsellerle desteklenen ve mimarların, entelektüellerin ve girişimcilerin seslerine kulak veren bu çalışma, tanıtım yazısında yine dikkat çeken bir kavrama vurgu yapmaktadır: “Rem Koolhaas, Ole Bauman ve Thomas Krens gibi önemli isimler, Körfez’deki mevcut duruma bakarken, bu muazzam tabula rasa’nın geleceğine dair de öngörülerde bulunuyorlar.”³⁷

³⁶ Kaynak: <http://oma.eu/projects/qianhai-port-city> (Erişim: Haziran 2017)

³⁷ Thomas Krens: Solomon Guggenheim Vakfı yöneticisi (1988-2008), Ole Bauman: tarihçi, küratör, editör, China Merchants Group girişimcisi ve Hollanda Mimarlık Enstitüsü yöneticisi (2006-2012)

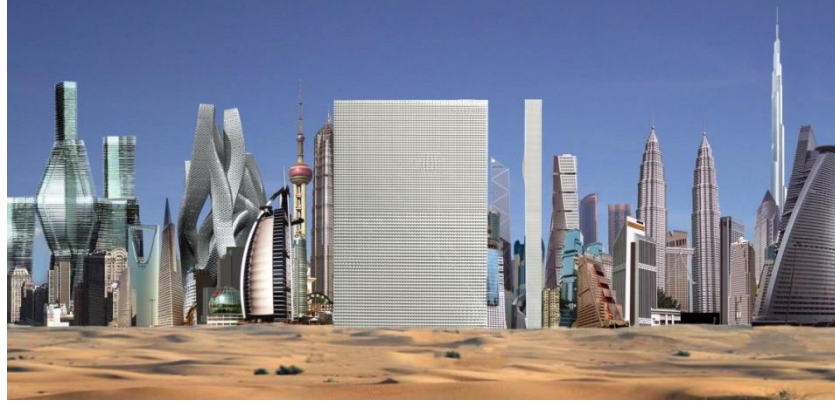


Şekil 3.18 Al Manakh, 2007 ve Al Manakh: Gulf Continued, 2010³⁸

Yaptığı araştırmalar ve yayınlarının birikimini, mimarlık pratiğine aktaran Koolhaas için Al Manakh çalışmaları da, Dubai, Katar gibi Körfez ülkelerinde iş üretmesinin ilk adımları olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine davetli yarışma ya da direkt sözleşmeler ile dâhil olduğu bu coğrafyada Koolhaas'ın üzerinde çalıştığı ilk proje, Dubai Yatırımcılık tarafından 2006 yılında yarışma ile talep edilen bir karma kullanım projesidir. Dubai Renaissance adıyla OMA, güncel mimarlık algısı ve yönelimlerine dair eleştiri ve önerilerini sunduğu bu projeyi, bir anlamda yeni bir uyanışın da başlangıcı olarak tarif etmiştir. 425.500m²'lik bir program içinde tasarlanan ve yüksekliği ile değil varlığı ve özü ile Burj Dubai'yi gölgede bırakmayı hedefleyen projenin açıklamasında dile getirilenler, güncel Körfez mimarlığına içeriden dâhil olurken getirilen eleştiriye açıkça ortaya koymaktadır: “Bu projenin hevesi, bireysel deha takıntısının kentleri inşa etmek için gerekli olan kolektif çabayı fazlasıyla aştığı güncel mimari tapınma dönemine, ikon çağına, son vermektir (...) İhtiyaç duyulan yeni bir başlangıçtır, bir Rönesans... Dubai en önemli tercihi ile yüzleşmektedir: Bu anlamsız, çılgın yarışta diğerlerine katılacak mı yoksa yeni bir itibar sunmak üzere 21.yy'ın ilk metropolü haline mi gelecek?” (OMA, 2006).

³⁸ Kaynak: <http://oma.eu/publications/al-manakh>

Kaynak: <http://oma.eu/publications/al-manakh-gulf-continued> (Erişim: Haziran 2017)



Şekil 3.19 Dubai Renaissance, 2006³⁹

Körfez ülkelerine, özellikle de Dubai'nin mimarlık karnavalı ortamına dair eleştirilerini daha sonra da dile getiren Koolhaas, CCTV projesi yaklaşımında olduğu gibi, eleştiri kaynağının içinden çözüm üretmeyi tercih ederek Dubai'de farklı ölçeklerde proje üretmeye halen devam etmektedir. Bu kapsamda çalıştığı Porsche Towers (2006) ve Waterfront Kenti (2008) projeleri, yine farklı ölçekleri ve içerikleriyle öne çıkmaktadır. Ofis ve konut olmak üzere toplam iki kuleden oluşan ve 121.000m² inşaat alanıyla Dubai İş Merkezi Koyu'nda yer alması planlanan Porsche Towers Projesi, hayata geçmeyen bir tasarım geliştirme çalışması olup, Dubai'nin iklim koşullarına öncelik veren teknik bir yaklaşım ile ele alınmıştır.

2008 yılında çalışılmaya başlanan ve bir anlamda kariyerinin başından beri Koolhaas'ın çok fazla önemseydiği kentsel tasarım alanının günümüz krizi ile birlikte ele alındığı Waterfront kenti masterplanı projesi, Nakheel Yatırımcılık tarafından OMA'ya verilen bir yeni kent projesidir. Yapay bir adayı ve çok fala sayıda fonksiyonu bir arada bulunduran bir kent tasarımı olan ve hem sakinleri hem de ziyaretçileri için bir çekim alanı olması hedeflenen Waterfront kenti tasarımı için hedeflerini OMA, “Bu masterplan kentsel tasarıma dair iyimser bir bakış açısını takip ederek 21.yy mimarlığının çoğunlukla çatışan iki elemanından yararlanmaktadır: jenerik ve ikonik.”⁴⁰ sözleriyle dile getirmektedir.

³⁹ Kaynak: <http://oma.eu/projects/dubai-renaissance>

⁴⁰ <http://oma.eu/projects/waterfront-city> erişim: Mayıs 2017



Şekil 3.20 Waterfront kenti masterplanı, 2008, Dubai, BAE⁴¹

Her ne kadar 2006 yılında ikonik çağa son verecek bir Rönesans için çağrı yapsa da, 1.710.000m²'lik bir masterplan çalışmasında ikonik ve jenerik öğeleri bir arada ele almayı tercih eden Koolhaas, 2009 yılında BAE'nde verdiği bir konferansta, Dubai'deki mimarlık üretimi ve sıfırdan tasarlamak üzerine şunları söylemektedir: “Buraya ilk kez 2004 yılında geldim. Piyasa ekonomisinin mimarlık üzerindeki zorlayıcılığı karşısında depresif hissediyordum ama anlıyorum ki bugünün ideal ütopyası, mimarlığın krizi üzerinde çalışmaktır. Ben de sıfırdan başlamaya karar verdim. Dubai'nin absürtlüğüne karşı gelmek için onun absürtlük potansiyelini kullanmak.”⁴² (Koolhaas, 2009).

Kaçınılmaz olanda iyimser olanı bulmak⁴³ ana fikriyle mevcut mimarlık karnavalına dâhil olan Koolhaas; Hong Kong, Pekin ve Doha'dan sonra, 2015 yılında Dubai'de açtığı OMA ofisi ile de Doğu'daki tespitlerine içeriden üretim yaparak cevap aramaya devam edeceğinin işaretlerini vermektedir. 2005 yılından bu yana; Çin, Katar, BAE, Hong Kong'da özellikle masterplan çalışmalarına ağırlık veren Koolhaas'ın, mimarlık ve kentsel tasarım ekseninde yoğunlaşan düşünsel ve mekânsal çalışmalarını, mimarlığın krizi üzerinde düşünmek için birer araç olarak ele aldığını söylemek mümkündür.

⁴¹ Kaynak: <http://oma.eu/projects/waterfront-city> (Erişim: Haziran 2017)

⁴² Koolhaas, R. (2009, Mart 16). Dubai: from Judgment to Analysis. Mart Toplantısı'nda yapılan sunum. BAE, Sharjah.

⁴³ <http://www.nytimes.com/2008/03/03/arts/design/03kool.html> Erişim: Temmuz 2017



Şekil 3.21 West Kowloon Kültür Bölgesi Yarışması (2010), Hong Kong & Çin Ulusal Sanat Müzesi (2011)⁴⁴



Şekil 3.22 Hia Havaalanı Kenti (2013), Katar & Endurance Community Village (2014)⁴⁵

Çalışmalarını farklı ölçeklerde aynı kuramsal alt yapı ve araştırma ile gerçekleştiren Koolhaas'ın son olarak 2017 yılında Dubai'de tamamladığı, 1250m²'lik Concrete isimli sanat galerisinin açılışı için verdiği röportajda söyledikleri, Koolhaas'ın Doğu yolculuğunun güncel tespitlerini göstermektedir: “Bence [Dubai] karmaşık bir durum. Tipik bir durumda, jenerik bir bağlam için ciddi mimarlık bir istisnadır. New York'ta, binaların%99'u yararsız, tarafsız ya da her ne ise öyle idiler ve bazı istisnalar vardı. Bu dönemde Dubai'de her şey istisna. Ve bu bizi böyle bir durum içinde ciddi ya da mantıklı mimarlığın da nasıl var olabileceği üzerine düşünmeye zorluyor. Bazıları buradaki mimarlığın saçma olduğunu düşünüyor. Ben ise hep Dubai'nin bir meydan okuma olduğunu hissettim ve ayrıca bu bağlam içinde yapmak istediklerinizi nasıl ifade edeceğinizi, insanların neye ihtiyaçları olduğunu ya da ne istediklerinin üzerine düşünmek için de çok kamçılayıcı bir ortam. Ve bu Amerikan ya da Avrupalı olmayan bir durum. Ve ben bunu heyecan verici buluyorum.” (Koolhaas, 2017).

⁴⁴ Kaynak: <http://oma.eu/projects> (Erişim: Haziran 2017)

⁴⁵ Kaynak: <http://oma.eu/projects> (Erişim: Haziran 2017)

Sayırsız yayın, araştırma, üniversitelerde verilen dersler, her ölçekte mimari ve kentsel tasarımlar, söylem ve her türlü medya kullanımı, konferanslar, ödüller, sergiler, belgeseller ve hatta çizgi filmler ile tanınırlığı bir hayli yüksek olan Rem Koolhaas, disiplin içinde ve dışında kendine has bir şöhret olarak karşılanmaya devam ediyor.



Şekil 3.23 The Simpsons isimli çizgi filmde Rem Koolhaas ve CCTV binası (2012)⁴⁶



Şekil 3.24 Tomas Koolhaas tarafından çekilen “REM” adlı belgeselden bir sahne, 2016⁴⁷

Mimarlığın krizi, bağlam, tabula rasa, jenerik kent, büyüklük, geçmiş, ütopya, iletişim gibi sayısız kavramı hem söylemlerinde hem de pratiklerinde derinlemesine ele alan Koolhaas, bir deha ya da yıldız olarak tekil şöhret kavramına mimarlık alanında sert bir şekilde karşı çıktığını ise şu sözleriyle ifade etmektedir: “Yıldız mimar kavramına her zaman karşı çıktım. Bence bu gazeteciler tarafından icat edilen ve çok fazla zarara yol açan korkunç bir terim. Yıldız mimarlık döneminin sonuna geldiğini söylemek çok küstahça olurdu. Bu kavram ile ilgili problem şu ki, mimarlığı oldukça karaladı; çünkü her zaman istisnai işler yapan mimarlar olmuştular. Ve eğer bu kavrama biçimlerin radikalliği üzerinden bakarsanız, bu çok çılgın bir yanlış olur ve mimarlar için kötü bir etikettir. İkinci olarak da bu, yeni bir fenomen

⁴⁶ Kaynak: <http://www.archdaily.com/231345/architect-rem-koolhaas-in-the-simpsons>

⁴⁷ Kaynak: <http://remdocumentary.org/>

değildi. İnsanlar, özellikle de gazeteciler başta binanın performansı ve fonksiyonu hakkında yazmaya daha hevesliydiler. Financial Times'daki bir mimarlık eleştirmeni, meselenin yalnızca performans ile ilgili olduğunu anlatan bir değerlendirme yazısı yazdı. Bunu görmek çok güzeldi.” (Koolhaas, 2017).

Başarıları kadar başarısızlıklarını da önemseyen ve tüm üretim süreçlerini birikime dönüştürerek yeniden kullanıma sokan Koolhaas, biçimsel özgünlük kadar düşünsel alt yapıyı da önemseyerek, günümüz piyasa ekonomisi tarafından hızlanmaya zorlanan mimarlık üretimi içinde, sayısı yediye çıkan ofislerinin devamlılığını sağlamanın zorluklarını ise şöyle dile getirmektedir: “Mimarlığın ekonomisi oldukça ilginç bir konu. Asla Hayır diyemezsiniz, çünkü arkanızda mutlaka Evet diyecek birileri vardır. Asla ücretleri konuşamazsınız çünkü her zaman fiyatları kırmaya hazır birileri vardır. Mimar tamamen pasiftir; çünkü yeteneği, kendisinin asla içinde yer almadığı talepler tarafından harekete geçirilir. Başkalarının talepleri doğrultusunda ilerleyen böyle bir alanda, her zaman kendi kaygılarınız bağlamında müzakere etmelisiniz. Eğer siz dâhil olduğunuz için her şey değişiyorsa, bu oldukça tatmin edicidir.” (Koolhaas, 2000).



Şekil 3.25 Koolhaas'ın Y€\$ Regime olarak ele aldığı, Yen, Euro ve Dolar söylemi, 1995⁴⁸

Kendi söylemleri, hakkında yazılanlar, ürettiği işler ile kendisi kabul etmese de günümüz mimarlık ortamında yıldız mimar kavramının 40 yıllık bir özetini okuyabilmemiz için özgün bir yeri olan Koolhaas'ın aşağıda söyledikleri, kapsamı daraltılması pek de mümkün olmayan bu mimar-yazarın mesleği hakkında en temel düşüncelerini ifade etmektedir: “Biz mimarlar, kahramanlar gibi anılıyoruz – oysa ki aşağılanma günlük yaşamımızın bir parçası. Yarışmalar ve ihale çağrıları için

⁴⁸ Kaynak: <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com.tr/2011/07/architecture-et-bidonville-humanisme-et.html> (Erişim: Haziran 2017)

yaptığımız işlerin en büyük kısmı otomatik olarak kayboluyor. Başka hiçbir meslek bu koşulları kabul edemez. Yine de bu tasarımlara israf gözüyle bakamazsınız. Onlar fikirlerdir; kitaplarda yaşayacaklardır.” (Koolhaas, 2011); “Geçen hafta Lagos, Milan, İsviçre, Rotterdam, Londra, Los Angeles ve Las Vegas’ta yüzdüğümü biliyor muydun?” (Koolhaas, 2000); “Bireysel bir deha olarak gösterilmek, tüm her şey benim işimmiş gibi hem bana hem de diğerlerine bir hakarettir. Eğer kendimle ilgili tek bir şey ile gurur duyuyorsam, o da ortak iş yapabilme yeteneğimdir.” (Koolhaas, 2000).

Prada marka kıyafetlerini, Londra ve Rotterdam’da iki ayrı hayat arkadaşı ile iki ayrı özel hayat yaşadığını, her gün mutlaka yüzdüğünü ve yılın yaklaşık 300 gününü iş için seyahat ettiği farklı ülkelerdeki otellerde geçirdiğini bildiğimiz Koolhaas, bir taraftan davasını satan eski bir solcu, bir taraftan da çığır açan bir düşünür olarak kendine has yıldızlığını yaklaşık kırk yıldır devam ettirmektedir.

3.2.2. Zaha Hadid

Bir kadın olarak benden hoş olmam ve her şeyin hoş olmasını istemem beklendi. Ben küçük hoş yapılar tasarlamam. Onlardan hoşlanmam. Mimarlığın ham, kaba, yaşamsal bir kalitesi olmasını severim.

(Zaha Hadid)

1950 yılında varlıklı bir ailenin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelen Zaha Hadid, ortaokul ve lise öğrenimini İsviçre ve İngiltere’deki yatılı okullarda tamamladı. Üniversite hayatına Beyrut Amerikan Üniversitesi’nde matematik okuyarak başlayan Hadid 1972 yılında Londra’daki Architectural Association School of Architecture’da mimarlık okumaya başladı. Kendisi hakkında kaleme alınmış hemen hemen her metinde “Irak doğumlu kadın mimar” kelimeleriyle tanımlanan Hadid, erken çocukluk yıllarından itibaren istediği mimarlık eğitime hemen başlamamasının sebebini, Beyrut Amerikan Üniversitesi’nde mimarlık bölümünün mühendislik fakültesi içinde yer alması ve oradaki tek kadın öğrenci olmak istememesi olarak açıklamaktadır.

Bir taraftan modernizmin bir hayal kırıklığı olup olmadığının tartışıldığı 1970’li yıllarda mimarlık eğitimi almak, bir taraftan da bu eğitimi AA’nın akademik

kadrosunu oluşturan Bernard Tschumi, Leon Krier, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Elia Zanghelis gibi farklı ülkeler ve yaklaşımlardan gelen isimlerden almak, Zaha Hadid için oldukça önemli bir fırsattır. Okulun kadrosunu oluşturan isimlerden Tschumi, içinde bulundukları dönemi *“geniş bir kitle tarafından modernizmin artık ölü olduğu söyleniyor ve hiç kimse buradan nereye gidileceğini bilmiyor ki bu da bir mimar için oldukça büyük bir avantaj.”* sözleriyle yorumlarken, Leon Krier, mimarlığın yapacağı en iyi şeyin, geçmişin en iyi örneklerini teknolojinin sunduğu yeni olanaklar ile korumak olduğunu savunmaktadır. Dönemin zengin farklılığı içinde bu fikirlere ek olarak Zanghelis, Koolhaas ve Libeskind ise modernizmin, arkasında bir takım kör çıkmaz sokaklar bırakmış olabileceğini ve buradan gelişmeye devam edilebileceğini söylemektedirler.

Bir yıl boyunca öğrencilerin aynı stüdyo yürütücüsü ile birlikte çalıştıkları eğitim sistemi içindeki üçüncü yılında stüdyosuna kaydolduğu Hadid’i, oldukça kendini adayan, enerjik, yardımsever ama aynı zamanda da huzursuz bir öğrenci olarak tarif edilen Krier’in kısa sürede asistanı rolünü alan öğrencisi hakkında şunları söylemektedir: *“Oldukça kendini adanmış bir hali vardı ama bununla ne yapacağını bilmiyordu. Aslında çizemiyordu, her zaman konunun özünden uzak bir noktadaydı ama gerçekten mücadele ediyordu ve fırtınalıydı. Ona, Trafalgar Meydanı için bir proje yapması görevini verdim. Getirdiği öneri, daha çok bir İtalyan stiline benzeterek meydanı küçültmekti. Bu tabii ki onun dışına göre bir iş değildi.”* (Seabrook, 2009)

Hadid’in bu mücadelecisi ve zorlayıcı süreci sırasında Rem Koolhaas ise, 1978 yılında Delirious New York isimli çalışması için materyal toplamaya gittiği New York’tan geri dönmüş ve AA’de Zanghelis ile birlikte bir stüdyo birimi yürütmeye başlamıştır. Hadid, Koolhaas’ın New York üzerine verdiği ve kent için genel olarak bakteri gibi kontrolsüz büyüyen bir mutant benzetmesi yaptığı seminerlerine katılmış ve Koolhaas’ın saptamalarından çok etkilenmiştir. Krier’in geçmişte yapılanlar kadar iyi bir şey yapılamayacağına olan inancının, deneme yönündeki isteğini körelttiğine inanan Hadid, Koolhaas’ın saptamaları ile yeni şeyler yaratılabilecek küçük aralıklar olduğunu keşfederek, kayıtlı olduğu Krier stüdyosunu Koolhaas ve Zanghelis’in yürüttüğü stüdyo ile değiştirmek için Koolhaas ile görüşmeye gitmiştir. Koolhaas

daha sonraları o günleri anlattığı bir söyleşisinde, son derece havalı giyim tarzı ve Orta Doğulu yüz hatlarıyla, Hadid'in fark edilmemesi imkânsız bir kişi olduğunu söylemektedir. Koolhaas ve Zanghelis, Hadid'i stüdyolarına kabul ederler ve Hadid Koolhaas tarafından, bir tavan arasında yer alan teknik resim birimine yollanarak orada saatlerce çizim yapmakla görevlendirilir. Teknik resim stüdyosunda saatler boyu devam ettirdiği çizimlerini Koolhaas, "Elinin istikrarı oldukça dikkat çekiciydi. Arap altyapısından gelen etkiyle, çizgilerinde kaligrafi oldukça güçlü bir elemandı. Her eskizi bir açıklama niteliğindeydi." sözleriyle yorumlamaktadır.

Aynı kişinin iki farklı yaklaşıma ve bakış açısına sahip stüdyo yürütücüsü tarafından bu kadar birbirine zıt olarak tarif edilmesi, bir bakıma mimarlık eğitiminin kendi içindeki çatışmalı ve zengin içeriğine de oldukça güzel bir örnek olarak görülebilir. Çılgın fikirler, geceler boyu süren çizim seansları ve beş saatlik seminerlerin eşlik ettiği o yıllardan Hadid de bir anlamda ürettiği tüm işlerin arkasındaki temel motivasyonu özetler nitelikte bahsetmektedir: "Çoğunlukla Tschumi ve Koolhaas'ın stüdyolarında geçirdiğim hemen hemen tüm zamanım boyunca aslında inşa edilme umudu hiç olmayan yapılar için çalıştım. Belki de sadece çok küçük bir umut vardı, tüm ortam inanılmaz derecede yoğun ve basınçlıydı. Bu insanlar riskler aldılar ve bana risk almanın, kendini tehlikeye atmanın değerini gösterdiler." (Seabrook, 2009).

Çizim ve seminerler ile dolu ders programının Rus avangartlarını ele aldıkları bir diğer bölümünde de Hadid, Kazimir Malevich tarafından başlatılan ve soyut bir hareket olan Suprematizm üzerinde çalışmıştır. Geometrik kütlelerin katmanları üzerine çalışan ve 1915'teki beyaz zemin üzerindeki siyah kare çalışması en ikonik imgelerden biri haline gelen Malevich, geometrileri üst üste çakıştırarak resimde üçüncü hatta dördüncü bir boyut yakalamaya çalışmış ve pek çok eleştirmen tarafından da çalışmalarının temelinde bir çeşit mekânsal mistisizm barındırdığı şeklinde yorumlanmıştır. Mimarlık ile de yakından ilgilenen Malevich, 1926 yılında yayımladığı "Nesnel Olmayan Dünya" başlıklı manifestosunda, "Resimsel duyguya dışsal bir etki vererek yeni formlar ve formlar arası ilişkiler üreten Suprematizmin yeni sanatı, yeni bir mimarlık haline gelecek: bu formları, tuvalin yüzeyinden mekâna transfer edecek." (Herbert, 2000, s.124) savını ortaya atarak, 1920'lerin

ortalarında sergilediği ve arkitektonlar olarak tanımladığı bir dizi soyut bina modeli üretmiştir.

Hadid, Malevich'in ürettiği arkitektonlardan oldukça etkilenecek, onun çalışmalarını tamamlamak, soyut bir yapı tasarlamak üzerinde çalışmaya başlamıştır. Çoğunluğu dikkörtgenler ve karelerden oluşan geometrik şekillerin ölçekleri ile çalışarak onları kentsel bir bağlama yerleştirmek üzerinde çalışırken, mürekkep damlatmak, çizimi büyötmek ve karbon kâğıdı aracılığıyla tuvale aktarmak ve ardından akrilik boya ile boyamak gibi farklı teknikler kullanmıştır. Çalışmalarına devam ettikçe, bir başka Rus avangardı olan Wassily Kandinsky'den de etkilenmeye başlayan Hadid, Malevich esinlenmeli temel biçimlerin Kandinsky benzeri uçuşan çizgiler ile birleştiği çalışmalar üretmeye başlamıştır. Hadid, Rus avangardlarından etkilendiği dönemi "Bu çalışmalar ile 1970'li yıllarda AA'de öğrenciyken ilgilenmeye başladım. Sanırım o yıllarda batıda yaşadığımız kötü ekonomik durum, bizleri erken 20.yy. Rus avangardları ile benzer heveslere zorladı: toplumu yeniden düzenlemek için radikal yeni fikirleri uygulamayı düşündük." (Hadid, 2014) sözleriyle anlatmaktadır.

Pek çok kişinin yadırgamasına rağmen, Koolhaas'ın cesaretlendirmesiyle çalışmalarına devam eden Hadid, Malevich'in yeni bir mimarlığın ortaya çıkışı için önerdiği gibi; iki boyutlu temel geometrilerden, yüzen ve uzayda katmanlaşan geçirgen hacimlere ulaşmıştır. Koolhaas'ın fark ettiği kaligrafi izleri, Krier'in daha muhafazakâr yaklaşımı içinde yolunu bulamayan çizim denemeleri ve en sonunda da Malevich ve Kandinsky'nin avangart çalışmalarından esinlenerek ürettiği işler, aslında Zaha Hadid'in belki de imzası niteliğinde olan dilin de ilk alfabelerini oluşturmaya başlamıştır.

Keşifleriyle kendi dilini kurmaya başladığı mimarlık eğitiminin son yılı olan 1977'de Hadid, portfolyosuyla Diploma Ödülü'nü kazanmıştır. Portfolyosunda yer alan işlerden biri de Londra'daki Hungerford Köprüsü'nün üzerine uzanan ve on dört katlı bir otel olan, "Malevich'in Tektoniği" isimli çalışmasıdır. Complete Works isimli kitapta Hadid bu okul projesinden, "Strüktürün on dört katı da tamamen tektoniğe bağlı kalıyor ve tüm algılanabilir kısıtlamaları, mekân için yeni olasılıklara dönüştürüyor." sözleriyle bahsetmektedir: (Hadid, 2009)

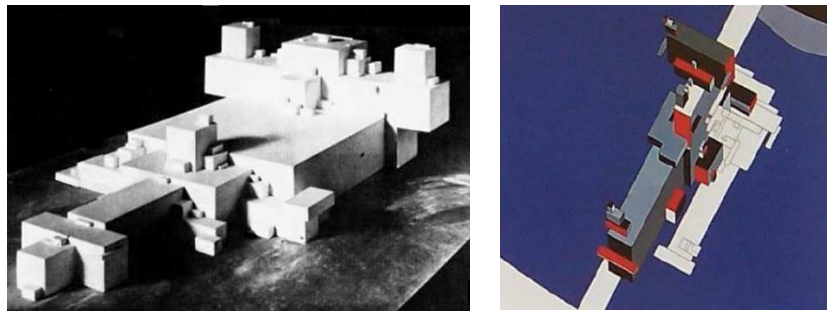


Şekil 3.26 Dissolution of a Plane, Malevich, 1917(solda) ve The Peak Blue Slabs, Zaha Hadid, 1983 (sağda)⁴⁹

Koolhaas, portfolyosuyla diploma ödülünü kazanarak mezun olan Hadid'e ofisinde ortaklık pozisyonunda çalışmasını önermiştir. Koolhaas'ın "kendi yörüngesinde kusursuz bir gezegen" olarak tanımladığı Hadid, yalnızca bir yıl Koolhaas ile birlikte çalıştıktan sonra oradan ayrılarak kendi ofisini açmıştır. Londra'da kurduğu Zaha Hadid Architects isimli şirketin kurulduğu 1980 yılından 1990 yılına kadar Hadid'in inşa edilmiş yapısı yoktur. Bu on yıllık süreçte, gerçekleşmeyen projeler üretmenin yanı sıra pek çok farklı alanda da mimarlık ekseninde pratiklerine devam etmiştir. Mezun olduğu Architectural Association School of Architecture'da on yıl boyunca stüdyo yürütücülüğü yapmıştır. Harvard ve Columbia Üniversiteleri'nde popüler seminerler vermiş, 1992 yılında New York Guggenheim Müzesi'nde, oldukça ses getiren Rus avangartları sergisini düzenlemiş ve yüksek profilli mimari proje yarışmalarına katılmıştır. Dublin'de İrlanda Başbakanlık Konutu, Paris'te Parc de la Villette gibi katıldığı yarışmaların içinde, 1983 yılında Hong Kong'a tepeden bakan Kowloon tepelerinde inşa edilecek özel bir sağlık kulübü tasarımı ile birincilik ödülünü kazanmıştır. Fon desteği sağlayacak olan bankanın iflas etmesi sebebiyle hayata geçirilemeyen projede, Hadid'in mimarlık eğitimi sürecinde keşfettiği ve tasarımlarına kaynaklık eden Rus konstrüktivistlerinin izleri oldukça açık bir şekilde görülmektedir. Dik bir yamaca yatay bir gökdelen olarak tasarlanan yapıda, katmanların bir araya gelişleriyle yapay bir topoğrafya yaratan Hadid'in bu proje için yaptığı yağlıboya resimlerin yarattığı uzun soluklu etkinin, projenin inşa edilememiş

⁴⁹ Kaynak: <https://www.royalacademy.org.uk/article/zaha-hadid-ra-on-the-influence-of> (Erişim: Mart 2017)

olmasını bir dezavantaj olmaktan çıkardığı söylenebilir. Hadid'in bu projeye ait yağlıboya çizimlerinden, New York Modern Sanatlar Müzesi'nin (MoMA) kalıcı koleksiyonunda yer alan bir tanesi, yakın bir tarihte, ABD başkanı Donald Trump'ın bazı Müslüman ülkelerin vatandaşlarına yönelik uygulamaya soktuğu yasağın protesto edilmesi amacıyla yine MoMA'da açılan bir sergi için bir kez daha ziyaretçilere sunulmuştur. Ödül aldığı bu yarışma için ürettiği proje ve Malevich'i mimarlığında nasıl yorumladığı hakkında Zaha Hadid, Royal Academy'de 2014 yılında açılan kapsamlı bir Malevich sergisi kapsamında şöyle bir değerlendirme yapmaktadır: "1970'ler araştırma için kritik yıllardı. Mimarların çok az işleri olmasına rağmen, çizimlerimizle oldukça üretkendir. Malevich'e duyduğum ilginin sonuçlarından biri, bir tasarım aracı olarak resmi ele almaktı. Mimari çizimin geleneksel sistemini sınırlayıcı buluyordum ve temsilin yeni araçlarını arıyordum. Malevich çalışmak bana soyutlamayı bir araştırma prensibi olarak geliştirme olanağı sundu. Hong Kong'da, peyzaj üzerine yerleşecek ve yeni bir insan-yapımı jeoloji ya da ekoloji olarak ele alınan Peak Sağlık Kulübü binası için geliştirdiğim önerilerde resmi kullandım. Bu tasarım, AA'daki dördüncü yıl projem olan Malevich'in Tektoniği isimli işi de içeren bir dizi eski projemden evrildi. Buradaki fikir, Malevich'in Architekton Alpha isimli 1920 tarihli heykelini bir mimarlığa dönüştürmek amacıyla kentsel bir bağlama uygulamaktı." (Hadid, 2014).



Şekil 3.27 Architekton Alpha, Malevich, 1920(solda) ve Malevich'in Tektoniği, Zaha Hadid 1977 (sağda)⁵⁰

⁵⁰ Kaynak: <https://thecharnelhouse.org/2014/03/12/suprematism-in-architecture-kazimir-malevich-and-the-arkhitektons/> (Erişim: Mart 2017)

Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/malevichs-tektonik/> (Erişim: Mart2017)

1988 yılında Patrik Schumacher'in ofise dâhil olmasıyla birlikte, Hadid tüm projelerini artık bu ortaklık içinde sürdürür; ancak esas isim kendisininidir. 1990 yılına gelindiğinde Zaha Hadid Architects, ilk inşa edilmiş yapısına kavuşmuştur. Vitra İtfaiye İstasyonu isimli bu proje, 1950 yılında kurulan büyük mobilya firması Vitra'nın Almanya'nın Weil am Rhein kentindeki üretim fabrikası için tasarlanmıştır. Fabrikanın 1981 yılında geçirdiği büyük yangın ile birlikte, üretim yapılarının yaklaşık yarısının zarar görmesi üzerine Vitra, ünlü mimarlardan bu zarar görmüş yapıların yerine yeni yapılar tasarlamaları çağrısında bulunmuştur. Vitra'nın; Frank Gehry, Tadao Ando, Alvaro Siza gibi farklı ülkelerden tanınmış mimarların yapılarıyla kampüsü bir anlamda bir mimarlık deney alanına dönüştürme hedefinde, Zaha Hadid de projenin oldukça küçük bir parçasının, kampüsün bitiş noktasında yer alan İtfaiye İstasyonu'nun tasarımıyla görevlendirilmiştir. Hadid'in bu yapıyı tasarlarken verdiği en temel karar, ön cephenin baktığı sokağın tanımlanmasıdır. Bu karar doğrultusunda tasarım, sokak kenarı boyunca devam eden dar ve uzun kütleler olarak ortaya çıkmıştır. Bir dizi lineer beton duvar ve çatı elemanlarının temel olarak biçim verdiği istasyonun ihtiyaç programında karşılanması gereken hacimleri de bu duvar ve çatı elemanlarının kesişim noktalarında oluşturulmuştur. (Jodidio, 2009)



Şekil 3.28 Vitra İtfaiye İstasyonu, 1993, Weil am Rhein- Almanya⁵¹

Hayata geçirdiği bu ilk projenin, alan ve işlev açısından kriterlerini belirleyerek tasarımı bu yönde tamamlayan Hadid'in ortaya çıkan ürünü, pek çok eleştirmen tarafından, önceki çizimlerinde ağırlıklı olarak görülen hareket kavramının somutlaşmış bir

⁵¹ Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/vitra-fire-station-2/> (Erişim: Mayıs 2017)

örneği olarak görülerek, “donmuş hareket” [movement frozen]⁵² olarak tanımlanmıştır. Her ne kadar işleve özel çözümler aranan bir yapı olsa da, Vitra İtfaiye İstasyonu, inşa edilmesinden kısa bir süre sonra, özel etkinlik ve sergi alanı olarak hizmet etmeye başlamıştır. İnşa edilmiş bu ilk projenin bir diğer önemi de mimarlık camiası içinde Zaha Hadid’in yalnızca bir kâğıt mimarı olmadığının ispatı niteliğinde de olmasıdır. (Giovanni, 2004)

İnşa edilmiş ilk projesi ile aynı kentte, Weil am Rhein’da, Hadid tarafından tasarlanan ikinci önemli proje ise bir park festivali için 1999 yılında hayata geçirilen sergi alanlarını içeren Landesgartenschau projesidir. Proje açıklamasında Hadid, yaklaşımının izole edilmiş bir yapı fikrini reddetmekten yola çıktığını ve peyzajın kendisinden çıkıp ve yine onun içinde kaybolacak şekilde ele alınan yapıda, karışık patikalar aracılığıyla birbirine geçen mekânların ortaya çıktığını ve programda yer alan sergi salonu, kafe ve açık alanların da bu mekânlarda çözüldüğünü belirtmektedir.



Şekil 3.29 Landesgartenschau, Zaha Hadid, 1999, Weil am Rhein- Almanya⁵³

1990’lı yıllarda, Hadid’in tanınmasında oldukça önemli bir yeri olan bir diğer projesi ise, 1994 yılında açılan bir yarışmada birincilik ödülünü aldığı Cardiff Koyu Opera Binası projesidir. Hadid, Vitra İtfaiye İstasyonu projesinde gerçekleştirme fırsatı bulduğu hareket kavramını tekrar araştırdığı projesinin hayata geçirilmemiş olmasını, 2013 yılında, erkek-egemen sektördeki başarılı rol modeli sebebiyle verilen Veuve

⁵² Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/vitra-fire-station-2/> (Erişim: Mayıs 2017)

⁵³ Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/landesgardenschau-landscape-formation-one/> (Erişim: Nisan 2017)

Clicquot Yılın İş Kadını ödülü konuşmasında ön yargılara bağlayarak şu cümlelerle yorumlamaktadır: “Yirmi yıl önce, Cardiff Koyu Opera Binası’nı inşa etmek istediğimde, çok fazla direnç ve önyargı ile karşılaştım. Bunun gizli olduğunu bile düşünmüyorum; belli gazetelerde, radyolarda belli insanlar tarafından ortaya koyulan eleştiriler vardı. Belki kadın olduğum için değil ama bir yabancı olduğum için.” (Rowland, 2013).

Cardiff Koyu Opera Binası Projesi, içlerinde Norman Foster’ın da olduğu oldukça geniş katılımlı bir yarışmada birinci olduktan sonra hayata geçmemesi ve Hadid’e yönelik olumsuz tutumlar sebebiyle dönemin basınında da oldukça tartışılan bir gündem haline gelmiştir. 1995 tarihli Independent gazetesinde yayımlanan yazısında Jonathan Glancey, Cardiff halkının oldukça iyi bir binayı kaybettiğini belirterek şunları söylemektedir: “Kısa bir süre sonra Hadid’in çarpıcı projesi Harlech TV’de, ikinci ve üçüncü (Sir Norman Foster ve Japonya’dan Itsuko Hasegawa) ile birlikte gösterildi. İzleyicilerden telefon ile oy vermeleri istendi. %88,5’i Hadid’e karşıydı. Yerel basın bu durumu bir intikam hikâyesine dönüştürdü; sanatçı, entelektüel bir Arap kadınına hazır düşmüşken neden vurmayalım ki? Tabii ki kimse böyle söylemedi ama Hadid Güney Galler’de oldukça sıkıntı yaşadı. Sıkıntı öyle büyüdü ki Cardiff Koyu Opera Binası Mütevelli Heyeti Hadid ile anlaşmama kararı aldı. Yarışmayı kazanmış olabilirdi ama ödülü alamazdı.” (Glancey, 1995).

Glancey, yazısının devamında, 1970’li yıllarda Pompidou Merkezi’nin de dönemin mimarlık algısının üzerinde bir tasarım olduğunu ancak öngörülü başkanın genç mimarlara fırsat vermesi sonucunda bölgenin uluslararası bir üne kavuştuğunu örnek göstererek, öne çıkan yapılar barındırmayan Cardiff’in, bu projeyi hayata geçirmeyerek bir adım öne çıkma fırsatını da kaybettiğini belirtmektedir.

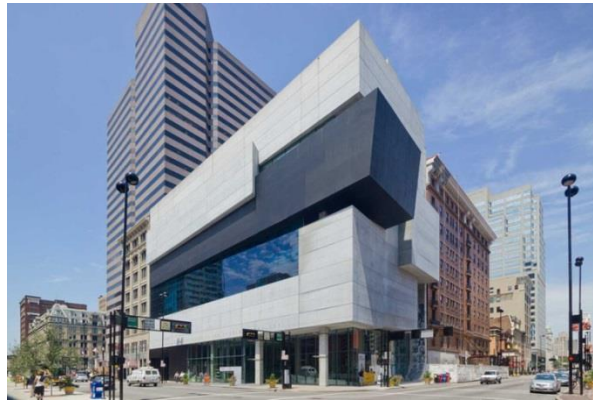
Başarı ve hayal kırıklığını bir arada barındıran ve oldukça ses getiren bu projenin ardından Hadid’in hayat geçirdiği proje ise 2002 yılında Avusturya’da tamamlanan Bergisel Atlama Kulesi’dir. 1926 yılında inşa edilen ve 1964 ve 1976 Kış Olimpiyatları’nda kullanılan ilk atlama kulesinin mevcut uluslararası standartları karşılamaması sonucunda yeni bir kulenin inşası için açılan yarışmada Hadid, kule ve köprü kavramlarını birleştirerek birincilik ödülünü almıştır. Spor dışında izleme terası ve kafe gibi kamusal alanları da barındıran projede Hadid, elli metre

yüksekliğe çıkan kulenin Bergisel dağı topoğrafyası ve gökyüzü ile birleşen sade bir simge ortaya koymuştur.



Şekil 3.30 Bergisel Atlama Kulesi, 2002, Innsbruck- Avusturya⁵⁴

Almanya ve Avusturya’da hayata geçirdiği bu projelerin ardından Hadid’in ABD’de gerçekleştirdiği ilk proje ise Cincinnati’de yer alan Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi’dir. 1997-2003 yılları arasında inşa edilen, 8500m²’lik bu sanat merkezi, Hadid’in tanımlamasıyla kamusal alan olarak tasarlanan bir kent halısıdır. Ziyaretçilerin yapının içeri girmeleriyle birlikte sirkülasyona dâhil olarak rampalar ile katlar arasına yönlendirilmeleri ile oluşturulan bu kentsel halı belli noktalarda yükselerek, yine Hadid’in açıklamasına göre, sergi salonlarının duvarlarını oluşturmakta ve yapının beton bir yap-boz olarak biçimlenmesine olanak vermektedir.



Şekil 3.31 Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, 1997-2003, Cincinnati - ABD⁵⁵

⁵⁴ Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/bergisel-ski-jump/> (Erişim: Nisan 2017)

⁵⁵ Kaynak: <https://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2016/12/Contemporary-Arts-Center-Cincinnati-Zaha-Hadid-Rosenthal-Center-13.jpg> (Erişim: Mart 2017)

Mimarlık eleştirmeni Muschamp, 2003 yılında New York Times’da yayımlanan yazısında, Hadid’in bu ilk ABD projesinden; “Bu, olağanüstü yetenekli mimar için neredeyse yirmi yıldır yükselen tüm beklentileri kesinlikle karşılayan, uluslararası prestijli harika bir yapı. Lafı uzatmadan söyleyeyim: Rosenthal Merkezi, Soğuk Savaş’ın bitmesinden bu yana inşa edilmiş en önemli Amerikan yapısıdır.” sözleriyle bahsetmektedir. (Muschamp, 2003)

ABD’deki bu ilk ve oldukça ses getiren projesinin ardından, Hadid’in bütçe ve metrekaresi olarak gittikçe büyüyen projelerinden bir diğeri ise 2005 yılında Almanya’nın Leipzig kentinde tamamlanan BMW Merkez Binası’dır. 27.500m²’lik bir alana yayılan ve £37,1 milyon bütçesiyle, oldukça büyük bir yatırım olan bu projede Hadid, fabrika üretim alanı kavramını yeniden keşfetmeyi hedeflediğini ve tüm üretim ve yönetim aşamalarının birbirini görebildiği, çok katmanlı bir yapı tasarladığını belirtmektedir. Ziyaretçilerin, işçi ve yönetim kadrolarının aynı tek girişten yapıya girdikleri ve geniş bir sosyal alan ile karşılaştıkları fabrika için Hadid, bir iletişim noktası benzetmesi yapmakta ve geleneksel beyaz-mavi yaka ayrımını ortadan kaldırmayı denemektedir. Vitra İtfaiye İstasyonu’nda ilk işaretlerini verdiği dinamik formların hem iç hem de dış mekânda ana belirleyici olması, aynı zamanda içeride standart katlardan çok sirkülasyonun ve hareketin oluşturduğu hacimlerin varlığı, BMW binasında da Hadid’in temel tasarım kararlarını yansıtmaktadır.



Şekil 3.32 BMW Merkez Binası, 2005, Leipzig - Almanya⁵⁶

Bu büyük bütçeli fabrika yapısının hem mekânsal olarak mimarlık dünyasına hem de kişisel olarak Hadid’in kariyerine sunduğu büyük katkıyı, eleştirmen Catherine

⁵⁶ Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/bmw-central-building/> (Erişim: Mart 2017)

Slessor şu cümlelerle yorumlamaktadır: “Otobandan bakıldığında, üretim teknolojisi, süper yıldız mimarlığı, büyük bütçe ve markalamanın dikkatlice ayarlanmış sentezinden çok tanımsız bir alışveriş merkezine benziyor. Zaha Hadid’in Merkez Binası yapının kalbinde ya da daha doğrusu beyinde, günde 650 aracı üretme kapasitesindeki tüm operasyonun düzgün bir şekilde yürüyen sahanın idari, sosyal ve teknik odağı var. Otomobil şirketlerinin tekerlekli Medici’lere⁵⁷ benzediği günümüzde, neredeyse opera türünden bir ölçekte bir yapı inşa etme ve mimari heveslerini sınama şansı bulması, Hadid ve mimarlık için yapılmış oldukça ciddi bir yatırım.” (Slessor, 2011).

BMW Merkez Binası’nın hayata geçmesinden bir yıl önce, 2004 yılında Zaha Hadid, mimarlık kariyerindeki bir başka önemli dönüm noktası olan Pritzker Ödülü’nü almıştır. Pritzker tarihinde ilk kez kadın bir mimara bu ödülün verilmiş olması, Hadid’in kariyeri kadar mimarlık tarihi içinde de önemli bir karardır. 2017 yılı itibariyle Hadid, Pritzker ödülünü alan ilk ve tek kadın mimar olma unvanını korumaktadır. Pritzker ödülü sebebiyle kalem alınan, o güne kadar inşa edilen işlerinin yanı sıra ilk dönem çalışmalarının da değerlendirildiği makalede Hadid, mimar ve eleştirmen Joseph Giovannini tarafından şu cümlelerle anlatılmaktadır: “Hadid, geçmiş sanatsal soyutlamalarından esinlenirken, yerinde duramayan ve bağımsız zekâsı da onu oldukça meraklı ve yaratıcı bir araştırma rotasına yönlendirdi... Konuttan opera evine kadar uzanan çeşitlilikteki projelerinde Hadid, çoklu zemin düzlemi, ara bağlantısallık, dolu strüktür ve alt yapı ile mekânsal ve biçimsel akışkanlık gibi meseleleri keşfetti... Tasarımlarındaki rafinelik, güzellik Hadid’in kendini kentsel çevreye katkı sunma, onu geliştirmeye adanmasından kaynaklanmaktadır. Tüm projelerinde, kenti yapılarına davet etmek için geometrileri açar... Hadid asla müşterilerine yetecek kadar tasarım yapmadı ve şimdi dünya onun kurduğu standarda yetişmeye çalışıyor görünüyor... Daha önce bilmediğimiz bir mimari gerçeklik yarattı ve bu gerçekliği bile önceden kestiremeyeceğimiz yerlere doğru itmeyi de başarıyor.” (Giovanni, 2004).

⁵⁷ 14. ve 17. yüzyıllar arasında Floransa’da yaşamış güçlü ve etkin bir aile. Brunelleschi, Piero della Francesca, Giotto, Boticelli, Michelangelo ve Leonardo da Vinci gibi sanat tarihinin öncü mimar ve sanatçıları Mediciler’in desteğiyle işlerini ürettiler.

Iraklı ve kadın tanımlamalarına Pritzker ödüllü mimar tanımlamasını da ekleyen Hadid'in BMW Merkez Binası'ndan sonra hayata geçirdiği diğer proje ise yine Almanya'da, bu kez Wolfsburg kentinde yer alan Phaeno Bilim Merkezi'dir. 2005 yılında, Wolfsburg Belediyesi ile birlikte Volkswagen, Senheiser gibi kentin önde gelen büyük şirketlerinin yatırımcılığında, yaklaşık €79milyon'a mal olan yapının, Zaha Hadid tarafından yapılan açıklamasında, sihirli kutu kavramından yola çıkılarak tasarlandığı belirtilmektedir.



Şekil 3.33 Phaeno Bilim Merkezi, 2005, Wolfsburg - Almanya⁵⁸

Yatay ve düşey düzlemlerin alışıldık ilişkilerinden farklı olarak, yapı boyunca devam eden beton yüzeylerin taşıyıcı düzlemler olması fikrinin somut karşılığını bulması için tasarlanan yeni bir yazılım ile parametrik tasarımın da öncüsü olduğu söylenebilecek bu yapı için Hadid şunları söylemektedir: “Karmaşık, dinamik ve akışkan mekan arayışımızın en istekli ve tamamlanmış ifadesi olan bu avangart tasarım, geleneksel yapım teknikleri ile gerçekleştirilmesi imkansız yöntem ve malzemeleri gerektiriyordu. Bu proje, biçimsel ve geometrik karmaşıklık ile yapısal cesaret ve malzeme özgünlüğünü birleştirmektedir. Bu sonuca ulaşmak için çok fazla zaman ve enerji harcadık.”⁵⁹

Projenin, parametrik tasarımın ilk örneklerinden biri olması, Alan Yentob tarafından Imagine belgesel serisinin, “Zaha Hadid: Cesur Olan Kazanır” başlıklı bölümünde, Yentob tarafından; “Bu, Zaha Hadid'in pratiğinde bir kademe atlamasıydı; sivri hatlardan salyangoz, yılan biçimlerine ve büyüklüğe doğru kavramsal bir sıçrayışı temsil ediyordu ve bugün parametrisizm olarak bildiğimiz şey tarafından gerçekleştirilebilmişti.” cümleleriyle değerlendirilmektedir. (Yentob, 2013)

⁵⁸ Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/phaeno-science-centre/> (Erişim: Mart 2017)

⁵⁹ <http://www.zaha-hadid.com/architecture/phaeno-science-centre/> (Erişim: Haziran 2017)

Hadid'in Rus avangartlarını takip eden ve sanatsal soyutlamalarının mekânsal karşılıklarında dinamizm, karmaşıklık ve akışkanlık arayışını ortaya koyduğu keskin ve sivri dinamizmin, yerini daha organik ve yumuşak bir dinamizme bıraktığı bu döneme, ortağı Patrik Schumacher'in sunduğu katkı oldukça büyüktür. Zaha Hadid ekibine 1988 yılında katılan Schumacher, AA'de 1996'dan bu yana yürütücülüğünü yaptığı 'Tasarım Araştırmaları Laboratuvarı'⁶⁰ isimli lisansüstü programındaki aktif araştırmalarının yanı sıra, parametrik tasarım ve mimarlık üzerine verdiği dersler, konferanslar ve yazdığı metinler ile de Hadid mimarlığının teknoloji ile paralel evriminde oldukça aktif bir rol oynamaktadır. Mekânı oluşturan tüm elemanların, değişkenlere bağlı olarak şekillendirilebilmesine ve katı, esnemez geometrik figürlerin yerine sıvı biçimler ile değişken, birbirine eklemlenebilen ortamlar oluşturulabilmesine olanak sağlayan parametrik tasarım kavramını; "Yakın dönem avangart mimarlığının, kendini yeni bir stil ile tanımlaması yönünde küresel bir yaklaşma var: parametrisizm. Dijital animasyon ve mimarlıkta sayısal tasarım için geliştirilen teknikler üzerine kurulan parametrisizm, sıradaki sistematik yeniliğin uzun dalgası olarak Modernizmin yerine geçiyor." cümleleriyle tanımlayan Schumacher, çağdaş toplumların, kurumlarının ve yaşam süreçlerinin getirdiği yüksek dereceli karmaşıklığın çözümünün de parametrisizmin akışına bırakılarak sağlanabileceğini belirtmektedir. (Schumacher, 2009)

Zaha Hadid mimarlığının bir başka oldukça önemli örneği ise 2010 yılında Roma'da, İtalya'nın ilk çağdaş sanat müzesi olarak açılan MAXXI Çağdaş Sanatlar Müzesi'dir. 1998 yılında İtalya Kültürel Miras Bakanlığı tarafından ilan edilen uluslararası yarışmaya katılan 273 proje arasından birinci seçilen MAXXI; ekonomik problemler, değişen yönetimler ve askeri bir alan olarak kullanılan arazideki mülkiyet problemleri sebebiyle ancak 2010 yılında tamamlanabilmiştir. Çağdaş sanat ve mimarlık olmak üzere iki temel birim üzerine şekillenmesi beklenen 27.000m²'lik müze aynı zamanda bir oditoryum, medya ve basılı yayın kütüphaneleri, kitap dükkanı, kafeterya, geçici sergi alanları, canlı etkinlikler için açık alanlar ile çalışma ve rekreasyon alanlarını da barındırmaktadır. Roma'nın özgün dokusu ve ölçeği içinde, hem 21.yy'da müze kavramının hem de yapının kentle ilişkisinin sorgulandığı

⁶⁰ <http://drl.aaschool.ac.uk/>

MAXXI'nin tasarım yaklaşımı, Hadid tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: “Müze bir nesne kabı değil; akışların ve patikaların, dinamik ve interaktif bir mekân yaratmak üzere çakıştığı ve birleştiği bir sanat kampüsüdür. Roma'daki bu müzede ilginç olan şey, bir nesneden çok, farklı programların müzeye bağlanmasını ifade eden bir alan olmasıdır. Bu artık bir müze değil, bir kentsel kültür merkezdir.” (Hadid, akt. Fairs, 2009).



Şekil 3.34 MAXXI Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2010, Roma - İtalya⁶¹

Proje açıklamasında; yapıyı kısaca özetleyen üç kelimenin yenilik, çok kültürlülük ve disiplinler-arasılık olduğu belirtilen ve maliyeti €150milyon olan MAXXI'nin, Bilbao Guggenheim ile eşdeğer büyüklükteki sergi alanlarında ilk yıl için 250-500bin biletli ziyaretçi öngörüsü yapılmış, en yoğun dönem ise 300bin ziyaretçi ile 2013 yılında gerçekleşmiştir. Hadid'in, süreçte karşılaşılan tüm zorluklara değdiğini söylediği müze aynı zamanda, 2010 yılında RIBA Stirling ödülünü de almıştır. Gri, beyaz ve siyahın kullanıldığı, uzun eğimli duvarların oluşturduğu rotaların baskın sirkülasyon elemanları ile bağlandığı ve yüksek atriumun cam çatıdan gelen doğal ışık ile aydınlatıldığı müze gerek Hadid mimarlığında gerekse de geleneksel dokusu içinde etkili bir çağdaş yapı olması sebebiyle Roma kentinde önemli bir ikon niteliğindedir.

MAXXI Müzesi'nin açılışı ile İtalya'ya izini bırakan Hadid aynı yıl, TIME dergisi tarafından da yılın etkili yüz ismi arasında gösterilmiştir. 2016 yılındaki ölümünün ardından, Hadid'in İtalya'ya bıraktığı izler ve mimarlığına bakış, 23 Haziran 2017-

⁶¹ Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/maxxi/> (Erişim: Mayıs 2017)

28 Ocak 2018 tarihleri arasında, “Zaha Hadid İtalya’da” sergisi ile MAXXI müzesinde düzenlenen bir sergi ile ziyaretçilere sunulmaktadır.



Şekil 3.35 TIME dergisi 2010 (solda) ve “Zaha Hadid İtalya’da” sergisi, 2017, MAXXI, Roma (sağda)⁶²

1994 yılında, açılan yarışmada birinci seçilmesine rağmen inşa edilmesinin önüne geçilen Cardiff Koyu Opera Binası projesinden yaklaşık on yıl sonra Hadid, çok daha uzak bir coğrafyada açılan bir başka opera binası projesi yarışmasını kazanarak hayata geçirmiştir. 2002 yılında açılan yarışmanın ardından, 2010 yılında görkemli bir törenle açılan Hadid’in Guangzhou Opera Binası, kültür ve sanat alanına yatırım yaparak ön plana çıkmaya çalışan bir kentin de en cesur ve öne çıkan çağdaş yapılarından biri olma özelliğindedir. Yaklaşık \$200milyon maliyeti ve 70.000m² alanı olan Guangzhou Opera Binası’nın Cardiff projesi ile olan ilişkisi ile yapının kente sunduğu potansiyelin önemi, eleştirmen Jonathan Glancey tarafından, The Guardian gazetesinde şöyle açıklanmıştır: “1994 yılında, Hadid Galler kıyısı için büyümlü bir salon tasarladı. Britanya’daki en radikal ve etkili yapı haline gelebilirdi ama milli piyango bütçesini elinde tutan bir dizi dar görüşlü politikacı, hırçın yorumcu ve muhtelif ahmaktan oluşan ittifak, bu yapının hayata geçmesine engel oldu. On yıldan fazla bir süre sonra Hadid, opera binasını inşa etti. Tabii ki aynı tasarım değil ama yine de Guangzhou’daki bu yapı, on bin km ötede, Britanya’da sahip olabileceğimiz harika tasarımın ruhunu barındırıyor.” (Glancey, 2011).

⁶² Kaynak: http://www.abitare.it/en/architecture/2011/04/15/woman-of-the-year-a-conversation-with-craig-robins-and-edwin-heathcote/?refresh_ce-cp (Erişim: Haziran 2017)

Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/2017/06/23/zaha-hadid-in-italy-at-the-maxxi-museum-rome/> (Erişim: Ağustos 2017)

Guangzhou kentinin, Asya'nın kültürel merkezlerinden biri haline getirilmesine önemli bir katkı sunan Guangzhou Opera Binası'nın rolü, operanın sözcüsü Liu Xiaolu tarafından ise şu şekilde değerlendirilmektedir: "Kısa zaman öncesine kadar oldukça kısıtlı olan kültürel manzara, kısa bir sürede bu bina sayesinde değişti. Daha önce yalnızca Pekin ve Şangay vardı. Opera ya da pop müzik de olsa tüm büyük prodüksiyonlar burayı pas geçerek doğrudan Hong Kong'a giderdi. Mekânlarımız yoktu. Kuğu Gölü'ndeki tüm kuğulara yetecek büyüklükte bir sahnemiz bile yoktu. Şimdi, sıra Guangzhou'da." (akt. Lau, 2010).



Şekil 3.36 Guangzhou Opera Binası, 2010, Çin (solda) - Vivienne Tam 2011 Güz Koleksiyonu (sağda)⁶³

Hadid tarafından yapılan açıklamaya göre tasarımın çıkış noktası, doğa ve mimarlık arasındaki karşılıklı etkileşimden beslenerek formunu, erozyon ile oluşmuş olan Pearl River vadisinin topoğrafyasından almaktadır. Bu doğal peyzaj içinde var olan keskin çizgilerin, yapının içindeki mekânsal bölünmelere ve mekânları bağlayan sirkülasyona da referans verdiği yapıda, Hadid'in diğer kamusal yapılarında sıklıkla kullandığı doğal ışık da siyah-beyaz granit ile birlikte cepheyi oluşturan üçgen cam yüzeylerden yapının içinde alınmaktadır.

Mimarlık dışında; ayakkabı, mobilya, mücevher gibi farklı tasarım ölçeklerinde ürettiği ürünlerini Zaha Hadid Tasarım isimli firmasında gerçekleştiren Hadid, ünlü moda tasarımcıları ile de yakın işbirliği içinde olmuştur. Bu işbirliği içinde kimi zaman ünlü markalar için ürünler ya da mekânlar tasarlamış, kimi zaman da ürettiği

⁶³ Kaynak: <http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/12/21/zaha-hadid-in-guangzhou.html>

Kaynak: <https://fashionista.com/2011/02/vivienne-tam-fall-2011-a-night-at-the-opera#&gid=ci01ad8a6a6004f41e&pid=image-title2> (Erişim: Mayıs 2017)

mekânlar ile moda tasarımcılarının koleksiyonlarında ilham kaynağı olarak rol oynamıştır. Guangzhou Opera Binası'nın New York'lu modacı Vivienne Tam tarafından, 2011 Güz Koleksiyonu için ilham kaynağı olduğunun belirtilmesi, moda ve Zaha Hadid arasındaki ilişkiye dair gösterilebilecek örneklerden biridir.

Avrupa'dan ABD'ye ve Uzak Doğu'ya uzanan tasarım uzamı içinde Hadid'in, vatandaşı olduğu İngiltere'de hayata geçirdiği en önemli yakın dönem projesi ise, 2012 Olimpiyat Oyunları için tasarladığı Londra Su Oyunları Merkezi'dir. Olimpiyat oyunları boyunca ev sahipliği yapacağı 17.500 izleyicinin ardından kalıcı olarak 2000 kişiyi izleyici olarak barındırabilecek kapasitede tasarlanan yapının, Hadid tarafından da aslında başından beri, Olimpiyatlar sonrasında kalıcı olarak hizmet vereceği Doğu Londra halkı için yeni büyük bir yüzme havuzu olarak ele alındığı belirtilmektedir. Olimpiyatlar için hazırlanan masterplanın içinde yer alan ve Olimpiyat Parkı ile nehir peyzajı arasında bir çeşit bağlantı konumunu da barındıran yapının eğrisel formu, daha da direkt bir yorumlama ile ele alınmış ve su içindeki hareketten yola çıkılarak, zeminden yapı yüksekliğini oluşturan kota kadar devam eden kıvrımıyla, tüm hacmi tanımlamıştır.



Şekil 3.37 Londra Su Oyunları Merkezi, 2011, İngiltere⁶⁴

Farklı ülkelerde hayata geçirdiği tasarımlarıyla “Kıvrımların Kraliçesi”⁶⁵ olarak tanımlanan Zaha Hadid'in oldukça ses getiren ve Hadid mimarlığını tanımlayan

⁶⁴ Kaynak: <http://www.archdaily.com/161116/london-aquatics-centre-for-2012-summer-olympics-zaha-hadid-architects/5015554928ba0d02f0000deb-london-aquatics-centre-for-2012-summer-olympics-zaha-hadid-architects-photo/> (Erişim: Mayıs 2017)

⁶⁵ 'Queen of the curve' Zaha Hadid dies aged 65 from heart attack. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/31/star-architect-zaha-hadid-dies-aged-65> (Erişim: Mayıs 2017)

temel imajlardan biri olarak sıklıkla karşımıza çıkan bir başka projesi ise, 2013 yılında, Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de yapımı tamamlanan Haydar Aliyev Merkezi'dir. Guangzhou'nun Çin içinde öne çıkan bir kent olma yolunda çağdaş mimarlıktan yararlanma tercihinin, Haydar Aliyev Merkezi ile 1991 yılında bağımsızlığını kazanan Azerbaycan tarafından kimliğinin yeniden inşası yolunda ele alındığını söylemek mümkündür. Sahip olduğu bu simgesel anlamın, ülkenin topoğrafyası, tarihi ve kimliği ile bir arada ele alınarak güçlendiği bu proje, Zaha Hadid tarafından da Londra Su Oyunları Merkezi ile birlikte son dönem projeleri arasında en fazla önemsendiği projeler arasında gösterilmektedir.



Şekil 3.38 Haydar Aliyev Merkezi, 2013, Bakü - Azerbaycan⁶⁶

Toplam inşaat alanı 101.800m², maliyeti yaklaşık \$250milyon olan ve İslam dünyasının kaligrafi sanatının da kaynak olarak kullanıldığı belirtilen yapının proje açıklamasında; Hadid'in iç ve dış, zemin ile örtü gibi birbirinin içine geçen elemanlar ile tekil yapı ve kentsel doku arasında akışkan bir geçişi de hedeflediği belirtilmektedir.

Londra'daki Tasarım Müzesi tarafından 2008 yılından bu yana verilen Yılın Tasarımı ödülünün 2014 yılında Haydar Aliyev Merkezi'ne verilmesi de, hem Azerbaycan'ın mimarlık temelli dönüşüm yaklaşımının etkisini göstermesi hem de bu ödülün ilk kez bir kadın tasarımcıya verilmiş olması açısından önem taşımaktadır.

⁶⁶ Kaynak: <http://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects>
(Erişim: Mayıs 2017)



Şekil 3.39 Heydar Aliyev Merkezi açılışı, 2013, Bakü - Azerbaycan⁶⁷

Bağımsızlığını alması ile birlikte yeni bir ülke çehresi kazanmak yolunda, iddialı mimarlık pratiklerini hızlandıran Azerbaycan'ın, demokratikleşme sürecini tamamlamamış tüm ülkeler gibi, bu büyük çehre değişimi projesini hayata geçirirken, barındırdığı çelişkilerin de en az hayata geçirilen projelerin tekil başarıları kadar ses getirdiğini söylemek mümkündür.



Şekil 3.40 Al Wakrah Stadyumu, 2013- , Katar⁶⁸

İnsan hakları ihlalleriyle gündeme gelen ve tasarladığı yapı üzerinden Hadid'in de tepkilerin odağına yerleştiği bir başka proje ise Katar 2022 FIFA Dünya Kupası için tasarlanan Al Wakrah Stadyumu'dur. 2013 yılında inşaatına başlanan ve 2018 yılının son çeyreğinde tamamlanması beklenen stadyum, Körfez ülkelerindeki ağır insan hakları ihlalleri ve işçi ölümleri eksenindeki eleştirilerin yanı sıra, formu üzerinden yapılan yorumlar ile de Hadid'i uzun süre gündemde tutmuş bir projedir.

⁶⁷ Kaynak: <http://www.arkitera.com/haber/18153/bakude-bir-zaha-hadid-eseri/3>

(Erişim: Mayıs 2017)

⁶⁸ Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/28/zaha-hadid-stadiums-vagina>

(Erişim: Mayıs 2017)

2013 yılında projenin medyada kamuya sunulmasının ardından, ABD’de yayımlanan Daily Show isimli komedi programında yapılan vajinaya benzetmesiyle yaygınlaşan biçimsel yorumlar, Zaha Hadid tarafından sert bir tutumla eleştirilmiş ve Doha’nın balıkçı teknelerinden yola çıkılarak geliştirilen tasarıma yöneltile bu cinsiyetçi yaklaşım, “Bunun gibi anlamsız şeylerle gelmeleri gerçekten utanç verici. Ne söylemeye çalışıyorlar? İçinde bir delik olan her şey vajina mıdır? Bu çok saçma. Dürüst olmak gerekirse, eğer bu proje bir erkek tarafından tasarlanmış olsaydı, eleştirmenler böyle bayağı karşılaştırmalar yapmıyor olacaktı.” sözleriyle yorumlanmıştır. (Rayman, 2013) Hadid’e eleştiri oklarının yönelmesine sebep olan bir başka nokta ise, stadyumun yer aldığı Katar’da yaşanan ağır hak ihlalleri ve işçi ölümleridir. 2013 yılında Uluslararası Af Örgütü tarafından raporlanan⁶⁹ ve Dünya Kupası şantiyelerinde toplam bin iki yüz işçinin hayatını kaybettiği belgelenen çalışma koşullarına dair yöneltilen soruya Hadid tarafından verilen ve pek çok etik tartışmayı da beraberinde getiren cevap şu şekildedir: “Irak’taki ölümler ile de ilgileniyorum, bu konuda ne yapabilirim peki? Bu durumu hafife almıyorum ama bence bu, hükümetin dikkate alması gereken bir durum. Buna bakmak bir mimar olarak benim görevim değil. İşçilerin durumu konusunda kişisel beyanda bulunabilirim ama bunun hakkında hiçbir şey yapamam çünkü bu konuda bir şey yapacak güce sahip değilim.” (Hadid, 2013; akt. Wing, 2014).

Hadid’in, kendisine yöneltilen suçlamalara karşılık verdiği cevap, hiçbir ölümün gerçekleşmediği Al Wakrah Stadyumu şantiyesini savunması anlamında haklı bulunabilir olmasına rağmen, mimar olarak çalışma koşulları açısından inisiyatif almaktan uzak durmayı tercih etmesi ve proje ortağı AECOM firması sözcüleriyle birlikte dile getirdiği “Katar’ın oldukça sıkı işçi, sağlık ve güvenlik yasaları var ve projelerden sorumlu Katar 2022 Yüksek Komitesi, bunların karşılanması konusunda güvence veriyor. Müşterilerimiz ve çalışanlarımız için projelerimizdeki güvenlik unsuru, her zaman birinci önceliğimiz olmuştur.” (Wing, 2014) sözleri, Katar’ın belgelenmiş hak ihlali çelişkilerinin göz ardı edildiğini de düşündürmektedir.

⁶⁹ Qatar: End corporate exploitation of migrant construction workers, <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2013/11/qatar-end-corporate-exploitation-migrant-construction-workers/> (Erişim: Ekim 2016)

Al Wakrah Stadyumu kadar ses getiren bir başka Hadid stadyum tasarımı ise en az Cardiff Opera Binası kadar büyük bir hayal kırıklığı yaratan ve Hadid tarafından skandal bir süreç olarak değerlendirilen Tokyo Ulusal Stadyumu projesidir. 2013 yılında, etkili bir kampanya sonucunda İstanbul ve Madrid'i geride bırakarak 2020 Olimpiyatları'na ev sahibi olarak seçilen Tokyo, bu büyük spor etkinliği ve öncesinde de 2019 Dünya Rugby Şampiyonası'nda kullanılarak bir anlamda ulusal bir simge olacak olan tasarımı elde etmek için açtığı uluslararası yarışmada Hadid'in projesini birinci olarak seçmiştir.



Şekil 3.41 Tokyo Ulusal Stadyumu, 2013, Zaha Hadid tasarımı, Tokyo - Japonya⁷⁰

Proje, kamuyla paylaşıldığı andan itibaren bir taraftan kent ile ilişki kurmadığı iddia edilen bisiklet kaskı benzeri formu ve ölçeği ve £1,3milyar'luk bütçesiyle bir hata olduğu yönünde yükselen itirazlar, geniş çaplı karşı kampanyalar ve yerel mimarlık camiası içinde sert eleştiriler ile karşı karşıya kalmıştır.



Şekil 3.42 Tokyo Ulusal Stadyumu projesine karşı başlatılan imza kampanyası, 2014⁷¹

⁷⁰ Kaynak: <http://www.archdaily.com/770402/zaha-hadids-designs-for-the-tokyo-national-stadium-to-be-scrapped> (Erişim: Mayıs 2017)

⁷¹ Kaynak: <https://www.designboom.com/architecture/meiji-jingu-gaien-stadium-petition-zaha-hadid-tokyo-olympics-05-14-2014/> (Erişim: Mayıs 2017)

Pritzker ödüllü Japon mimarlar Toyo Ito and Fumihiko Maki'nin öncülüğünde, Kengo Kuma'nın da dâhil olduğu pek çok yerel mimarın katıldığı imza kampanyalarının temel argümanı, projenin ölçeği ve yapaylığı ile Tokyo'nun mevcut peyzajı ve dokusu ile uyumsuz olmasıdır. Zaha Hadid ve ortağı Patrik Schumacher, karşılaştıkları bu sert karşı tutumu utanç verici olarak değerlendirmişlerdir. Konuyla ilgili Zaha Hadid'in söyledikleri, gerek uluslararası pratik yapan mimarların çelişkilerine gerekse de meslek için rekabete vurgu yapması açısından oldukça önemlidir: “Bence bu onlar adına utanç verici. Pek çoğu desteklediğim, arkadaşım olan insanlardı; Toyo Ito ile Londra’da bir proje üzerinde birlikte çalışmıştık. Onu uzun zamandır tanıyordum. Anlıyorum, bu onların kenti. Ama bence ikiyüzlüler çünkü eğer bir stadyum yapılması fikrine karşı idiyeler bence açılan yarışmaya da katılmamalıydı. Kaybetmiş olmaları onların problemi. Tokyo’da ulusal bir stadyum inşa etmek için yabancı birini istemiyorlar. Diğer taraftan hepsi de diğer ülkelerde işler yapıyorlar.” (Hadid, 2014; akt. Gibson, 2015).

Projenin, Olimpiyat Komitesi'nin stadyum için ön gördüğü bütçenin iki katı bir maliyete sahip olması da yükselen itirazların bir başka dayanağıdır. Hadid ve ekibinin, maliyetin yükselmesinin tasarım ile bir ilgisi olmadığını, yükselen inşaat birim fiyatlarının yansıması olduğunu belirtmeleri, projeye yönelen itirazların önüne geçememiş ve 2015 yılında Japon hükümeti tarafından yapılan bir açıklamayla, Hadid'in tasarımından vazgeçildiği ve tasarıma sıfırdan başlanacağı ilan edilmiştir. Hadid'in, iki yıllık emeğin boşa harcanmaması için maliyet artışlarına dair revizyon yapabilecekleri yönündeki önerilerini reddettiğini belirttiği Japon yönetimi, 2015 yılının sonunda, sınırlı katılım ile ikinci bir yarışma düzenlemiş ve bu yarışmada finale kalan Toyo Ito ve Kengo Kuma arasından da Kengo Kuma'nın tasarımını birinci olarak seçmiştir. Kuma'nın alışıldık ahşap tasarım örneklerinden biri olan projesinin, özellikle malzeme açısından sağlanan ekonomik avantaj sayesinde, Hadid'in £1,3milyar'luk maliyetine karşılık £835milyon'a hayata geçirilecek olmasının, açılan ikinci yarışmada birinci seçilmesinde de önemli bir etken olduğu belirtilmektedir. Buna karşılık, ekonomik bedeller ile daha uzun vadeli doğal bedeller bağlamında bir başka çelişki de Kuma'nın projesi çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. 2017 yılının Mayıs ayında, düzenlenen bir imza kampanyasında

toplanan imzalar, İsviçre ve Almanya'daki Japon elçiliklerine iletilmiş ve düşük maliyeti sebebiyle Tokyo Ulusal Stadyumu'nda kullanılan Sarawak bölgesindeki tropik ağaçların, bölgedeki yağmur ormanlarını büyük oranda tahribata uğrattığı ilan edilmiştir.



Şekil 3.43 Tokyo Ulusal Stadyumu, 2016, Kengo Kuma tasarımı, Tokyo - Japonya⁷²

Başarı, hayal kırıklığı, eleştiri ve kutlamalar ile şekillenen Zaha Hadid mimarlığı içinde, Uzak Doğu'nun yanı sıra özellikle son dönem işlerinde yoğun bir pratik alanı olarak karşımıza çıkan bölge ise, Al Wakrah stadyumunu da içeren orta doğu projeleridir. 2008 küresel ekonomik kriz sonrasında pek çok Batılı mimarın ağırlıklı olarak faaliyet gösterdiği bu bölge, Zaha Hadid için de önemli bir pratik alanıdır. 2016 yılının Kasım ayında, Hadid'in ölümünden kısa bir süre sonra Dubai'de açılan Orta Doğu ofisi, Zaha Hadid Mimarlık tarafından basına şu metin ile duyurulmuştur: "Orta Doğu ve Kuzey Afrika'daki otuz yıllık deneyimiyle ZHA, öngörü sahibi müşterileri ile bölge çapında on altı dönüşüm projesi üzerinde bölge çapında işbirliği yapmaktadır. Şirket bölgedeki yeni ofisi ile bölgeye olan uzun soluklu bağlılığını devam ettirmektedir. 2016 Ağa Han Mimarlık ödülünü de alan ZHA, tasarım teknolojilerindeki büyük ilerlemeleri, malzeme gelişmelerini ve inşaat pratiklerini bağlantısallık kavramları ile birleştirmektedir. ZHA, ekolojik olarak sürdürülebilir ve bütünleşmiş yapıları çevrelerin gelişimine katkı sunmak gibi, önemli meselelere anlamlı şekilde işaret edecek biçimde bölgenin çok çeşitli tarihi ve kültürü içinde çalışmaktadır. ZHA Dubai Ofisi, yeni ve mevcut müşterileri tarafından bölge çapında

⁷² Kaynak: <https://www.dezeen.com/2016/12/14/ground-breaking-construction-kengo-kuma-tokyo-2020-olympics-japan-national-stadium/> (Erişim: Haziran 2017)

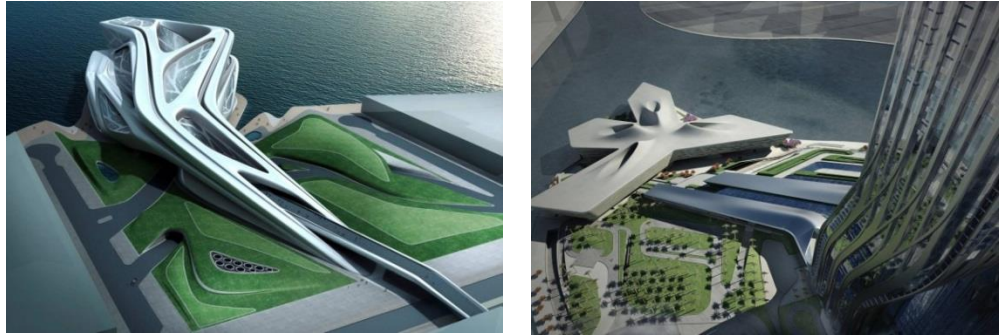
artan somut taleplere cevap üretmek ve artan müşteri tabanımıza daha da ileri düzeyde koordinasyon, hizmet ve iletişim sağlamak amacıyla, 7 Kasım 2016’da açılmıştır.”⁷³

Zaha Hadid’in bu bölgedeki ilk projesi, 1997 yılında tasarlanan ve Birleşik Arap Emirlikleri’nin başkenti Abu Dabi’de 2010 yılında hayata geçirilen Şeyh Zayed Köprüsü’dür. Petrol zengini coğrafyanın bu bölgedeki ilk simgesel yapılarından biri olan köprü, çift yönlü ve dört şeritli bir otoban köprüsüdür ve Abu Dabi adasını körfezin güney kıyısına bağlamaktadır.



Şekil 3.44 Şeyh Zayed Köprüsü, 1997-2010, Abu Dabi - BAE⁷⁴

Hadid’in özellikle 2005 yılından bu yana büyük kısmı halen yapım aşamasında olan projeleri arasında; Dubai Finans Pazarı, Signature Kuleleri, Saadiyat Adası Kültür Bölgesi Abu Dabi Gösteri Sanatları Merkezi ve Opus isimli otel ve konut projesi, Ürdün Kral Abdullah II Kültür ve Sanat Evi ve Suudi Arabistan Kral Abdullah Petrol Çalışmaları ve Araştırma Merkezi yer almaktadır.



Şekil 3.45 Abu Dabi Gösteri Sanatları Merkezi (solda) ve Dubai Finans Pazarı (sağda)⁷⁵

⁷³ “Zaha Hadid Architects Opens Middle East Office”, <http://www.zaha-hadid.com/2016/11/07/zaha-hadid-architects-opens-middle-east-office/> (Erişim: Temmuz 2017)

⁷⁴ Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/sheikh-zayed-bridge/> (Erişim: Nisan 2017)

⁷⁵ Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/abu-dhabi-performing-arts-centre/>

Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/dubai-financial-market/> (Erişim: Nisan 2017)



Şekil 3.46 The Opus - Dubai (solda) ve Petrol Araştırmaları Merkezi - Ürdün (sağda)⁷⁶

Rem Koolhaas'ın, 1972'de öğrenci olarak başladığı AA'de ilk gördüğünde, giyimi ve duruşuyla fark edilmemesi olanaksız dediği Zaha Hadid'in, mimarlık üretimi dışında gerçekleştirdiği ürün tasarımları ve tanınmış modacılar ile girdiği yakın işbirliği de Hadid'in kariyeri ve tasarım dünyası için oldukça önemlidir. İnşa edilen ilk projesi olan Vitra İtfaiye İstasyonu projesinin de Hadid'e bir sandalye tasarlaması için teklif ile başlamış olması, mimarlık haricindeki tasarımlarının önemini göstermektedir.

2012 yılında Londra Tasarım Festivali kapsamında Hadid tarafından Fudge kuaför firması için Pop-Up isimli salon olarak tasarlanan ve sonrasında kalıcı bir Zaha Hadid Tasarım Galerisi'ne dönüştürülen mekânın ilk iki katında; Hadid'in mobilya, aydınlatma, mücevher tasarımları ve resimleri, randevu ile gezilebilen üçüncü katında ise mimari tasarımlarının modelleri sergilenmektedir.



Şekil 3.47 Pop-Up Salon, Londra, 2012 (solda) ve Zaha Hadid Tasarım Galerisi, Londra, 2013 (sağda)⁷⁷

⁷⁶ Kaynak: <https://www.thenational.ae/business/travel-and-tourism/zaha-hadid-s-the-opus-is-ahead-of-the-curve-1.68968> (Erişim: Temmuz 2017)

Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/king-abdullah-petroleum-studies-and-research-centre/> (Erişim: Nisan 2017)



Şekil 3.48 Gümüş Satranç Takımı, £9,999 (solda) ve Aria Chandelier Aydınlatma, £3,260 (sağda)⁷⁸

Sergilenen Hadid ürünlerinin büyük kısmının satışa da açık olduğu ve geçici sergiler ve diğer sanatçılar ile işbirliklerini kapsayan galeri, Zaha Hadid Tasarım'ın hedef ve içeriğini; “Zaha Hadid Tasarım, mimari projeleri küçük ölçeklerde deneyen, son teknoloji ve malzeme yeniliklerini keşfeden ve aynı zamanda da ticari beklentilere direkt cevap veren, heykelsi mücevherden sınırlı sayıda mobilyaya uzanan geniş bir çeşitlilikte, yaşam ve ev için parçalar yaratmaktadır.” cümleleriyle duyurmaktadır.⁷⁹

2012 yılında Kraliçe Elizabeth tarafından “Dame” unvanı verilen ve ayakkabıdan, yat tasarımına, kuaför salonundan olimpiyat stadyumuna kadar geniş bir çeşitlilikte ürünü hayata geçiren, Pritzker ve RIBA Stirling de dâhil olmak üzere sayısız ödülün sahibi Hadid, 31 Mart 2016'da Miami'de bronşit tedavisi gördüğü hastanede geçirdiği kalp krizi sonucu hayatını kaybetmiştir.

1980 yılında Londra'daki eski bir okul binasının tek odasında dört kişi ile başladığı kariyerini, dört yüz çalışanı ve dünyanın pek çok farklı noktasında inşa ettiği yapı ile tamamlayan Hadid'in beklenmeyen ölümünün ardından dile getirilenler, son kırk yılın mekânsal biçimlenişine katkı sunan bu etkili kariyerin ve kişiliğin de özeti niteliğindedir:

⁷⁷ Kaynak: <https://www.dezeen.com/2012/09/26/the-fudge-pop-up-salon-by-zaha-hadid/> (Erişim: Mayıs 2017)

Kaynak: <https://www.dezeen.com/2013/05/28/zaha-hadid-design-gallery-open-to-public/> (Erişim: Mayıs 2017)

⁷⁸ Kaynak: <http://zaha-hadid-design.com/shop> (Erişim: Temmuz 2017)

⁷⁹ “Zaha Hadid Design Gallery Opens to the Public”, <https://www.dezeen.com/2013/05/28/zaha-hadid-design-gallery-open-to-public/> (Erişim: Temmuz 2017)

"Zaha'yı nasıl özetlersiniz? Harika bir mimar ve harika bir insan. Çok özel bir insan." (Norman Foster)

"Zaha bir öncü, düşünce ve şiirin semalarında bir yıldızdı ve bir yıldız kaydıığında onun yerini gerçekten dolduracak biri yoktur. O benzersizdi." (Daniel Libeskind)

"Bence aksine, Zaha'nın tarihsel önemi azımsandı. O, uzayda bir kompozitör gibi, özgürlüğün seviyesini radikal bir şekilde genişleten anıtsal bir yenilikçiydi." (Patrik Schumacher)

"Zaha hakkında duyduklarınız ile onun gerçekte nasıl biri olduğu çok farklı şeylerdir. O, önemseydiği insanlar hakkında çok hassastı." (Dejan Sudjic)

"Onun, gerçeklik ve fantezi anlayışımızı tamamen değiştiren, imkânsız ve inşa edilemez görünen dünyasında yapabildikleri inanılmazdı." (Bjarke Ingels)

"O kesinlikle bir toplum ve mimarlıktan eşsiz bir yol şekillendirdi. Bu öyle harika bir şey ki kelimeler yetersiz kalıyor." (Richard Rogers)

Ölümünün ardından, 1988 yılından bu yana birlikte çalıştığı, ortağı Patrik Schumacher tarafından yönetilmeye başlanan ZHA, Hadid hayatı boyunca başlanan Pekin Yeni Havaalanı, Katar Al Wakrah Stadyumu, Belçika Antwerp Evi gibi devam eden çok sayıda projenin yanı sıra yeni projelerine de Hadid'in izinde devam edeceğini; *"Zaha, ZHA'nın DNA'sıdır. Her gün, bize yön ve ilham vermeye devam ediyor ve biz de onun bize öğrettiği şekilde çalışmaya devam ediyoruz: merak, bütünlük, tutku ve kararlılıkla."*⁸⁰ sözleriyle kamuoyuna duyurmuştur.

3.2.3. Frank O. Gehry

"Ben bir yıldız mimar değilim, ben bir mimarım. Teknik ve finansal olarak iyi olmayan binalar ile iyi olan binalar tasarlayan insanlar vardır. Sadece iki kategori. Basit." (Frank Gehry, 2009)

Frank Owen Gehry, 1929 yılında Kanada'nın Toronto kentinde, Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Yoksul fakat tasarım dilinin kökenlerinin dayandığını söylediği, çok yönlü bir ailede büyüdü. Yahudi geleneklerini canlı tutmaya çalışan aile içinde Gehry, hafta sonlarını büyük anne ve büyük babasının hırdavat deposunda

⁸⁰ "Thank you for Condolences from Zaha Hadid Architects & the Hadid Family" <http://www.zaha-hadid.com/2016/04/18/10338/> (Erişim: Temmuz 2017)

geçirdi ve büyükannesinin her hafta satın aldığı sazan balığını, o zamanlar farkında olmasa da imge kütüphanesine kaydetti. Antisemitizm ile sıklıkla karşılaşan ve yoksulluk ile birlikte yükselmekte olan ırkçı eğilimlerin de etkisiyle Gehry ailesi, 1947 yılında Los Angeles’a göç etti.

Los Angeles’a göç ettikten sonra, bir taraftan geçici işlerde çalışırken bir taraftan da Los Angeles Kent Koleji’nde sanat ve mimarlık üzerine gece derslerine katıldı. Burada karşılaştığı hocalarının da teşvikiyle, burs kazanarak başladığı Güney Kaliforniya Üniversitesi’nden 1954 yılında mimar olarak mezun oldu. Öğrencilik yıllarında Viyanalı tanınmış mimar Victor Gruen’in ofisinde de çalışan Gehry, iki hocasının önerisiyle kent planlama alanında yüksek lisans derecesi almak üzere Harvard Tasarım Enstitüsü’ne⁸¹ gitti. Gehry, bu alanda uzmanlaşma eğitimi alma sebeplerini şöyle aktarmaktadır: “Güney Kaliforniya Üniversitesi’nde kent planlaması dersi veren iki peyzaj mimarı hocam, Garrett Eckbo ve Simon Eisner, iyi niyetli ve reformcu politik eğilimlerimi biliyorlardı çünkü kendileri de öyleydi. Ayrıca, zengin adamların evlerini yapmakla ilgilenmediğimi, düşük bütçeli konut tasarımı ve kent planlamaya duygusal olarak daha hevesli olduğumu da biliyorlardı. Harvard Tasarım Enstitüsü’ne başvurmam için ısrar ettiler ve kent planlamada yüksek lisans eğitimi almamı tavsiye ettiler.” (Isenberg, 2009, s.79).

Harvard’daki eğitimi sırasında ekonomik olarak destek alamayan, evli ve iki çocuklu olan Gehry, kent planlama eğitiminde hissettiği memnuniyetsizlikler sonucunda kentsel tasarım bölümüne geçiş yapmak istediye de yeni bir başvuru sürecine mecbur bırakıldığı için vazgeçerek, Harvard Tasarım Enstitüsü’nden, eğitimi yarım bırakarak ayrıldı ve 1957 yılında Los Angeles’a geri döndü. Gehry ve ailesinin geri dönüş yolculuğunda yaptıkları, Frank Lloyd Wright’ın Arizona’daki Taliesin Evi ziyareti, Frank Gehry’nin yıldız bir mimar figürüne dair yoğun bir kişisel deneyim olması açısından önemli görünmektedir. Bahçede dalgalanan bir bayrak ile o yıl 90 yaşına basan Wright’ın evde olduğu işareti verilen yapının ziyareti için çocuklar da dâhil olmak üzere kişi başına bir dolar ücret ödenmesi gerektiğini öğrenen Gehry, bu duruma sinirlenerek yapıyı ziyaret etmekten vaz geçmiş ve hiçbir şekilde Wright’ın

⁸¹ Harvard Graduate School of Design

politikalarından hoşlanmadığını söylemiştir. Yıllar sonra isim, Guggenheim ortak paydasında, Frank Lloyd Wright'ın şöhretine aday bir isim olarak, “diğer Frank”, “diğer Guggenheim” ile tanımlanan Gehry, Wright ve şöhret olma hali ile ilgili şunları söylemektedir: “Frank Lloyd Wright'ın şapkası ve pelerini ile kibirli davranışlarından hoşlanmadım. İnsanlara verdiği küçük kırmızı arabalardan hoşlanmadım. Çalışanlarını markaladı. Rencide edici bir şekilde, ziyaretçiler oraya gitmek için para ödediler... Onu, kişiliği üzerinden değil işleri üzerinden bilmek istedim.” (Isenberg, 2009)

Harvard eğitimini yarıda bırakarak Los Angeles'a dönen Gehry, farklı ofislerde ve en son da yine daha önce yer aldığı Gruen'in ekibinde çalışarak, özellikle konut ve alışveriş merkezleri konusunda deneyim kazandı. Büyümeye başladıkça iş-odaklı bir şirkete dönüştüğünü ve tasarımın öncelik olmaktan uzaklaştığını düşündüğü Gruen'in ofisinden ayrılarak 1961 yılında Paris'e giden Gehry, yaklaşık bir yıl Andre Remonet'in ofisinde çalıştıktan sonra Los Angeles'a geri döndü ve kendi yolunda ilerlemek üzere 1962 yılında Frank O. Gehry and Associates adıyla şirketini kurdu. Şirket, 2001 yılında Gehry Partners, LLP. adıyla on ortaklı bir yapıya geçti.

Harvard ve Paris'te geçirdiği zamanlarda çıktığı Avrupa yolculuklarında incelediği modern mimarlık ürünleri sayesinde Üniversite yıllarında edindiği Asya merkezli mimarlık anlayışının dönüştüğünü söyleyen Gehry, 1960'ların özellikle ilk yıllarında, Los Angeles sanat çevresi ile yakın ilişki içine girdi. Los Angeles'ta 1957-1966 yılları arasında önemli sanat etkinliklerine sahne olan ve dönemin etkili sanatçılarının toplandığı Ferus Galerisi, o dönem Gehry'nin de etkisinde olduğu verimli bir ortam barındırıyordu. Çocukluğundan beri sanata olan düşkünlüğü sebebiyle sanat çevresi içinde sürekli bir öğrenme güdüsüyle var olan Gehry, aslında o sanat ve mimarlık alanlarında hep “yabancı” olduğunu da belirterek şunları söylemektedir: “En başından beri bir yabancıydım, bu yüzden iyi ya da kötü ilerleme kaydettim. Bir marjinalleştirme yolu olarak bana sanatçı diyen mimarlardan farklıydım. Bunun üzerine sanatçılar da rekabete girip “Hayır, sen hala bir mimarsın çünkü sanatın olan binalarına tuvaletler koyuyorsun. Richard Serra, tesisatçı diyerek beni ciddiye almazdı.” (Tyrnauer, 2010).

Ferus Galerisi etrafında bir araya gelen ve kendilerine Biraderler Grubu adını veren sanatçı grubundan ressam Ed Moses'in kendi çevrelerinden dışarı çıkmayan mimarların arasında oldukça garip bulduğu Gehry, bir mimar olarak sanatçıların dünyasından nasıl beslendiğini ise şöyle dile getirmektedir: “Beni onlara çeken şey, sezgileriyle çalışmalarıydı. Ne isterlerse yapıyorlardı ve sonuçlarını göze alıyorlardı. İşleri çok direktti ve yapmakta olduğum mimarlığın rijitliğinden oldukça farklıydı. Biz mimarlar, güvenlik meseleleriyle uğraşmak zorundayız – yangın güvenliği, sulama sistemleri, merdiven korkulukları gibi şeyler. Kurallar ve bütçeyi takip eden, yaptığımız her şeyi çok dikkatli yapmamız gerektiğini öğreten bir eğitimden geçiyoruz ama bu kısıtlamalar estetikten bahsetmiyor.” (Goldberger, 2015).

Mimarlığın, kısıtlamalar içinde problem çözme ve estetik kaygısı ile sanatsal üretimin kısıtsız sezgiselliğindeki zıtlık ve bu çevreye duyduğu yoğun ilgi ve merak sebebiyle Gehry, 1960'lı yılların başında tek başına pratiğe başladığı Frank O. Gehry and Associates içinde bir süre yalnızca mobilya üretimi yaptı. Bu dönemde başlayan ve mimarlık kariyeri boyunca devam eden, malzemeye dair arayışları içinde, çoğunlukla sıkıştırılmış mukavvadan ürettiği mobilyalar ile bir anlamda beklenmeyen bir popülerlik de elde etti.

Ekonomikliği, seri üretimi ve kolay erişilebilirliği ile Gehry tarafından “mobilyanın Volkswagen'ı” olarak tanımlanan Easy Edges serisi, yakaladığı başarı sebebiyle, üretici firma tarafından, tasarımcısının da görünür olacağı reklam kampanyaları ile büyütülmek istenmiştir. Gehry, mimarlığının önüne geçeceği endişesi ve reklam bunu kabul etmeyerek, bir süre mobilya üretimine ara vermiştir. Templer'in aktardığına göre Gehry o dönem, Yves Saint Laurent gibi pazarlandığı bir reklam çalışmasının içine girmekten korktuğunu söylemektedir. (Templer, 1999) Kirkland Dekoratif ve Güzel Sanatlar Müzesi internet sayfasında yer alan tanıtım yazısına göre, üretildiği dönem \$15-\$115 satış fiyatında olan Easy Edge tasarımları, günümüzde koleksiyonerlerin peşinde koştuğu bir seri konumundadır.



Şekil 3.49 Frank Gehry tarafından 1969-1973 yılları arasında üretilen EasyChair serisi mobilyalar⁸²

Victor Gruen'in yanında geçirdiği öğrencilik yıllarında edindiği konut tasarımı deneyimi sayesinde Gehry, tek başına pratiğe başladığı ilk yıllarda kendisine tanınırlığı getiren mobilya tasarımlarının yanı sıra, ağırlıklı olarak sanat çevresinden tanıdığı kişiler için konutlar da tasarladı. Gehry'nin bu dönemde tamamladığı konut yapıları içinde, grafik sanatçısı Lou Danziger için 1965 yılında tamamlanan Danziger Stüdyosu ve Evi, tipik modernist bir yapı olarak, sonraki yıllarda ürettiği işlerden oldukça farklı olmasıyla önemli bir ilk dönem üretimidir.

Dönemin mimarlık tarihçisi Reyner Banham, iç içe geçen iki kübik formdan oluşan ve sağır duvarlarıyla dışarıdan koparak iç avluda kendi mahremiyetini oluşturan bu yapıyı tasarlayan Gehry'yi, geleneksel Los Angeles dokusu olan sıvalı küp formunu uluslararası bir dikkat çekicilikte hayata geçirdiği için kutlamıştır.⁸³



Şekil 3.50 Danziger Stüdyosu ve Evi, Gehry, 1965, Los Angeles⁸⁴

⁸² Kaynak: <http://www.kirklandmuseum.org/collections/work/easy-edges-side-chair-wiggle-chair>

⁸³ <https://www.laconservancy.org/locations/danziger-studio>

⁸⁴ Kaynak: <http://www.ncmodernist.org/gehry.htm> [Temmuz 2017]

Danziger Stüdyosu ve Evi'nden birkaç yıl sonra hayata geçen bir başka önemli ilk dönem Gehry yapısı ise, 1967 yılında Ulusal Senfoni Orkestrası'nın yaz konserlerine ev sahipliği yapması için tasarlanan Merriweather Post Pavillion'dur. Rouse Company tarafından, Kolombiya Maryland bölgesi için yürütülen büyük çaplı bir projenin bir bölümü olarak hayata geçen bu proje, hem Gehry'nin daha sonra da işlerini yapacağı Rouse Company gibi büyük bir yatırımcıyla tanışması hem de ilk kez bir tasarımına dair değerlendirme yazısının New York Times'da yayımlanması sebebiyle dikkat çekicidir. Ulusal Senfoni Orkestrası'nın yaz konserleri için tasarlanan bu yarı-açık konser alanı, zaman içinde Pink Floyd, Led Zeppelin, Janis Joplin gibi pek çok ünlü müzisyenin konser verdiği bir mekân haline gelmiştir.



Şekil 3.51 Merriweather Post Pavillion Konser Alanı, 1970, Los Angeles⁸⁵

“En önemli şey kendin olmaktır çünkü bir başkası olmaya çalıştığın sürece işini kötülemeye başlarsın ve bu güçlü bir duruş değildir. Öğrencilerime her zaman kendileri olmaları gerektiğini söylüyorum; çünkü eğer kendiniz olursanız kendi üzerinizdeki uzman olursunuz. Tek uzman sensin ve bu olmak için iyi bir yer.” (Isenberg, 2009, s.231)

Bağımsız yolculuğunu yaşamak üzere kurduğu ofisinde ilk on yılda mobilyalar ve konutlar tasarlayan Gehry'nin, yukarıdaki sözleriyle de dile getirdiği ve oldukça önemsendiği “kendin olmak” yolundaki ilk adımının, bugünkü tasarım dilinin de ilk izlerini gördüğümüz, Santa Monica'da kendisi ve ailesi için tasarladığı konut olduğunu söylemek mümkündür.

⁸⁵ Kaynak: <http://www.jayrickey.com/wp-content/uploads/2013/03/Post-Pavilion.jpg> (Erişim: Temmuz 2017)



Şekil 3.52 Gehry Evi, 1978, Santa Monica, Kaliforniya⁸⁶

Santa Monica içinde bir mahallede, 1977 yılında, bütçeleri kapsamında satın aldıkları pembe bir bungalovun korunarak, Gehry tarafından etrafında düşük bütçeli ve endüstriyel malzemelerden oluşan yeni bir katmanın eklenmesiyle aileye yetecek bir boyuta getirilen evin, Gehry'nin kariyeri için önemli bir dönüm noktası olduğu söylenebilir. Oluklu sac levha, ahşap, cam gibi, mevcut yapıyı büyütmek, ışık gereksinimlerini karşılamak, aynı zamanda da orijinal strüktürün sağlamlığını koruyarak onun üzerinde–etrafında büyümek anlayışıyla inşa edilen bu ev; Gehry'nin dekonstrüktivizm ile özdeşleştirilmesi, cesaret gibi olumlu yorumların yanı sıra, oldukça keskin sert eleştirilerin de yöneltilmesine yol açmıştır. Bir taraftan hep ilgi duyduğu malzeme ve yapım teknikleri konusunda araştırma yapabildiği bir deney alanı, bir taraftan da bire bir uygulama ile el işçiliğini öğrendiği bir okul işlevi gören bu evin, Gehry'e göre en güçlü tarafı, yapının hangi bölümlerinin iradi hangi bölümlerinin tesadüfi olduğunun anlaşılmamasıydı. Belki tam da bu sebeple, Postmodern ve dekonstrüktif gibi sınıflandırma çabalarında ilk sıralarda yer alan Gehry için bu ev aynı zamanda, kendi sözünü-arayışını peşinde mimarlık yapmak ile hayatını idame ettirmek için mimarlık yapmak arasındaki çelişkinin de açıkça görünür olmasını sağlayan bir konumdur. Merriweather Post Pavillion projesi sürecinde ilk kez tanıştığı ve daha sonra da şirketin genel müdürlük binası ile Santa Monica'da alışveriş merkezi gibi pek çok projede müşterisi olan Rouse Company, kendi evi üzerinden yaşadıkları çelişki sebebiyle Gehry ile yollarını ayırma kararı almıştır. Bu ilginç kırılmayı Gehry şöyle aktarmaktadır: “1978 yılında, Rouse

⁸⁶ Kaynak. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-7-buildings-defined-frank-gehrys-legacy> (Erişim: Temmuz 2017)

Company için pek çok iş yapmıştım ve ofisimdeki pek çok kişi Rouse Company projeleri için çalışıyordu. Bir akşam, arkadaşım da olan, şirketin sahibi Matt DeVito'yu bir açılış sonrasında evimize yemeğe davet ettim. Zincirler ve geleneksel olmayan malzemeler ile ürettiğim evi gördüğünde oldukça ilginç buldu. “Bunu seviyor olmalısın, kendin için yaptın.” dedi. “Evet” diye cevap verdim. Daha sonra onun için yaptığım bir yapının olduğu yönü işaret ederek; “O zaman öyle bir şeyi nasıl sevebilirsin?” diye sordu. “Aslında sevmiyorum.” dedim. O zaman neden yaptığımı sorduğunda da ona geçinmek zorunda olduğumu söyledim. Yapmak istemediğim şeyleri yapmamam gerektiğini düşündüğünü söyledi. El sıkıştık, bir daha birlikte iş yapmamak üzere ayrıldık. Bu olay cuma akşamı yaşandı ve ben Pazartesi sabahı ofise gittiğimde hemen herkesin işine son vermek zorunda kaldım. Eşim Berta, telefonlara cevap vermek üzere ofisin kalan kadrosuna o gün dâhil oldu.” (Isenberg, 2009, s.249).

Rouse Company ile çalışmayı bıraktıktan sonra, ağırlıklı olarak Los Angeles bölgesinde işler yapmaya devam eden Gehry, kendi arayışını dışa vurabileceği, daha büyük çaplı projelerin de gelmesiyle üretkenliğini devam ettirerek, 1980 yılında tamamlanan Loyola Hukuk Okulu ile ilk kampüs tasarımını hayata geçirmiştir.

“Beyaz tuvale bakan bir ressam, gerçeğin bir anını bulur, ilhamın saf anını ve ben de mimarlıkta böyle bir analogi arıyordum. Buna en yakın olan nedir? Tek-odalı binanın kaçınmamız gereken en az bahaneyi barındırdığını düşündüm. Sonra tek-oda binalar yapmaya başlarsınız. Bir konut için, bunlardan bir demet yaparsınız. Mutfağı tek-oda bina yaparsınız, yatak odasını, yemek odasını. Şimdi binalardan bir köy oluşur. Bu bana kenti hatırlattı. Bu tip tek-oda binalardan oluşan bir kentsel prototip geliştirmenin mümkün olduğu fikri beni heyecanlandırdı. Giorgio Morandi'nin resimlerini gördüğümde çıldırdım; çünkü Morandi de aslında tek-oda binalar olan şişeler çiziyordu ve şişe köyleri yaratıyordu. Bunu sevdim.” (Isenberg, 2009, s.31).



Şekil 3.53 Loyola Hukuk Okulu, 1978-1980, Los Angeles⁸⁷

İlk kez Philip Johnson'un bir konferansında duyduğu, daha sonra da ressam Morandi'nin eserlerinde izini bulduğu tek-oda bina ve bina köylerden bir kentsel prototip geliştirme fikrinin Gehry tarafından pratik olarak denendiği ilk proje olan Loyola Hukuk Okulu, mevcut iki eski binaya eklenerek bir kampüs oluşturacak yeni binaların tasarımını içeriyordu. Bir kent kampüsü tasarımı olan projede Gehry'den beklenen; yer duygusu yaratması, hukukun mimarlığına ve antik geleneklere referans vermesiydi. Bu ihtiyaçlardan ve bina-köyler fikrinden yola çıkan Gehry, köklerini geçmişten alan meydan merkezli yerleşim planı içinde, eskiyi yorumlayan bir tamamlayıcılıkla yeni binalar ekleyerek, bir taraftan içinde yer aldığı kentsel çevreye uyum sağlayan, diğer taraftan da kampüsün kendi başına bir yer olduğuna vurgu yapan tasarımıyla oldukça övgü toplamıştır.

Gehry'nin 1970'lerin sonu ve 1980'ler ile devam eden başarısı ve işlerin çeşitliliği içinde, aradığı özgün dili açık şekilde dışa vuran bir başka önemli projesi ise 1984 yılında tamamladığı Norton Konutu'dur. Gehry'nin harekete dair ilk fikirlerinin oluşmaya başladığını ancak tamamlayamadığını söylediği bu sahil konutu, dar parsel ve düşük bütçe kısıtlamalarına getirdiği tasarım çözümü ve malzeme arayışıyla, Gehry mimarlığında önemli bir yer tutmaktadır.

⁸⁷ Kaynak. <https://www.laconservancy.org/locations/loyola-law-school> (Erişim: Temmuz 2017)



Şekil 3.54 Norton Evi, 1986, Venice Sahili, Kaliforniya (solda), Dans Eden Shiva figürü (sağda)⁸⁸

Norton çifti için tasarladığı bu konutta doğan hareket fikrini, bir sonraki projesi olan Vitra Tasarım Müzesi'nde gerçekleştiren Gehry, bu süreci şöyle anlatmaktadır: “Norton’ların evinde, dans eden Şiva figürlü çok güzel heykel vardı. Onlara yapacağım sahil evi üzerinde çalışırken, birden döndüğünüzde, heykelin hareket ettiğine emin olabiliydiniz. Hepimiz çok etkilenmiştik. Onları da mutlu etmek için, bir fırtınayla hareketi donmuş, ikiye dörtlük bir çit yapmaya karar verdim (...) Eskizlerimi, çizimlerimi hazırladım. İnşa ederken tasarlamak dışında ne yapabileceğimizi de bilmiyordum. Bana inandığını sanmıyorum ama çalışmama izin verdi. İlk üç katmanı sırayla inşa ettim. Dördüncüyü yapmaya hazırlanırken Norton beni durdurdu ve “Bu kadar. Daha fazla devam etmeyeceğim. Bu senin bitmemiş senfonin olacak.” dedi.” (Isenberg, 2009, s.202).



Şekil 3.55 Vitra Tasarım Müzesi, 1989, Weil am Rhein-Almanya⁸⁹

⁸⁸ Kaynak. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-7-buildings-defined-frank-gehrys-legacy> (Erişim: Temmuz 2017)

⁸⁹ Kaynak. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-7-buildings-defined-frank-gehrys-legacy> (Erişim: Temmuz 2017)

“Eğer bir müşteri bir şeyi yapmazsa, onu başka yerde denerdim. Yola devam ederdim. Bunu hala yaparım. Eğer bir yerde bir fikri tamamlayamadıysam, onu tamamlayabileceğim başka bir yere giderim.” diyen Gehry’nin, Norton Evi’nde tamamlayamadığı hareketi tamamlamak üzere gittiği yer ise Almanya oldu. Vitra Uluslararası Mobilya Şirketi’nin Weil am Rhein’daki arazisinde farklı mimarlara yaptırdığı yapılardan biri olan Tasarım Müzesi ile Gehry, hem Avrupa’daki ilk işini gerçekleştirmiş hem de daha sonra Genel Müdürlük Binası’nı da tasarladığı Vitra ile kurduğu önemli iş ilişkisinin başlangıcını yapmıştır.

Vitra’nın CEO’su Rolf Fehlbaum’un özel koleksiyonunun sergilendiği 8000 m²’lik Tasarım Müzesi, Gehry’nin temel kare formlar ile eğrisel yüzeyleri bir arada kullandığı heykelsi yapısıyla dikkat çekmektedir. (akt. Corcoran, 2017) “Eskiz yaparken imkân bulduğum biçim verme işini seviyorum ve bunu bir binada yapacağım da hiç aklıma gelmemişti. Buna benzer inşa ettiğim ilk şey, Almanya’daki Vitra’dır.” diyen Gehry, Avrupa’daki bu ilk projesinin, hayatında bir dönüm noktası olduğunu da belirtmektedir. (Akt. Fiederer, 2017) Avrupa’ya profesyonel olarak adım atmasına fırsat sunan Vitra Tasarım Müzesi projesinin yanı sıra Gehry’nin kariyerindeki bu dönüm noktasının bir başka sebebi de aynı yıl aldığı Pritzker ödülüdür. Mimarlık alanının Nobel’i olarak görülen ve Pritzker Ailesi’ne ait Hyatt Foundation tarafından 1979 yılından itibaren verilmeye başlanan bu uluslararası ödülün amacı, yaşayan mimar ya da mimarların öne çıkan başarılarını ödüllendirmektir. Mimarlık eleştirmeni ve 1989 Pritzker jüri üyesi Ada Louise Huxtable’ın, bu ödül sebebiyle Gehry’nin mimarlığı hakkında söyledikleri, “kendisi olmak” peşinde koşan bir mimarın yaklaşık otuz yıllık birikiminin de bir değerlendirmesi niteliğindedir: “Hiç kasvetli Gehry binası yoktur. Hiç kimse insanları gülümsetmeyen binalar yaptığını düşünemez. Balıklar var, saf heykel ya da kullanışlı objeler olarak, dekoratif ya da işlevli, berrak ya da ışıltılı, balıklara düşkünlüğü lambalara, antropomorfik restoranlara ve kulelere dönüşmüştür. Oluklu mukavvadan mobilyaları var, eski ayakkabı kutusu huzurunda, kâğıt ihtişamında ve kolay kullanımlı. İçerisi kapalı bir espri ya da kısa nüktelerden oluşmayan ince bir zekâ var; bunlar, sıradan görünenin, hayal gücü ile nasıl olağan dışına dönüşebileceğinin

ilhamıyla ruhu yukarıya taşıyan, kullanım ve stilin beklenmedik tanımlarını araştıran, aydınlık ve yaşam dolu tasarımlar.” (Huxley, 1989).

Huxley’in, yaratıcı bir sanat olarak mimarlığı ileriye taşıdığını da belirten Gehry’nin, gülümseten diline oldukça uygun bir örnek olan bir diğer projesi ise Prag’da bulunan ve Dans Eden Bina ya da Ginger ve Fred olarak ün yapan 1996 tarihli Ulusal Hollanda Binası’dır. 2. Dünya Savaşı’nda bombalanarak büyük oranda yıkılan bir binanın yerine inşa edilmesi talebiyle bizzat Çek Cumhurbaşkanı tarafından yakından takip edilen binayı Gehry, yerel mimar Vlado Milunic ile birlikte çalışarak tamamlamış ve Yeni Barok olarak tanımlanmasını istemiştir.

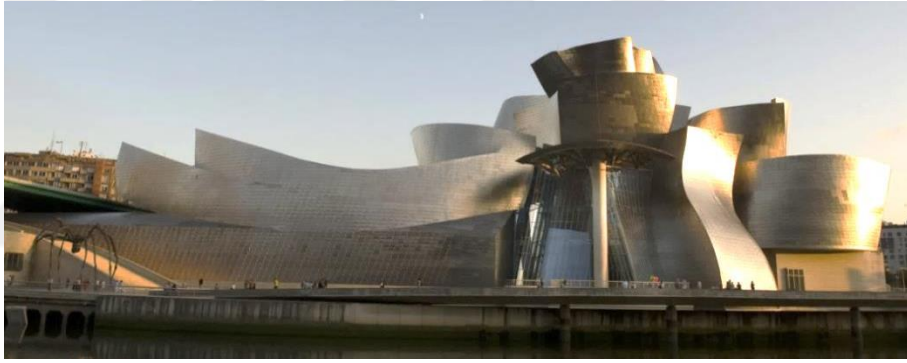


Şekil 3.56 Ulusal Hollanda Binası, 1996, Prag-Çek Cumhuriyeti⁹⁰

Tasarıma başlarken 19.yy’ın dili, yakın çevre ve nehir ile olan ilişkiye odaklandığını söyleyen Gehry, komşu yapının nehre bakışını kesmemek için büktüğü kütlenin, birlikte çalıştığı Milunic tarafından bir kadın bedenine benzetilerek Ginger olarak adlandırıldığını belirtmektedir. Bunun üzerine kendisi de diğer kütleye Fred ismini veren Gehry, bu ismin yalnızca Milunic ve kendisi arasında bir espri olduğunu, bir basın toplantısında Milunic’in bu ismi telaffuz etmesi ile hızla yayıldığını ve basın tarafından “Hollywood kitsch’ini Prag’a taşımakla” suçlandığını söylemektedir: “Mimarlık Avrupa’da daha önemli bir başlık. Bundan da fazlası, tarihsel olarak Avrupalılar mimarlığa daha fazla değer veriyorlar ama Amerika her zaman daha deneysel ve değişime açık; çünkü Avrupa’daki bağlam kadar baskın bir bağlam yok. 19.yy kentleri, deney yapmayı zorlaştıran kentler.” (Isenberg, 2009, s.137).

⁹⁰ Kaynak. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-7-buildings-defined-frank-gehrys-legacy> (Erişim: Temmuz 2017)

Gehry'nin Almanya'daki Vitra Tasarım Müzesi ile başlayan Avrupa pratiklerinin, kuşkusuz en çığır açan örneği, İspanya'nın Bask bölgesinde yer alan Bilbao için tasarladığı ve 1997 yılında tamamlanan Guggenheim Bilbao Müzesi'dir. Çok boyutlu bir planlama ile hedeflenen kentsel ve ekonomik yeniden canlandırmanın, bir müze ve yıldız mimar ile en yüksek noktasına taşınmasının en önemli modellerinden biri olan Guggenheim Bilbao, titanyum kaplamalı çelik strüktürü ile Gehry'nin biçimsel portföyünde ve yıldızlık kariyerinde yeni bir dönüm noktası olarak da görülebilir. Guggenheim Vakfı'nın yöneticisi Tom Krens tarafından Bilbao'daki canlandırma sürecine dâhil edilen Gehry, kendisinden beklenen şeyin, görsel bir kimlik sağlayacak ve Bilbao'yu dönüştürecek bir çeşit Sydney Opera Binası olduğunu ve bunun için elinden geleni yapacağını söylediğini belirtmektedir.



Şekil 3.57 Guggenheim Bilbao Müzesi, 1997, Bilbao – İspanya⁹¹

Büyük gösteri mimarlığı, ikon, imza, kültürel tüketim gibi pek çok kavramın yeni boyutlarıyla tartışılmasına da yol açan, mimar Philip Johnson tarafından “zamanımızın en önemli yapısı” olarak tarif edilen ve eleştirmen Herbert Muschamp’ın New York Times’daki makalesinde “Bilbao’daki Mucize” (Muschamp, 1997) dediği bu yapı, ekonomik canlandırma projesinin beklenenden de büyük bir başarı göstermesi sonucunda, literatüre Bilbao Etkisi olarak geçmiştir. Etkisini yitirmiş bir eski endüstri kentinin, ikonlar ve yıldız isimler ile bir çekim alanı haline getirilmesi ile elde edilen büyük ekonomik geri kazanımı, küresel yarışa dâhil olmak isteyen ya da gözden düşmüş kentler için bir model olarak tanımlamakta kullanılan bu isim, mimarlık eleştirmeni Joseph Giovannini tarafından şöyle

⁹¹ Kaynak. <https://www.guggenheim.org/about-us> (Erişim: Temmuz 2017)

açıklanmaktadır: “Soğuk sanayi kenti, İspanya’nın Pittsburgh’u, birleşmiş bir Avrupa ve küreselleşmiş bir ekonominin satranç tahtasında bir oyuncu olarak ortaya çıkmak için, Eyfel Kulesi ve Sidney Opera Binası ile karşılaştırılabilir bir kartpostal imgesine ihtiyaç duydu. Bir anıta ihtiyaç duydu. Bir bina ve daha sonra \$110 milyon sonrasında, Bilbao şimdi dünya sınıfı kenti olarak yarışıyor ve dünyanın pek çok ikinci ve üçüncü kuşak kenti, böyle bir Sindrella dönüşümü umuduyla, Bay Gehry’nin ofisini arıyor.” (Giovannini, 2001).

Mimar isminin ve ikonik bir yapının yol açtığı büyük ekonomik kazanımın, diğer pek çok kenti de benzer girişimlere yönlendirmesinin, uzun yıllara yayılan bir planlama sürecini göz ardı eden, indirgemeci bir yaklaşım olduğunu savunan Ponzini, bu bakış açısının Bilbao Guggenheim üzerinden üretilen farklı anlatılar ile de beslendiğini belirtmektedir. (Ponzini, 2016)

Bilbao Belediye Başkan yardımcısının, “İyi mimarlık artık hiçbir şekilde yeterli değil; baştan çıkarmak için isimlere ihtiyacımız var” (akt. Gonzalez, 2006) sözleri, Ponzini’nin bahsettiği bu indirgemeci algıyı besleyen bir anlatı olarak önemli görünmektedir. Benzer bir yaklaşımı, mimarlık tarihçisi ve eleştirmen Charles Jencks’in şu sözlerinde de görmek mümkündür: “...Bu, Bilbao Etkisinin medyaya ve her hevesli metropole çok açık görünen sonuçlarıydı. Eğer bir kent, doğru mimarı, kariyerindeki doğru yaratıcılık anında alabilir ve ekonomik ve kültürel risklere girebilirse, yaklaşık üç yılda, yaptığı yatırımı ikiye katlayabilir. Bu aynı zamanda gerilemekte olan endüstriyel bir bölgenin kaderini de değiştirebilir. Kabaca söylemek gerekirse, kültür endüstrisinin üçüncü derece ekonomisi, Modernist gerilemeden çıkış yoludur: Post-modernleş ya da bat!” (Jencks, 2005, s.19).

Tamamlandıktan sonra Bilbao’nun ekonomisinde büyük çaplı bir canlanmaya, turizmde gözlenen ciddi yükselişe sahne olan Guggenheim Bilbao tasarımı için tercih edilmesini, tasarımı ile öyle görünmese de aslında konservatif bir karar olarak yorumlayan Gehry, bu süreç içinde kendisini iskambildeki jokere benzetmektedir. Müzeye girişi, yol kotundan merdivenlerle inilen nehir kotunda çözen Gehry, giriş holünden nehre erişime ve yüksek bir atriuma olanak veren bu kararını demokratik bir yaklaşım olarak yorumlamaktadır. Bilbao’daki bu müze için cephede paslanmaz çelik kullanmayı düşünen ancak aylar süren deneyler sonucunda, Bilbao’nun nemli

ikliminde bunun uzun ömürlü olmayacağına karar veren Gehry, müzenin eğimli yüzeyleri için titanyumu tercih etmiş ve bu malzeme de müzenin kimliğinde önemli rol oynamıştır. Bu eğimli yüzeylerin projeden somut üretime dönüşebilmesi için, Mirage savaş uçakları için üretilen bir üç boyutlu tasarım programı olan CATIA'nın kullanılması da Gehry mimarlığının teknoloji temelli yaklaşımın ilk örneklerinden olması açısından önemlidir. Bu projenin hayata geçmesinden beş yıl sonra, 2002 yılında, Gehry Technologies adında, uluslararası hizmet veren bir teknoloji odaklı tasarım şirketi kuran Gehry'nin, sonraki dönem projelerinde bu arayış ve yenilik çalışmaları da açıkça görünmektedir. İnşaat sırasında yapılan ziyaretlere, düzenlenen konferanslara rağmen Guggenheim Bilbao'nun, kariyerinde bu kadar keskin bir dönüm noktasına dönüşeceğini beklemeyen Gehry, bu projenin kendisini ve Bilbao'yu dünyaya tanıttığını ve eğer gerçekleşmeseydi Disney Konser Salonu projesinin gerçekleşmesinin de mümkün olamayacağını belirtmektedir.

Anlaşması Guggenheim Bilbao'dan yaklaşık on beş yıl önce, 1988 yılında yapılan Los Angeles Disney Konser Salonu, kırk yıldır yaşadığı kentte yer alması ve müziğe olan özel ilgisi sebebiyle Gehry için oldukça önemlidir. Los Angeles Filarmoni'nin işverenliğinde ve Walt Disney'in eşi Lillian Disney'in, eşinin adına bağışladığı \$50 milyonluk bütçe içinde yapılması planlanan yapı için açılan davetli yarışma için sunduğu öneride Gehry, bir taraftan Los Angeles'a verdiği önemi, bir taraftan da mimarlığına dair şüpheleri giderebilmek için verdiği büyük çabadan bahsetmektedir: “Bu proje konusunda açık olmayı bir saplantı haline getirdim. Ne yaptığımı ve ne yapacağımı anlamalarını istedim çünkü geçmişim ve kullandığım malzemelerden dolayı hakkımda çok fazla endişe vardı. Daha yakın zamanda LA Times'ta kendi evim hakkında bir yazı yayımlanmıştı ve insanlar bunu görerek, konser salonu gibi saygın, detaylara, malzemelere, yüzeylere ve süreçlere saygılı, uygun işler yapabileceğimi anlamıyorlardı. Bütün bunları unutturmak çok zor. Eski işlerimi hep çok düşük bütçelerle gerçekleştirdim ve o malzemelerle yaptım. Beni hep bu yapılar ile değerlendiriyorlardı.” (Isenberg, 2009, s.184).



Şekil 3.58 Disney Konser Salonu, 1988-2003, Los Angeles-ABD⁹²

Oldukça heyecanlı bir bekleyiştten ve eleme sürecinden sonra Disney Konser Salonu için seçilen Gehry; projenin felsefesi olarak kendisine sunulan klasik müziğin demokratikleştirilmesi, Walt Disney'in elitist bir duruştan çok halk ile bütünleşen karakterini ve Los Angeles'ın çok kültürlü demografik yapısını yansıtması gibi talepleri değerlendirerek çalışmalarını derinleştirdi ve bir klasik müzik tutkunu olarak eklediği, müzisyenlerin konforu ve müzik kalitesi kriterlerini de tasarım sürecine dâhil ederek akustik uzmanı Yasuhisa Toyota ile birlikte çalıştı. Tasarımın tamamlanmasından projenin inşa sürecine kadar geçen on beş yılda, bütçe ve yönetim problemlerinden dolayı sıklıkla durma noktasına gelen Disney Konser Salonu, Guggenheim Bilbao'nun açılması ve başarısı ile birlikte ivme kazanarak, tamamlanması için düzenlenen kampanyalar sonucunda \$274 milyonluk bir maliyet ile 2003 yılında açıldı. Bu zorlu ve tutkulu süreç sonunda bir taraftan müzikseverler, müzisyenler ve kent sakinleri, yapının akustik kalitesi ve dikkat çekici formuna övgüler yağdırırken; diğer taraftan da dış cephenin yansıtıcı yüzeyleri sebebiyle yakın çevrede yükselen sıcaklık ve artan trafik kazaları gibi ciddi problemlerin yaşanmasına sebep oluyordu. Gehry ve ekibinin problemi gidermek için yürüttükleri çalışma ile matlaştırılan yüzeyler ile sorun çözülsede; "Yansıma benim suçum değil. Bunun olacağını onlara söylemiştim. Tüm eleştiriyi ben alıyordum. Televizyonda, History Channel'da gördüm; son on yılın en kötü mühendislik felaketi listesinde onuncu sıradaydım." (Craven, 2017) diyen Gehry'nin Disney Konser Salonu üzerinden yaşadığı bu problem, ikonik yapılar ve yakın çevre fiziksel etkilerine dair de önemli bir örnek oluşturmaktadır.

⁹² Kaynak. <http://www.archdaily.com/441358/ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry> (Erişim: Temmuz 2017)

Başlangıcından uzun soluklu gerçekleşme sürecine, fiziksel etkisinden demokratik söylemine kadar, Gehry mimarlığında Guggenheim kadar olmasa da oldukça önemli bir yer tutan Disney Hall sonrasında; “Popülist bir mekân yapma fikri, çok güçlü hissettiğim bir şey (...) Tüm binalarımı erişilebilir yapmaya çalışıyorum. Evim bile, herkesin içeriye görebileceği büyük pencerelere sahip. Olabildiğince açık ve erişilebilir olmakla ilgileniyorum” (Isenberg, 2009, s.189) diyen Gehry bu sözleriyle, mimarlığı ele alışındaki temel tavrı ve gerek müşterileriyle kurduğu ilişki gerekse de kullanıcıların yapılarıyla kurduğu ilişkide önem verdiği demokrasi, erişilebilirlik ve şeffaflığı biçime nasıl yansıttığının da işaretlerini vermektedir. Bu kavramlar dışında Gehry’nin ürettiği formlara etki eden ve yapılarına bir anlamda Gehry imzası veren bir başka faktör de balıklar ve denize duyduğu ilgidir. Vitra Tasarım Müzesi ile ilk işaretlerini veren eğrisel formların ardındaki bu özneliliği, Gehry şöyle açıklamaktadır: “Üniversiteden beri deniz yolculuğuna meraklıyım ve kendi teknemi alacak ekonomik güce ulaşana kadar, diğer insanlarla tekne yolculukları yaptım. Suda olmayı seviyorum (...) yelkenler, güzel mekânlar oluşturuyorlar. Arkanızda rüzgâr varken, önce ana yelkeni sonra da diğerini açarsınız ve bu ‘wing on wing’⁹³ yaratır. Disney Konser Salonunu bitirdikten sonra, onu bir ‘wing on wing’ olarak gördüm ama bu bilerek yaptığım bir şey değildi. Bu DNA’mda var.” (Isenberg, 2009, s.219).

“Geliştirdiğim ve Bilbao’da doruğa çıkan dil, postmodernizme tepkiden geliyor. O dile ulaşmak için can atıyordum. Süslemenin insancıllaştıran yönleriyle, süsleme yapmadan uğraşmak istiyordum (...) Eğer illa ki geriye gitmemiz gerekiyorsa, neden üç yüz milyon yıl öncesine, balığa dönmeyelim? Balık ile ilgili bir şeyler çizmeye başladıkça, bunların mimari olduklarını, hareket etmezken hareket barındırdıklarını fark ettim. Bunu diğer insanlara çok karmaşık entelektüel bir çaba gibi göstermekten hoşlanmıyorum. Pek çok mimar çift kıvrımdan kaçınır; ben de öyleydim çünkü ekonomik ve uygulanabilir bir şekilde bunu binaya tercüme etme dilinden yoksunduk. Sanırım balık figüründen beslenen çalışmalarım bir çeşit kendi dilimi yaratmama izin verdi.” (Isenberg, 2009, s.199).

⁹³ Denizcilik Terimi: Cenovanın bir tarafta, ana yelkenin diğer tarafta olduğu rüzgârın tam arkadan geldiği durumda yapılan seyir. <http://yelkencilik-terimleri.wikidot.com/> (Erişim: Temmuz 2017)

İlgi alanları ve temel prensipleri doğrultusunda oluşturduğu özgün diliyle popülist dediği projeleri arttıkça tanınırlığı da mimarlık çevreleriyle sınırlı kalmayan Gehry, 2005 yılında, çok izlenen bir çizgi dizi olan The Simpsons’a konuk olmuştur. Ünlü çizgi dizide aynı isimle ve kendi seslendirmesiyle canlandırılan Gehry, Simpson ailesinin yaşadığı kasabaya bir konser salonu tasarlamakla görevlendirilmiştir ve buruşturup çöpe attığı kâğıdın formunu bir projeye dönüştürmektedir. Paul Goldberger, Building Art isimli kitabında, Gehry’nin bu rolü reddetmesine engel olan bir çeşit egosu olduğunu ve rol teklifi ile gururunun okşandığını ancak yapılarının böyle tesadüfî bir şekilde üretildiği şüphesini besleyen bu anlatımdan Gehry’nin daha sonra pişmanlık duyduğunu belirtmektedir. (akt. Budds, 2015)



Şekil 3.59 The Simpsons, 16.Sezon - 4.Bölüm, 2005⁹⁴

Disney Konser Salonu’nun tamamlanmasını takiben, Gehry için oldukça önemli olan bir başka proje, Massachusetts’de bulunan MIT Stata Merkezi’dir. MIT kampüsünde yer alan ve 2.Dünya Savaşı döneminde inşa edilen Building20’nin yıkılarak yerine yeni bir yapının inşa edilmesiyle \$300milyon’a tamamlanan proje, Nobel ödülü almış bilim insanlarının çalışacağı ofisleri de içermesi sebebiyle Gehry tarafından oldukça önemsenen bir projedir. Noam Chomsky’nin⁹⁵ de ofisinin bulunduğu; fakat kendisinin sonuçtan memnun olmaması üzerine; “Noam Chomsky’nin hayal kırıklığına uğramasına üzıldüm; çünkü onu severim. Building20’deyken, kitapları ve evrakları için çok fazla alanı vardı ve muhtemelen altıncı kattaki bu küçük ofise sıkıştırılmaktan hoşlanmadı. Daha iyisini hak ediyor.” demiştir. (Isenberg, 2009, s.279)

⁹⁴ Kaynak. <https://www.youtube.com/watch?v=9MyT-wk0DuI> [Temmuz 2017]

⁹⁵ Amerikalı aktivist, dil bilimci, filozof, mantıkçı, siyasî eleştirmen, tarihçi ve yazar.



Şekil 3.60 MIT Stata Center, 2005, Massachusetts, ABD⁹⁶

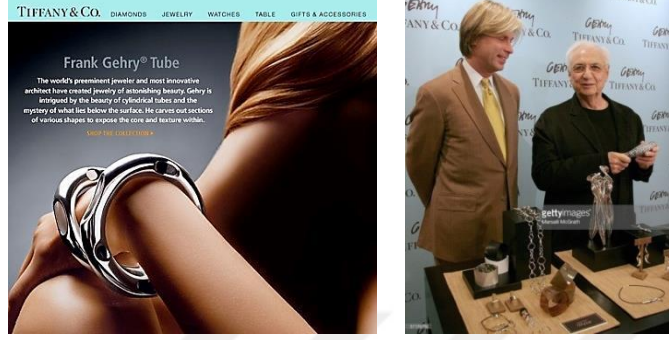
Medyayı oldukça meşgul eden bu dava sebebiyle, mimarların olası yapı risklerini dikkate alan müşterilere sahip olmasının önemi konusunda da tartışmalar başlamıştır. Noam Chomsky'nin ofisinden memnun kalmamasının yanı sıra, Stata Center açıldıktan birkaç ay sonra, MIT tarafından, binada yaşanan sızıntı problemleri ve yapım hatalarından dolayı dava açılmış ve Gehry ise bu konuda, “Bu tip işler karmaşıktır, çok fazla insanı içerir ve yanlışın tam olarak hangi noktadan kaynaklandığını kestirmeniz zordur. Bir yapı, yedi milyar bağlantılı doku gibidir. Hiç hatasız bir işi tamamlama şansı ya yoktur ya da çok küçüktür.” yorumunda bulunmuştur (Pogrebin & Zezimanov, 2007).

Eleştirmen Nicolai Ouroussoff ise New York Times'teki yazısında; “kural olarak, eğer bir Frank Gehry yapısında çatı akarsa bu, gazetelerde bir baş haberdur; aynı yapı alelade ticari bir sanatçı tarafından tasarlansaydı, akıntı göz ardı edilirdi ve haberlerde son sırada yer alırdı.” sözleriyle, mimari pratiğin barındırdığı risklerin yıldız mimarlar açısından ağırlığına vurgu yapmaktadır. (Ouroussoff, 2007)

Gehry 2000'li yıllarda, bir başka alanda daha, kariyerinin ilk günlerinde uğraştığı mobilya ve mücevher tasarımı alanında da işler üretmeye başladı. Yıllar önce, ürettiği Easy Edges serisi üzerinden kendisi ile iletişime geçen firmalar, artık Gehry imzasının cazibesini kendi markalarına eklemek için kendisine teklif götürüyorlardı. Bu firmalardan biri olan mücevher markası Tiffany's, Gehry'nin yapılarını mücevher ürünleri olarak üretmek için yıldız mimar ile anlaşarak, 2006 yılında yaptığı büyük bir açılışla Gehry serisini alıcılarına sundu. Isenberg'in “Büyük reklam kampanyaları ile açılış gerçekleştirilen Tiffany girişimi, Gehry'i bir tüketim ikonu haline getirdi;

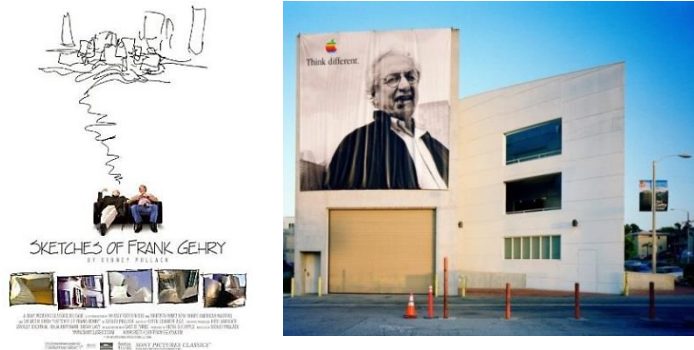
⁹⁶ Kaynak. <http://web.mit.edu/facilities/construction/completed/stata.html> [Temmuz 2017]

tıpkı Guggenheim Bilbao Müzesi'nin onu mimari bir ikon yaptığı gibi.” (Isenberg, 2009, s.279) sözleri, mimarlık alanında ünlü olan bir ismin her ölçekte nasıl bir marka haline gelebildiğini göstermesi açısından önemlidir.



Şekil 3.61 Tiffany&Co mücevher firmasının Gehry serisi, 2006⁹⁷

2006, Tiffany markasının büyük reklam kampanyalarıyla Gehry serisini sunmasının yanında, yönetmen Sydney Pollack'ın Gehry'nin tasarım yolculuğunu anlattığı Frank Gehry'nin Eskizleri [Sketches of Frank Gehry] filminin de çekildiği yıldır. Guggenheim Bilbao ile tasarım alanı dışında da tanınırlığı kitlelere ulaşan Gehry'nin Apple markasının yüzlerinden biri olması ise, Apple'ın 1997-1998 yıllarında yürüttüğü Think Different kampanyası çerçevesinde gerçekleşmiş ve Gehry; Mahatma Gandhi, Thomas Edison, John Lennon ve Frank Lloyd Wright gibi isimlerin de aralarında olduğu bir poster dizisinde yer almıştır.



Şekil 3.62 Sydney Pollack-Frank Gehry'nin Eskizleri (2006) ve Apple Think Different kampanyası (1998)⁹⁸

⁹⁷ Kaynak. <http://www.gettyimages.co.uk/event/tiffany-co-launches-the-frank-gehry-on-rodeo-drive-collection-57147653#tiffany-cos-launch-for-the-frank-gehry-on-rodeo-drive-collection-on-picture-id57156781> [Temmuz 2017]

⁹⁸ Kaynak: <http://bustler.net/news/tags/todd-eberle/637549> (Erişim: Temmuz 2017)

2008 yılında İngiltere’deki Serpentine Galerisi için tasarladığı pavyon, mimari pratik deneyimi konut ve alışveriş merkezi ile başlayan Gehry’nin tasarımlarının yıllar içinde kültür ve sanat yapıları alanında ilerlediğini, ağırlıklı olarak kurumsal ve prestijli müşteriler ile çalıştığını gösteren bir örnek olarak önemlidir. 1970 yılında açılan ve Londra’daki Kensington Bahçeleri’nde yer alan Serpentine Galerileri, 2000 yılından itibaren her yıl yenilenen bir Pavyon etkinliği düzenlemekte ve yıl boyunca düzenlenen program ve etkinliklerle mimarlık ve çağdaş sanatı bir araya getirmektedir. 2000 yılından bu yana Serpentine Pavyonu tasarlayan Rem Koolhaas, Peter Zumthor, Zaha Hadid, Bjarke Ingels gibi isimler arasında Frank Gehry de 2008 yılında tasarladığı pavyon ile İngiltere’deki ilk projesini gerçekleştirmiştir.



Şekil 3.63 Serpentine Galerisi Pavyonu (2008)⁹⁹

Gehry’nin İngiltere’deki bu ilk tasarımı, Serpentine Galerisi tarafından şöyle sunulmaktadır: “Arup işbirliğinde tasarlanıp hayata geçirilen bu gösterişli strüktür, efsanevi mimar Frank Gehry’nin, İngiltere’deki ilk inşa edilmiş projesidir. Dört masif çelik kolon ile ankastre edilen pavyon, büyük ahşap payandalardan ve çok boyutlu dramatik bir mekân yaratan üst üste binmiş cam yüzeylerin karmaşık ağından oluşmaktadır.” (Fairs, 2008).

Tiffany Mücevher serisi örneğinde olduğu gibi, moda tasarımı ve yıldız mimar ilişkisi de, marka değerinin güçlendirilmesi, belli merkezlerdeki flagship denilen özel merkez üssü mağazaların isim yapmış mimarlar tarafından tasarlanarak ön plana

⁹⁹ Kaynak: <https://static.dezeen.com/uploads/2008/07/gehry-serpentine-2814sq.jpg> (Erişim: Temmuz 2017)

çıkartılması ve alışverişin standart bir ticari eylemden bir deneyime dönüştürülmesi faktörlerinin birleşmesiyle birlikte daha fazla etkileşime girmeye başlamıştır. Bu ilişkiye örnek olan girişimlerden biri de Gehry'nin Issey Miyake markası için New York'un Tribeca bölgesinde 2000 yılında tasarladığı merkez üssü mağazasıdır. "Uçup gidene kadar alışveriş yap!"¹⁰⁰ sloganı ile açılan mağazanın tasarımı için Frank Gehry'nin tercih edilme süreci, ünlü modacı Issey Miyake tarafından şöyle açıklanmaktadır: "Boş mekânı ilk gördüğümde, Frank Gehry'den başkasına teklif edemeyeceğimi düşündüm ama ona sormadım çünkü iç mekân tasarlayacak birini istiyordum. Daha sonra ona sordum çünkü özgün bakış açısıyla, doğanın organik kalitesini mekâna yansıtabilecek ve aynı zamanda da işleriyle ışık, hareket ve enerji yaratan biri." (Miyake Gehry: a new space in TriBeCa, 2001).



Şekil 3.64 Issey Miyake New York Trebeca Mağazası, 2000¹⁰¹

Moda ve Frank Gehry'nin yan yana gelişine dair daha güncel bir diğer örnek ise, Paris'te Louis Vuitton markası için kalıcı bir sergi alanı ve kültür merkezi olarak 2014 yılında Gehry tarafından tasarlanan Fondation Louis Vuitton'dur. İlk fikir çalışmaları, Vuitton markasının CEO'su Bernard Arnault ile Gehry'nin 2000 yılında tanışmalarının ardından 2004 yılında başlayan ve dönemin Fransa Cumhurbaşkanı François Hollande tarafından "ışık katedrali" ve "zekâ, yaratıcılık ve teknolojinin mucizesi" olarak tanımlanan yapı, Hollande'ın da katılımıyla 2014 yılında açılmıştır.

Cam ile kaplanmış, gemi biçimindeki strüktürde ve peyzaj tasarımında, 19.yy. cam ve bahçe mimarlığından ilham aldığını söyleyen Gehry, yapıya dair düşüncelerini

¹⁰⁰ "Shop Until You're Blown Away", <http://www.artnet.com/Magazine/news/caruso/caruso8-7-01.asp>, Erişim: Temmuz 2017

¹⁰¹ Kaynak: <https://www.azahner.com/works/issey-miyake-tribeca> (Erişim: Temmuz 2017)

“İsteğimiz, sürekli değişimin ve geçici olanın etkisini yaratmak için, değişen saatler ve ışık ile evrimleşen bir yapı tasarlamaktı.” sözleriyle açıklamıştır. (Toor, 2014)



Şekil 3.65 Fondation Louis Vuitton, 2014¹⁰²

“Paris için, Fransa’nın engin kültürel sanatını sembolize eden muhteşem bir deniz taşıtı tasarlamayı hayal ediyorum.”¹⁰³ diyen Gehry’nin 11.700m²’lik Fondation Louis Vuitton’u, \$130 milyonluk bütçe ile tamamlanmıştır.

Frank Gehry’nin moda, yıldızlık ilişkisine popüler müziği de ekleyerek yaptığı bir başka çalışma ise Lady Gaga için tasarladığı, Prada’nın ürettiği ve Gaga’nın, 2009 yılında Los Angeles Çağdaş Sanatlar Müzesi’ne mali destek kampanyası kapsamında verdiği konserde giydiği şapkadır.



Şekil 3.66 Lady Gaga ve Frank Gehry tarafından tasarlanan şapkası, 2009¹⁰⁴

¹⁰²

Kaynak: http://www.fondationlouisvuitton.fr/content/flvinternet/fr/_jcr_content/content/homewrapper_d97d/par/columncontrol_c639/leftG6/image_a953.flvcrop.980.5000.jpeg [Temmuz 2017]

¹⁰³

<https://www.lvmh.com/news-documents/news/frank-gehry-and-the-fondaton-lous-vutton-an-architectural-journey/> [Temmuz 2017]

¹⁰⁴

Kaynak: <http://www.nbcchicago.com/entertainment/celebrity/Frank-Gehry-Designed-Lady-Gaga-a-Hat-78793477.html> (Erişim: Temmuz 2017)

Kentsel tasarım çalışmalarına önem veren Gehry'nin, ürün tasarımı, tekil yapılar ve özellikle de kültürel yatırımlarda ön plana çıkan bu tasarımlarının yanında, 2000'li yıllarda Los Angeles Grand Avenue ve Atlantic Yards için yürütülen büyük kentsel yenileme projelerinde de rol alması, çalışma kapsamının ölçeğine dair örnekler oluşturması sebebiyle oldukça önemlidir.

Los Angeles'taki 36000m²'lik Grand Avenue projesi, Gehry tasarımı Walt Disney Konser Salonu ile birlikte kentin merkezini kültürel ve kamusal bir çekim alanı haline getirmek için planlanan ve oldukça büyük çaplı bir kentsel canlandırma projesi olarak Walt Disney projesinden önce çalışılmaya başlanmış ancak uygulamaya geçmemiştir. İlk önce genç bir yatırımcı olan Richard Weintraub ekibine dâhil olan Gehry, Zaha Hadid'in de bulunduğu bir grup yıldız mimardan ekip oluşturarak masterplanı sunmuş, ancak bu plan seçilmemiştir. Yatırımcıların baskın gücüne gönderme yapan Gehry, bu konuda söyledikleri dikkat çekicidir: "Tüm tasarım gücüne sahip olmamıza rağmen, bu bir girişimci yarışmasıydı. Öncelikle yatırımcıyı seçmek istediler ama aynı zamanda yatırımcının yapacağı işin nasıl bir karakteri olacağını da görmek istediler. Bu konuya nasıl yaklaşacağımıza dair uzun mesailer harcadık ve şu an yaptıklarına oldukça yakın fikirler üzerinde çalıştık ama kazanamadık." (Isenberg, 2009, s.313)

SOM ekibinden David Childs'ın ekibinin projesi ile yarışmayı kazanan Related Companies, projenin hayata geçmesi aşamasında Gehry ile çalışmayı teklif etmiş, Gehry ise yalnızca masterplan'da yardım edebileceğini söylemiştir. Related ve Gehry arasındaki anlaşma daha sonra, projede yer alan kulelerden birinin Gehry tarafından tasarlanması kararı ile sonuçlanmıştır. Üç aşamadan oluşan projede; kent parkı, konut ve karma kullanımlı olmak üzere iki kulenin inşa edilmesi planlanmıştır. Uzun yıllar ertelendikten sonra aşamalı olarak yapımına başlanan proje, 2012 ve 2014 yıllarında açılan kent parkı Grand Park ile Architectonica tasarımı konut kulesi hayata geçtikten sonra, Gehry tarafından tasarlanan karma kullanımlı kule aşamasında yine ekonomik engellere takılarak devam etmemiştir.



Şekil 3.67 Frank Gehry tarafından tasarlanan Grand Avenue projesi¹⁰⁵

2016 yılında, projenin yatırımcısı Related Companies, \$950 milyonluk Gehry tasarımı planlamanın son aşamasının, Çinli yatırımcı CCCG Overseas Real Estate Pte. Ltd'in \$290 milyonluk yatırımı ile projeye dâhil olduğunu ve 2018 yılında yeniden başlanacak son aşamanın 2022 yılında tamamlanmasının hedeflendiğini belirtmiştir. Konuyla ilgili olarak belediye meclis üyesi José Huizar'ın söyledikleri, bir kent merkezinin canlandırılmasına yönelik üretilen söylemlere örnek olması açısından önemlidir: “Yıllar sonra, başarılı bir Grand Avenue projesi için gerekli olan tüm bileşenler bir araya geliyor. Bu yalnızca herhangi bir gelişme değil; Grand Avenue projesi, Los Angeles merkezini büyük bir kültürel, kamusal ve sanatsal konum olarak tanımlamaya yardımcı olacak ikonik bir girişim.” (Regardie, 2016)

Gehry'nin içinde yer aldığı bir diğer büyük çaplı canlandırma projesi ise New York'un Brooklyn bölgesinde yer alan ve Grand Avenue gibi, küresel ekonomik kriz sebebiyle defalarca ertelenen Atlantic Yards projesidir. Yatırım şirketi Forest City Ratner'in yürüttüğü proje, şirketin kurucusu Bruce Ratner'in, NBA takımı Brooklyn Nets'in hisselerini büyük oranda satın alması ve bölgede yürüteceği kentsel gelişim projesinin ilk adımı olarak da takım için yeni bir stadyum inşa etme kararıyla başlamıştır. Gehry'nin uzun soluklu bir müşterisi de olan ve bir dönem Gehry ofisinin iş yoğunluğunun yaklaşık %35'ini dolduran Forest City Ratner, tüm yapıların ve master planın hazırlanması için \$1milyarlık bir bütçe kapsamında Gehry ile 2003 yılında anlaşmış ancak ekonomik gerilemeler nedeniyle proje hayata

¹⁰⁵ Kaynak: <https://www.designboom.com/architecture/frank-gehry-submits-new-proposal-for-grand-avenue-project-11-27-2013/> (Erişim: Temmuz 2017)

geçememiştir. Bölgede kemikleşmiş olan orta sınıfın yerinden edilmesini gerektiren projenin, yerel karşı kampanyalar ve davalar ile ilerleyen süreci, medyanın da yakından takip ettiği oldukça spekülâtif bir sürece dönüşmüştür.



Şekil 3.68 Atlantic Yards projesine karşı yürütülen kampanya¹⁰⁶

Kamu yararını göz ardı ettiği suçlamalarıyla dava süreçleri uzun süren proje, ekonomik gerilemelerin de etkisiyle uzun süre hayata geçemese de Ratner'in Atlantic Yards takımının hisselerinin %80'ini Moskovalı yönetici Mikhail Prokhorov'a satması ve yatırımcı olarak devlet temelli Çinli şirket Greenland Holdings ile ortaklık anlaşmasına girmesiyle proje tekrar yürürlüğe girmiştir. Yürütülen karşı kampanyanın baş aktörlerinden biri olan ve evini satmayan son bölge sakini olarak medyada sıklıkla yer alan Daniel Goldstein'in, yedi yıllık mücadelenin ardından mülkünü \$3 milyona satarak hiçbir protesto gösterisinde yer almayacağına dair anlaşma imzalamasının ardından hız kazanan projenin adı da Pacific Park Brooklyn olarak değiştirilmiştir.

Yaşanan mali krizin bir başka yansıması da Ratner'in 2009 yılında Frank Gehry ile anlaşmasını bozarak, masterplana sadık kalacak şekilde projede ön görülen yapıların farklı mimarlar ile çalışmaya karar vermesidir. Gehry'nin projesinin maliyeti olan \$1 milyara karşılık projenin \$800 milyona tamamlanacağını açıklayan Ratner; SHoP, COOKFOX, Marvel Architects ve Kohn Pederson Fox tarafından tasarlanacak olan yapılar ile projenin çeşitliliğinin de artacağını savunmuştur. Ekonomik konutları da

¹⁰⁶ Kaynak: <http://gawker.com/5521253%2Ffast-pure-man-in-brooklyn-sells-out> (Erişim: Temmuz 2017)

içeren toplam on altı yapı ve ulaşım planlamasından oluşan projenin, tartışmalar ve soru işaretleri devam etse de birinci aşaması tamamlanmış durumdadır.

Gehry'nin Atlantic Yards projesinden çıkarılması, şirketin kurucusu Bruce Ratner ile Frank Gehry arasındaki çok eskiye dayanan iş ilişkisinde beklenmedik bir durum olsa da, ilerleyen yıllarda New York için oldukça önemli olan New York by Gehry projesinde ikili yine birlikte çalışmaya devam etmiştir. Frank Gehry, önemli bir müşterisi olan Bruce Ratner için şunları söylemektedir: “Bruce çok iyi eğitilmiş bir adam. Ona sanatın önemini öğretmek zorunda değilim. Kendini adamış biri. Niyetlerinizin ne olduğu ve neyi başarmaya çalıştığınız konusunda ona açık olabilirsiniz. Kötü bir iş anlaşması olacak bir binaya yatırım yapmayı göze alamaz. Bunun için benim yaptığım, onların yaptıkları arasında, ticari girişim ve Bruce ve benim mimari heveslerim arasında bir yol bulmaya çalışıyor. Bu bir öğrenme eğrisi. Üzerinde özenle ve sabırla çalışıyoruz ve böyle bir ilişkiye sahip olmak benim için önemli.” (Isenberg, 2009, s.230).

2003 yılında, Atlantic Yards projesi ile eş zamanlı olarak çalışılan 76 katlı bir konut projesi olan New York by Gehry, yüksek gelir grubunu hedef alan ve bölgenin ekonomik değerini de arttırmayı hedefleyen bir proje olarak 2011 yılında tamamlanmış ve kullanıma açılmıştır. İç mekân tasarımından, malzeme seçimine kadar tasarımın her aşamasında birebir karar verici olan Gehry'nin tasarlamış olduğu anahtarlıklar da Tiffany kutuları içinde taşınan kiracılara hediye edilmektedir.

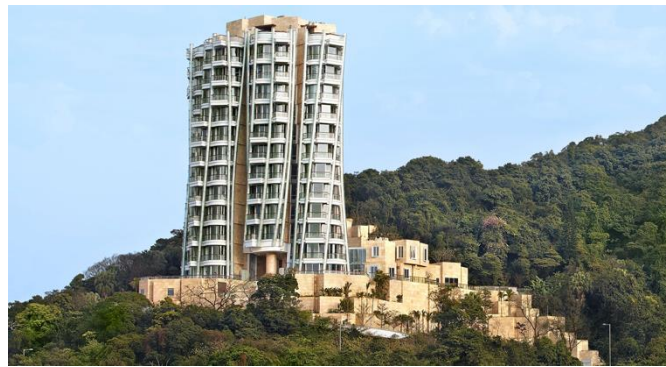


Şekil 3.69 Frank Gehry ve Bruce Ratner (solda) ve New York by Gehry kulesi (sağda)¹⁰⁷

¹⁰⁷ <http://newyorkbygehry.com/2011/07/ripple-effect-frank-gehrys-acclaimed-nyc-skyscraper-debuts-upper-floor-luxury-rental-units-to-high-demand/> (Erişim: Temmuz 2017)

2008 ekonomik krizinde girdiği duraklamanın ardından 2011’de tamamlanıp sakinlerini ağırlamaya başlayan New York by Gehry projesindeki daireleri pazarlayan Citi Habitats Marketing Group ve Nancy Packes şirketleri, Gehry’nin şöhretinin taleplerde artışa sebep olduğunu belirtmektedir. Projenin yatırımcısı Bruce Ratner de, tasarımını “New York’a bir aşk mektubu” olarak tanımlayan Gehry’i tercih etme nedenini şöyle açıklamaktadır: “Büyük mimarlık için var olan fırsatı gördük. Bunun üzerine çok düşündüm. İnsanlar bu binayı her yerden görebileceklerdi. Ekonominin zorlu zamanlarında, çok daha alçak bir bina inşa edebilirdik ama Frank başından beri oranlar sebebiyle yükselmemiz gerektiğini düşündü. Bana göstermek için blokları üst üste koymaya devam etti. Gözün gördüğü, Frank için çok önemliydi. Alanın keskin bakışlı birine ihtiyacı vardı. Frank’ın bakışı çok iyidir. Buraya sıradan bir bina inşa etmek bir utanç olurdu.” (Sheftell, 2011).

ABD’deki bu iddialı projelerin yanı sıra, 2008’de yaşanan ekonomik gerilemenin bir yansıması olarak pek çok mimarın çalışmaya başladığı uzak coğrafyalardan bir olan Hong Kong da Gehry’nin de Uzak Doğu’da tasarladığı ilk projeye ev sahipliği yapmıştır. 2011 yılında tamamlanan ve konut pazarı için tasarlanana bir konut kulesi olan The Opus Hong Kong’ta \$56milyon’a satılan daire; Enoch Yiu’nun 2015 yılında South China Morning Post gazetesinde yayımlanan haberine göre, Asya’nın en pahalı daire rekorunu kırmıştır. (Yiu, 2015)



Şekil 3.70 The Opus Hong Kong Konut Kulesi, 2011¹⁰⁸

Gehry’nin hala var olduğuna milyonda bir ihtimal verdiği, el değmemiş yeşil bir vadide konumlanan kule, yükseldikçe dönen plan şemasıyla, her bir daire kendi

¹⁰⁸ Kaynak: http://www.opushongkong.com/en/The_Building.html [Temmuz 2017]

özgün manzarasını sunmayı hedeflemiştir. The Opus Hong Kong'un tanıtımında; en az konum, plan şeması, teknik özellikler kadar önemli olan, "Mimarlık, insan deneyimini zenginleştirip aydınlatılabilir. Hayat oyunu için çok güzel bir bağlam sunar." söylemiyle, modern mimarlığın ustası olarak tanımlanan Gehry'dir.

Frank Gehry'i, bu tez kapsamında ele alınan diğer yıldız mimarlar ile yan yana getiren ve bir pazarlama, ikon oluşturma, gösteri mimarlığı, kültür ekonomisi gibi başlıklar altında ayrıca inceleme yapmak için de önemli veriler barındıran bir diğer proje ise Abu Dabi'de yapımı devam eden Saadiyat Adası Kültürel Bölgesi projesidir. Jean Nouvel, Tadao Ando, Zaha Hadid ve Norman Foster'ın tasarımları ile birlikte uluslararası kültür arenasında iddialı bir çıkış yapmayı hedefleyen bölgede Gehry de Guggenheim Abu Dabi projesi ile yer almaktadır. Bilbao'nun elde ettiği başarıdan bu yana Guggenheim ile Gehry imzasının birlikte anılmasının da bir göstergesi olan Guggenheim Abu Dabi projesi, Gehry'nin başta endişeyle yaklaşıp da sonradan kendi yaklaşımı ile dâhil olmayı kabul ettiği ilk büyük Körfez ülkesi projesidir. Gehry, bu ilk kez çalışacağı bölgeye ve projeye dair endişe ve fikirlerini şöyle dile getirmektedir: "Guggenheim Abu Dabi projesine dâhil olmak konusunda biraz isteksizdim. Mesafe olarak çok uzak ve kültürel meseleler de çok farklı. Daha önce hiçbir Arap ülkesinde çalışmamıştım. Şeyhler ve karar vericiler ile konuştuğumda ikna olduğum şey, küresel sanat kültürü için bir müze olacağı fikriydi. Dünya üzerinde çağdaş sanatın bu yeniçağını gösterecek kaynaklara sahip olan bir başka müze bilmiyorum." (Pauker, 2013).



Şekil 3.71 Guggenheim Abu Dabi, 2006-¹⁰⁹

¹⁰⁹ Guggenheim Abu Dabi, 2006-

Tasarımı, görüşmeleri ve tanıtımı 2006 yılında başlayan, £530 milyon maliyetli bu projenin gerek küresel ekonomik kriz gerekse de Arap Baharı gibi bir dizi ekonomik ve politik faktör sebebiyle halen hayata geçmemiş olması, belki de hiç gerçekleşmeyecek projelerin sadece tanıtım amaçlı da olsa yaratacağı spekülasyon değeri açısından da ele alınabileceğini düşündürmektedir. 2012 yılında açılması ön görülen, ancak 2017 yılı itibarıyla henüz herhangi bir yüklenici firma ile anlaşılmamış olan proje, şimdilik hem mimarının hem de Guggenheim markasının gücüyle Saadiyat Adası Kültürel Bölgesi'nin gerçekleşmemiş güçlü imgelerinden biri olarak, bir reklam kampanyasının başrol oyuncularından biri görünümündedir.

Çin, Ortadoğu gibi demokratik açıdan tartışmalı bölgelerde proje üretmenin barındırdığı eleştiri oklarına ve etik sorumluluğa yönelik olarak da Gehry, 2013 yılında verdiği bir röportajda şunları dile getirmektedir: “Abu Dabi projesine başladığımızda, İnsan Hakları İzleme Komitesi'nden bir insan hakları avukatını bünyemize dâhil ettik. Hem biz hem de müşterimiz, projenin açık olması gerektiği konusunda hemfikir olduk. Geçici işçilerin çalışma koşulları konusunda saldırıya uğradıkları oluyordu ve bunun için bir çözüm ürettik: nispeten daha konforlu kamplar inşa ettiler. Bunlar, bir proje alırken önem verdiğim meseleler.” (Pauker, 2013).

2009 yılında İnsan Hakları İzleme Komitesi tarafından hazırlanan rapora göre, mimarlar da dâhil olmak üzere projeye dâhil olan tüm aktörlere hitaben hazırlanan açık bir bildirge¹¹⁰ ile tüm taraflardan, işçiler konusunda insan haklarını gözetir koşulları sağlamaya dair teminat talep edilmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, diğer mimarlara oranla bir duyarlılığa vurgu yaptığını düşünebileceğimiz Gehry, aslında temel insan haklarına dair kendisinden beklenen teminatı yerine getirmektedir.

Yıldız sıfatını hiçbir şekilde kabul etmeyen, bunun indirgemeci bir sıfat olduğunu dile getiren Gehry'nin yine de kariyerinin ilk günlerinden başlayarak yakın temasta olduğu sanat çevreleri, önemli markalar ve ses getiren ikonik projeler ile gerek

¹¹⁰ "The Island of Happiness" Exploitation of Migrant Workers on Saadiyat Island, Abu Dhabi, <https://www.hrw.org/report/2009/05/19/island-happiness/exploitation-migrant-workers-saadiyat-island-abu-dhabi> (Erişim: Haziran 2016)

mimarlık gerekse de mimarlık dışı camiada yıldız mimar olarak tanımlanması kaçınılmaz olmuştur. Pek çok başka alandaki yıldız ismin de şöhretin getirdiği bir bedel olduğunu düşündüren, her hareketin kitlelerce bilinir olması durumunu bir mimar olarak Gehry'nin de yaşamış ve yaşıyor olması, onun yıldız sıfatını kabul etse de etmese de taşıyor olduğunun göstergesidir.



Şekil 3.72 Frank Gehry, İspanya'da bir basın toplantısında eleştirileri yanıtlarken¹¹¹

2014 yılında Prince of Asturias sanat ödülünü almak üzere bulunduğu İspanya'nın Oviedo kentinde katıldığı basın toplantısında Gehry'nin bir gazeteciye cevap olarak verdiği bu vücut dili cevabı, oldukça yaygın bir medya görseli haline gelmiş ve Gehry'i şöhreti sebebiyle ve şöhretine ek bir malzeme ile daha da tanınır hale getirmiştir. Gehry'nin, bu anlık refleks ile karşılık verdiği soru, gösteri mimarlığı olarak tanımlanan işleri hakkında neler söyleyeceği sorusudur. Projelerindeki uzun araştırma ve çok boyutlu çalışma süreçlerinin göz ardı edilmesinden sıklıkla rahatsız olduğunu dile getiren Gehry'i sinirlendiren bu soruya verdiği cevap, güncel yapıtları çevre ve kendi mimarlığına dair düşüncelerini ifade etmektedir: “Sizlere tek bir şey söyleyeyim. İçinde yaşadığımız dünyada tasarlanan ve inşa edilenlerin %98'i çöptür. Hiçbir tasarım duygusu, insanlığa ya da herhangi bir şeye saygı söz konusu değildir. Bunlar kötü binalar, bu kadar. Yine de ara sıra, bir avuç sayıda insan özel bir şey yapıyor. Bunlar çok az. Ama lütfen bizi rahat bırakın! Kendimize işimize adıyoruz. İş için yalvarmıyorum. Reklamcılarım yok. İnsanların beni aramalarını

¹¹¹ Kaynak: <https://news.artnet.com/exhibitions/frank-gehry-gives-spanish-critics-the-finger-143262> (Erişim: Mayıs 2017)

beklemiyorum. Mimarlık sanatına saygısı olan işverenlerle çalışıyorum. Hiç olmazsa böyle aptal sorular sormayın.” (Winston, 2014).

Yıldızlık ve gösteri mimarlığı tanımlamasını reddeden Gehry’nin, bu tez kapsamında ele alınacak son projesi ise, iş hacminin çoğunluğunu oluşturan büyük çaplı projelerden farklı olarak, 2012 yılında ünlü aktör Brad Pitt’in yürüttüğü bir proje kapsamında Katrina kasırgası mağdurları için tasarladığı düşük bütçeli konut projesidir.



Şekil 3.73 Make It Right Projesi, F. Gehry, 2012 (solda), Aktör Brad Pitt ve mimar Frank Gehry¹¹²

2009 yılında ünlü şarkıcı Lady Gaga’nın MOCA için düzenlenen bir mali kampanya kapsamında verdiği konserde giydiği şapkayı tasarlayan Gehry’nin bir başka ünlü Brad Pitt’in Katrina kasırgası mağdurları için kurduğu Make It Right Derneği kapsamında ürettiği bu proje, 2012 yılında tek bir yapı olarak hayata geçmiştir. Amacı, farklı kullanıcı tiplerine uygun, ekonomik ve sürdürülebilir konutlar üretmek olan derneğin Gehry’nin yanı sıra Shigeru Ban ve Morphosis gibi tanınmış mimarlar ile tasarım işbirliğine gitmiş olması, kampanyanın görünürlüğünü artırma stratejisi gibi de görünmektedir. 2015 yılında The Washington Post’ta yer alan Whoriskey haberine göre, ünlü mimarlar tarafından tasarlanan yapılar bütçe limitlerini zorladıkları için birer örnek dışında inşa edilmemişken, derneğin tamamlamayı ön gördüğü yaklaşık 150 konutun büyük çoğunluğu, ismi bilinmeyen yerel mimarların tasarımlarından oluşmaktadır. (Whoriskey, 2015)

¹¹² Kaynak: <http://archinect.com/news/article/53424586/first-frank-gehry-home-completed-by-brad-pitt-s-make-it-right-foundation>

Kaynak: <http://www.businesswire.com/news/home/20040315006117/en/Vision-Los-Angeles>

3.2.4. Norman Foster

“Muhtemelen, her türlü yolculuğun yaptığı etkiden daha fazla etki yapacağınız gerçeğine rağmen hamburgerinizi alacaksınız. Uçak yolculuğu, inekler tarafından üretilen metan ve bir hamburger üretmek için ihtiyaç duyulan su ve enerji miktarı ile kıyaslanabilir durumdadır.”
(Norman Foster, 2015)

1935 yılında, İngiltere'nin sanayi kenti Manchester'da, işçi sınıfı mensubu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Norman Foster, 16 yaşında okulu bırakarak belediye veznesinde memur asistanı olarak çalışmaya başladı. Erken başlayan bu çalışma hayatını takip eden, İngiliz Hava Kuvvetleri'ndeki iki yıllık askerlikten sonra, yaşadığı işçi sınıfı mahallesindeki garantili iş yaklaşımını riske atarak belediye veznesindeki işini ötelemiş ve fırıncılıktan, mobilya satıcılığına, şoförlükten fabrika işçiliğine kadar pek çok farklı iş denemiştir. 1999 yılında kendisiyle yapılan bir mülakatta Foster, özellikle zorunlu askerlik döneminde ilgi alanları olan sanat ve mühendislik üzerine yaptığı okumaların onun kendini keşfetmesi için oldukça değerli olduğunu belirtmektedir. Askerlik sonrası geçici iş tecrübelerinden sonra, mimarlığa olan ilgisini daha da derinleştirmek amacıyla bir mimarlık firmasında işe girmenin yararlı olacağına karar veren Foster, Manchester'lı bir mimarlık ofisinin muhasebe bölümünde işe girerek ve mimarların gündelik çalışma rutinlerini yakından inceleme fırsatı bulur. Orada çalışan mimarlar ile yaptığı sohbetler aracılığıyla mimarlık üzerine yaptığı okumalarını sınama fırsatı bulan Foster, kendi kendine edindiği teorik birikimin pek çok diplomalı mimardan fazla olduğunu fark ederek, çalışma arkadaşlarının da teşvikiyle mimarlık eğitimi almaya karar verir. (Foster and Partners, 1999)

Hayatı kazanma ve kendini keşif ile geçen bu yılların ardından Foster, yirmili yaşlarında okula geri dönerek Manchester Üniversitesi'nde mimarlık okumaya başladı. Çok ihtiyacı olmasına rağmen, lisans öğrenimi sırasında okuldan burs alamayan Foster, mimarlık eğitimini, Yale'de eğitimine devam etme fırsatını yakaladığı Henry Bursu'nu kazanarak başarıyla tamamladı. 1993 yılında, Manchester Üniversitesi tarafından kendisine verilen fahri doktora unvanı için yaptığı konuşmada, üniversite yıllarına dair yaptığı çıkarımlar, Norman Foster: A Global

Architecture isimli kitabında Martin Pawley tarafından şöyle aktarılıyor: “Uzun yıllar hem eğitime devam etmek hem de çalışmak zorunda olduğum için yoksul bir altyapıdan geldiğime inandım; ama yanıltılmışım. Bana engel olduğunu düşündüğüm her şey aslında itici güçlere, teşviklere dönüştü. Manchester’ın bana yaptığı en büyük iyilik; burs başvurumu reddetmesi oldu.” (Pawley, 1999, s.14).

Norman Foster, Henry Bursu ile gittiği Yale Üniversitesi’nin ve genel olarak ABD deneyiminin, kendisi için pek çok anlamda dönüm noktası olduğunu sıklıkla dile getirmektedir. 1994 yılında Washington’da yaptığı, AIA Altın Madalya ödülü konuşmasında dile getirdiği, “İngiltere’de, gruptan dışlanan, tuhaf olandım. İşçi sınıfı geçmişi, okulu erken terk eden, burssuz üniversite hayatı. Bir yabancıydım. Ama buraya geldiğimde, eve geldiğimi hissettim. Çalışmanın ve hizmet etmenin gururu vardı. Özgürleşmiş hissettim. Kendimi Amerika aracılığıyla keşfettiğimi söylemek abartı olmaz.” sözleri de ABD deneyimin hayatına etkisini ortaya koymaktadır. (Pawley, 1999, s.14)

McNeill, The Global Architect isimli kitabında, Foster’ın bu yolculuğunu ve firmasının büyüme sürecini dört farklı safha olarak ele almaktadır. McNeill’e göre birinci safha, 1978’de Ipswich-İngiltere’de hayata geçirilen ve mimari özellikler, teknik ayrıntılar ve tasarım açısından kendi zamanının ötesinde görülen Willis Faber & Dumas ofis binası gibi avangart projeler ile başlamıştır.



Şekil 3.74 Willis Faber & Dumas Ofis Binası, Ipswich-Londra, 1978¹¹³

Büyümenin ikinci safhası; Hong Kong’daki Hong Kong ve Şangay Bankası Ofis Kulesi (1986), Stansted Havalimanı (1991) ve 1992 Olimpiyatlarının öne çıka

¹¹³ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/willis-faber-dumas-headquarters/>

imgelerinden birini oluşturan Barselona Telekomünikasyon Kulesi (1992) gibi mimari olarak öne çıkan büyük ölçekli projeler ile devam etmiştir.



Şekil 3.75 Hong Kong & Şangay Bankası Ofis Kulesi, Hong Kong, 1986¹¹⁴

McNeill'in ortaya koyduğu üçüncü safha ise; Berlin Reichstag (1999), Londra British Museum Great Court (2000) ve New York Ground Zero masterplanı (2002) gibi hassas yeniden tasarım sözleşmeleri için yarıştığı davetli projeler ile ortaya çıkmıştır. (McNeill, 2009)

İngiliz Hükümeti tarafından Şövalyelik Nişanı (1990), Devlet Üstün Hizmet Madalyası (1997) ve Thames Yakası Lordu (1999) unvanları ile ödüllendirilen Sir Norman Foster'ın, mimarlık camiası içinde oldukça önemli olan Pritzker (1999) ve Praemium Imperiale (2002) ödülleri de kazanması, McNeill tarafından profesyonel olarak yükselişinin dördüncü safhasının göstergeleri olarak ele alınmaktadır. 2000'lerden başlayarak devam eden bu safhada gerçekleşen en önemli değişimin, coğrafi olarak sınırları genişleyen iş sözleşmeleri ile kapsamı daha da büyüyen bir ticari faaliyet ve bu faaliyeti organize etmek amacıyla şirket içinde Foster'ın liderliği sabit kalmak üzere diğer ortaklar ve direktörler arasındaki iş bölümünün yeniden organizasyonu olduğu söylenebilir.

¹¹⁴ <http://www.fosterandpartners.com/media/1706211/img5.jpg>



Şekil 3.76 Foster+Partners’ın tamamı erkeklerden oluşan, üst düzey yönetici ortakları.

Soldan Sağa: David Summerfield, Matthew Streets, Grant Brooker, Nigel Dancey, Spencer de Grey, Norman Foster, David Nelson, Stefan Behling, Gerard Evenden, Luke Fox¹¹⁵

671 çalışanı ile 12 farklı ofis şubesi içinde çalışmalarını yürüten ve yıllık toplam \$220 milyon çalışan ödeneği ile 2016 WA100¹¹⁶ listesinde 14. sırada yer alan Foster+Partners şirketinin büyüyen iş hacmi ve profesyonel başarısı, hem bir imza hem de bir marka olarak Foster ismi üzerinde temellenmektedir. Tasarım ve mimarlık hizmetleri veren bir ofisin, bir şirket olarak büyümesine ve farklı işbirlikleri için cazip hale gelmesine örnek olarak; Foster+Partners’ın, bir risk sermayesi grubu olan 3i¹¹⁷ şirketine, 2007 yılında hisselerinin küçük bir bölümünü satın, sermayesini £350milyon’a çıkararak yeni bir ortaklık içine girmesi gösterilebilir. Basına yönelik hazırlanan ve şirketin internet sayfasında bu ortaklığa dair 3i tarafından dile getirilen söylemler de Foster+Partners’ın profesyonel pratiğinin ardındaki öznenin önemini göstermektedir: “Foster+Partners, 3i Sermaye Girişimi’nin birlikte çalışmak için aradığı, küresel, pazarı yönlendiren şirketlerden biri. Bu, tamamlayıcı küresel izdüşümleri olan iki sektör liderinin harika bir ortaklığı ve işlerini büyütme ve çeşitlendirme hedeflerine ulaşmada yönetim takımı ile birlikte çalışmak için can atıyoruz. Şirketin değeri direkt olarak Lord Foster ile bağlantılı, onun adının ve devam eden varlığının kullanımı. Bu alışverişin bir parçası olarak, kendi Foster markasını Foster+Partners olarak devretmeyi kabul etti. Bu, hem bugün

¹¹⁵ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/about-us/team/senior-executive-partners/>

¹¹⁶ En Büyük 100 Dünya Mimarlık Firması (<http://www.bdonline.co.uk/wa100-2016-the-big-list/5079321.article#>) son erişim: Mayıs 2017

¹¹⁷ <http://www.3i.com/> son erişim: Mayıs 2017

ve gelecek için önemli bir mevcudiyet, hem de iş yaşamında uzun soluklu bir istikrar sağlıyor. Aynı zamanda tüm projelerin, Foster markasının tasarımı mükemmeliyet, yenilik ve müşteri hizmeti geleneği ile devam edeceğini de garanti ediyor.” (Foster and Partners,2007).

Bir marka olarak ekonomik değerini bu ortaklık ile büyüten Foster+Partners’in kurucu ve isim değeri Norman Foster ise 2007 yılının Mayıs ayında ilan edilen bu işbirliğini; “3i şirketini bir yatırımcı olarak karşılamaktan son derece mutluyum. 3i’nin uzun soluklu markası, küresel ağı, insan kalitesi ve ortaklaşılan hedefleri, bizim pratiğimiz ve müşterilerimiz için temel olan her şeyi yansıtıyor.”¹¹⁸ sözleriyle yorumlamaktadır.

Eğilmez’in (Eğilmez, 2013), 1929 Kapitalizm Krizi ile olan farkını ortaya koyarak, Küresel Ekonomik Kriz olarak tanımlamayı uygun bulduğu ve ekonomi literatüründe Küresel Finans Krizi, Küresel Kriz ya da IMF tarafından verilen ismiyle Büyük Resesyon olarak adlandırılan 2008 ekonomik bunalımı, 3i ve Foster+Partners arasındaki ekonomik işbirliğinin stratejik zamanlaması hakkında da önemli ipuçları barındırıyor. ABD’deki emlak krizi ile başlayan ve ardından 150 yıllık küresel finans şirketi Lehman Brothers’ın iflasını açıklamasıyla küresel bir krize dönüşerek tüm ekonomik sektörlerin derinden etkilendiği böyle bir ortamda başlayan bu iş ortaklığı, her iki şirketin de ekonomi ve iş hacimlerini büyüttükleri başarı olarak tarif edilmektedir. 2007 yılında başlayan ve 2014 yılının Haziran ayında, Foster+Partners’in hisselerini geri satın alarak tekrar %100 kendi içindeki ortaklık organizasyonuna geri dönmesiyle sonuçlanan bu süreç, Telegraph gazetesinden Ashley Armstrong’un haberinde verdiği rakamlar da bu ekonomik başarının boyutlarını göstermektedir. Bu habere göre; 2007 yılında tüm ticari mülkiyet değerleri hızla yükselirken £84milyon’a satın alınan Foster+Partners hisseleri, 2014 yılında Foster+Partners tarafından £148m’a geri satın alınmış ve böylece 3i şirketi, yaptığı yatırımdan yedi yılda yaklaşık iki kat kar elde etmiştir. Yine aynı gazetedeki Armstrong haberinde belirtildiğine göre, Foster+Partners, 2007 yılında, ekonomik gerileme ortamında, £300m’luk piyasa değerine karşılık £340m’luk birikmiş bir borç

¹¹⁸ <http://www.3i.com/news/corporate-and-portfolio-news/archive/11-05-2007> (son erişim: Mayıs 2017)

yükü ile mücadele ediyordu. Kurulan bu ekonomik işbirliği sayesinde, hem 3i firması yatırımını ikiye katlamış hem de özellikle Çin'in yükselen gücünün de etkisiyle Asya'daki faaliyetlerini üç katına çıkarmıştır.¹¹⁹

Kuruluşunun kırkinci yılında yüzleştiği küresel ekonomik krizi büyüyerek atlatan Foster+Partners'in mimarlık ve küresel ekonominin tipik bir örneği olarak, basın bülteninde dile getirilen hisselerini geri almasına dair süreç özeti, bir tasarım firmasının küresel bir yatırım şirketi ile girdiği ortaklığın motivasyonlarını ve sonuçlarını göstermesi açısından oldukça önemli veriler sunmaktadır: “Geçtiğimiz yedi yılda, 3i ile harika bir ortaklık yaşadık. Bize; kendi işimizi yürütmenin en iyi pratiğini sunarak; strateji, araştırma yatırımı, yönetim, planlama, yeni pazarlara erişim konularını da içeren pek çok alanda yardım ettiler. Pratiğimiz artık çok daha uluslararası, çok daha fazla hizmet çeşitliliği sunuyor ve her zamankinden daha heyecan verici. Bugün de, mülkiyetinin tamamı kendi ortakları tarafından paylaşılan ve tasarım mükemmeliyetini yaptığı her şeyin üzerine koyan bir şirket olarak, başarılarımızın üzerine inşa ederek devam etme hedefindeyiz.” (Foster+Partners, 2014).

Çalışan sayısı, yıllık gelir ve iş kapasitesi kriterlerine göre hazırlanan yıllık başarı listelerinde 2000'li yıllardan bu yana mutlaka yer alan Foster+Partners'in Norman Foster öncülüğündeki mimarlık hizmeti faaliyeti, 1960'lı yılların sonunda, Yale'de eğitimine devam ederken tanıştığı Richard Rogers ile birlikte kurduğu Team4 isimli firma ile başlamıştır. Dört yılın sonunda bu ortaklığın bitmesiyle, eşi Wendy ile birlikte Foster Associates adı altında iş üretmeye devam eden Foster, o yıllara dair yaşadıklarını ve şekillenmeye başlayan iş felsefesini, İngiltere'deki mimarlık ortamı bağlamında şöyle dile getirmektedir: “O zamanlar; üniversite, kentsel planlama, ticari işler gibi alanlarda işler yapan mimarlar vardı. Çoğunlukla belli alanlarda özelleşmiş fazla sayıda mimar vardı. Mimarlık, kapalı bir mağazaydı ve içine girebilmenin hiçbir yolu yoktu. Team 4 dağıldıktan ve eşim Wendy ile Foster Associates'i kurduğumuz, pratiğimizin o erken günlerini hatırlıyorum. O kadar az işimiz vardı ki Kanada ya da Kuzey Amerika'ya göç etmenin eşliğine gelmiştik.

119

<http://www.telegraph.co.uk/finance/newsbysector/banksandfinance/privateequity/10936329/Norman-Foster-buys-back-architecture-firm-stake-from-3i.html> (son erişim: Mayıs2017)

Mimarların geleneksel olarak içine dâhil olmadıkları bir boşluğa, endüstriye tutunarak ayakta kaldık. Bunu başarabilmek için, üç şeyi sunabileceğimizi göstermeliydik. Öncelikle, herhangi birinin yapacağı kötü bir yapıdansa gerçekten iyi bir yapı yapabileceğimizi, açık pazarda spekülasyon yaparak gösterdik. Profesyonel yeteneklerimizi araştırma yapmak ve endüstri alanında malzeme arayışında olmak noktasında kullanabilirdik. İkinci olarak, tüm bunları oldukça çabuk bir şekilde yapabileceğimizi de kanıtladık. Üçüncü olarak da bir müteahhidin asla getiremeyeceği yeni bir boyut getirdik. Sektördekiyle kendi dillerinde konuştuk ve müşterilerimizle esnekliğin önemi konusunda konuşmakta ısrarcı olduk; böylece hiçbir zaman verilen ihtiyaç programlarının sınırları içine kendimizi kilitlemedik.” (Foster and Partners, 1999).

Mesleki pratiğinin ilk yıllarında karşılaştığı ve içine girmeyi zor bulduğu mimarlık hizmet alanında, endüstri sektöründeki boşluğu doldurmayı hedefleyen Foster, hem fonksiyon hem de tasarım anlayışı olarak iş yaşamı ve teknoloji birlikteliğini yakalayarak bir anlamda mimari kimliğini de oluşturmaya başladı. Ağırlıklı olarak iş dünyasının mekânsal ihtiyaçlarına cevap veren tasarımlar ile büyüyen portfolyosu içinde Foster’ın sıklıkla vurgu yaptığı bir başka mesele de “İşimiz aynı zamanda sosyal odaklıydı. Geçmişten çok bugünün sosyal gerçeklikleri üzerinde temellenen bir demokratik çalışma alanları fikrini araştırdık. Tabii ki mimarlar olarak, tüm bu hedefleri anılmaya değer bir mimarlık üretecek şekilde bir araya getirmek istedik.” (Foster and Partners, 1999) sözlerinde de karşılığını bulan, sosyal boyut olarak ele aldığı, demokratik çalışma ortamlarının önemli bir kriter olarak tasarımda ele alınmasıdır.

Foster’ın tasarım anlayışı ve alanda fark yaratmasının ilk kriterlerini ortaya koyduğu bu yaklaşımın temelleri, bugün de büyük bir samimiyetle andığı Richard Rogers ile ortaklığı dönemine dayanmaktadır. 1967 yılında, Team 4 dağılmadan hemen önce, Reliance Controls isimli elektronik şirketi için tasarladıkları ve ilk Financial Times Endüstriyel Mimarlık ödülünü de alan yapıya dair Foster’ın sözleri, yukarıda bahsedilen tasarım anlayışının pratik ve söylem olarak somutlaşmasının önemli bir örneğini de oluşturmaktadır: “Temiz ve hızla gelişen elektronik endüstrisi için bir pavyon formunun, biz ve onlar, kirli ve temiz, ön ve arka, havalı ve hırpani imalarını

içeren alışılmış işçi barakası ve yönetim kutusu anlayışına göre sosyal olarak daha uygun olacağına karar verdik. Böyle bir form aynı zamanda teknik olarak da sınırlı zaman ve para kaynaklarını optimize etmek ve hızlı ve kolay değişim potansiyeli sunmak gibi bir rasyonelleşme derecesi de sunuyordu.” (Foster Associates, 1979).



Şekil 3.77 Reliance Controls, 1967, İngiltere¹²⁰

Reliance Controls yapısı ile hedeflediği gibi mimarlık hizmet alanında kendine yer bulan Foster, 1970’li yıllar ile birlikte, metal barakalardan IBM ve Willis Faber & Dumas gibi büyük şirketlerin ofis binalarını üretmeye varan bir ilerleme çizgisi göstermiştir. Bu sürecin devamında tasarlanan East Anglia Üniversitesi Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi ise, kültür yapıları alanında firmanın ürettiği ilk proje olması nedeniyle oldukça önemliydi. IBM de Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi de RIBA ödülünün sahibi olmuştur.



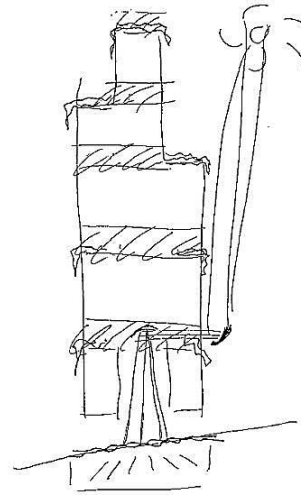
Şekil 3.78 IBM Yönetim Ofisi, 1971 ve Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi, 1978¹²¹

Prefabrike elemanlar, düşük bütçe ve kısa yapım süreçleri ile sosyal boyutu ön plana alan tasarım yaklaşımı ile üretilen bu projelerin ardından, 1986 yılında, 7 yıllık bir sürede yapımı tamamlanan Hong Kong & Şanghay Bankası Genel Müdürlüğü yapısı

¹²⁰ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/reliance-controls/> (Erişim: Mayıs 2017)

¹²¹ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/>, Erişim: Haziran 2017

ile Foster, daha önce çalışmadığı bir ölçekte ve coğrafyada kendini sınama fırsatı buldu. 150 kişilik çalışan kapasitesiyle İngiltere dışındaki ilk şubenin de açılmasını sağlayan bu proje; 600milyon\$'lık bütçesi, 100.000m² ve 41 kattan oluşan inşaat alanı ile hem Foster hem de mimarlık ortamı için oldukça önemli bir proje olarak, McNeill'in ikinci safha olarak tanımladığı büyüme sürecinin de bir anlamda başlangıcı oldu. Çelik çerçeveli ve 180 metre yüksekliğindeki bu kule, servis çekirdeklerinin merkezde çözülmediği tasarımıyla, farklı kat yükseklikleri ve kat açıklıkları ile yine esnek ve demokratik çalışma alanları arayışının bir örneğini daha oluşturmuş oluyordu. Foster'ın, bu ilk sınır ötesi projesi için söyledikleri de tasarımın arkasındaki düşünceyi ve hedefleri ortaya koymaktadır: “(...) Hong Kong ve Şangay Bankası Genel Müdürlüğü için sunduğumuz öneri, bir güvenilirlik beyanıydı: dünyadaki en iyi banka binasını yaratmak. Feng Shui falcılığını da kapsayan bir dizi sorgulama ve mücadeleden sonra proje, Hong Kong'taki bankacılığın doğasına atıfta bulunarak bunun bina biçiminde nasıl ifade edileceği üzerinde odaklandı. Böyle yaparak da ofis kulesini adeta yeniden icat etmiş oldu.” (Foster and Partners, 1986).

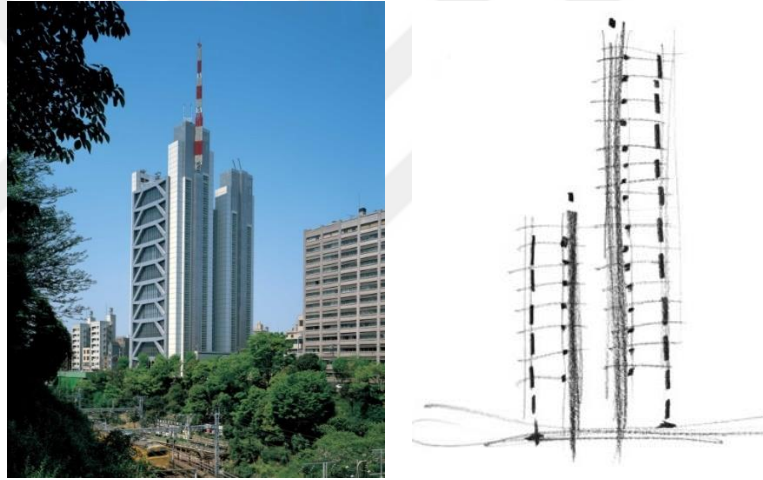


Şekil 3.79 Hong Kong&Şangay Bankası Binası, 1986, Çin¹²²

Foster'ın Uzak Doğu'da hayata geçirdiği bu proje, onun artık hem ünlü bir mimar olarak sınır ötesi görünürlüğünü artırdı, hem de bu coğrafyada ürettiği diğer işlere aktarabileceği tecrübeler ile birikimini artırmasına olanak sağladı. Hong Kong &

¹²² Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/hongkong-and-shanghai-bank-headquarters/> (Erişim: Mayıs2017)

Şangay Bankası Genel Müdürlük binasının tamamlandığı yıl Foster, Japonya’da Obunsha Group’un yatırımcılığında, Yüzyıl Kulesi (Century Tower) isimli proje için sözleşme imzalamış ve tasarıma başlamıştı. Yatırımcı Kazuo Akao’nun bu proje için Foster’ı seçme sürecine dair söyledikleri, mimarlık ürününün imaj dolaşımının profesyonel işleyiş için önemini göstermesi açısından da oldukça önemli bir örnek oluşturmaktadır: “Foster’ın işi ile ilk kez 1982 yılının baharında karşılaştım. Japon gazetesi Nikkei News, bir Hong Kong özel sayısı yayımlamıştı ve orada da tam sayfalık bir ilan ile Hong Kong & Şangay Bankası Genel Müdürlük Binası için önerilen projenin bir fotoğrafı yer alıyordu. İmaj çok güçlüydü ve daha sonraları kendimi o bina hakkında düşünürken buldum. Mimarın adından bahsedilmemişti ama onu kendim bulabilirdim.” (akt. McNeill, 2009, s.72).



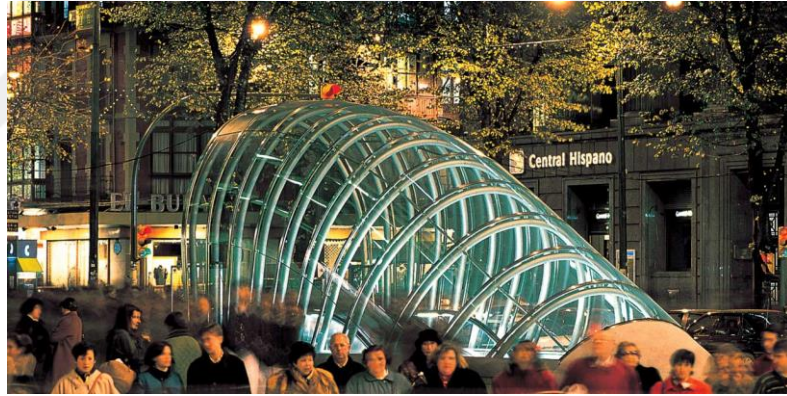
Şekil 3.80 Yüzyıl Kulesi / Century Tower, Japonya, 1991¹²³

Norman Foster hakkında Kazuo Akao’nun söyledikleri, mimarlık alanında ünlü olmanın diğer alanlardaki şöhret kavramı ile karşılaştırıldığında, mimar olarak öznenin imgesi ile değil yapıların imgeleri etrafında şekilleniyor oluşunu göstermesi açısından önemli görünmektedir. Küresel hareketlerin hız kazanmaya başladığı 1980’li yıllarda, gazeteye verilmiş bir tam sayfa ilan ile başlayan proje, 21.yy’ın, hızına yetişilemeyecek oranda çoğalan ve dolaşıma giren imgeler, renkli kuşe kâğıda basılı monografiler, yatırımcı ve tasarımcıları bir araya getiren organizasyonlar döneminin bir öncülü olarak, iş dünyası ve mimarlık hizmeti ilişkisine dair dikkat çekici bir hikâye olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹²³ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/century-tower/> (Erişim: Mayıs2017)

Foster'ın, 1980'ler İngiltere'sinin ekonomik durgunluk döneminde başlayan Uzak Doğu projeleri, Hong Kong & Şangay Bankası binası ile başlayıp; Hindistan, Singapur, Malezya, Çin ve Japonya'yı kapsayarak, yat tasarımından mağaza düzenlemesine, konuttan 1.300.000m²'lik Pekin Havalimanı'na uzanan bir çeşitlilik ile toplam proje hacminin yaklaşık %12'sini oluşturmaktadır.

1990'lı yıllar ile birlikte, endüstri sonrası eski kentlerin yeni kimliklerinin nasıl olacağı, yeni kentsel ekonominin biçimi gibi kavramlar etrafında tartışılmaya ve biçimlenmeye başlanan kentler, mimarlar için de eşsiz çalışma fırsatları vaat etmiştir. Atıl kalmış kentlerin yeniden canlandırılması konusunda bir model kent olarak sıklıkla anılan Bilbao da, fırsatları iyi değerlendiren mimarların katkılarıyla kendine has bir kentsel etki alanı yaratmıştır. Bu etki alanına Norman Foster tarafından sunulan katkı ise 1995 yılında tamamlanan Bilbao Metro'su'dur.

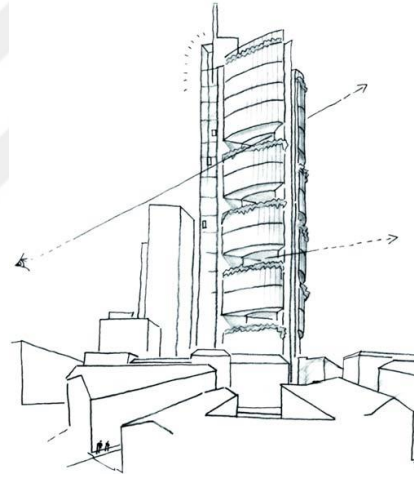


Şekil 3.81 Bilbao Metro'su, 1988-1995, Bilbao-İspanya¹²⁴

Proje açıklamasında, yeraltı ulaşım sistemlerinin çoğunlukla tüneller ve birbirine bağlanan hatların çözümünü öncelik alan bir mühendislik meselesi olarak ele alındığını, sokak kotundan başlayıp yine sokak kotunda biten yolcu sirkülasyon deneyiminin ise sıklıkla göz ardı edildiği dile getirilerek, Bilbao metrosunun bu iki konuyu bir arada ele alan bir yaklaşım ile tasarlandığı belirtilmektedir. Sokak kotundaki yapılı çevreye önemli bir ek olan metro girişleri de, Paris Metro'sunun Art Nouveau girişleri gibi ikonik olması hedeflenerek de cam kanopiler şeklinde tasarlanmıştır.

¹²⁴ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/media/1683851/img0.jpg> (Erişim: Eylül 2016)

21.yy'a girmeden kısa bir süre önce Foster tarafında hayata geçirilen bir başka önemli proje ise, 1997 yılında tamamlanan, Frankfurt'taki Commerzbank Genel Müdürlük yapısıdır. Farklı sektörlerdeki iş ortamlarının mekânsal organizasyonu konusunda dair kariyerinin başında beri deneyim biriktiren Foster'ın bu banka yapısı da hem çalışma ortamına dair problem çözümlerini, hem de kurumsal bir temsil arayışını yansıtmaktadır. İnşa edildiği yıl olan 1997'de, elli üç katlı strüktürüyle Avrupa'nın en yüksek yapısı sıfatını alan Commerzbank'da, doğal havalandırma ve ışık olanakları aranarak, enerji verimliliğini temel tasarım kriterlerinden biri olarak ele alınmıştır. Ofis katlarının açıldığı atriumda yer alan kat bahçeleri ile kullanıcılara kendi havalandırma ihtiyaçlarını karşılama fırsatı tutan binanın bir diğer öne çıkan özelliği ise Frankfurt'un küçük ölçekli tarihi dokusu içindeki konumudur.



Şekil 3.82 Commerzbank Genel Müdürlük Binası, 1997, Frankfurt-Almanya¹²⁵

Açıldığı gün Financial Times tarafından Frankfurt'un simgesi olarak bahsedilen Commerzbank hakkında tasarımcısı Norman Foster tarafından; “Commerzbank ile, istekli bir strüktürel ve estetik vizyonu ve doğal ekolojik çözüm ile bireyin refahı arayışını birleştirdik. Bana göre, gerçek başarı bu kavramların sentezine dayanmaktadır.” cümleleriyle açıklanmaktadır.

21.yy'a gelindiğinde, kapitalizmin küreselleşmesi bölümünde ele alındığı gibi ekonominin yönlendiricileri konumunda ağırlıkları artan finans, ticaret, hizmet

¹²⁵ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/commerzbank-headquarters/> (Erişim: Ekim 2016)

sektörlerinin ve küresel yarışa dâhil olmak için atağa geçen Batı dışındaki kentlerinin artan mimarlık faaliyetleri, özellikle ofisler ve çok katlı yapılarda deneyimli olan Foster'ın da faaliyet gösterdiği coğrafyaların genişlemesine yol açmıştır. Yüzyılın başında buna örnek olabilecek ilk önemli projelerinden biri olan Al Faisaliah Kompleksi, Suudi Arabistan'ın başkenti Riyad'da 2000 yılında tamamlanmış olan ve ofis, beş yıldızlı otel, alışveriş merkezi, konferans salonu ve lüks konuttan oluşan kuledir. 267mt yüksekliği ile yapıldığı dönem Riyad'ın en yüksek yapısı olan Al Faisaliah Kompleksi, günümüzde ise kentteki en yüksek altıncı kuledir.



Şekil 3.83 Al Faisaliah Kompleksi, 2000 ve Samba Genel Müdürlük Binası, 2016, Riyad-Suudi Arabistan¹²⁶

İşvereni Kral Faisal Vakfı olan ve otel de dâhil olmak üzere elde edilen tüm gelirinin vakfa aktarıldığı kule, Foster için Orta Doğu iklimi, birbirinden farklı fonksiyonların bir arada bulunması, ekonomik üretim gibi pek çok kriterin bir arada ele alındığı bir projedir ve simgesel formu ile Riyad kenti içinde önemli bir konum olarak yer almaktadır.

Foster'ın sonraki yıllarda yine Riyad'da gerçekleştirdiği bir diğer proje ise, 2016 yılında tamamlanan ve güçlü bir finans ve bankacılık şirketi olan Samba Grup için tasarladığı genel müdürlük binasıdır. Riyad'daki Kral Abdullah Finans Bölgesi'nde yer alan ve bir taraftan Samba Şirketler Grubu'nun etkili bir sembolü olmayı diğer

¹²⁶ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/al-faisaliah-complex/> (Erişim: Kasım 2016)

Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/samba-new-head-office/> (Erişim: Ekim 2016)

tarafından da şirketin gelecekteki büyüme olasılıklarına imkân tanıyan bir esnekliği sağlamayı hedeflemektedir.

En az ofis yapıları ve Orta Doğu coğrafyaları kadar Norman Foster'ın tasarım alanında önemli olan diğer bir işlev ve ülke ise havaalanları ve Çin olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk gençlik yıllarında hevesle takip ettiği Dan Dare'in Eagle çizgi roman serisinin, uçak çizimleri, model yapımları ve pilot olma isteğini ona kazandıran en önemli etken olduğunu belirten Foster; İngiltere, Ürdün, Katar ve Çin'de yer alan toplam beş adet havaalanı tasarımına imza atmıştır.



Şekil 3.84 Pekin Havaalanı, 2008, Pekin-Çin¹²⁷

Pekin Havaalanı, Foster'ın Çin'de gerçekleştirdiği 21 projeden biridir ve Pekin'in çok büyük bir hevesle aday olup kazandığı 2008 Olimpiyatları'nın sağladığı inşaat ivmesi içinde, beş yıl gibi kısa bir sürede tamamlanarak 2008 yılında hizmete açılmıştır. “Günümüzde pek çok havaalanı her geçen gün uçuş deneyiminden daha fazla ayrılmaktadır. Bir havaalanı, şenlikli bir strüktür olmalıdır.” diyen Foster'ın Pekin Havaalanı özelinde söyledikleri, günümüz hızlı dolaşım çağında önemi artan yolculuk, deneyim ve kent algısına dair de önemli işaretler barındırmaktadır: “Büyük tren istasyonları gibi, havaalanları da giriş kapılarının çağdaş eşdeğerleridir ve sıklıkla bir kent ya da ülkeye dair ilk deneyimimizi temsil ederler. Pekin Havaalanı projemizin başlangıç noktası da tam olarak buydu. Yapı, özgün bir yerin ruhu iletişimini sağlamayı hedeflemektedir. Eleştirmenler tarafından ejderhaya benzetilen

¹²⁷ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/media/1683726/img0.jpg> (Erişim: Temmuz 2017)

formu aynı zamanda, emperyal kırmızılardan altın sarılara uzanan Çin renklerini anımsatmaktadır.” (Foster, 2011).

Olimpiyatlar kadar fuarlar da hem ülkelerin hem de mimarların, kısa süreli pavyon tasarımlarıyla kendilerini ifade ettikleri alanlar olarak tarih boyunca kentlerin etkileşiminde ve ekonomik kalkınmasında oldukça önemli bir etki alanına sahiptirler. Foster’ın “Daha İyi kentler, Daha İyi Hayatlar” temasıyla Şangay’da düzenlenen EXPO2010’da yer almak üzere Birleşik Arap Emirlikleri için tasarladığı pavyon da, gerek Çin’de gerçekleşmesi gerekse de Foster’ın BAE içinde de artmaya başlayan işlerinin bir örneği olması açısından önem taşımaktadır.



Şekil 3.85 BAE Pavyonu, EXPO 2010, Şangay-Çin¹²⁸

Birleşik Arap Emirlikleri ülkelerinin genel karakteri olan kum tepelikleri ve iklim koşullarından yola çıkılarak ele alınan tasarımın, gerek kendi üretim sürecinde gerekse de pavyon içinde sergilenen BAE projelerinde ortaya çıkan temel vurgusunu, pek çok kent için yakın dönemli temel tartışma konularından biri olan enerji üretimine dair yeni fikirler oluşturmaktadır. Foster+Partners tarafından yapılan proje açıklamasına göre, bu vurguyu ortaya koymak amacıyla pavyon yapısının kendisi bir dizi pasif çevresel stratejiyi ve değişen hava akımları, rüzgâr gücü ve BAE’nin kum coğrafyasına dair çözümleri ortaya koymaktadır.

EXPO 2010 pavyonunda ortaya konan enerji üretimine dair yeni fikirlerin geliştirilmesi yönünde Birleşik Arap Emirlikleri’nin Norman Foster ile işbirliği yaptığı en büyük ve önemli proje, Abu Dabi’de 2007 yılında başlayan Masdar gelişim Planı’dır. Masdar-Abu Dabi Geleceğin Enerjisi Şirketi’nin yatırımcı olduğu

¹²⁸ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/media/1450553/img3.jpg> (Erişim: Temmuz 2017)

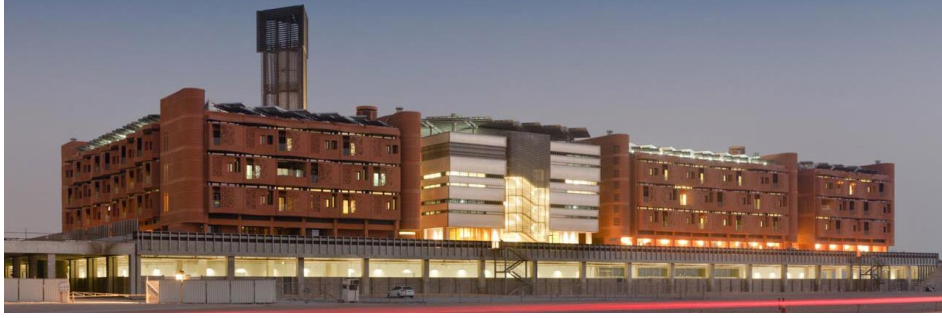
ve bir anlamda sıfırdan bir kent tasarımı projesi olan, 6.000.000m²'lik Masdar, Foster+Partners tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: “Masdar Kenti, sıfır atık ve karbon nötr olmayı hedefleyen bir çöl toplumu yaratmak amacıyla, en son teknolojiler ile geleneksel Arap yerleşimlerinin planlama prensiplerini bir araya getirmektedir. Karma kullanımlı, az katlı ve yüksek yoğunluklu bir gelişim planı olan Masdar kenti, Uluslararası Yenilenebilir Enerji Ajansı'nın genel müdürlüğünü ve yakın zamanda tamamlanan Masdar Enstitüsü'nü içermektedir. Stratejik olarak Abu Dabi'nin ulaşım altyapısı için konumlanan Masdar, komşu topluluklara ve uluslararası havaalanı ve mevcut kara ve tren yollarına bağlanmıştır. Kent, sokak kotunda hiçbir fosil yakıtlı aracın yer almayacağı, dünya üzerindeki ilk modern topluluk olacaktır.” (Foster and Partners, 2007)



Şekil 3.86 Masdar Kenti Projesi, 2007- , Abu Dabi, Birleşik Arap Emirlikleri¹²⁹

Foster+Partners tarafından, masterplanın tekil yapılar ile birlikte iki ayrı fazda ele alındığı, yapılmakta olan uygulamalardan edinilen bilgi birikiminin tekrar masterplana aktarıldığı ve her ne kadar kendi konumu ve iklim koşullarına bir cevap olarak ele alınsa da geleceğin sürdürülebilir kentleri için de bu projenin bir şablon olacağı dile getirilmektedir. Masdar Kenti projesi ile Körfez ülkelerinde faaliyetlerini daha da sağlamlaştıran Foster+Partners, 2008 yılında Abu Dabi’de bir şube açmış ve Körfez Hükümeti Yapı Ödülleri kapsamında Norman Foster’a, En İyi Mimar ödülü verilmiştir.

¹²⁹ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/masdar-development/> (Erişim: Mart 2017)



Şekil 3.87 Masdar Enstitüsü, 2015, Abu Dabi, Birleşik Arap Emirlikleri¹³⁰

2006'dan bu yana; Zayed Ulusal Müzesi, The Index ve Dünya Ticaret Merkezi Souk kuleleri, Al Raha Sahil planlaması gibi çok sayıda BAE projesine imza atan Foster+Partners'in, Masdar Kenti projesi kapsamında tamamladığı ilk proje ise 2015 yılında açılan Masdar Enstitüsü'dür. Masdar Kenti projesi içinde tamamen yenilenebilir güneş enerjisinden beslenecek şekilde tasarlanan ve Uluslararası RIBA ödülünü de alan enstitü, araştırma ve konaklama birimlerinin yanı sıra sosyal alanları da kapsamaktadır.

Çin ve Körfez ülkeleri dışında Norman Foster'ın dikkat çekici ölçek ve işlevde projeler ürettiği bir diğer ülke ise Kazakistan'dır. 1991 yılında Sovyetler Birliği'nden bağımsızlığını alarak parlamenter bir cumhuriyet olarak yönetilmeye başlanan ve eski Sovyet Cumhuriyetleri içinde Rusya'dan sonra ikinci büyük petrol üreticisi olan Kazakistan, bağımsızlığını kazandığı günden bu yana, beş yılda bir görev süresi uzatılan Nursultan Nazarbayev başkanlığında yönetilmektedir. Ekonomik gerekçelerle 1998 yılında ülkenin başkenti, Nazarbayev tarafından, Alma-ata'dan Astana'ya taşınmış ve öncesinde boş bir bozkırdan oluşan kent, başkent ilan edilmesiyle birlikte pek çok açıdan “hiçten başlanılan” bir yer olarak yeniden inşa edilmiştir. 1998 yılında, Astana için bir masterplan elde etmek amacıyla açılan davetli yarışma sonucunda, aralarında Türkiye'den mimar Behruz Çinici'nin de yer aldığı jüri heyeti, kentin biçimlenmesinde temel alınacak proje için, Japonya'dan Kisho Kurokawa'nın projesini birinci seçmiştir. Halen bu plan çerçevesinde gelişimini sürdüren Astana'da Norman Foster'ın hayata geçirdiği ilk proje ise, 2006 yılında tamamlanan Barış ve Uzlaş Sarayı [Palace of Peace and Reconciliation]'dır.

¹³⁰ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/projects/masdar-institute/> (Erişim: Mart 2017)

2003 yılında düzenlenen Dünya Liderleri ve Geleneksel Dinler kongresinin, Nazarbayev tarafından, bir trienal etkinliği olmasına karar verilmesi sonucunda ortaya çıkan mekân ihtiyacını karşılamak amacıyla hayata geçirilen Barış ve Uzlaş Sarayı aynı zamanda, ülke içindeki farklı etnik gruplara ait eğitim birimlerini ve 1500 kişilik bir opera salonunu da içermektedir.



Şekil 3.88 Barış ve Uzlaş Sarayı [Palace of Peace and Reconciliation], 2006, Astana - Kazakistan¹³¹

Türkiye’den Sembol İnşaat’ın yükleniciliği ve Tabanlıoğlu Mimarlık’ın ortaklığı ile hayata geçirilen projede Foster+Partners, yapının barındırdığı çeşitliliği, atrium etrafında toplayan bir piramit sadeliğinde ele almayı tercih ettiğini ve piramidin tepe noktasının da, sanatçı Brian Clarke tarafından üretilen vitray çalışması ile tamamlandığını dile getirmektedir. Konsept sunumundan yirmi bir ay gibi kısa bir süre sonra resmi olarak açılan yapı, Kazakistan’daki inşaat süreçlerinin genel olarak oldukça hızlı ilerlemesine dair de bir örnek oluşturmaktadır. Foster+Partners’dan Nigel Dancey’nin “Başkana sunum yapıyorsunuz, elinizi sıkıyor, bir karar alıyorsunuz ve süreç çok hızlı.” cümleleriyle aktardığı süreç, inşaatın istenen sürede tamamlanmasına yardımcı olması için Nazarbayev tarafından ordunun da şantiyeye yollanması ile kısa sürede tamamlanmıştır ve sıfırdan oluşan bir kentin var olma azim ve hırsını göstermektedir. (akt. Gessen, 2011)

¹³¹ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/media/Projects/1322/img16.jpg> (Erişim: Mart 2017)



Şekil 3.89 Han Çadırı [Khan Shatyr Entertainment Centre], 2010, Astana - Kazakistan¹³²

Foster+Partners'ın Astana'da hayata geçirdiği ikinci proje ise, 2010 yılında, \$400milyon'a tamamlanan ve dünyanın en yüksek germe strüktürü olan Han Çadırı [Khan Shatyr Entertainment Centre]'dir. Nazarbayev'in yetmişinci yaş günü için bir hediye niteliğinde de olan ve oldukça büyük bir kutlama ile açılan yapı için Foster+Partners tarafından yapılan açıklama şöyledir: "Han Çadırı Eğlence Merkezi, kente tüm sivil, kültürel ve sosyal güzelliklerin bir dünya gibi iklimsel bir kabuk içinde sunulmak üzere tasarlanmıştır. İlimsel kabuk sayesinde çadır, hava ne olursa olsun tüm yıl boyunca konforlu bir mikro klima sunmaktadır. Yapının çadır strüktürü, geleneksel bir göçebe yapı türü olması sebebiyle Kazak tarihini yansıtmaktadır." (Foster+Partners, 2006)

100.000m²'lik yapı, yüzme havuzlarından koşu parkurlarına, kent parkından sinema ve alışverişe kadar oldukça geniş bir program barındıran içeriği ve strüktürüyle, sıfırdan oluşturulan Astana silüetinde bir Foster katkısı olarak yer almaktadır.

Foster'ın Astana silüetine sunduğu son katkı ise, 2014 yılında tamamlanan Nazarbayev Merkezi'dir. 2009 yılında Kazakistan Ulusal Kütüphanesi olarak açılan yarışmanın birincisi olan Bjarke Ingels'in Kazakistan'ın antidemokratik koşulları sebebiyle tamamlamaktan vazgeçtiği ya da vazgeçmeye zorlandığı projesinin temelleri üzerinde inşa edilen ve adı da Nazarbayev Merkezi olarak değiştirilen proje, Barış ve Uzlaş Sarayı'nın aksında yer almakta ve 24.000m²'lik hacmi içinde kütüphanenin yanı sıra, Başkanlık Vakfı'nın ofislerine, oditoryuma ve sergi salonlarına ev sahipliği yapmaktadır.

¹³² Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/media/1452041/img-2.jpg> (Erişim: Mart 2017)



Şekil 3.90 Nazarbayev Merkezi, 2014 (Foster+Partners) – Kazakistan Ulusal Kütüphanesi, 2009 (BIG)¹³³

16 Aralık 2014'te, Nazarbayev tarafından Kazakistan'ın gelişimine önemli katkı sunan farklı alandaki 32 kişiye verilen devlet ödülünden biri olan Kazakistan Barış ve İlerleme Ödülü'nü almıştır. Astana silüetine üç ikonik yapı ile katkıda bulunan Foster'a verilen bu ödülün açıklamasında, Kazakistan mimarlığına, barışın güçlenmesine ve milletler arası dostluk ve karşılıklı anlayışa yaptığı önemli katkı dile getirilmiştir.¹³⁴

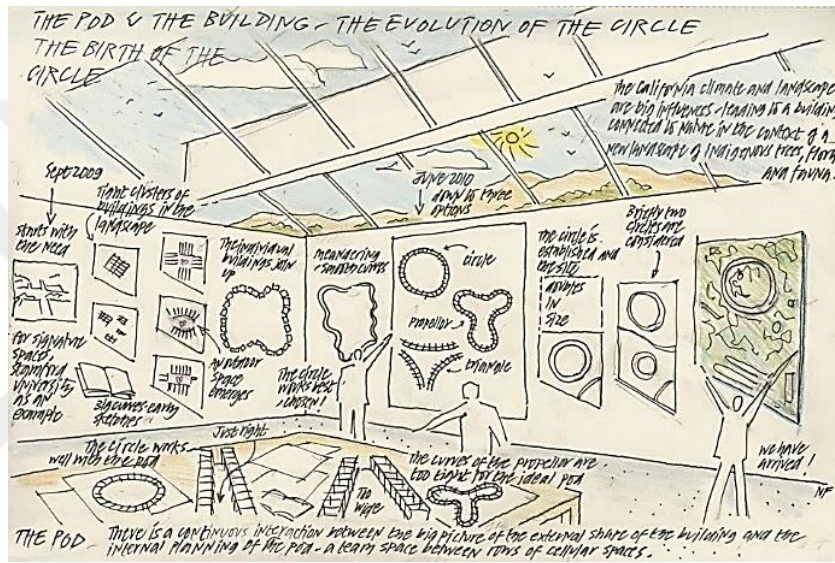
Kırk yılı bulan mimarlık ve tasarım pratiği tarihinde Foster+Partners'ın son dönemde en fazla konuşulan güncel projesi ise Apple markasının yeni evi olarak tanımlanan ve büyük bir kampüs olarak tasarlanan Apple Park projesidir. Daha önce İstanbul'da ve Çin'in Hangzhou kentinde Apple mağazaları tasarlayan, teknolojiyi söylem ve pratiklerinde en temel bileşenlerden biri olarak ele alan Norman Foster'ın Apple Park projesine dâhil olması, Apple'ın mevcut yerleşim kenti olan Kaliforniya'nın Cupertino bölgesinde yetmiş beş hektarlık bir arazi satın almasıyla başlamıştır. 1993 yılından beri bulunduğu Apple Kampüs yerleşkesinden taşınmayı düşünen ve arazinin alınmasıyla birlikte çalışmaları hızlandırmak isteyen Steve Jobs'un, 2009 Temmuz'unda Norman Foster'ı arayarak Apple'ın biraz yardıma ihtiyacı olduğunu söylemesiyle başlayan tasarım ve toplantılar sürecinin sonunda Apple'ın yeni kampüsü Apple Park, 2017 yılında tamamlanmıştır. On iki binden fazla kişinin bir arada verimli bir şekilde çalışıp ve sosyalleşmelerini sağlayacak açık ve kapalı alanların tasarımını içeren Apple Park sürecine, 2011 yılındaki ölümüne kadar Steve

¹³³ Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/media/2512679/img01.gif> (Erişim: Mart 2017)

Kaynak: <http://www.big.dk/#projects-anl> (Erişim: Temmuz 2017)

¹³⁴ https://en.tengrinews.kz/politics_sub/Nazarbayev-awards-architect-Norman-Foster-with-Kazakhstan-257927/ Erişim: Temmuz 2017

Jobs aktif olarak katılmış ve tasarımın çıkış noktası olarak da, Stanford Üniversitesi'nin çok beğendiği merkez avlusunun temel alınmasını talep etmiştir. Jobs'un tasarım kriteri olarak ortaya koyduğu diğer noktalar ise; Kaliforniya iklimine ait yoğun bitki örtüsü, doğal havalandırma ve bir anlamda modüler bir sisteme karşılık gelen "pod" [koza] kavramları olmuş ve çalışanların kısa zaman dilimlerinde bireysel konsantrasyondan yoğun sosyal etkileşime geçebilecekleri çalışma ve sosyal mekânların örgütlenmesine vurgu yapmıştır.



Şekil 3.91 Norman Foster'ın Apple Park tasarımına dair yaptığı eskiz¹³⁵

Jobs'un ortaya koyduğu kriterler etrafında şekillenen uzun tasarım sürecinin sonunda, bugün Uzay Gemisi olarak da tanımlanan, dev bir orta avluya sahip tam daire biçimindeki ana yapının tasarımı ortaya çıkmıştır. Bu ana yapının yanı sıra Apple Park'ta; konferans salonu, dokuz bin araçlık otopark alanı ve yüz bin m²'lik bir sağlık birimi de yer almaktadır. Kendi enerjisini tamamen kendisi üreten bir teknolojik alt yapı ile inşa edilmiş kampüs, toplam dokuz bin ağacın dikilmesinin ön görüldüğü muazzam bir peyzajı da içermektedir.

¹³⁵ Kaynak: <https://www.wired.com/wp-content/uploads/2017/05/donut-sketch-1.jpg> (Erişim: Temmuz 2017)



Şekil 3.92 Apple Park, 2017, Kaliforniya-ABD¹³⁶

Bir işçi mahallesinde başlayan ve bugün kariyerine kendi çizgisinde bir yıldız olarak devam eden Norman Foster, on iki farklı kentte yer alan Foster+Partners ofisleri ve altı kıtaya yayılan sayısız ölçek ve fonksiyonda pratikleriyle, aynı zamanda kırkı yılı aşkın başarılı bir iş hayatının da simgesi durumundadır. Sayısız mimarlık ödüllerinin ve onur nişanlarının yanında iş dünyası ödüllerinde adı sıklıkla anılan Sir Norman Foster'ın Foster+Partners'ı, en son 2017 yılında En Başarılı İşverenler Enstitüsü tarafından, birincilik ödülüne layık görülmüştür.



Şekil 3.93 Intelligent Life Dergisi 2012 yılı sayısındaki kapağı, Başarılı iş insanı Norman Foster (solda)

Foster+Partners'a 2017 yılında verilen En Başarılı İşveren Ödülü (sağda)¹³⁷

¹³⁶ Kaynak: <https://www.theapplepost.com/apple-names-apple-spaceship-campus-apple-park/> (Erişim: Ağustos 2017)

¹³⁷ Kaynak: <https://magpile.com/intelligent-life/nov-12/> (Erişim: Mart 2017)

Kaynak: <http://www.fosterandpartners.com/news/archive/2017/02/foster-plus-partners-named-as-top-employer-uk-2017/> (Erişim: Temmuz 2017)

3.2.5. Bjarke Ingels

“İnsanlar olarak çevremize çok büyük etkimiz var. Bu gücü ya bir kâbus yaratmak ya da rüyalarımızı gerçekleştirmek için kullanabiliriz. İkincisi çok daha ilginç.” (Bjarke Ingels, 2017)

Bu tez kapsamında seçilen çağdaş yıldız mimarlar arasında en genç ve yıldızlık kimliğini elde etmiş ya da elde etmeye çok yakın olan Bjarke Ingels, 1974 yılında Danimarka'nın Kopenhag kentinde dünyaya gelmiştir. İlk gençliğinde karikatürist olmayı hedefleyen ve bu hedef doğrultusunda çizim becerilerini geliştirmek için Danimarka Kraliyet Akademisi Güzel Sanatlar'da mimarlık okumaya başlayan Ingels, duyduğu ilgi arttıkça karikatüristlik hayalinden vazgeçerek mimarlığa yoğunlaşmaya başlamış ve öğrenciliğinin üçüncü yılında Escola Técnica Superior d'Arquitectura'da eğitimine devam ettikten sonra, 1999 yılında Kopenhag'da mimarlık diplomasını almıştır. Mimarlığa dair hiçbir fikri ve isteği olmadığı dönemlerden mimarlığı öğrenmeye hevesli bir öğrenci olma yolundaki hikâyesini, “Çizmek yapabildiğim tek şeydi ama yapamadığım ya da neredeyse hiç umursamadığım şey binalardı. Ben de birbiri ardına seri bir şekilde âşık olduğum mimarların içine düştüm ve tüm işlerini, planlarının kesitlerinin tüm detaylarını, projeyi tamamen anlayana kadar çalıştım.” sözleriyle anlatan Ingels, ilk hocalarından Jens Thomas Arnfred'in, “Bu müfredata dair bir şey öğrenip öğrenmediğiniz çok da umurumda değil. Gerçekten umursadığım tek şey, bu okuldan kalbinizde bir şey ile ayrılacağınıza dair bana söz vermeniz” şeklindeki sözlerini de öğrencilik yıllarına dair en canlı anılardan biri olarak hatırladığını söylemektedir. (Franklin, 2015)

Ingels'in profesyonel yaşamı, 1998 yılında stajyer olarak girip 2001 yılına kadar devam ettiği, Rem Koolhaas'ın Rotterdam'daki OMA ofisinde başlamıştır. Paul Makovsky'nin (Makovsky, 2011) Bebek Rem'ler adını verdiği, Koolhaas'ın yanında çalıştıktan sonra kendi yollarında tanınmış isimler haline geline mimarları ele aldığı çalışmasında OMA'nın İkinci Kuşak kategorisinde yer alan Ingels, mimarlığı, kurguyu gerçeğe dönüştürmenin bilimi ve sanatı olarak tanımlamaktadır. Mimarlığın kolektif doğasına dair günümüz mimar adaylarına yönelik sözleri de Ingels'in stajyer olarak başladığı OMA'nın genç ve etkileşimli çalışma ortamına da referans vermesi açısından önemli görünmektedir: “Mimarlık, diğer her şey olduğu kadar kesinlikle

verimli şekilde yararlanmaya olanak sağlamaktadır. Ingels'in de 2008 yılına kadar içinde yaşadığı VM Evleri, 2006 yılında İskandinavya'nın En İyi Binası ve 2007 yılında da Mies van der Rohe ödülünü almıştır.



Şekil 3.95 VM Evleri, PLOT (Ingels+Smedt), 2005, Kopenhag, Danimarka¹³⁹

Kamusal alan projesi olan Kopenhag Maritime Gençlik Evi, Ingels'in PLOT firması olarak ürettiği bir diğer önemli projedir. Davetli yarışmada alınan birincilik ödülü ile hayata geçirilen projede, Ingels'in tasarım anlayışının temel felsefesi de okunur durumdadır. Bir taraftan teknelerin demir alması, diğer taraftan da çocuk ve gençlerin vakit geçirebilecekleri açık kamusal bir alan ihtiyacının, düşük bütçe içinde karşılanabilmesi problemin çözümünü Ingels, yükselen çevre hareketinin önemine de dikkat çekerek açıklamaktadır.



Şekil 3.96 Maritime Gençlik Evi, PLOT (Ingels+Smedt), 2003, Kopenhag, Danimarka¹⁴⁰

Tüm inşa faaliyetlerinde toprağın kazılıp, çıkarılan hafriyatın başka yerlere aktarılmasının getirdiği çevresel ve ekonomik bedellere dikkat çeken Ingels bu

¹³⁹ Kaynak: <http://jdsa.eu/vm/> (Erişim: Mayıs 2017)

¹⁴⁰ Kaynak: <http://www.big.dk/#projects-mar> (Erişim: Mayıs 2017)

projede, mevcut zemine hiç dokunmadan onun üzerine farklı eğimlerde yerleştirilen ahşap platformları çözüm olarak üretmiştir. Platformların üzeri farklı yüksekliklerde yaratılan rampalar ile hareketli bir kamusal alan sağlarken, mevcut toprak zemine hiç dokunmadan yaratılan alt hacimler de teknelerin demirlemesi için uygun alanları oluşturmaktadır.

PLOT olarak Ingels ve Smedt'in bu ilk yıllarında ürettikleri bir diğer önemli proje ise Helsingör Psikiyatri Hastanesidir. Projenin elde edilmesi için ilan edilen yarışmada birincilik ödülü alan ve 2006 yılında hayata geçirilen proje, 6000m² içinde konaklama ve tedavi olmak üzere iki ana program etrafında ele alınmıştır. Kolay temizlenebilir malzemeler, ortak alanlarda sağır yüzeyler gibi alışılmış psikiyatri merkezi kalıplarının dışına çıkan PLOT, doğal malzemeler ve yine manzaraya yönelen farklı açılar ile oluşturduğu projesinde, konaklama birimini deforme edilen kar taneciği formundan elde etmektedir. Bir taraftan psikiyatrik tedavinin gerektirdiği donanımları, fiziksel koşulları, güvenliğini sağlarken diğer taraftan da alışıldık kalıpların dışında bir tedavi merkezi oluşturmanın amaçlandığı projede, zorunlu koşulları yerine getirmek ancak deneyim olarak hastane duygusundan uzak bir ortam yaratılmak istenmiş ve proje her ölçekte bu ana karar etrafında ele alınmıştır.



Şekil 3.97 Helsingör Psikiyatri Hastanesi, 2006, Helsingör, Danimarka¹⁴¹

2005 yılında Julien de Smedt ile olan ortaklığına son veren Ingels, 2006 yılının Ocak ayında, pek çok analojiye de imkân veren BIG (Bjarke Ingels Group) ismiyle, Kopenhag'da kendi firmasını kurdu. Yeni firması ile ürettiği ilk proje ise yine konut ve otopark birimlerinden oluşan Mountain Dwellings isimli proje oldu. PLOT ile ürettiği VM Evleri ile aynı sokakta, yaklaşık aynı metrekarede yer alan ve aynı

¹⁴¹ Kaynak: <http://jdsa.eu/psy/> (Erişim: Mayıs 2017)

işverenler tarafından talep edilen proje, BIG tarafından ikinci nesil VM Evleri olarak tanımlanmaktadır. Otopark fonksiyonunun konut fonksiyonunun iki katı olduğu bu programda, bu iki program için iki ayrı kütle üretmek yerine tek bir kütle içinde çözüm aranmış ve iki ihtiyaç, simbiyotik bir ilişki içinde harmanlanmıştır. Konut birimlerinin üst üste gelişlerinin oluşturduğu ve birinci kattan on birinci kata kadar uzanan, 480 araçlık otopark alanının batı ve kuzey cepheleri, Himalaya zirvelerini resimleyen bir mural ile kaplanmıştır. Kendi içinde bir kentsel yoğunlukta ve bir banliyö yaşamı olarak kurgulanan yapıda yer alan, toplanan yağmur sularının damlama yöntemiyle çatı bahçelerinin sulama ihtiyacına yönelik kullanılması sistemi, Mountain Dwellings projesi için vurgu yapılan sürdürülebilir teknoloji sistemlerinden biridir.



Şekil 3.98 Mountain Dwellings, BIG, 2007, Helsingör, Danimarka¹⁴²

BIG olarak hayata geçirdiği bu ilk projesiyle Ingels; 2008 Dünya Mimarlık Festivali'nde En İyi Konut, En İyi Nordik Mimarlık, 2009 Mies van der Rohe Onur, Chicago Athenaeum Uluslararası Mimarlık ve Urban Land Enstitüsü ve 2011 yılında da Jørn Utzon Betonarme Eleman ödülleri almıştır. VM Evlerinde yaşayan Ingels, Mountain Dwellings'in tamamlanmasıyla birlikte 2008 yılında buraya taşınmıştır.

BIG'in oldukça ses getiren bir başka konut projesi ise, Ørestad'da yer alan ve 2010 yılında tamamlanan 8 Evi'dir. Kendi proje tanıtım metinlerinde papyon biçiminde bina olarak tanımlanan 8 Evi, 61000m² içinde üç farklı konut tipini ve 10000m² içinde ticaret ve ofis birimlerini barındıran karma kullanım fonksiyonuyla, o güne kadar Danimarka'da gerçekleştirilmiş en büyük özel girişimdir. Kanal kenarında yer

¹⁴² Kaynak: <http://www.archdaily.com/15022/mountain-dwellings-big> (Erişim: Mayıs 2017)

alan ve on bir kat boyunca inen eğimli yeşil çatısı ile 2010 İskandinavya Yeşil çatı ödülünü alan yapı, farklı açıları ve oluşan iç avlularıyla yine manzara ve gün ışığından en verimli şekilde yararlanma an fikri ile tasarlanmıştır.



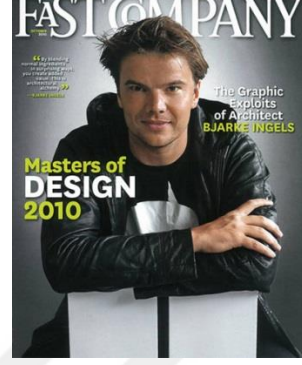
Şekil 3.99 8 Evi, BIG, 2010, Ørestad, Danimarka¹⁴³

Farklı boyut ve tipolojilerde 476 konut birimini, ticaret ve ofis hacimlerini barındıran ve 2011 Dünya Mimarlık Festivali'nde En İyi Konut ödülünü alan 8 Evi'nin ardındaki tasarım anlayışı, BIG tarafından şöyle açıklanmaktadır: “Geleneksel bir bloktan ziyade 8 Evi, yaşam dolu bir mahallenin tüm bileşenlerini, tipolojilerin yatay katmanlarında bir araya getirip, onları sonuncu kata erişen sürekli bir platform ve bisiklet patikası ile bağlayarak, banliyö yaşamının büyük kentin enerjisine karıştığı, iş yaşamının konut ile bir arada var olduğu üç boyutlu bir kentsel mahalle yaratmaktadır.” (BIG, 2010).

Açılan yarışma sonucunda birincilik ödülü olarak BIG tarafından hayata geçirilen bir başka proje ise, 2010 yılında Şangay Dünya Expo fuarı için tasarlanan Danimarka Pavyonu'dur. Zemin kotundan 12m kotunda çıkarıp yine zemin kotuna indiren iki adet yaya ve bisiklet rampasından oluşan yapı, Danimarka'nın özelliklerini ön plana çıkarmaktan çok iki ülke arasındaki ortak noktalara vurgu yapmak etrafında tasarlanmıştır. Her iki ülke için de önemli bir taşıt olan ancak Danimarka'da önemi gittikçe artarken Çin'de azalan bisiklete dikkat çekmek amacıyla bisiklet ile ulaşımı ana temalardan biri olarak ele alan BIG, bir diğer ortak noktayı ise Şangay ve Kopenhag'ın liman kentleri olması üzerinden kurgulamıştır. Burada da yine Kopenhag'da limanın ürettiği çevre kirliliğinin liman parkları ve kültürel enstitüler ile dengelenerek yüzülebilir bir su elde edilmesinin Şangay için bir model olması

¹⁴³ Kaynak: <http://www.big.dk/#projects-8> (Erişim: Haziran 2017)

fikrinden yola çıkılarak, pavyonun en üst kotu çocukların yüzebileceği bir havuz ile sonlanmakta ve bir liman kentinde yüzülebilir suya sahip olmanın deneyimi aktarılmaktadır.



Şekil 3.100 Danimarka Pavyonu, Şangay World Expo 2010, Çin ve Fast Company Dergisi Ekim 2010 kapağı¹⁴⁴

Kendini taşıyan, monolitik beyaz boyalı çelik bir kütle olarak inşa edilen yapı, Çin tersanesinde üretilmiştir ve bu tasarım ile BIG 2010 yılında Exhibitor dergisinin en iyi kabuk tasarımı ve 2011 yılında da Detay Çelik Özel Ödülü’nü almıştır. Ingels aynı zamanda, Şangay’daki Danimarka Pavyonu tasarımı sonrasında, Fast Company dergisi tarafından 2010 yılında, “İş dünyasının en yaratıcı 100 insanından biri” olarak ilan edilmiş ve uluslararası tanınırlığını daha da arttırmıştır.

Danimarka’nın etnik ve sosyal açıdan oldukça farklı kesimleri bir arada barındıran, özellikli bir bölgesi için Kopenhag Belediyesi tarafından açılan davetli bir yarışmada elde ettiği birincilik sonucunda, 2012 yılında BIG tarafından hayata geçirilen Superkilen masterplanı, 33.000m²’lik kapsama alanıyla Ingels’in ürettiği en büyük ölçekli işlerden biri olma özelliğindedir. “Altmış farklı kültürün ve binlerce bireyin ihtiyaç ve isteklerini tatmin edebilecek somut ve açık bir çerçeve nasıl yaratılabilir?” sorusunu takip eden bu masterplanı Ingels, homojen bir Danimarka imgesi yerine, burada yaşayan her bir farklı grubu temsil eden, küresel çeşitliliğin sürrealist bir toplamını yansıtan bir açık hava sergisi olarak ele almıştır. Renkler, kent mobilyaları, açık alan düzenlemeleri ile tasarlanan bölgede, kullanılan her bir nesneye eşlik eden ve yere sabitlenen küçük, paslanmaz çelik levhalar ile nesnenin kökeni, orijinal

¹⁴⁴ Kaynak: <http://www.big.dk/#projects-xpo> (Erişim: Haziran 2017)

Kaynak: <http://m.big.dk/news/53> (Erişim: Haziran 2017)

dilindeki karşılığı yerleştirilmiş ve Katar'dan, İsrail'e, Çin'den Rusya'ya uzanan çeşitlilik, bölgenin her noktasında şenlikli bir havada görünür kılınmıştır.



Şekil 3.101 Superkilen Masterplanı, 2012, Kopenhag¹⁴⁵

2013 yılında Ingels, Danimarka için önemli bir başka projeyi, Danimarka Ulusal Denizcilik Müzesi'ni hayata geçirmiştir. Helsingör Belediyesi ve Denizcilik Müzesi tarafından ilan edilen davetli bir yarışmada elde edilen birincilik sonrasında hayata geçirilen projeyi Ingels şu şekilde tanımlamaktadır: “Danimarka Denizcilik Müzesi, özgün tarihi ve fiziksel bağlam içinde; Danimarka'nın en önemli ve ünlü binalarından biri ile yeni ve hevesli kültür merkezinin ortasında, kendi yerini bulmak zorundaydı. Bu, müzenin, bölgenin karakteri özellikle de Kronborg Kalesi'nin anlayışı içinde kendini ispatladığı bağlamdı; kuru bir limandaki yer altı müzesi gibi.” (Ingels, 2013).

2014 yılında ArchDaily internet sitesi tarafından Yılın Yapısı ödülünün yanı sıra pek çok ödül daha alan müze, içinde yer aldığı özgün bağlam ile ilişki kurarken bir taraftan da zemin kotundan başlayarak, rampalar ile yapı boyunca alt kotlara inen plan şeması ile kendi bağımsızlığını ortaya koymakta ve yapısal ve heykelsi bir sonuç ürün üretmektedir.

Firmasının ismi ile aslında bir anlamda mimarlık üretimi motivasyonunu da yansıtan Ingels, 2010 yılında New York'ta açtığı ofisiyle, pek çok Avrupalı mimarın inşa etmek için uzun yıllar beklemek zorunda kaldığı coğrafyaya erken yaşta adım atarak iş hacmini de oldukça genişletmiştir. Netflix yapımı bir tasarım belgeseli dizisi olan Abstract'ın dördüncü bölümü olarak çekilen Bjarke Ingels: Mimarlık'ta babasının da

¹⁴⁵ Kaynak: <http://www.big.dk/#projects-suk> (Erişim: Haziran 2017)

dile getirdiği gibi Ingels için ABD kaçırılmaması gereken önemli bir fırsattır çünkü Ingels hep büyük işler yapmak istemiştir. New York ofisini açmasıyla Ingels için kentin silüetine katkıda bulunmak fırsatı doğmuştur ve Ingels de bunu asla başarısızlığa uğramaması gereken bir fırsat olarak yorumlamaktadır. Danimarka merkezli başlayan ve gittikçe artan sayıda şantiye alanlarıyla büyüyen uygulamalar içinde ABD’de gerçekleşen ilk BIG projesi, 2015 yılında Manhattan’da tamamlanan bir konut kulesi olan VIA 57 West’tir.



Şekil 3.102 VIA 57-West Konut Bloğu, 2015, Manhattan, New York, ABD¹⁴⁶

Bu ilk New York projesinde Ingels, az katlı Avrupa konut bloğu ile geleneksel Manhattan yüksekliğini bir araya getiren bir hibrid form oluşturmayı tercih etmiş ve her ikisinin de avantajlarından yararlanmayı hedeflemiştir. Bu hibrid yapı sayesinde bir taraftan avlulu ve alçak olan taraftaki kompaktlık ve verimlilik; yakınlık ve güvenlik duygusunu yaratırken, diğer taraftan da gökdelenin engin manzara ve ferahlık duygusu tek bir yapıda ele alınabilmektedir. Yapının üç köşesinden zemine oturup kuzey-doğu köşesinin havaya kaldırılarak yaratılan yükseklik sayesinde de, hem Hudson nehri manzarası, hem alçak batı güneşi hem de bakan kişinin bulunduğu noktaya göre değişen geometri avantajları elde edilebilmiştir. Toplam 77.000m²’lik alana sahip olan VIA 57 West projesi de Ingels’in ilk ABD projesi olarak pek çok ödül almıştır.

Ingels’in VIA57 West projesi ile yaklaşık olarak eş zamanlı ve çok daha fazla etki uyandıran bir başka New York anlaşması ise 2 World Trade Center binasıdır. Daniel Libeskind’in Ground Zero masterplanına uygun olarak tasarlanacak olan dört

¹⁴⁶ Kaynak: <http://www.big.dk/#projects-w57> (Erişim: Haziran 2017)

kuleden biri olan 2 World Trade Center'ın basını ve mimarlık çevrelerini fazlasıyla meşgul etmesinin nedeni, alanın simgesel anlamının oldukça yüksek olmasının yanı sıra, 2009 yılında Norman Foster tarafından tasarlanan projenin Ingels tarafından yeniden tasarlanması yönünde yatırımcıların aldığı karardır.



Şekil 3.103 Norman Foster (solda) ve Bjarke Ingels (sağda) tarafından tasarlanan 2WTC Kulesi, NY, ABD¹⁴⁷

Silverstein Gayrimenkul'ün yatırımcılığındaki projeye, medya şirketleri 21st Century Fox and News Corp.'un genel müdürlüklerini buraya taşıma kararları ile tasarım sürecine dâhil olmaları sonrasında alınan bu değişiklik kararı, 2006 yılında tasarımı 2013 yılında da temel çalışmaları tamamlanan Foster tasarımı, yerini Ingels'in 408m'lik kulesine bırakmış görünmektedir. Yatırımcıların yaptıkları açıklamaya göre, pek çok medya şirketine ev sahipliği yapacak olan 2 World Trade Center kulesinin inşaat süreci, bu yüksek bütçeli yapıda kiracı olarak yer alması beklenen sermaye gruplarının bulunmasıyla tamamlanacaktır.

2 World Trade Center kulesi projesi ile isimleri yan yana gelen Ingels ve Foster'ın daha önceki karşılaşmaları, Ingels'in trajik bir hikâye olarak tanımladığı ve Kazakistan Ulusal Kütüphanesi yarışmasını kazandığı 2009 yılında denk gelmektedir. 2008 ekonomik krizinin bir yansıması olarak ağırlıklı olarak Danimarka'da yürüttüğü faaliyetlerinin büyük oranda askıya alınması sürecinde kazanılan bu yarışma, Ingels'in Pritzker ödüllü yıldız mimarlar Hadid ve Foster'a karşı kazandığı ilk büyük zafer olarak tarif edilmektedir. Kazak hükümetine

¹⁴⁷ Kaynak: <https://www.dezeen.com/2016/05/04/silverstein-properties-developer-uncertain-big-foster-partners-two-world-trade-center-tower-new-york/> (Erişim: Haziran 2017)

yakınlığıyla bilinen bir kömür madeni firması olan Kazakhmys tarafından finanse edilen proje, resmi bir sözleşmenin düzenlenmesine fırsat vermeyen bir acele ve kütüphanenin mekânsal organizasyonunu hiç umursamayan bir yaklaşım ile yürütülmeye çalışılmış ve Ingels'in daha önce şahit olmadığı bir takım rüşvet mekanizmaları ile de sıkıntılı bir hikâyeye dönüşmüştür. Bu olumsuzluklara rağmen projeyi gerçekleştirmeye hevesli olan Ingels, yapının temel çalışmalarının tamamlandığı 2010 yılında, BIG çalışanlarına yönelik tehditlerin başlamasıyla bu sürece daha fazla devam etmemiş ve projeden çekilmiştir. Kısa bir süre sonra, Foster + Partners, BIG'in projesi temelleri üzerinde, bugünkü adı Nazarbayev Merkezi olan bir kütüphane yapısı inşa etmeye başlamış ve internet sitesinden; “Yapının adı, Kazakistan Cumhuriyeti İlk Başbakanı Kütüphanesi ve Derneği. Şu an yapım aşamasında ve önümüzdeki Temmuz ayında başkanın doğum gününe kadar tamamlanması hedefleniyor. Bu, Astana'daki başkan için inşa edilmiş üçüncü projemiz ve Başkan ile başarılı iş ilişkimize devam ediyoruz.” cümleleriyle projeyi kamuoyuna duyurmuştur. (Parker, 2012)

Ingels'in uğradığı bu hayal kırıklığı, yakın çalışma arkadaşları tarafından bir anlamda ön görülmüş ve başkanın %95,5'lik bir oranla göreve gelen bir ülkede bir uygulama projesi anlaşması yapmanın iyi bir şey olmadığı konusunda Ingels uyarılmıştır. Politik söylemlerden uzak, dışadönük ve çok ve büyük işler yapma hevesinde olan biri olarak Danimarka içinde kapitalist ve hemen hemen sağcı bir merkez-sol pozisyonda tanımlanan Ingels'in, “Hapishane değil, alt tarafı bir kütüphane yapacağız” argümanı ile Kazakistan'ın anti demokratik atmosferi içinde kabul ettiği bu anlaşma ve yaşadığı süreç, coğrafyalar arasındaki kültürel ve politik farklılıklar içinde, mimarın rol ve tanımının da nasıl değişebildiğini göstermesi açısından önemli görünmektedir.

Ingels'in, yine Abstract dizisinde 2017 yılında kendisine ayrılan bölümde “Bugüne kadar 12-15 binamız inşa edildi; fakat şu an farklı noktalarda toplam 70 şantiyemiz aynı anda devam ediyor.” (Neville, 2017) ifadesiyle somutlaşan çok ve büyük işler yapma isteğinin, 2009 yılında Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution ismiyle yayımlanan kitabında işaretlerini verdiğini söylemek mümkündür. Bir sergi olarak düzenlenen ve çizgi-roman formatında hazırlanmış bir kitap olarak

da basılan Yes is More'da Ingels, Darwin'i temel alan bir mimari evrim manifestosu kaleme almakta ve bir taraftan tasarım süreçlerini anlatırken bir taraftan da ilk kez burada dile getirdiği Hedonist Sürdürülebilirlik ve Pragmatist Ütopya kavramlarını ele almaktadır.



Şekil 3.104 Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution, 2009¹⁴⁸

Yüz yüze anlatım sıcaklığında olması tercih edildiği için ve karikatürist olmak istediği ilk gençlik yıllarına bir selam olarak çizgi roman formatında tasarlanan Yes is More'da Ingels, Pragmatist Ütopya kavramını, gereklilik ve fayda ile başlayan tasarım sürecinin şiirsellik ve olasılık ile buluşturulduğu bir anlayış olarak tarif etmektedir. Rüyaların ya da kurgunun gerçek dünyada açığa vurulmasına olanak sağlayan bir disiplin olarak mimarlığın yaşamlarımızın çerçevesini oluşturduğunu dile getiren Ingels, Hedonist Sürdürülebilirlik ile de çevre hareketi ile son on yılda oldukça yaygın olan sürdürülebilirlik kavramını yeniden ele almak istemektedir. Ingels'in, çoğunlukla büyümenin durdurulması, eksiltme, azalma eylemleri ile bir arada anılan sürdürülebilirliğin, bir taraftan yeni teknolojiler ve yöntemler ile gerçekleştirilmesi sürecinde pozitif bir çıktı olarak yeni sosyal olanaklar da oluşturması olarak açıkladığı bu kavramı Maritime Gençlik Evi projesi ile gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür.

Ingels'in, üzerinde durduğu bu yaklaşımına örnek olabilecek en güncel projesi ise, 2018 yılında açılması planlanan ve Kopenhag'ın 2025 'Sıfır Karbon Kenti'¹⁴⁹ olma hedefinde önemli bir adım olarak ele alınan Amager Kaynak Merkezi projesidir. Bir atıktan enerji üretme istasyonu olan ve atıkları yakma işlemiyle kentin ısınma

¹⁴⁸ Kaynak: <http://www.big.dk/#projects-yim> (Erişim: Haziran 2017)

¹⁴⁹ 2025 ile birlikte Kopenhag, dünyada karbon açısından nötr olan ilk başkent olacak. Bu hevesli amaca ulaşmak için kent konseyi, kentin CO2 tüketimini 20 yıldan kısa bir sürede, mevcut seviye olan 2.5 milyon tondan 1.2 milyon tona indirmek için kapsamlı ve hedef odaklı bir planı hayata geçirdi. (<http://www.c40.org/profiles/2013-copenhagen>, Erişim: Temmuz 2017)

ihtiyacı için gereken enerjiyi sağlayan bu istasyonun, 2025 yılına kadar tamamen biyo-yakıt ile çalıştırılması ve temiz bir çevre ile birlikte bir kamusal alanın da gerçekleştirilmesi hedeflenmektedir. Bu amaçla Danimarka Krallığı tarafından açılan ve \$644 milyonluk bütçesi olan yarışmada birinci olan Ingels ve ekibi, sundukları projede, bu büyük tesisin eğimli çatısını bir kayak merkezi haline getirmeyi önermektedir.



Şekil 3.105 Amager Kaynak Merkezi, Kopenhag, 2013-2020¹⁵⁰

Ingels ve ekibi, bir enerji merkezinin, işlevini devam ettirirken kamusal alan olarak halkın kullanımına da açılması problemini bir çöp dağının kamusal alan olarak nasıl kullanılabileceği sorusundan yola çıkarak ele aldıkları tasarımlarında, halkın derin katılımını sağlayacak bir iletişim dili yaratmayı aradıklarını dile getirmişlerdir. Ingels'e göre, hedonistik sürdürülebilirliğin önemli örneklerinden biri olabilecek bu projede, kirliliği temsil eden bacalar, artık bir çeşit kutlama niteliğindedir. (Neville, 2017)

İskandinav kültürü içinde sıklıkla gösterişçi, problematik ve tuhaf olarak ele alınan ve bir Danimarkalıdan çok bir Amerikalı havasında görülen Ingels'in büyük arayışları, 2013 yılında yayımlanan makalesinde Amager Kaynak merkezini ele alan Vanessa Quirk'e göre, bu proje ile birlikte bir başka sayfaya geçmiştir: "Anahtar bu: BIG kendi yabancı hünerini kendi iyiliği dışında da kullanmayı öğrendi; kendi gerilla benzeri taktiklerini toplumsal katılımı teşvik etmek için kullanmayı öğrendi ve daha sonra bu katılıma bir amaç verdi. Amager projesi katıksız BÜYÜK [BIG], ama yetişkin olmuş, daha büyük bir BÜYÜK [BIG]. Bu, BIG 2.0'ın başlangıcı." (Quirk, 2013).

¹⁵⁰ Kaynak: <http://www.big.dk/#projects-arc> (Erişim: Haziran 2017)

“Asla sadece tek bir projeye odaklanmayı kaldıramam” diyen Ingels’in, şu an yürüttüğü pek çok projeden biri olan Google Charleston East projesi, 600.000m²’lik alana yayılan büyüklüğü ile son dönem projelerinden biri olarak yine basında sıklıkla yer bulmaktadır. İhtiyaç duyulan ofis mekânlarının yanı sıra açık alan düzenlemeleri ile de kendi içinde bir yaşam alanı olarak tasarlanan bu proje ile Ingels, Amerika’daki faaliyetlerini, kadro sayısı artan New York ofisi ile her geçen gün daha da büyüteceğinin işaretlerini vermektedir.



Şekil 3.106 GCE - Google Charleston East, 2017- , ABD¹⁵¹

Yetmiş farklı şantiyede devam eden projeleri, aktif sosyal medya kullanımı, New York, Londra ve Kopenhag ofislerinde toplam sayısı 400’e çıkan kadrosuyla hızlı, büyük ve enerjik olmaya devam eden Ingels’in yerini diğer yıldız mimarlar arasında biraz daha sağlamlaştıran iki yakın zaman gelişme ise 2016 yılında yaşanmıştır. Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Frank Gehry ve Jean Nouvel’in ardından, Serpentine Galerisi için Hyde Park’ta bir pavyon tasarlama sırası, Bjarke Ingels’e gelmiştir.



Şekil 3.107 Ingels tarafından tasarlanan Serpentine Galerisi Pavyonu, 2016, Londra¹⁵²

¹⁵¹ Kaynak: <http://www.big.dk/#projects-gce> (Erişim: Haziran 2017)

¹⁵² Kaynak: <http://www.serpentinegalleries.org/press/2016/02/serpentine-pavilion-2016-designed-bjarke-ingels-group-big> (Erişim: Haziran 2017)

En temel eleman olan tuğla duvarı tasarımın temel çıkış noktası olarak ele alan Ingels, yükseklik, kıvrım, ahşap zemin ve beyaz bloklardan oluşan kompozisyonu ile zıtlık olarak algılanan farklı halleri bir araya toplayan bir strüktür ortaya koymuştur.

Ingels'in aynı yıl yaşadığı bir başka heyecan ise TIME dergisi tarafından her yıl Öncüler, Titanlar, İkonlar, Liderler ve Sanatçılar kategorilerinde ilham verici 100 ismin ilan edildiği TIME100 listesinde; Steven Spielberg, Charlize Theron'un da aralarında bulunduğu Sanatçılar kategorisinde yer almasıdır.

Bu listede yer alması sebebiyle kaleme aldığı 'Siluetlerin Yeteneklisi' [Highflyer of Skylines] başlıklı yazısında, eski patronu Rem Koolhaas Ingels'i şu cümlelerle anlatmaktadır: "Pek çoklarının hatta belki kendisinin de aksine ben Bjarke Ingels'i, geçmişin şu ya da bu mimarının reenkarnasyonu olarak değerlendirmiyorum. Tam tersine o, zamanın ruhuna mükemmel şekilde cevap veren, tamamen yeşermiş yeni tipolojinin cisimleşmiş halidir. Bjarke, mesleğin sıkıntı ile olan bağıını koparan ilk büyük mimardır." (Koolhaas, 2016).

Pritzker ödülünü de en kısa zamanda beklediği söylenen Ingels'in, diğer yıldız mimarlar ile ortak olan bir başka özelliği de yaptığı diğer tasarım ve fikir işlerini yürüttüğü Big Ideas ve Kibisi oluşumlarıdır. BIG içinde ayrı bir grup olarak kurulan Big Ideas'ın hedef ve kapsamı, Ingels tarafından şu şekilde tarif edilmektedir: "Mimarlar olarak çabamız, analiz ve uygulama arasındaki fırsat penceresine sıkışmıştır ve bizim etkimiz, bilginin maddeye tercümesi noktasında gerçekleşir. Yapılı çevreler üzerindeki etki alanımızı genişletmek yönünde bir çaba olarak BIG IDEAS'ı kurduk. BIG IDEAS, mimarın geleneksel kapsamını madde ve bilginin dünyasına genişleten, teknoloji etkin bir özel projeler birimi olarak; ürün tasarımı, teknik simülasyon ve özel projelerden oluşan üç ayrı alan üzerinden dijital ve somut olanın dünyasında yeni bir entelektüel alan araştırıyor." (<https://www.big.dk/#big-ideas>, erişim: Temmuz 2017)

BIG'ın üç kurucu ortaktan biri olduğu ve BIG IDEAS içindeki ürün tasarımı çalışmalarında birlikte çalıştıkları Kibisi ise şu cümlelerle tanıtılmaktadır: "Kibisi, fikir etkin bir endüstriyel tasarım firmasıdır. Kibisi için ürünler ve fikirler, doğaları gereği birbirilerine bağlıdır: Ürün, herhangi bir tasarımcının biçim ya da

formülünden çok marka fikrinin taşıyıcısı olmalıdır. Kibisi tasarımları çoğunlukla farklı disiplinlerin tutum ya da melez elemanlarının potansiyelini yeni işlevsel ve estetik hibritlere dönüşmesini araştırmaktadır.” (<http://kibisi.com/about>, erişim: Temmuz 2017)

29 Nisan 2017’de Kopenhag Mimarlık Festivali’nde gala gösterimi yapılan ve ardından Danimarka sinemalarında gösterime giren, yönetmen Kaspar Astrup Schröder’in çektiği Big Time filmi ise, 43 yaşındaki Ingels’in kariyerini pek çok farklı açıdan ele alan bir belgesel olarak, Ingels’in yıldızlığına katkı sunan önemli bir medya aracıdır. Özellikle inşa edilmemiş projeleri ile en sevdiği mimar olarak tanımladığı ancak ofis ortamındaki “tek adam” baskısını kötü andığı Rem Koolhaas’ın, oğlu tarafından çekilen REM belgeseli ile Big Time’ın aynı festival kapsamında gösterime girmiş olması ise, yıldızlar dünyasının kayda değer bir karşılaşmasıdır.



Şekil 3.108 Big Time belgeseli afişi, 2017¹⁵³

¹⁵³ Kaynak: <http://www.archdaily.com/868779/watch-the-cryptic-trailer-for-new-bjarke-ingels-documentary-big-time> (Erişim: Temmuz 2017)

4. İŞLEVLER, SÖYLEMLER ve KONUMLAR ÜZERİNDEN BİR ZAMAN ÇİZELGESİ ve AĞ HARİTALAMASI ÇALIŞMASI

“Bilgiler arttıkça haritalar durmadan yenileniyor. Aslında bilgi mi artıyor yoksa ayrıntılar mı birikiyor? ... Şimdilerde, minik böcek gövdelerimizle dünyanın her yanına yayılarak, oraya buraya bayraklar, binalar dikerek, sanki tüm yolculukları tükettik. Öyle ama değil. Haritaları katlayın, yerküreyi bir yana bırakın. İlle de harita yapmak isteyen birileri varsa, bırakın yapsınlar, size ne? Siz başka bir resmi çizmeye başlayın. Alt köşede balinalar, üst köşede karabatak kuşları olsun gene de. İkisinin arasındaki alanda, başka haritalarda görmediğiniz yerleri, yalnızca size malum olan bağlantıları belirleyin eğer becerebilerseniz. İster yuvarlak olsun, ister düz, bu dünyanın keşfedilmemiş yerleri çok az.”
(Jeanette Winterson, Vişnenin Cinsiyeti, s.96-97)

Haritaların, yalnızca standart bir araç olmaktan öte işlevler üstlendiklerini tartışan beşerî coğrafyacılar; yalnızca belli sınırları, üzerinde yer aldıkları toprak parçalarını, coğrafi biçimlenişleri temsil etmekten öte yaratıcı bir araç olduklarını belirtmektedirler. (King, 1996) Özellikle kültürel coğrafya alanında çalışan araştırmacıların, haritaların ve haritalama fonksiyonunun çağdaş toplumlarda nesneleri nasıl ürettikleri, yığınları nasıl biçimlendirdikleri ve kimlikleri nasıl oluşturdukları üzerinde düşünceleri, sabit olmayan kimlikler ve önceden var olmayan nesneler dünyasının daimî maddeselliğine de vurgu yapmaktadırlar. Haritaların sabit birer bilgi taşıyıcılar ve temsil araçları olmadıkları üzerinde yoğunlaşan çalışmalar, teknolojinin kitlesel yayılımı ile ön plana çıkan navigasyon araçları ile birlikte, haritaların daha yoğun anlamlar ve işlevler de üstlendiklerini ortaya koymaktadır. Bir tarafta sabit olan verinin taşıyıcısı olan harita, diğer tarafta da onu başka veriler ile etkileşimli olarak kullanmaya fırsat veren teknoloji, yeni yorumlama olanaklarının ortaya çıkmasına olanak sunmaktadır.

Mimarlık ürünlerinin değerlendirilmesinde, fiziksel olan ile sosyal olan arasındaki keskin ayrımın yetersiz ve geleneksel bir yaklaşım olduğunu savunan Yaneva, bu yorumlama olanaklarını sunan teknolojilerden yararlanarak, mimarlık pratiğinin fiziksel ve sosyal içeriklerini aynı anda ele almakta ve Science and Technology Studies (STS) çalışmalarını yapıları çevreyi anlamak üzere kullanmaktadır.

Yaneva'nın, *Mapping Controversies in Architecture* isimli çalışmasında ortaya koyduğu ve karşılıklı ilişkiler üzerinden mevcut durumları anlama temeline dayanan bu yöntem, doğa/kültür, özne/nesne, teknoloji/insan bilimleri ikiliklerinin bir arada yorumlanabilmelerine olanak tanımaktadır. Sonuçtan çok sürece odaklanan bu yaklaşımda, dijital teknolojinin sunduğu olanakların da yardımıyla, özellikle mimarlık alanında kullanılan AutoCAD, Illustrator gibi yazılımların ötesinde potansiyeller ile çalışılıp, ağlar ve süreçlere odaklanılabilmektedir. Yapıları ve mimarlık ürünlerini donmuş birer imajdan ya da sonuç üründen kurtaracak, yapıyı meydana getiren sürekli akışı görünür kılabilcek bir yöntem arayışında olan Yaneva, bu noktada dijital teknolojinin fırsatlarından yararlanmaktadır. Bilim ve Teknoloji [*Science and Technology Studies*] çalışmalarının yöntemini, mimarlık üretim sürecine uyarlayan bu çalışma, Aktör-Ağ-Teori eksenini aynı anda ele alabilmeye yardımcı olmaktadır. (Yaneva, 2012)

MACOSPOL (Mapping Controversies on Science for Politics) isimli bir çalışma grubunun parçası olarak araştırma yapan Yaneva; Sydney Opera Binası, Cardiff Bay National Assembly of Wales binası ve 2012 Londra Olimpiyat Stadyumu projelerinin hayata geçmeleri sırasında yaşana ihtilafları, toplanan bulgular ile uzun soluklu bir süreç hikâyesi olarak ortaya koymaktadır. Farklı şehirlerde, farklı çalışma odakları etrafında yoğunlaşan ve paylaşımlı bir platform olan “*Demokrasi hemfikir olmama imkânıdır.*” cümlesiyle Macospol, internet sitesinde şöyle tanıtılmaktadır: “*İhtilafları haritalama ve yorumlama aracı. Macospol, Avrupa çapında bilim, teknoloji ve toplum çalışmaları yapanları bir araya getiren bir araştırma ortaklığı. Amacı; teknik ve bilimsel ihtilafları haritalama çalışmaları yapan öğrencileri, profesyonelleri ve yurttaşlara yardımcı olan bir işbirliği platformu oluşturmak. Teknik demokrasi, teknolojik ve bilimsel meselelere sivil katılımı sağlamak için alan ve araçlara ihtiyaç duyar. Böyle bir demokratik araç henüz tam olarak kurulmamış olsa da, oldukça fazla sayıda teorik araştırma, böyle bir aracın telaffuzunu zihinlerde canlandırabilecek düzeyde. Aynı zamanda, dijital yenilikler sivil katılımı teşvik edecek yeni araçların ve forumların sayısının her geçen gün artmasını sağlıyor. Macospol, iki gelişme arasında, bilim-teknoloji ve toplumbilimler alanındaki ve web-tabanlı araçlar konusundaki en yeni araştırmaların işbirliğini*

bağlantıyı hayata geçirmek üzere kuruldu.” ¹⁵⁴(Macospol web sitesi tanıtım metninden)

Dijital teknolojideki yeniliklerin yardımıyla, farklı disiplinlerin işbirliği içinde çalışması, bilginin şeffaflaşması, katılımcılık gibi kavramlar etrafında gündeme gelen ve teknik demokrasi olarak adlandırılan girişimlerden bir başkası olan ve Türkiye’den bir grup araştırmacının dâhil olduğu GraphCommons, bu tez için gerçekleştirilen ağ haritalamalarında araç olarak kullanılmıştır. Herkesin kullanımına açık ve kendi ortaya koyduğu mesele üzerinden haritalama yapmasına olanak sağlayan bu platform, web sitesinde şöyle tanıtılmaktadır: *“Graph Commons, haritalama, analiz yapma ve veri ağlarını yayımlamaya olanak sağlayan bir işbirliği platformudur. Kişilere ve gruplara, kendi verilerini interaktif haritalara aktararak kendilerini ve çevrelerini etkileyen karmaşık ilişkileri çözmeleri konusunda destek verir. Graph Commons üyeleri, platformu, veri araştırması, araştırmacı gazetecilik, strateji geliştirme, organizasyonel analiz, sivil aktivizm, arşiv incelemesi, sanat küratörlüğü ve daha pek çok farklı alanda kullanılmaktadır. Sizin de kendi bağlı dünyanızda Graph Commons’ı kullanmanın özgün bir yolunu bulacağınızdan eminiz.”*¹⁵⁵ (Graphcommons web sitesi tanıtım metninden)

Kültür, politika, yaşam, teknoloji ve iş hayatı sekmeleri içinde farklı konularda haritalama yapma olanağı veren platform, gerek haritalama sürecinde gerekse de haritalama tamamlandıktan sonra paylaşımına açık olma seçeneğiyle, doğru bilgiye ulaşmanın ve geri bildirim alarak araştırmayı derinleştirmenin de olanaklarını sunmaktadır.

Bir önceki bölümde, 1960’larda etkisi ortaya çıkmaya başlayan eleştirel teorinin bir uzantısı olan söylem analizi de, aynı zamanda birer temsil biçimi de olan yapıları çevrelerin değerlendirilmesinde önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi içinde kapalı bir sistem olmadığı, sürekli yeniden üretilerek toplumsal yapının biçimlenişinde etkin bir rolü olduğunu savunan sosyal bilimcilere göre dil, iletişimin

¹⁵⁴

<https://web.archive.org/web/20150314225840/http://mappingcontroversies.net:80/Home/AboutMacospol> (Erişim: Mayıs 2017)

¹⁵⁵ <https://graphcommons.com/about> (Erişim: Mayıs 2017)

basit bir tanımı ya da aracı değil aksine bir şeyleri yaratma sürecidir. Dil sosyal yaşamın merkezindedir ve yaşamı oluşturuca bir özelliğe sahiptir. (Wood ve Kroger, 2000)

Foucault'nun sözleriyle söylem; nesneleri yalnızca belli bir tarzda yapı grupları ya da kentsel mekân olarak inşa etmez, aynı zamanda olayları ve olay dizilerini de belli sosyal gruplar tarafından gerçek ve ciddi olarak tanınan anlatılara dönüştürmektedir. Bu nedenle, mimarlık tarihindeki büyük anlatılarda belli yapılar, yerel ya da gerçek mimarlık adı altında dışlanmakta ve görünmez hale gelmektedir. On yıllar ya da yüzyıllar sonra ise, aynı yapılar başka bir söylem sistemi içinde "önemli" olarak ele alınmaktadır. Bu durum, söylem sistemlerinin zaman içinde değiştiğini ve mimarlığın değerlendirilmesinde ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. (akt. Crysler, 2003)

Crysler, *Writing Spaces* isimli çalışmasında; mimarlık ve metinler arasında var sayılan ayrıma dikkat çekerek, *"Yapılar ve kentsel mekânlar; anlamlarının eleştirmen tarafından üretilmelerinden ziyade, keşfedildikleri varsayılarak çoğunlukla temsilin dışında kabul edilmektedirler. Özellikle modernist gelenekte mimarlık hakkında yazmak, yapıların anlamlarını bağımsız bir şekilde gözlemciye aktardıklarını varsaymaktadır: metinler bu anlamları yansıtabilir ama kaynaklarını yansıtamazlar."* demektedir. (Crysler, 2003, s.7)

Markus ve Cameron ise, *In The Words Between the Spaces* isimli çalışmalarında, *"Yapılar, mekânı düzenleyen ve çevreleyen nesnelerdir. Bununla birlikte yapılar ya da daha doğrusu tasarımcıları, bunu çoğunlukla, aynı zamanda temsiliyet olan metinler temelinde de yaparlar."* sözleriyle, bağımsız temsiller olmadıklarını savunmaktadırlar. (Markus & Cameron, 2002)

Eleştirel teori içinde söylem analizi, özellikle sosyal bilimlerde oldukça etkin bir araç olması ve pek çok farklı alanda kullanılmasından hareketle, yapılar ve kentsel çevrelerin değerlendirilmesinde de bir metot olarak elverişli olanaklar sunmaktadır. Sosyal bilimlerde oldukça geniş bir literatüre sahip olan ve feminist çalışmalardan, medya çalışmalarına kadar çeşitli alanlarda kullanılan söylem analizinin, mimarlık alanında ele alınması; süreli yayınların sistematik incelenmesi, stiller ya da dönemler

üzerinden kullanılan tanımlar ve tarihsel bağlamları arasındaki ilişkinin kurulması gibi metotlarla karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada söylem analizi, tez kapsamında yıldız olarak ele alınan mimarların kimler tarafından yıldız olarak tanımlandıkları, kendilerinin yapıları üzerinden nasıl söylemler ürettikleri ve bu tanım ve söylemlerin nasıl bir döngü içinde yeniden özne olarak mimarın tanımlanmasına ve yıldız imgesinin beslenmesine yardımcı olduğunu ele almak açısından önemli görünmektedir.

Metot ve tanım olarak genel çerçevesi çizilen ağ haritalaması ve söylem analizinin, takip eden bölümde Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Frank Gehry, Norman Foster ve Bjarke Ingels özelinde ele alınırken izlenen yaklaşım, 1970-2017 yılları arasında yaşanan paradigma değişimlerinin bu mimarların kişisel ve profesyonel hikayelerindeki karşılıklarını ortaya koymak üzerine kurulmuştur. Bunun sağlanması için, mimarların anlatıldığı bölümde kendi söylemleri ve onlar hakkında üretilen söylemlere özellikle yer verilmiş, hayata geçirdikleri yapıların da işveren, işlev, konum ve süreç açısından hikâyeleri detaylandırılmaya çalışılmıştır. Bu sebeple, takip eden bölümlerde ortaya koyulan söylem analizi, bir anlamda mimarların hikâyelerinden türeyen birtakım kavramların ortaya konması, kavramlar arasındaki ortaklıklar ya da farklılıkların belirlenmesi biçiminde ele alınmıştır. Tezin temel çıkış noktalarından biri olan; işlerin ve söylemlerin enformasyon çokluğu içinde kaybolmaları ve anlaşılması zor görünmelerine karşılık, ağ haritalaması ve söylemlerin kavramlar olarak ele alınması, bir anlamda bir sadeleştirme metodu olarak da benimsenmiştir.

4.1. Rem Koolhaas

3.2.1’de özellikle kariyerinin başlangıcından bu yana yaşadığı kırılma noktaları içinde ele alınan Rem Koolhaas, tez kapsamında incelenen beş çağdaş mimar içinde, içinde yer aldığı dönemlerin tüm kırılma noktalarının çok net okunabildiği bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Gazetecilik ve senaryo yazarlığından gelen geçmişiyle, mimarlık teorisi alanında da oldukça etkin bir isim olan Koolhaas, yıldız mimar sıfatının yanı sıra sıklıkla mimarlık teorisyeni ve kentçilik uzmanı olarak da tanımlanmaktadır. Bir taraftan 1970’lerin AA ortamında geçen öğrencilik yılları, diğer taraftan da New York’ta geçirdiği araştırma dönemi, Koolhaas’a hem Avrupa

hem de ABD mimarlık ortamının kırılma noktalarını yakından takip etme ve içinde yer alma fırsatı vermiştir. Öğrencilik yıllarında başladığı kentsel araştırmalar ile ilk işaretlerini veren teori ve pratik paralelliği içinde Koolhaas için temel olacak ilk kavramların; boşluk, müphem alan ve programatik potansiyel olduğunu söylemek mümkündür. Hiçbir şeyin olmadığı yerde herşeyin mümkün olduğunu savunan Koolhaas'ın, bu söylemine eşlik eden ve yine sıklıkla vurgu yaptığı bir diğer kavram ise tabula rasa'dır.

İncelenen diğer yıldız mimarlar gibi, Koolhaas'ın kariyerinde de mimari proje yarışmaları oldukça önemlidir. İlk başlarda, tanınırlık kazanmak ve mümkünse kazanıp işi almak ve hayata geçirmek amacıyla hayati önem taşıyan proje yarışmaları, başarının ispat edildiği dönemlerden sonra da, bir anlamda başarının devamı, diğer önde gelen mimarlar ile rekabet ve daha fazla iş yapmak yönünde duyulan ihtiyacın bir yansıması olarak devam etmektedir.

Zıtlıkların barındırdığı potansiyeli oldukça önemseyen ve söylemleri ve hayata geçirdikleri arasındaki çelişkiyi de sağlıklı bulan Koolhaas için gerek mekânların gerekse de zamanın barındırdığı yıkıcılıkta da oldukça cazip bir çekicilik bulunmaktadır. Bu bakış açısının ilk işaretlerini, Berlin çalışmasından sonra Londra için tasarladığı ve kenti ikiye bölen bir duvar inşa etme projesinde görmek mümkündür. Bir anlamda çağdaş kentin bir eleştirisi niteliğinde de ele alınabilecek olan bu proje ile Koolhaas, hem iç ve dış kavramları ile mekâna, hem de gönüllü mahkûmiyet senaryosu ile çağdaş kendin sakinlerine dair hem zamanın ruhuna hem de geleceğe dair bir eleştiri ve öneride bulunmaktadır. Kuşkusuz bu ilk dönem kâğıt üzerindeki işlerinde, dönemin eleştirel bakış açısının ve yine dönemin ütopya-distopya araçlarından yararlanma eğiliminin de etkisi büyüktür. 90'lı yıllar ile birlikte ofisi OMA'nın ekonomik kriz ile boğuşmasını yayın çalışmaları ile atlatan Koolhaas'ın bu dönemde ürettiği ve yine oldukça etkili olan çalışmalarında gündeme getirdiği büyüklük, jenerik kent ve artık mekân kavramları; kurucusu olduğu şirketi Office for Metropolitan Architecture'ın isminde de vurguladığı gibi yine kentsel alanlara verdiği öneme işaret etmektedir. Sıkışıklık ve karmaşaya yaptığı vurgu da yine kente duyduğu ilginin bir sonucudur. Karşıtlık ve çelişkilerin dönüştürücü potansiyeline duyduğu ilgi, Koolhaas'ın projelerinde de özellikle programın

oluşturulmasında ve tasarımın ele alınışında oldukça yön gösterici bir araçtır. Seattle Kütüphanesi projesinde dijital yayınların yanı sıra basılı yayınlara da aynı ağırlıkta yer vermesi; oldukça tartışılan CCTV projesinde, baskıcı bir yönetimin medya kanalına bir yapı tasarlama eylemini, baskının barındırdığı demokrasi söylemi ile ilişkilendirmesi, Koolhaas'ın karşıtlık ve çelişkiden beslenen yaklaşımına örnek olarak gösterilebilir niteliktedir.

OMA'nın ürettiği işlerin içeriği ve çeşitliliği kadar, ayna imajı olarak tanımlanan bir mimarlık medya ofisi olarak kurduğu AMO da Koolhaas'ın provokatif yaklaşımını çeşitlendirmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Çalışmada ele alınan diğer mimarların sahip oldukları tasarım ya da teknoloji odaklı yan şirketlerinden farklı olarak Koolhaas'ın bir içerik üretme birimi olarak AMO'yu hayata geçirmiş olması, onu Hadid, Gehry, Foster ve Ingels'den net bir şekilde ayırmaktadır. Koolhaas'ın Harvard Lisansüstü Enstitüsü'nde yürüttüğü araştırmaların bir anlamda daha otonom bir alanı olarak değerlendirilebilecek olan AMO, üniversite öğrencileriyle yürüttüğü araştırma çalışmalarından özgün içerikler üretebilmesine olanak tanırken, bir taraftan OMA'nın bu içeriklerle farklı sektörlerle kavramsal hizmetler sunmasına diğer taraftan da hayata geçirdiği mimari projelere altlık oluşturmasına katkı sunmaktadır.

OMA ve ardından kurulan AMO'nun, nasıl bu kadar etkin hale gelebildikleri ve neden hayata geçirdikleri yönündeki soruya Koolhaas'ın verdiği cevap, en genel anlamda neoliberalizmin süreci ile de örtüşen bir OMA ve AMO varlığına işaret etmektedir: “Bir mimarlık ofisi olarak başlamamızdaki zorlayıcı buyruğun tesadüfünü anlamak önemlidir. 1980 olan başlangıcımıza bakalım; bu aynı zamanda Thatcher'ın seçimleri kazanmasıyla hızlanan yeni bir politik sistemin de başlangıç zamanıdır. Bu sebeple, neoliberalizmin ve piyasa ekonomisinin de başlangıcı. Sanırım başından beri ofisimiz, bu an ile örtüşüyor.”¹⁵⁶

Yirmi yıl ara ile kurulan OMA ve AMO'nun, bir anlamda Koolhaas'ın önemli bir tesadüf olarak bahsettiği neoliberalizmin de sürecini de yansıtan bir karşılığı olduğunu söylemek mümkündür. 1980'lerde, mimarlık için yeni tanımlar ve araçlar

¹⁵⁶ http://worldarchitecture.org/articles/cfngv/rem_koolhaas_on_the_origins_of_oma_amo.html (Erişim: Ağustos 2017)

arayışında olunan eleştirel sürecin bir aktörü olarak Koolhaas daha çok hayata geçmeyen projeler ve yayın işleri ile uğraşırken, eleştirinin mimarlığın özüyle uyuşmadığını dile getirdiği 1995 ANY toplantısının ardından neoliberalizme karşı ya da onunla birlikte daha bireysel bir ilişki kurmaya başlamış görünmektedir. Bu yıllar aynı zamanda AMO'nun da kurulduğu yıllardır. AB projeleri, Harvard ekibiyle birlikte yürüttüğü alışveriş araştırmalarının pratiğe dönüştüğü Prada çalışmaları, 2003 yılında yayımlanan Content kitabının da baskın bir söylemi olan YES (Evet)'in Koolhaas'ın mimarlık pratiğinde de yansımalarını bulmaya başlamıştır. Pratikte henüz hayat geçen fazla sayıda yapısı olmasa da aynı zamanda Batı metropollerinden Doğu'nun karmaşık alanlarına yönelen bir ilgiyi de yansıtan ve 2000'li yıllara karşılık gelen bu süreci, Koolhaas kariyerinin önemli bir kırılma noktası olarak tarif etmek mümkün görünmektedir.

1990'larda, Euralille projesi ile ilk somut kentsel tasarım projesini üreten Koolhaas'ın, sonraki yıllarda oldukça farklı ölçekteki projelerini ağırlık olarak Batı ülkelerinde hayata geçirmesinin ardından Harvard ekibi ile yürüttüğü kapsamlı çalışmanın ürünü olan Al Manakh (2007) araştırması, Körfez ülkeleri nde iş üretmek için gerekli olan bilgi birikimini de sağlamıştır. Özellikle BAE ülkelerinin tabula rasa ya da absürtlük durumlarına dikkat çeken Koolhaas, CCTV yapısı için öne sürdüğü demokrasi potansiyelini, bu kentler için geliştirdiği masterplanlar ile de kendince bir sinama süreci olarak ele almıştır. Bireysel deha takıntısına ve ikon çağına son verme hevesi ile ele aldığını söylediği Dubai Rönesans ve Waterfront masterplan projelerinde Koolhaas, belki yine provokatif bir yaklaşımla ve söylem ve pratik arasındaki çelişkisini sağlıklı bulduğunu baştan söyleyerek, bir anlamda bu sıfırdan var edilen kentlerde kendi bireysel doğrusunu çözüm olarak sunmaktadır.

Söyleyen, reddeden ve entelektüel birikimiyle her ikisini de meşrulaştırabilen, oldukça zorba bir patron olduğu iddia edilen Koolhaas'ı tanımlamak belki de Chip Kidd&Dave Taylor'ın mimarlık temalı çizgi romanları *Batman: Death by Design* (2012)'da yarattıkları Hollandalı mimar Kem Roomhaus hakkında söyledikleriyle mümkündür:

“Roomhaus katlanılmaz, sahte ve narsistik bir garip tip olabilir ama o aynı zamanda bir dahi.” (akt. Filler, 2013, s.176)

4.2. Zaha Hadid

Tez kapsamında seçilen isimler içinde hayatta olmayan tek mimar olan Hadid'in ele alınmasında yararlanılan röportajlar, belgeseller, eleştiri yazıları ve yayınlar içinde en fazla öne çıkan tanımlama biçimi, Iraklı bir kadın olması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Çoğunlukla erkek dünyası olarak var olan yapı sektörünün tasarım alanında kadın mimarların sayısının da azımsanmayacak ölçüde ve özellikle üniversitelerin mimarlık bölümlerinde kadın öğrenci sayısının kimi zaman erken öğrencilerden daha fazla olmasına rağmen, mimarlık pratiği alanına baktığımızda, özellikle isim yapmış mimarlar arasında ağırlıklı olarak erkek mimarlara rastlanmaktadır. Her ne kadar bu çok daha kapsamlı başka bir araştırmanın konusu olma potansiyelini barındırsa da, Zaha Hadid'in bir yıldız mimar olarak erkek dünyası içinde azımsanmayacak bir rolü olduğu gerçektir.

AA kökenli ve Koolhaas'ın bir öğrencisi olarak, Koolhaas gibi kariyerinin yaklaşık ilk on beş yılı gerçekleşmeyen projeler ile geçen Hadid, mimarlık camiası içinde tanınır bir üne kavuşmak için ilk yapısının hayata geçmesini beklemek zorunda kalmamıştır. Yine tıpkı Koolhaas'ın *Delirious New York* kitabı ile ismini yapılarından önce duyurmaya başlaması gibi Hadid de, önce okul içinde hem dış görünüşü hem de resim sanatından ve Rus konstrüktivistlerinden beslenen tasarım yaklaşımıyla, daha sonra da kazandığı ilk yarışma olan Peak projesi ile şöhretinin ilk işaretlerini vermiş görünmektedir. Malevich'in soyut çalışmalarından eriştiği tektonik kavramı, öğrencilik yıllarından başlayarak, yerçekimi ile olan kanıksanmış ilişkinin sorgulandığı bir kavram olarak, Hadid'in ileriki dönem projelerinin de temel karakterini oluşturmaktadır. Biçimsel ve içerik olarak stil isimleri çerçevesinde, mimarlık tarihçileri ve eleştirmenler tarafından kategorize edildiği biçimiyle Koolhaas ve Gehry ile birlikte dekonstrüktivist olarak tanımlanan Hadid, tıpkı aynı stil ile tanımlanan diğer mimarlar gibi, aslında işlerini herhangi bir biçimsel stil ile tanımlamak taraftarı görünmemektedir. Dekonstrüktivizmin içerik olarak barındırdığı yapı bozumu, post-yapısalcılık gibi kavramsal arka planından bağımsız olarak Hadid'in Malevich eserlerinin yorumlanması ile başlayan tasarım yolculuğu, temel

geometrik biçimlerin mimarlığa uyarlanması jeolojiden yararlanarak çoğunlukla insan yapımı bir jeoloji biçiminde karşımıza çıkmakta ve kendisi tarafından da ağırlıklı olarak bu şekilde tanımlanmaktadır. Bu noktada, iki boyutlu soyutlamaların, somut mekânsal koşullar içinde mimarlık ürününe dönüştürülmesinde, Hadid'in bir çeşit jeolojik soyutlamalar yaptığını da söylemek mümkündür. Bu yorumlamaların bir uzantısı olarak ilk dönem işlerinin temel karakterini oluşturan hareket kavramı, Hadid'in ileriki dönem işlerinde kentsel topoğrafya, bağlantısallık, akışkanlık ve kıvrımlar biçiminde belirginleşen bir karaktere doğru evrilmiştir.

Hadid'in yapılarının biçimsel diline de etkili bir şekilde yansıyan bu süreç içindeki en belirleyici kırılma, Patrik Schumacher'in Hadid'in ofisine dâhil olmasıyla gerçekleşmiştir. Hem Hadid'in hem de Schumacher'in anlatımlarına göre, bu işbirliği başlarda Hadid'in gösterdiği direnç ile karşılaşmıştır. Herhangi bir sebep göstermeden, sadece Schumacher'in varlığından rahatsız olduğunu belirten Hadid, yirmi beş yıldan fazla süren bu ortaklık içinde geçirilen zamanda ise Schumacher'i en önemli destekçisi olarak tanımlamaktadır. Schumacher'in uzun soluklu ve çığır açan bir yenilik olarak modernizmin yerini aldığını ileri sürdüğü parametrisizm, Hadid mimarlığının temel aldığı yer çekimi, jeoloji, topoğrafya, hareket, akışkanlık gibi kavramların çok daha etkin bir şekilde hayata geçirilebilmesinde oldukça önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yabancılığın da, Hadid'in kariyeri içinde gerek İngiltere vatandaşı bir Iraklı olarak İngiltere içinde, gerekse de uzak coğrafyalarda iş yaparken karşılaştığı bir argüman olarak Hadid'i tanımlayan bir başka önemli kavram olduğunu söylemek mümkündür. Koolhaas'ın kendi yörüngesinde bir gezegen sözleriyle olumladığı Hadid'in yabancılık hali, Hadid'in gerçekleştiremediği projeler ve uğradığı eleştirilerin de bir parçası olarak dile getirdiği hayal kırıklığının önemli bir parçasıdır.

Koolhaas'ta çok daha politik bir alt yapı ile dile getirilmeye başlanan YES (Evet) kavramının, Hadid için de bir yıldız mimar ve etkili bir iş kadını olarak oldukça önemli olduğu görülmektedir. Ekonomik anlamda Evet'in, tıpkı diğer mimarlar gibi özellikle kariyerinin ilk yıllarında ofisini ayakta tutabilmek için somut bir anlamı olduğu gerçeğinin yanında, coğrafi yayılımı ve fonksiyonu açısından çeşitliliği Şekil.4.2'de de görülen Hadid için bu kavramın, elde edilen başarının devamlılığı ve

çeşitliliği biçiminde devam ettiği çıkarımını yapmak da mümkündür. Beyazın ve betonarmenin sadeliğinin yanında, yapılarının biçimsel dilindeki ikonik niteliğiyle Hadid, bir taraftan yıldız olması sebebiyle tercih edilmekte, diğer taraftan da yıldız mimar Zaha Hadid tasarımı biçiminde pazarlaması yapılan yapılarıyla bu tanımını pekiştiren bir başarı döngüsü içinde ölümünden sonra da etkili bir marka olarak yaşamaya devam etmektedir.

Şekil.4.2’de ele alınan ağ haritalamasında Hadid’in ürettiği işlerin herhangi bir ülkede yoğunlaşmaktansa en büyük projelerinin yer aldığı on altı farklı ülkede nispeten dengeli bir şekilde dağılmış olması, ele alınan diğer mimarların iş dağılımlarına göre daha farklı bir nitelik sergilemektedir. Hadid’in bu ağ haritasının interaktif verileri içinde yer alan yapı türleri değerlendirildiğindeyse, ulaşımdan konuta stadyumdan kültür merkezine uzanan bir çizgide, ağırlıklı olarak kentsel alanlar için etki yaratacak büyüklüklerde projeler ürettiği görülmektedir.

Öğrencilik yıllarındaki hareketli, devrimci ve radikal öğrenci hareketleri ve alternatif mimarlık eğitimi deneylerinin dışında kalmayı tercih eden, Körfez ülkelerindeki işçi hakları ihlallerini yalnızca inisiyatif alma yükümlülüğü bulunmayan bir tasarımcı mimar çerçevesinde değerlendiren Hadid’in, bu sebeple kariyerinin başlangıcından sonuna kadar tutarlı bir şekilde sergilediği en temel tutumun apolitiklik olduğunu söylemek mümkündür.

4.3. Frank Gehry

Ele alınan yıldız mimarlar içindeki tek ABD'li ve en yaşlı mimar olan Frank Gehry'nin mimarlık kariyeri hikayesi incelendiğinde, kendisini başarıya götüren temel motivasyonun ya da motivasyon gibi görünen tesadüfün, yabancılık olduğu sonucuna varmak mümkündür. Gerek bir Yahudi, gerek ekonomik olarak yetersiz gerekse de içinde yer almayı tercih ettiği sanat çevreleri içinde çoğunlukla yabancı olarak tanımlanan ya da kendisini yabancı hisseden Gehry, ham malzemeler ve sanata duyduğu yoğun ilgi etrafında tasarım kimliğini şekillendirerek, hissettiği yabancılık duygusundan şöhret olma aşamasına yolculuk etmiştir. Gehry'nin yabancılık meselesini, mimarlık içinde kısıtlamalar içinde problemlere çözüm üretme biçiminde yorumlaması da, özgün dilini oluşturmasında önemli bir etkidir.

Sanat çevreleriyle yakın ilişki içinde olması, Gehry'nin kariyeri içinde oldukça önemli ve kritik bir tercihtir. Sıklıkla zevk ve vizyon sahibi işverenlerin önemine vurgu yapan Gehry için, tasarım anlayışını ve deneyliliğini ortaya koymasında fırsat veren işverenlerin varlığı oldukça belirleyicidir. İlk deneyini ve biçimsel arayışını kendi konutu üzerinde ele alan Gehry için, özellikle sanat çevresinden arkadaşları için tasarladığı konutlar ile de konut tasarımının, yapı portföyü içinde önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. 2017 yılı itibarıyla 88 yaşında olan Gehry'nin, diğer işlerinin yanında, üzerinde güncel olarak çalışmaya devam ettiği projesi yine kendi konutudur.

Küçük yaşlarından itibaren, özellikle annesinin de etkisiyle sanata büyük ilgi duyan Gehry, mekânsal problemlerin çözümü olarak ele aldığı mimari tasarımlarına ilk yaklaşımında, sıklıkla bir çıkış noktası ya da ilham aradığından bahsetmektedir. Bu noktada çoğunlukla kullandığı kaynaklar ise yine Gehry'nin çocukluğuna, kökenlerine ve sanat eserlerine dayanmaktadır. Kuşkusuz Gehry tarafından yapılan bu açıklamaların, tasarım sürecinde ne kadar bilinç düzeyinde olduğunu bilmek mümkün değildir; ancak özellikle konut konusunda üzerinde durduğu kimlik meselesi, geçmişinden gelen bu imgelerin soyutlaması ile ortaya çıkan biçimsel dilinin de etkili sonuçlarından biri haline gelmiştir. İçinde yaşanacak bir makine olarak görülen modernitenin konut anlayışını kesinlikle reddeden Gehry'nin, konutu

kişilerin kimliklerini dışa vurabildikleri özel alanlar ele alması, özgünlük ve kimlik konusunu tasarım öncelikleri içinde ele aldığını göstermektedir.

Sanattan, geçmişinden esin kaynağını alarak ve durmaksızın eskizler üreterek yürüttüğü tasarım süreci içinde, Gehry'nin yolculuğunu keskin biçimde dönüştüren en önemli etken teknolojidir. Guggenheim Vakfı'nın eski direktörü Thomas Krens'in, bilgisayarla yapabildiği tek şeyin monitörü alıp birinin kafasına atma potansiyeli olduğunu söylediği Gehry'nin tasarımlarında bu kadar belirleyici bir faktör olan teknoloji, ofis içindeki uyumlu işbirliği sonucunda Gehry Teknolojisi olarak da anılan bir noktaya erişmiş durumdadır. Ürettiği eskizlerin mekânsal karşılıklarını CATIA, RHINO gibi programlarla inşa edilebilir çizimlere dönüştüren ekibi ile birlikte Gehry, oldukça etkili bir işbirliği örneği sergilemektedir.

Özellikle malzeme konusunda yaptığı sonsuz bir araştırma ve deney ile kavramsal esin kaynakları, teknoloji ve kimlik önceliklerinin biçimlendirdiği tasarım anlayışını besleyen Gehry, tekil yapı ölçeği ile sınırlı kalmayan, büyük kentsel etkiler yaratan projeler ile de ikonik bir dile sahip olmuştur. Özellikle Bilbao etkisi adı altında değerlendirilen ve kentsel alanda bu kadar etkili bir sonuç yaratan bu proje ile birlikte Gehry; mucize, baştan çıkarıcılık ve popülerlik kavramları ile birlikte anılır olmuştur. Tam da bu noktada, özellikle 2000'li yıllara yaklaşırken ve devamında, kentlerin mekânsal ve simgesel olarak markalanmaları sürecinde aktif rol oynayan Gehry, ABD'den başlayıp tüm coğrafyalara yayılan neoliberalizmin mimarlık alanındaki önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. Şekil 4.3'te yer alan Gehry'nin ağ haritalaması ve veri tabanının yapı türü açısından değerlendirmesi yapıldığında, kültür yapılarının ağırlıklı olması da, bu markalama ve simgesel ekonomi yaratma koşullarında tesadüf görünmemektedir.

Kariyerinin ilk yıllarında ürettiği mobilyaların reklam kampanyalarında yer almayı, popülerliğin tasarımın önüne geçeceği kaygısıyla reddeden Gehry'nin, 2000'ler ile birlikte ünlü markalar ve isimler ile tasarım ve reklam işbirliklerine girmesini de 21.yy'da hızlanan neoliberalizm ve bunun baş taşıyıcısı olan Amerika etkisinin ve YES (Evet) yaklaşımının bir yansıması biçiminde yorumlamak mümkündür.

4.4. Norman Foster

1990 yılında Lord ilan edilen Norman Foster, yüksek lisans eğitimi için gittiği Yale Üniversitesi ve ABD deneyiminden bahsederken, özellikler ilk gençlik ve öğrencilik yıllarında yaşadığı ekonomik sıkıntılar sebebiyle ABD öncesinde İngiltere’de kendini yabancı ve dışlanan olarak hissettiğini söylemektedir. Bu yabancılık duygusunun ardından ABD yıllarını bir çeşit özgürleşme ve mimarlık bakış açısının derinleşmesi olarak ele alan Foster, kariyerinin devamına ağırlıklı olarak İngiltere’de hayata geçirdiği projeler ile devam etmiş olsa da ABD yıllarının kariyerinde önemli bir kırılma noktasına işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Foster, tez kapsamında ele alınan diğer yıldız mimarlardan daha farklı bir tanınırlık karakterinde görünmektedir. 1970’li yıllarda başladığı kariyerinde mimarlık dışında hemen hiçbir alanda görünmeyen ve erken yıllarda ilgi duymaya başladığı mühendislik ve havacılık alanlarını tasarım anlayışının temeli olarak tüm işlerine yansıtan Foster, yıldızlığın getirdiği ve gerektirdiği popülerlik araçlarından uzak bir şekilde ağırlıklı olarak başarılı bir iş insanı portresi çizmektedir.

1970’lerin sonunda hayat geçirdiği Willis Faber & Dumas ofisi, Foster’ın mimarlık sektörü içinde belli alanlarda özelleşmek gerektiği yönündeki kararının ilk projesidir ve bu projeden itibaren de ağırlıklı olarak kurumsal şirketlerin genel merkezleri ya da üretim alanlarının mekânsal çözümleri alanında projeler üretmeye devam etmiştir. Mühendislik, alt yapı ve beyaz ve mavi yakalar için yeni bir anlayışla daha demokratik çalışma alanlarının üretilmesi üzerine yoğunlaşan Foster; mesleki başarı ve tanınırlığın da medya görünümünden çok yapının kendi taşıdığı başarı ile sağlanabildiği görüşünü savunmaktadır. Mimarlık iş dünyası içinde çoğunlukla yıldızlık ve başarı kavramlarının ele alınışında kuşkusuz temel kriter olarak değerlendirilen yeni iş sözleşmelerinin alınması problemi, Foster’a göre geçmişte hayata geçirilen projelerin olumlu geri dönüşleri ile sağlanabilmektedir. Bu olumlu geri dönüşler de Foster’a göre, işveren tarafından cevap aranan mekânsal ihtiyaçların ne kadar esnek ve verimli bir şekilde karşılanıp karşılanmadığı ile ilgilidir. Charles Jencks’e verdiği röportajında, bu şekilde kazanılan başarının önemine dikkat çeken Foster, yeni işlerinin çoğunlukla eski müşterilerinden ya da eski müşterilerinin

işlerinin başarısından etkilenen yeni müşterilerden geldiğini belirtmektedir. Bu durum, tasarımlarının başarısı yıldız olma durumlarını pekiştiren diğer mimarlar ile paralellikler barındırsa da, özellikle altyapı ve ofis yapıları üzerinde tecrübe biriktiren ve bankalar, üretim sektörü ve kurumsal şirketler ile tekrarladığı iş birlikteliklerinin çokluğu, Foster'ı bir yıldız olarak daha farklı bir noktada değerlendirmek gerektiğini düşündürmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Jencks'in (Jencks, 2001) oldukça uygun bir şekilde fonksiyonel ikonlar olarak tanımladığı yapılarının, yer aldıkları kentler içinde ikonik anlamlar kazanması Foster'a göre, bu yapıların taşıdığı ekonomik ve kurumsal istikrar temsili ile yakından ilişkilidir. Londra için bir ikon olarak tanımlanan Swiss Re binasının Gherkin (küçük salatalık) benzetmesi ile anılması da Foster'a göre, tasarımcısından ve tasarım sürecinden bağımsız bir şekilde sonradan yüklenen simgesel bir anlam niteliğindedir ve Foster bir mimar olarak bu noktada söz sahibi olmamayı tercih ettiğini belirtmektedir. Çoğunlukla yapıların dış kabukları ya da formları üzerinden yapılan bu benzetmelerde Foster'ın söz almak istememesi, fonksiyonelliği ön plana alan, iç ve dış ayrımı gözetmeyen ve yine Jencks'in tanımlamasıyla klasik bir modernite çizgisinde olan tasarım anlayışının da bir yansımasıdır.

Teknik olarak strüktür ve altyapıyı temel tasarım belirleyicilerinden biri olarak ele alan Foster, 21.yy'ın en fazla öne çıkan meselesi olan ekolojik problemlere olan duyarlılığını da tasarımları hakkında dile getirdiği açıklamalarda sıklıkla dile getirmektedir. Küresel ısınma gerçeğine karşı enerji verimliliğini esas alan tasarım anlayışı, en başından beri Foster yapılarının temel karakterini oluşturmaktadır. Bu sebeple Foster bir anlamda, simgesel değerden çok somut ve her anlamda fonksiyonel olan çözümün peşindedir. 2007 yılında yaşadığı ekonomik kriz çözüm olarak bir yatırım firması ile girdiği ortaklığı, yalnızca mimarlık hizmeti üretmeye odaklanmaya devam etme kararı alarak 2014 yılında sonlandıran Foster, yalnızca mimarlık alanında üretimler yapmayı tercih etmesiyle de ele alınan diğer yıldız mimarlardan farklılık göstermektedir.

Şekil 4.4'te yer alan ağ haritalaması ve veri tabanının değerlendirmesi yapıldığında, özellikle Gehry, Hadid ve Koolhaas'tan farklı olarak Foster'ın, belirgin bir şekilde daha fazla sayıda projesini hayata geçirdiği ve ağırlığı kendi ülkesi İngiltere'de olsa

da, yapılarının geniş bir coğrafyaya yayılmış olduğunu söylemek mümkündür. Bu coğrafi çeşitlilik içinde Foster'ın diğer yıldız mimarlar ile benzerlik gösterdiği en dikkat çekici nokta ise, özellikle 2000'li yıllar ile birlikte batı dışındaki ülkelerde hayata geçirdiği projelerin artmasıdır. Çin, Kazakistan ve Birleşik Arap Emirlikleri; ekolojik ve strüktürel tasarım anlayışının yanında, Foster kimliğine de kentsel rekabet içinde oldukça önem veren ülkeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Havaalanları, masterplanlar ya da kültürel-politik simge değeri yüksek tekil yapılar, bu coğrafyalardaki Foster yapılarının ortak kümesini oluşturmaktadır.





Şekil 4.4 Norman Foster Proje-Ülke ve Mühendislik İlişkilerini gösteren Ağ Haritası¹⁶⁰

¹⁶⁰ Ağ haritası tez yazarı tarafından hazırlanmıştır. URL: <https://graphcommons.com/graphs/585ba2eb-baa0-4df2-b45a-bc5528e7a33d?auto=true>

4.5. Bjarke Ingels

Tez kapsamında ele alınan yıldız mimarlar içinde, henüz Pritzker ödülü almamış ama en kısa zamanda almayı hevesle bekleyen en genç mimar olan, 43 yaşındaki Ingels, 21.yy'ın teknoloji, ekoloji, yaygın görsel medya kullanımı gibi öne çıkan tüm özelliklerini net bir şekilde barındıran bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Çizgi roman sanatçısı olmak istediği ilk gençlik yıllarının etkisiyle, projelerinde ve en genel anlamda kendisinin ve BIG isimli firmasının tanıtımlarında etkili görsel bir dil kullanıyor oluşu Ingels'in en belirleyici özelliklerinden biridir.

AA'li olmasa da profesyonel kariyerine Hollanda'da Rem Koolhaas'ın yanında başlayan ve Rem'in bebeklerinden biri olarak tanımlanan Ingels'in büyüklük kavramını bir tasarım ve pazarlama metodu olarak bu kadar sık kullanmasında, Koolhaas'ın etkisinin de olduğunu düşünmek mümkün görünmektedir. Ele alınan diğer yıldız mimarlar, 40'lı yaşlarında hayata geçmeyen projelerinin yarattığı ekonomik sıkıntılar ile uğraşan kariyer geçmişlerine sahipken, Ingels'in oldukça erken yaşlarda Time tarafından en başarılı yüz insan arasında gösterilmesi, ABD de dahil olmak üzere oldukça yoğun olan iş hacmine sahip olması, Ted konuşmaları, filmler ve yayınlar da olmak üzere oldukça ses getiren pek çok işe imza atmış olması, büyüklük kavramını, mekânsal ve metaforik anlamının yanı sıra "büyük düşünmek" şeklinde de yorumladığını söylemek mümkündür. Büyük düşünmek, Ingels için bir anlamda sınırları zorlamak ve kuralları yıkmak şeklinde de Ingels söyleminde ve yapılarında karşımıza çıkmaktadır. Danimarka'nın özgün İskandinav kültürü içinde, gerek mekânsal gerekse de söylem ve yaklaşım olarak ağırbaşlı, mirasa saygılı olma çizgisinin sınırlarını zorlamak isteyen Ingels'in ABD ortamının bu noktada sunduğu serbestlikten de fazlasıyla yararlanarak, iş hacminin yoğunluğunu büyük oranda burada gerçekleştirerek, Kopenhag ve New York arasında kariyerine devam etmektedir. Kuralları zorlama yaklaşımını, Danimarka'nın mekânsal evrimi içinde değerlendiren Ingels, az katlı ve geleneksel malzeme ile oluşan kentsel silüet içindeki yüksek katlı yapıların cesaretine dikkat çekerek, geçmişin az sayıdaki bu kural yıkıcılık örnekleri sayesinde özellikle Kopenhag'ın bugünkü mevcut silüetine kavuştuğunu ve kendisinin de günümüz Danimarka mimarlığında değişim yaratmak

istediğini belirtmektedir. Firmasına verdiği ismin özellikle web sitesi karşılığı da dahil olmak üzere (big.dk), alışıldık İskandinav yaklaşımından farklı çizgisi sebebiyle sıklıkla ülkesi içinde popülist, tuhaf ve gösterişçi olmakla eleştirilen Ingels'in, bu anlamda diğer yıldız mimarlar ile benzerlik gösterir biçimde bir yabancılık ile karşılaştığını da söylemek mümkündür.

Kuşkusuz Ingels'in bir anlamda Danimarka içinde yabancı olmasına sebep olan kural yıkıcı ve mevcut düşünme kalıplarını zorlayıcı yaklaşımı, geçmişi tamamen reddeden bir tutum ile değil, daha çok, vazgeçilen ütopya kavramının yararlılık ile bütünleşebileceğine olan net inanç ile şekillenmektedir. Pragmatik ütopya olarak tarif ettiği bu yaklaşım içinde Ingels, ütopyanın mümkün olduğunu temel alan bir temel yaklaşıma sahiptir. Bu noktada, projelerini çizgi roman biçiminde ele aldığı kitabının isminden de anlaşılacağı gibi Ingels de bir YES (Evet) mimarıdır.

Kentsel alanların sosyal çeşitliliğini de içeren sosyal ve ekolojik sürdürülebilirlik meselesini de tasarımlarının ve söyleminin merkezine yerleştiren Ingels, bu güncel kavramları Hedonistik Sürdürülebilirlik kavramı ile açıklamaktadır. Bu yaklaşıma göre; küresel ısınma, doğal kaynakların kısıtlılığı, enerji verimliliği gibi konuları öncelik alan mimari çözümlerin, bu ciddi meseleleri, mekânsal ve işlevsel olarak zevk vermeyi de temel alan bir yaklaşımla ele alınması mümkündür. Ingels'in Amager Kayak Merkezi, Maritime Gençlik Evi ve Superkilen projeleri, bu yaklaşımının en net görüldüğü projeleri arasındadır. Bir başka bağlamda ya da ülkede öncelikle çevreci bir mimar olarak tanımlanması mümkünken, Ingels özellikle asla bir sosyal aktivist ya da çevreci olmadığına vurgu yapmaktadır. Kendi özgün yaklaşımıyla ele aldığı bu sürdürülebilirlik kavramı, Ingels için eğlenceli ve başarılı bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Danimarka'da tasarladığı toplu konut projelerini, aynı zamanda kullanıcı olarak da deneyimleyen Ingels, yapıları ile kurduğu bu kişisel ilişki sebebiyle de diğer yıldız mimarlardan farklılık göstermektedir. Ortaklarından çalışanlarına, sanatçı ve tasarımcılardan oluşan ve projelerinde de işbirliği yaptığı arkadaşlarından ailesine kadar BIG etrafında bir topluluk kurduğu izlenimini de veren Ingels, Abstract belgeselinde dört yaşındaki en küçük üyesini tanıttığı bu topluluğu BIGster'lar olarak telaffuz etmektedir.

Ingels'in Şekil 4.4'te yer alan ağ haritalaması ve veri tabanının değerlendirmesi yapıldığında; ülke ve yapı türü olarak, on beş yıllık bir kariyer için oldukça çeşitlilik gösterdiğini söylemek mümkündür. Diğer yıldız mimarların projelerinde de ağırlıklı ve aktif rol oynayan mühendislik firmaları Arup, Büro Happold, Aecom ve Ramboll, Ingels projelerinde de aktif rol oynamaktadırlar. Danimarka'da yoğunlaşan kamu işverenleri, Ingels'in diğer projelerinde özel girişimler olarak karşımıza çıkmaktadır ve yine diğer yıldız mimarların işlerinin de ortak noktası olarak, büyük gayrimenkul yatırım şirketleri, Ingels için de önemli işverenler olarak yer almaktadır.

Tez kapsamında, 20. ve 21. yy kesitlerinde ele alınan beş çağdaş yıldız mimar içinde, 21.yy'ın söylem ve mekânsal karşılıklarının oldukça net görünür olduğu Bjarke Ingels'in, bugünün ve önümüzdeki yılların mimarlık ortamı ve yıldızlık dünyası içinde oldukça önemli bir örnek olduğu düşünülmektedir.

5. DEĞERLENDİRME VE TARTIŞMA

Günümüz mimari üretim pratiklerinin öne çıkan örnekleri; büyük oranda gösterişli estetikleri, imajları ya da bütçe, teknoloji ya da tasarımcıları üzerinden üretilen söylemler aracılığıyla kamu ile buluşmaktadır. Günümüzde inşa edilen yapıların %98'inin çöp yığını olduğunu söyleyen Frank Gehry ve diğer yıldız mimarlar, mimari tasarım alanının avangart kategorisinde değerlendirilseler de, tasarladıkları yapıların, bir dizi büyük küresel kapitalist ilgi alanının ve kendini sürekli yeniden üreten bir tüketim kültürünün önemli bir parçası olmaları sebebiyle, ana akım mimarlık kategorisi içinde ele alınmaları da mümkün görünmektedir. Tıpkı medya, spor, edebiyat ya da diğer sanat dallarında olduğu gibi, ana akım mimarlık da, parçası olduğu sistemin ekonomik ve kültürel temsilcisi/aracısı olarak, bir takım roller üstlenmektedir.

Bu ürünlerin üstlendikleri ekonomik rol büyük oranda; yapılan maddi yatırıma artı değer katacak bir cazibe alanı yaratmayı bir anlamda garantileyen bir estetiğe sahip olmaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Sanayi sonrası toplumun ekonomik karakteri olarak karşımıza çıkan ve değişen üretim biçiminin bir uzantısı olarak finans, kültür, gayrimenkul, teknoloji ve hizmet sektörlerinin kümелendiği ve ulus aşırı kapitalist sınıfın temsil sahnesi olan kentlerin ekonomik sürdürülebilirliğinde etkin rol üstlenen bu yapılar, ortak bir takım işlevsel özellikleri ile de ön plana çıkmaktadır. Ağırlıklı olarak çok uluslu şirketlerin genel merkez binaları, müzeler, karma kullanımlı konut blokları, stadyumlar, havaalanları ve kültür merkezleri olarak karşımıza çıkan bu ana akım mimarlık ürünleri; küresel kapitalizm ortamının hareket, akış, marka, büyüklük gibi öncelik ve gerçekliklerini de yansıtmaktadır. Kentlerin bu ortak öncelikler doğrultusunda, sermayenin ilgisini çekebilmek ya da sürdürebilmek için birbirileri ile girdikleri rekabette, örneğin Zaha Hadid tarafından tasarlanmış bir çağdaş sanat müzesine sahip olunması, önemli bir avantaj olarak rol oynamaktadır.

Ekonomik canlılığını yitirmiş bir kentin yeniden rekabete dâhil olması ya da ekonomik öncelikler doğrultusunda yeni kentlerin sıfırdan biçimlendirilmesinde öne çıkan bu mimarlık ürünlerinin tasarımcılarının üstlendikleri sembolik rol de en az üstlendikleri ekonomik rol kadar önemlidir. Bu noktada özne olarak mimarın, yine

diğer ana akım alanların öznelerine benzer şekilde günümüzün hâkim kültürel ortamında aracılık görevi üstlenen birer yıldız figür olarak karşımıza çıkması, bir taraftan ürünleri üzerinden ekonomik sermaye birikimine büyük katkılar sunarken, diğer taraftan da bireysel bir marka olarak kendi başarılarını pekiştirmelerini sağlamaktadır. Bir çeşit döngüsel bir denklem olarak da tarif edilebilecek bu ekonomik / kültürel sermaye ve özne olarak mimar / ürünü ilişkisi, tarihsel olarak mimarın üstlendiği roller ile benzerlikler gösterse de, günümüz koşullarını oluşturan bir dizi değişimin sonucu olarak da ele alınmalıdır.

Tarih boyunca, yaratıcı bir sürecin öznesi olarak; sermaye, iktidar, güç ve sanat ile yakından ilişkili olan ve öne çıkan figürleri dikkate alındığında kalıcılık arayışı ve egoyu da bünyesinde barındıran mimar; bağlı olduğu ekonomik ve politik değişimlere paralel olarak, kendi rolünü de sorguladığı bir dizi kırılma noktasından geçmiştir. Sanayi devrimi ve savaşların şekillendirdiği 20.yy'ın ilk yarısında, hem toplumun yeni mekânsal ihtiyaçlarına cevap vermek, hem de mesleki birikimini, ulus devletlerin yeniden şekillenmeleri sürecinde ideal bir kahraman rolü ile uygulamak hedefinde olan mimar, yalnızca uygulamaları ile değil toplumsal düzenin inşası için ürettiği mimari söylemleri ile de karşımıza çıkmaktadır. Bilimsel gelişmelerin, sanayileşmenin ve rasyonalitenin ön planda olduğu 20.yy'ın bu ilk dönemleri, yeni bir dünyanın her anlamda nasıl inşa edileceğini temel mesele olarak alan bir mimarlığın da dönemidir. Gerek maddeler halinde sıralanan manifestolar, gerek yeni toplumun içinde yaşayacağı ideal mekânların her ölçekte hayata geçirilen uygulamaları ile mimar, köklü bir değişim sürecinin aktif ve hevesli baş aktörü görevini üstlenmektedir. Üretim biçiminde yaşanan devrimsel nitelikteki değişimlerin mimarlık üretimine hem teknik hem de yeni bir toplumu betimleyen yeni kurgular bağlamında etki etmesinin sonuçları arasında gösterilebilecek metropol sahnesi ve uluslararası biçim arayışları ise, bu dönemin karakterini oluşturmaktadır. Kentsel tasarım, mimarlık ve zanaatın yakın işbirliği içinde olduğu bu dönemde, gerek problemlerin tespitinde gerekse de bu problemlere üretilecek çözümlerde baş aktör görevini üstlenen mimar, bir anlamda kendi döneminin yıldızı ya da kahramanı da konumundadır. Kökten söylemlerin, manifestoların ve pratiklerin temel öznesi konumunda olan modern toplumun bireyi ise, bu hızlı zamansal ve mekânsal ritmin

içinde, Georg Simmel'in de meşhur tanımlamasıyla, tepkisiz ya da bıkkın bir haldedir.

Yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimarlık içinde ortaya çıkan eleştiriler, mimarın kahramanlık rolünün sorgulanması üzerinde yükselmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın derin yıkım ve hayal kırıklığı ortamında yeşeren bu eleştirel ortam, mimarlığın da parçası olduğu ideal toplum kurgularının güç ilişkileri ve otoriter sistemler ile olan bağına işaret etmekte ve sınıfsal çelişiklere tekrar dikkat çeken, daha bütüncül bir bakış açısını önermektedir. Bu düşünsel ortamın dönüştürücü etkisinde mimarlık, tam da eleştirdiği mimarlığın bir anlamda yapı bozumu biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte, daha çok akademik bir düzeyde yürüyen teorik üretimlerin yanında, içerik farklılıkları olsa da biçimsel ortaklıklar gösteren mimarlık ürünleri üzerinden şekillenen yeni bir dil de ortaya çıkmaktadır. Spekülatif yaklaşımı, gündelik yaşamdan beslenen bileşenleri ile mevcut ortamın kitle kültürü ile yakın ilişki kuran bir dil etrafında ortaya çıkan ve modern sonrası ya da post-modern gibi kavramlarla adlandırılan bu mimarlık, 1980 sonrası döneme denk gelen yeni bir kırılma noktasının da öncülü niteliğindedir. Özellikle Avrupa'da, 1960'lı yılların karşı kültür hareketleri, mimarlık eğitiminde diğer disiplinler ile yakınlaşma, eleştirelilik, süreli yayınlar etrafında üretilen söylemlerin ön plana çıktığı bu dönem, diğer taraftan da özellikle ABD'de, kapitalizmin kurumsallaştığı ve yapı üretiminde ofis kuleleri gibi fonksiyonların ve özel yatırımcılar gibi aktörlerin ağırlık kazanmaya başladığı bir dönemdir.

Çoğunlukla 1980'li yıllara tarihlenen ve günümüze kadar devam eden, tez kapsamındaki odak noktasını da oluşturan küreselleşme ortamı ise, bir anlamda modernitenin kırılma noktalarının üçüncü ayağını oluşturmaktadır. Yirminci yüzyıla yön veren endüstriyel üretim biçimi, politik kutupların ulus-devletleri, kentsel yaşam, konut sorunu ve yeni toplumun yeni mekânları, artık dijital teknolojinin olanak tanıdığı yeni üretim ve paylaşım biçimleri, yeni iş örgütlenmeleri ve tüm bunların kültürel yansımaları etrafında şekillenmektedir. Çok uluslu şirketlerin ve küresel kentlerin ön planda olduğu bu ortamın temel ekonomik karakteri olan kapitalizm, mekânın temel işlevi olan kullanım değerinden çok ekonomik değişim değerine

yaptığı vurgu ile de mekân üretimine dâhil olan aktörlerin rolleri ile mekânların ve aktörlerin simgesel değerleri ekseninde de önemli kırılmalara yol açmaktadır.

Mimarlık ve özne olarak mimarın rolünün, “tarihin sonu”, “ideolojilerin sonu” gibi kavramların da eşlik ettiği bu güncel ortamda yaşadığı kırılma, küresel kapitalizm ve neoliberalizmin kendi krizini aşmakta bir yöntem olarak kullandığı, karşıtını içinde eritme politikasının bir ürünü olarak ortaya çıktığının işaretlerini vermektedir. Yaklaşık yüz yıl öncesine kıyasla mimarın rolünün öz olarak indirgendiği ama bir taraftan da öznesinin ve ürününün ekonomik ve sembolik olarak araçsallaştırıldığı bu güncel durum, ortamın barındırdığı çelişkilerin mimarlık üretim süreçlerinde ve söylemlerinde de derinleşmesi ile sonuçlanmaktadır. Mimarlık ürününün elde edilmesinde rol alan gayrimenkul yatırımcısı, işveren, mimar, yüklenici, alt yükleniciler, mühendislik firmaları, vasıfsız işçiler, yasa koyucular gibi bir zincirin içinde çoğalan ve yeni teknolojiler ile kendi içlerinde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde daha da muğlaklaşan sorumluluk alanları, mimarın güncel ortamdaki rolünün dönüşümünde önemli bir etken olarak görünmektedir. Bu zincirin güncel manzarası içinde, hiyerarşinin en üst noktasında gayrimenkul yatırımcısı ve işveren, en alt hatta görünmezlik noktasında ise mekânı fiziksel olarak hayata geçiren vasıfsız işçi yer almaktadır. Tez kapsamında ele alınan yıldız mimarların; özellikle Avrupa ve ABD dışındaki projelerinin hayata geçirilmesinde rol alan ve çoğu göçmen olan işçilerin çalışma ve barınma koşulları konusunda hemen hiç sorumluluk almamayı tercih etmeleri, mekân üretimi zincirinin birbiri ile aslında direkt ilişkili olan halkaları arasında var olan büyük kopuşa işaret etmektedir. İşçi-mimar arasındaki kopuşa zıt olarak yatırımın iyi kazanç getirmesi konusunda ortak inancı paylaşan yatırımcı ve mimar ilişkisi ise, bu zincir içinde birbirine en yakın konumda bulunan ancak ana belirleyicinin yatırımcı olduğu bir tablo sunmaktadır. Yatırımcının bu noktada mimarlık pratiği ile kurduğu temel ilişki, yaratmak istediği artı değeri en etkin şekilde üretebilecek yıldız bir isimdir ve bu noktada yıldız mimar da bu artı değerın üretimine katkı sunacak olan tasarımı ile kendi başarısını ve simgesel değerini pekiştirecek bir işbirliği içine girmektedir. Bu açıdan bakıldığında, yıldız mimarın; teknolojinin yardımıyla küresel bir işbölümü içinde kesintisiz bir çalışma sürecinin paydaşları olan ücretli mimar meslektaşları ve yapıyı hayata geçiren

vasıfsız işçiler ile arasındaki ilişki, yatırımcı ile ilişkisine oranla oldukça soyut ve yabancı bir ilişkidir. İş bölümü ve rollerin etkinliği açısından oldukça belirgin olan bu durum, mimarlık mesleğinin araçsallaştırılmasını örnekleyen ve onu kolaylaştıran bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

CAD, CAM, BIM gibi yazılımlar ile tasarım sürecini dönüştüren ve bilgi ve iletişim ağları ile de tek bir projenin farklı coğrafyalarda, farklı zaman dilimlerinde paylaşılan bir iş bölümü içinde üretilebilmesini mümkün kılan teknolojinin, küresel ortam içinde mimarın ve mimarlık ürününün simgesel ve ekonomik değerine de katkı sunduğunu söylemek mümkündür. Mimarlık söylemi için verimli bir ortam sunan basılı yayın organlarının yerine geçen mimarlık ve tasarım içerikli internet sitelerindeki yoğun imge dolaşımı ve yıldız mimar, büyük proje gibi söylemlerin yoğunlaşması, bir taraftan mimarlık ürünlerinin kitleselleşmesine yol açarken, diğer taraftan da üretim süreçlerini göz ardı eden popüler bir eğilimi de beslemektedir. Pek çok farklı içerikteki medyanın hızla dijitalleşmesi kaçınılmaz olsa da, günlük ziyaretçi sayıları yüzbinler ile ölçülen bir mimarlık internet sitesi ile mesleğin düşünce ortamına katkı sunan, hatta onu yönlendiren uzun soluklu basılı yayın organlarının azalması, mimarlık üretiminin barındırdığı derin içeriğin de sığlaşması tehlikesini beraberinde getirmektedir. Her gün yenilenen haber ve tanıtım içerikleri ile günümüzün bilgi çokluğunun yarattığı muğlaklığa katkı sunmasının yanı sıra, yapılı çevreleri ele alan eleştiri yazılarının da yapıyı birebir görmekten çok imgeleri üzerinden yapılmaya başlanması da, mimarlık üretiminin önemli bir halkası olan eleştirmen rolünün geleceği konusunda endişe uyandırmaktadır.

21.yy'ın küresel kentlerinde kamu, özel ya da ikisinin ortaklığında ve yıldız mimarlar tarafından tasarlanan projelerin, tez kapsamında ele alınan örneklerinde de görüldüğü gibi, büyük oranda kültür yapıları ya da ofis ve kentsel tasarım projeleri olması da dönemin ana akım mimarlık pratiğinin bir başka temel karakteri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültür ürünlerinin bu süreç içinde mimarlık aracılığıyla ve mimarlığı da kapsayarak nesneleştirilmesi, kentsel canlanma ve ekonomik-sembolik artı değer üretmede kamu bütçelerinin bu projelere aktarılmış olması, işsizlik oranlarının hızla arttığı günümüz dünyasında, kullanıcı ihtiyaçlarını ön plana almayan bir dizi neoliberal eğilimin mekânsal üretim üzerindeki etkisini göstermektedir. Genç işsizlik

oranının %37,8 olduğu İtalya’da, 2010 yılında Zaha Hadid tasarımı ve \$150milyon maliyet ile hayata geçirilen MAXXI Müzesi’nin yıllık \$6,6 - 7.9milyon’a varan bakım masrafları¹⁶³, büyük ekonomik kar hedefleri ile hayata geçirilen bu projelerin, aslında büyük bedeller ödeme riskini de barındırdığına dair önemli bir örnektir. Bu durum, sürdürülebilirliğin anahtar kavram olarak çok sık telaffuz edildiği günümüz ortamının görünen ve görünmeyen çelişkilerine işaret etmesi açısından, üzerinde durulması gereken bir sorun olarak belirmektedir.

Doğal kaynakların insan eliyle tüketildiği, ekonomik eşitsizlikler ve göç dalgaları ile gezegenin hem beşeri hem de ekolojik olarak içinde bulunduğu gerçekliğe rağmen gayrimenkul spekülasyonu, sermaye birikimi ve küresel ekonominin diğer veçhelerinin kılavuzluğunda etkin bir araç olarak üretilen yıldız mimarlık ürünleri ve söylemleri, çok daha büyük ilişki ağlarının ve bedellerin görülmesini de muğlaklaştırmaktadır. Kentsel cazibe alanlarının ve yeni mekânsal ekonomik yatırımlarının üretilmesinde, özellikle 2000’li yıllardan bu yana faaliyet gösterdikleri coğrafyaların daha da çeşitlendiği yıldız mimarlar, bu yatırımların hayata geçmesinde rol oynadıkları karmaşık ilişkiler ağının barındırdığı eşitsizlikler ve çelişkiler karşısında inisiyatif almayı çoğunlukla, mesleki sorumluluğun dışında tarif etmekte ve bir anlamda bu çelişkilerin meşrulaştırılmasına ve yeniden üretilmesine dolaylı da olsa katkı sunmaktadırlar. Tez kapsamında ele alınan beş çağdaş yıldız mimarın söylemleri doğrultusunda, en çok ortaklaşılan kavramlardan birinin YES [Evet] olması (bkz. Şekil 4.6), yıldız mimar rolünün, mesleki etik önceliklerden ödün vererek, “herşeyin mümkün olduğu” bir sistem içinde eleştirelilikten uzak bir pozisyon aldığını düşündürmektedir. Yine aynı mimarların ortaklaştıkları diğer kavramlardan olan Sürdürülebilirlik, Ekoloji, Enerji Verimliliğinin ise, pazarlama aracı olarak kullanılmaları bir yana, yapıların teknik ve içerik niteliklerini tanımlasalar bile, bu büyük bütçeli ve boyutlu tekil yapıların hayata geçirilmeleri için gerekli olan üretim ilişkileri ve kaynaklar bağlamında ne kadar göz önüne alındığı tartışma konusudur. Sürdürülebilirliğin temel bileşenlerinden biri olan sosyal-beşeri

¹⁶³ <http://www.nytimes.com/2013/07/23/arts/design/italys-artistic-upstart-the-maxxi-museum-strives-to-make-a-splash.html> [erişim: Eylül 2017]

sürdürülebilirliğin ise, yapının hayat geçirilme sürecine ve kullanıcılarına olan etkisi, tasarım sürecinin etkisi kadar yankı uyandırır görünmemektedir.

Yıldız mimarların, güncel ekonomik / kültürel sermaye ve özne olarak mimar / ürünü ilişkisi döngüsel denkleminde, ekonomik gerekçeler ya da elde edilen başarının devamlılığını sağlama dürtüsüyle, çıkmalarının mümkün olmadığı kabul edilse bile, mesleki etik önceliklere ne kadar emek ve katkı verdikleri de bir başka kritik nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Gehry'nin düşük bütçeli mobilyalar tasarlayarak başladığı kariyerinde bugün ünlü markalara mücevherler tasarlaması, Hadid'in yüksek bedellerle satışa sunulan ürün tasarımları, Koolhaas'ın Prada markasının pazarlama görevini üstlenmesi ve Ingels'in New York'lu yatırımcıların ilgisini çekme hevesi; bu yıldız mimarların, yapıları dışında da, mevcut kültürel ve ekonomik kodların temsilcileri olmayı pek sorgulamadıklarını düşündürmektedir. Birer yıldız dönüşmelerindeki temel faktörün, stratejik işbirliklerinin yanı sıra; tasarım tutkuları, yetenekleri ve çalışma azimleri olduğu tartışmasız bir gerçek olan ve sayıları bu tez kapsamında ele alınan beş mimar ile sınırlı olmayan bu mimarların, tam da bu sebeple günümüz sorunları karşısında mimarlık perspektifinden nasıl bir tutum geliştirdikleri oldukça önemlidir. Katrina Kasırgası felaketi sonrasında, ucuz konut üretmek amacıyla kurulan derneğin yürüttüğü kampanyaya, bütçeyi aşması sebebiyle yalnızca tek bir yapısı ile dâhil olan Gehry'nin, derneğin kurucusu ünlü aktör Brad Pitt ile verdiği fotoğraflarla mekânsal katkıdan çok medya katkısı sunuyor olması, mimarın güncel rolünün sorgulanmasını gerektiren somut bir örnek olarak görünmektedir.

Yıldız isimlerin özellikle Batı ülkeleri dışında denedikleri gösterişli tasarımların arkasında yatan ilişkileri anlama çabası ile başlayan bu tez çalışması, ön görülen ilişki ağlarının ve fiziksel uzamın çok daha büyük olduğunu ortaya koyan örnekler ile somutlanmıştır. Çok uluslu şirketlerin belirleyici rolüne ve her türlü dolaşıma referans veren küresel coğrafyalar tanımının, bugün durduğumuz noktada Ay ve Mars gibi gezegen ötesi mesafelere uzanmış olması, hem dolaşım hem de mekân üretiminin sınırsızlığını ortaya koyan günümüz gerçekleri olarak karşımızda durmaktadır. Bir anlamda devrim niteliğinde olan bu gelişme ve çabaların yanında artarak var olmaya devam eden gelir eşitsizliği, evsizlik gibi temel insani

problemlerin mimarlık bilgisi ve pratiği içinde ne kadar sorunsallaştırıldığı ise şüpheli görünmektedir. Başka bir mimarlığın mümkün olup olmadığını sorgulamayı gerektiren bu güncel durum içinde belki de YES üzerinden şekillenen bir mimarlık algısının, kendi alternatiflerini üreten bir HAYIR üzerinde yeniden inşa edilmesi olasılığı, üzerinde düşünülmesi gereken bir seçenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Tez kapsamında incelenen isim ve projelerinin, mevcut yapıları çevrelerin yaklaşık %1’lik bir kısmına karşılık geldiği göz önüne alındığında, geriye kalan büyük dilimin mekânsal ihtiyaçlarının, güncel problemler içinde herkesi kapsayan bir mesleki sorumlulukla nasıl ele alınması gerektiği, mimarlık mesleğinin gündeminde üst sıralara yerleşmesi gereken bir soru olarak belirmektedir. Küresel ortamı; yalnızca ekonomik değer artırımı için tüm üretim alanlarını nesneleştirme eğiliminde olduğu yanılsamasına kapılmak, bu ortamın barındırdığı olumlu etkileşim potansiyellerinin de göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Mimarlığın bağlı olma haline vurgu yapan Till’in hatırlattığı gibi, anlam üretici (sense-maker) bir yurttaş olarak mimar fikrine ve ortak çalışmaya dayalı etik bir gücüne doğru hareket ile mimarlık pratiğinin veçhelerini yeniden formüle etmek, küresel ortamın olumlu potansiyellerini aktif hale getirmenin de yollarından biri olarak görünmektedir. Bu noktada; katılımcı mimarlık arayışlarını ve mevcut çelişkileri görünür kılmaya çabalayan girişimleri¹⁶⁴ daha yaygın hale getirmek ve özellikle mimarlık öğrencilerinin tasarım eğitimlerinin bir parçası olarak mimarın rolünü büyük resim içinde sorgulamalarını sağlayacak mekanizmaları üretmek, mimarlık gündeminin yeniden eleştirel bir yolda ilerlemesi için önemli seçenekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹⁶⁴ Who Builds Your Architecture? (WBYA) adıyla, bir grup mimarın ve akademisyenin yürüttüğü çalışmalar, bu tür girişimlere örnek olarak gösterilebilir.

URL: <http://whobuilds.org/>

KAYNAKLAR

- Abbasov, S. (2014, Temmuz 14). Azerbaijan counts human cost of architecture. The Guardian. Erişim: 25 Haziran, 2017, <https://www.theguardian.com/world/2014/jul/14/azerbaijan-human-rights-architecture-zaha-hadid>
- Adorno, T. (2002). *Minima Moralia* (3. Baskı). Orhan Koçak, Ahmet Doğukan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Akcan, E. (2014). *Postcolonial Theories in Architecture. A Critical History of Contemporary Architecture: 1960–2010 içinde* (s. 115-136). England: Ashgate.
- Baudrillard, J. (2002). *Tüketim Toplumu* (9. Baskı). Ferda Keskin, Nilgün Tural (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (4. Baskı). Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bourdieu, P. (2015). “Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi” (1.Baskı). Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkkurt (Çev.). Ankara: Heretik
- Boyer, C. (2008). “The many mirrors of Foucault and their Architectural reflections” Michiel Dehaene, Lieven De Cauter (Ed.), *Heterotopia and the City: Public space in a postcivil society içinde* (s.53-73). UK: Routledge.
- Böck, I. (2015). *Six Canonical Projects by Rem Koolhaas* (Vol. 5, *architektur+analyse*). Berlin, Germany: Jovis.
- Budds, D. (2015, Kasım 25). 9 Things You Didn't Know About Frank Gehry. Erişim Haziran 20, 2017, <https://www.fastcodesign.com/3053937/9-things-you-didnt-know-about-frank-gehry>
- Buruma, I. (2002, Temmuz 30). Don't be fooled - China is not squeaky clean. The Guardian. Erişim: 01 Temmuz, 2017, <https://www.theguardian.com/world/2002/jul/30/china.features11>

Castells, M. (2008). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür. 1.Cilt: Ağ Toplumunun Yükselişi (2.Baskı). Ebru Kılıç (Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Castells, M. (2004). Space of Flows, Space of Places: Materials for a Theory of Urbanism (SAGE, London, Beverly Hills and New Delhi), Vol.17 69-83

Cochrane, A.; Pain, K.: A Globalizing Society? in: A Globalizing World? Culture, Economics, Politics. Ed.: Held, D. – London 2004, s. 5–45

Craven, J. (2017, Mart 22). Gehry Responds to Disney Reflection - Not His Fault. Erişim: 10 Temmuz, 2017, <https://www.thoughtco.com/gehry-responds-to-concert-hall-heat-178089>

Crysler, C. (2003). Writing Spaces: Discourses of architecture, urbanism, and the built environment, 1960–2000. NY: Routledge.

Davies, P., & Schmiedeknecht, T. (Eds.). (2005). An Architect's Guided to Fame. Oxford: Elsevier.

Deamer, P. (Ed.). (2013). Architecture and Capitalism 1845 to the Present. London, UK: Routledge.

Debord, G. (2016). Gösteri Toplumu (6.Baskı). Okşan Taşkent, Ayşen Ekmekçi (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Eco, U. (1997). Mass Appeal in Architecture. Leach, N. (Ed.), Rethinking Architecture (s.173-195) içinde, London: Routledge

Fabrizi, M. (2013, Kasım 22). Applying the Cadavre Exquis: The Competition for the Dutch Parliament Extension,. Erişim: 12 Haziran 2017 <http://socks-studio.com/2013/11/22/applying-the-cadavre-exquis-the-competition-for-the-dutch-parliament-extension-oma-koolhaas-zenghelis-zaha-hadid-1978/>

Fairs, M. (2009, Kasım 12). MAXXI_National Museum of the XXI Century Arts by Zaha Hadid. Erişim: 25 Haziran, 2017, <https://www.dezeen.com/2009/11/12/maxxi-national-museum-of-the-xxi-century-arts-by-zaha-hadid/>

Fairs, M. (2008, Temmuz 21). Serpentine Gallery Pavillion 2008 by Frank Gehry. Erişim: 10 Temmuz, 2017, <https://www.dezeen.com/2008/07/21/serpentine-gallery-pavilion-2008-by-frank-gehry-2/>

Filler, M. (2013). Makers of Modern Architecture Vol.II. NY: NYREV.

Fischer, O. W. (2013). Liquidity: Architecture and Globalization. Is There (Anti-) Neoliberal Architecture? içinde (Vol. 3, Architektur analyse, pp. 14-31). Berlin, Germany: Jovis.

Foucault, M. (1977). The Political Function of the Intellectual. Radical Philosophy, (17), s: 12-14. Erişim: 15 Haziran 2017, <https://www.radicalphilosophy.com/issues/017>.

Franklin, S. (2015, Nisan 10). Becoming BIG by Starting Small: How Bjarke Ingels Worked His Way to the Top. Erişim: 15 Haziran, 2017, <https://soa.syr.edu/live/news/55-becoming-big-by-starting-small-how-bjarke-ingels>

Fraser, M. (2005, Haziran). The cultural context of critical architecture. Journal of Architecture, 10(3), 317-322. doi:10.1080/13602360500162287

Friedman, J. (1986). The World City Analysis. Development and Change (SAGE, London, Beverly Hills and New Delhi), Vol.17 69-83

Gessen, K. (2011, Nisan 18). Nowheresville. The New Yorker. Erişim: Temmuz 2, 2017, <http://www.newyorker.com/magazine/2011/04/18/nowheresville-keith-gessen>

Gibson, O. (2015, Temmuz 17). Japan scraps Zaha Hadid plan for Olympic stadium. The Guardian. Erişim: 05 Mayıs 2017, <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/17/japan-scraps-zaha-hadids-tokyo-olympic-stadium-design>

Giddens, A. (2016). Modernliğin Sonuçları (7.Baskı). Ersin Kuşdil (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giovanni, J. (2004). The Architecture of Zaha Hadid. Erişim: 05 Mayıs 2017, <http://www.pritzkerprize.com/2004/essay>

- Glancey, J. (1995, Ocak 14). A monumental spot of local trouble. Independent. Erişim: Haziran 17, 2017, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-monumental-spot-of-local-trouble-1567999.html>
- Glancey, J. (2011, şubat 28). Move over, Sydney: Zaha Hadid's Guangzhou Opera House. The Guardian. Erişim: 10 Mayıs 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/28/guangzhou-opera-house-zaha-hadid>
- Goldberger, P. (2000). The Architecture of Rem Koolhaas. Erişim: 10 Haziran 2017, <http://www.pritzkerprize.com/2000/essay>
- Gonzalez, S. (2006). Scalar Narratives in Bilbao: A Cultural Politics of Scales Approach to the Study of Urban Policy. *International Journal of Urban and Regional Research*, 30(4), 836-857. doi:10.1111/j.1468-2427.2006.00693.x
- Guggenheim, M.; Söderström, O. (2010). Mobility and the Transformation of Built Form. In: *Re-shaping cities. How global mobility transforms architecture and urban form*. Eds.: Guggenheim, M.; Söderström, O. – London , p. 3
- Hadid, Z. (2014, Temmuz 22). Plane sailing. *RA Magazine*. Erişim: 7 Mart 2017, <https://www.royalacademy.org.uk/article/zaha-hadid-ra-on-the-influence-of>.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi* (2.Baskı). Aylin Onacak (Çev.). İstanbul: Sel yayıncılık
- Hays, K. (Ed.). (1998). *Architecture Theory since 1968*. Massachusetts, ABD: The MIT Press.
- Herbert, L. (ed.) (2000). *Modern Artists on Art: Second Enlarged Edition*. (2.Baskı). NY: Dover Publications.
- Jeinić, A., & Wagner, A. (Ed.). (2013). *Is There (Anti-) Neoliberal Architecture?* (Vol. 3, *architektur + analyse*). Berlin, Germany: Jovis.
- Jencks, C. (2001, Kasım). *Fame versus Celebrity* [Röportajı yapan: J. Chance]. *Architectural Design*, 71(6), 12-17.

Jencks, C. (2005). *The Iconic Building: The Power of Enigma*. Londra: Frances Lincoln.

Jodidio, Philip. (2009) *Zaha Hadid: Hadid: Complete Works 1979-2009*. Köln: Taschen.

Johnson, P., & Wigley, M. (1988). *Deconstructivist Architecture*. New York, USA: The Museum of Modern Art.

Jones, E. D. (2014). Irrational exuberance: Rem Koolhaas and the 1990s. Peggy Deamer (Ed.), *Architecture and Capitalism 1845 to the Present* içinde (s.150-169). UK: Routledge.

Jones, P. (2009). Putting Architecture in its Social Place: A Cultural Political Economy of Architecture. *Urban Studies Journal* 46(12) 2519-2536 doi: 10.1177/0042098009344230.

Kaminer, T. (2013). In the Search of Efficacy. Is There (Anti-) Neoliberal Architecture? içinde (Vol. 3, *Architektur analyse*, pp. 46-61). Berlin, Germany: Jovis.

Kaya,V., Yalçinkaya, Ö., Hüseyini, İ. (2013). Ekonomik Büyümede İnşaat Sektörünün Rolü: Türkiye Örneği (1987-2010), *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt: 27, Sayı: 4, s.148-167

King, G. (1996). *Mapping Reality: An Exploration of Cultural Cartographies*. London: MacMillan/Palgrave

Klingman, A. (2007). *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*. Cambridge: The MIT Press)

Knox, P. L. and Pain, K. (2010) Globalization, neoliberalism and international homogeneity in architecture and urban development. *Informationen zur Raumentwicklung*, 2010 (5/6). s. 417-428. ISSN 0303-2493

Koolhaas, R. (1995). Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis ile birlikte (1972) *Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture*, yeniden basım OMA, R. Koolhaas and B. Mau (1995) (ed. J. Sigler), S,M,L,XL, Rotterdam: 010 Publishers.

Koolhaas, R. (1995). "Field Trip, A(A) MEMOIR (First and Last . . .)" OMA, R. Koolhaas and B. Mau (ed.J. Sigler), S,M,L,XL içinde, s.226. Rotterdam: 010 Publishers.

Koolhaas, R. (1995) "Bigness, or the Problem of Large" OMA, R. Koolhaas and B. Mau (ed.J. Sigler), S,M,L,XL içinde, Rotterdam: 010 Publishers.

Koolhaas, R. (1995) 'Imagining nothingness', OMA, R. Koolhaas and B. Mau (ed.J. Sigler), S,M,L,XL içinde, Rotterdam: 010 Publishers.

Koolhaas, R. (1996, Ocak 07). From Bauhaus to Koolhaas [Röportaj: K. Heron]. Wired. Erişim: June 12, 2017, from <https://www.wired.com/1996/07/koolhaas/>.

Koolhaas, R. (2004) Content. Köln: Taschen.

Koolhaas, R. (2006, Mart 27). "Evil Can also be Beautiful" [Röportaj]. Erişim: 15 Mayıs 2017, <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-dutch-architect-rem-koolhaas-evil-can-also-be-beautiful-a-408748.html>

Koolhaas, R. (2009, Mart 16). Dubai: from Judgment to Analysis. Lecture presented at March Meeting in BAE, Sharjah.

Koolhaas, R. (2014, Mart 19). Rem Koolhaas' Current Fascinations: On Identity, Asia, the Biennale, & More [Röportaj: A. Mackenzie]. Erişim: 01 Mayıs 2017, <http://www.archdaily.com/488067/rem-koolhaas-current-fascinations-on-identity-asia-the-biennale-and-more>

Koolhaas, R. (2016, Nisan 21). Highflyer of Skylines. Erişim: 10 Temmuz 2017, <http://time.com/collection-post/4301248/bjarke-ingels-2016-time-100/>

Architect Rem Koolhaas interviewed about Lagos [Röportaj: B. Van der Haak]. (2014, Nisan). Erişim: Temmuz 01, 2017, <https://vimeo.com/97503875>

Koolhaas, R. (2017, Mayıs 17). Rem Koolhaas on the Regal Appeal of Designing for Dubai [Röportaj: G. Voien]. Erişim: 10 Temmuz 2017, <http://observer.com/2017/05/rem-koolhaas-dubai-alserkal-avenue/>

Koolhaas, R., & De Graaf, R. (2009, Mart & Nisan). Propaganda architecture: interview with Rem Koolhaas and Reinier de Graaf [Röportajı yapan: D.

Cunningham & J. Goodbun]. *Radical Philosophy*, 154, 35-47. Son Erişim: 10 Haziran 2017, <https://www.radicalphilosophy.com/>.

Küçük, C. (2016). Müze Politikalarına Karşı: Occupy Museums, Liberate Tate, Gulf Labor. Erişim: 13 Kasım 2016, <http://www.e-skop.com/skopbulten/muze-politikalarina-karsi-occupy-museums-liberate-tate-gulf-labor/3157> Lau, J. (2010, Ağustos 03). Arts Playground Sprouts in China. *The New York Times*. Erişim: 10 Mayıs 2017, <http://www.nytimes.com/2010/08/04/arts/04iht-guangzhou.html?mcubz=0>

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (2. Baskı). Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lubow, A. (2000, Temmuz 09). Rem Koolhaas Builds. *The New York Times Magazine*. Son Erişim: 09 Haziran 2017, <http://partners.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html?mcubz=0>

Makovsky, P. (2011, Ocak 01). Baby Rems. *Metropolis*. Erişim: 15 Mayıs 2017, <http://www.metropolismag.com/architecture/baby-rem/>

Mallgrave, F. F., & Goodman, D. (2011). *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*. UK: Wiley-Blackwell.

Marcuse, H. (2015). *Tek Boyutlu İnsan*. (9. Baskı). Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

Markus, T., & Cameron, D. (2002). *The Words Between the Spaces*. London: Routledge.

McGrew, A. (1992). *A Global Society?* S.Hall, D.Held ve A.McGrew (Der.), *Modernity and its Futures içinde*. Cambridge: Polity Press

McLeod, M. (1989, Şubat). Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism. *Assemblage*, 8, 22-59. doi:10.2307/3171013

McNeill, D. (2009). *The Global Architect – Firms, Fame and Urban Form*. UK: Routledge

- Moore, R. (2016). Zaha Hadid, 1950-2016: an appreciation. The Guardian. Erişim: 03 Nisan 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/03/zaha-hadid-observer-appreciation-rowan-moore>
- Muschamp, H. (1997, Eylöl 07). The Miracle in Bilbao. The New York Times Magazine. Erişim: 01 Temmuz 2017, <http://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>
- Muschamp, H. (2003, Haziran 08). Zaha Hadid's Urban Mothership. The New York Times. Erişim: 20 Mart 2017, <http://www.nytimes.com/2003/06/08/arts/art-architecture-zaha-hadid-s-urban-mothership.html?mcubz=0>
- Neville, M. (Yönetmen). (2017, şubat). Bjarke Ingels: Architecture [Televizyon Dizi Bölümü]. içinde Abstract. California, USA: Netflix. <http://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>
- Ouroussoff, N. (2008, Mart 03). City on the Gulf: Koolhaas Lays Out a Grand Urban Experiment in Dubai. The New York Times. Erişim: 07 Temmuz 2017, <http://www.nytimes.com/2008/03/03/arts/design/03kool.html>
- Parker, I. (2012, Eylöl 10). High Rise. The New Yorker. Erişim: 15 Mayıs 2017, <http://www.newyorker.com/magazine/2012/09/10/high-rise>
- Pauker, B. (2013, Haziran 24). Epiphanies from Frank Gehry. Erişim: 15 Temmuz 2017, <http://foreignpolicy.com/2013/06/24/epiphanies-from-frank-gehry/>
- Pawley, M. (1999). Norman Foster: A Global Architecture. London: Thames&Hudson
- Pogrebin, R., & Zezima, K. (2007, Kasım 07). M.I.T. Sues Frank Gehry, Citing Flaws in Center He Designed. The New York Times. Erişim: 05 Temmuz 2017, <http://www.nytimes.com/2007/11/07/us/07mit.html>
- Ponzini, D., & Nastasi, M. (2016). Starchitecture: Scenes, Actors and Spectacles in Contemporary Cities. New York, USA: Monacelli Press.
- Quirk, V. (2012, Kasım 17). Rem Koolhaas: A Reluctant Architect. ArchDaily. Erişim: 10 Haziran 2017, <http://www.archdaily.com/294970/rem-koolhaas-a-reluctant-architect>

Quirk, V. (2013, Mart 05). BIG's Waste-to-Energy Plant Breaks Ground, Breaks Schemas. Erişim: 20 Mayıs 2017, <http://www.archdaily.com/339893/big-s-waste-to-energy-plant-breaks-ground-breaks-schemas>

R. (2011, Aralık 16). Interview with Star Architect Rem Koolhaas: We're Building Assembly-Line Cities and Buildings' [Röportajı yapan: Spiegel.]. Spiegel Online. Erişim: 15 Mayıs 2017, <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/interview-with-star-architect-rem-koolhaas-we-re-building-assembly-line-cities-and-buildings-a-803798.html>

Rayman, N. (2013, Kasım 22). Architect Zaha Hadid Fires Back at Critics of Her So-Called "Vagina Stadium". Erişim: 12 Haziran 2017, <http://newsfeed.time.com/2013/11/22/architect-zaha-hadid-fires-back-at-critics-of-her-so-called-vagina-stadium/#ixzz2llyAH3HX>

Regardie, J. (2016, Aralık 14). City Approves Grand Avenue Project. Developer Announces Chinese Investor. Los Angeles Downtown News. Erişim: 07 Temmuz 2017, http://www.ladowntownnews.com/news/city-approves-grand-avenue-project-developer-announces-chinese-investor/article_fe41548c-c239-11e6-a439-f71875ea12de.html

Rowland, P. (2013, Nisan 23). Award-winning businesswoman Zaha Hadid hits out at 'prejudice' over doomed Cardiff Bay Opera House project. WalesOnline. Erişim: 03 Mayıs 2017, <http://www.walesonline.co.uk/news/wales-news/zaha-hadid-hits-out-prejudice-2996109>

Sassen, S. (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo.*, Oxford: Princeton University Press.

Schumacher, P. (2009, Temmuz). Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design. *Architectural Design*, 79(4), 14-23. ISSN 0003-8504

Seabrook, J. (2009, Aralık 21). The Abstractionist. *The New Yorker*. Erişim: Mart 12, 2017, <http://www.newyorker.com/magazine/2009/12/21/the-abstractionist>

- Sheftell, J. (2011, Ağustos 05). Inside Gotham's Newest Skyscraper, New York by Gehry. NY Daily News. Erişim: 11 Temmuz 2017, <http://www.nydailynews.com/life-style/real-estate/gotham-newest-skyscraper-new-york-gehry-article-1.1046334>
- Sklair, L. (2005) The Transnational Capitalist Class and Contemporary Architecture in Globalizing Cities. *International Journal of Urban and Regional Research* 29.3, s. 485–500
- Sklair, L. (2006). Iconic Architecture and Capitalist Globalization. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. Volume 10. No: 1, 21-47. doi: 10.1080/13604810600594613
- Sklair, L. (2010). Iconic Architecture and the Culture-Ideology of Consumerism. *Theory, Culture & Society*. Volume 0 (0): 1-25. doi: 10.1177/0263276410374634
- Sklair, L. (2017). *The Icon Project: Architecture, Cities, and Capitalist Globalization*. New York: Oxford University Press.
- Slessor, C. (2011, Ağustos 09). 2005 June: 'Top Gear' - BMW Central Building by Zaha Hadid, Leipzig, Germany. Erişim: 20 Haziran 2017, <https://www.architectural-review.com/buildings/2005-june-top-gear-bmw-central-building-by-zaha-hadid-leipzig-germany/8611830.article>
- Szacka, L.-C. (2015). Translucent oppositions. OMA's proposal for the 1980 Venice Architecture Biennale. Léa-Catherine Szacka in conversation with Rem Koolhaas and Stefano de Martino. *OMA. The First Decade, OASE*, (94), 0–. <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/94/TranslucentOppositions>
- Tafuri, M. (1976). *Architecture and Utopia*. Massachusetts, ABD: The MIT Press.
- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür* (2.Baskı). Arzu Eker (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Till, J. 2009. *Architecture Depends*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tschumi, B. (1994). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MA : MIT Press

Whoriskey, P. (2015, Ağustos 28). What Happened When Brad Pitt and His Architects Came to Rebuild New Orleans. The Washington Post. Erişim: 12 Haziran 2017, https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/08/28/what-happened-when-brad-pitt-and-his-architects-came-to-rebuild-new-orleans/?utm_term=.57b6920c4c17

Wigley, M. (1988). Deconstructivist Architecture. New York: MoMA

Winterson, J. (2016) Vişnenin Cinsiyeti (5.Baskı). Pınar Kür (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık

Winston, A. (2014, Ekim 24). "98% of what gets built today is shit" says Frank Gehry. Erişim: 15 Nisan 2016, <https://www.dezeen.com/2014/10/24/98-percent-of-architecture-is-bad-says-frank-gehry-middle-finger/>

Wood, L., A. & Kroger, R., O. (2000). Doing discourse analysis: methods for studying action in talk and text. London: Sage

Yaneva, A. (2012). Mapping Controversies in Architecture. UK: Ashgate

Yentob, A. (Yapımcı). (2013, Temmuz 30). Zaha Hadid... Who Dares Wins [Belgesel dizisi bölümü]. Imagine içinde. Londra, İngiltere: BBC.

Yiu, E. (2015, Haziran 08). Hong Kong duplex in Opus project sells for HK\$497m in Asia record for flats. South China Morning Post. Erişim: 10 Temmuz 2017, <http://www.scmp.com/property/hong-kong-china/article/1818242/hong-kong-duplex-opus-project-sells-hk497m-asia-record>

Ek 1: Rem Koolhaas - OMA Projeleri (1987-2017)

PROJE ADI	YILI	ÜLKE	TÜRÜ	İŞVEREN	ALAN (m²)
Dans Salonu	1987	Hollanda	Kültür	Hollanda Dans Tiyatrosu	7.260
Villa dall'Ava	1991	Fransa	Konut	Boudet Ailesi	1.350
Nexus Evleri	1991	Japonya	Konut	Fukuoka Jisho	3.315
Kunsthal	1992	Hollanda	Karma Kullanım	Rotterdam Belediyesi	7.000
Euralille	1994	Fransa	Masterplan	Euralille	800.000
Educatorium	1995	Hollanda	Eğitim	Utrecht Üniversitesi	11.000
Bordeaux Evi	1998	Fransa	Konut	N/A	500
Breda Carré	2003	Hollanda	Konut	Proper Stok Grup	89.210
IIT McCormick Kampüs Merkezi	2003	ABD	Eğitim	Illinois Teknoloji Enstitüsü (IIT)	10.690
Hollanda Konsoloslugu	2003	Almanya	Ofis	Hollanda Dış İşleri Bakanlığı	8.500
Leeum Müzesi	2004	Kore	Kültür	Samsung Kültür Vakfı	13.500
Seattle Kütüphanesi	2004	ABD	Kültür	Seattle Merkez Kütüphanesi	38.300
Seul Üniversitesi Sanat Müzesi	2005	Kore	Kültür	Seul Ulusal Üniversitesi Müzesi	4.478
Almere	2005	Hollanda	Masterplan	Almere Kent Yönetimi, Almere Hart CV	398.022
Casa da Musica	2005	Portekiz	Kültür	Porto 2001, Casa Da Musica	54.127
Riga Liman Kenti	2006	Litvanya	Masterplan	Yeni Riga Kalkınma Şirketi	1.000.000
Serperntine Pavyonu	2006	İngiltere	Kültür	Serpentine Galerisi	
23 East 22nd Street	2007	ABD	Konut	Slazer Enterprises	4.650
Wyly Salonu	2009	ABD	Kültür	Dallas Performans Sanatları Merkezi	9.000
Milstein Salonu	2011	ABD	Eğitim	Cornell Üniversitesi	4.370
Maggie's Centre	2011	İngiltere	Konut	Maggie's Kanser Merkezi	534
New Court	2011	İngiltere	Ofis	NM Rothschild&Sons	14.492
CCTV HQ	2012	Çin	Ofis	Çin Devlet Televizyonu	473.000
The Interlace	2013	Singapur	Konut	CapitaLand Singapur	170.000
De Rotterdam	2013	Hollanda	Karma Kullanım	OVG Gayrimenkul, MAB Development	162.000
Shenzen Borsası	2013	Çin	Ofis	Shenzen Menkul Kıymetler Borsası	265.000
Performans Sanatları Merkezi	2014	Tayvan	Kültür	Taipei Kent Yönetimi Kültür İşleri	40.000
Timmerhuis	2015	Hollanda	Karma Kullanım	Stadsontwikkeling Rotterdam	45.000
Garage	2015	Rusya	Kültür	The IRIS Foundation	5.408
Faena	2016	ABD	Kültür	Faena Grup	8.447
Alexis de Tocqueville Kütüphanesi	2016	Fransa	Kültür	Communauté d'agglomération Caen la Mer	12.500
Rijnstraat 8	2017	Hollanda	Ofis	The State Building Agency	100.000
The Factory	2017-	İngiltere	Kültür	Manchester Quays Ltd (MQL)	13.500
Blox	2017	Danimarka	Karma Kullanım	Realdania byg	27.195
Katar Ulusal Kütüphanesi	2017	Katar	Kültür	Katar Vakfı	45.000
Katar Vakfı Genel Merkezi	2017	Katar	Ofis	Katar Vakfı	29.110

Ek 2: Zaha Hadid - ZHA Projeleri (1993-2016)

PROJE ADI	YILI	ÜLKE	TÜRÜ	İŞVEREN	ALAN (m²)
Vitra İtfaiye İstasyonu	1993	Almanya	İtfaiye İstasyonu	Vitra International AG	852
IBA	1993	Almanya	Karma Kullanım	Degewo AG	2.500
Formation One	1999	Almanya	Peyzaj Tasarımı	Weil am Rhein Belediyesi	845
Yeni Kampüs Merkezi	2000	ABD	Eğitim	Illinois Teknoloji Enstitüsü (IIT)	10.436
Hoenheim Terminali ve Otopark	2001	Fransa	Ulaşım	C.U.S + C.T.S	28.000
Bergisel Atlama Kulesi	2002	Avusturya	Spor	Avusturya Kayak Federasyonu	Y:50mt U: 90mt
Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi	2003	ABD	Kültür	Çağdaş Sanatlar Merkezi	8.500
Phaeno Bilim Merkezi	2005	Almanya	Kültür	Wolfsburg Belediyesi	12.000
Spittelau Viyadük Evleri	2005	Avusturya	Konut	SEG M.b.H	4.000
BMW Merkezi	2005	Almanya	Ofis + Üretim	BMW AG	27.500
Maggie's Center Fife	2006	İskoçya	Sağlık	Maggie's Kanser Bakım Merkezi	250
BMW Showroom	2006	Almanya	Ticaret	BMW AG	4.000
Performans Sanatları Merkezi	2007-	BAE	Kültür	TDIC (The Tourism Development and Investment Company of Abu Dhabi)	62.770
Nordpark Tren İstasyonu	2007	Avusturya	Ulaşım	INKB Kamu-Özel Ortaklığı	2.500
MAXXI	2009	İtalya	Kültür	İtalya Kültür Bakanlığı, MAXXI Vakfı	30.000
Burnham Pavyonu	2009	ABD	Kültür	Burnham Planı Vakfı	300
Opera Binası	2010	Çin	Kültür	Guangzhou Belediye Yönetimi	70.000
Chanel Çağdaş Sanat Konteyneri	2010	Hong Kong, Tokyo, New York, Paris	Kültür	Chanel	700
Şeyh Zayed Köprüsü	2010	BAE	Ulaşım	Sultan Bin Zayed Al Nahyan	U: 842mt
Evelyn Grace Akademisi	2010	İngiltere	Eğitim	Çocuk, Okul ve Aile Bakanlığı, ARK Eğitim	10.745
CMA CGM G.Müdürlük	2010	Fransa	Ofis	CMA CGM	94.000
Su Oyunları Merkezi	2011	İngiltere	Spor	Olimpiyat Otoritesi	36.875
Ulaşım Müzesi	2011	İskoçya	Kültür	Glasgow Kent Konseyi	11.000
Broad Müzesi	2012	ABD	Kültür	Michigan Devlet Üniversitesi	4.274
Haydar Aliyev Merkezi	2012	Azərbaycan	Kültür	Azerbaycan Devleti	101.801
Galaxy SOHO	2012	Çin	Karma Kullanım	Soho Çin Ltd.	332.857
Pierresvives	2012	Fransa	Karma Kullanım	Departement de l'Herault	35.000
CityLife Milano	2014	İtalya	Konut	City Life Konsorsiyomu	38.000
Al Wakrah Stadyumu	2014-	Katar	Spor	Qatar Supreme Committee for Delivery & Legacy	72.000
Jokey Kulübü Kulesi	2014	Hong Kong	Eğitim	Hong Kong Politeknik Üniversitesi	15.000
Wangjing SOHO	2014	Çin	Karma Kullanım	Soho Çin Ltd.	115.393
Issam Fares Enstitüsü	2014	Lübnan	Eğitim	Beyrut Amerikan Üniversitesi	7.000
d'Leedon	2014	Singapur	Konut	CapitaLand-led Konsorsiyumu	78.000
Investcorp	2015	İngiltere	Eğitim+Kültür	Oxford Üniversitesi	1.200
Messner Dağ Müzesi	2015	İtalya	Kültür	Corones Planlama Merkezi	1.000
Dominion	2015	Rusya	Ofis	Peresvet Group-Dominion Ltd.	25.700
Deniz Terminali	2016	İtalya	Ulaşım	Salerno Kent Konseyi	4.500
NürnbergMesse Hall 3A	2016	Almanya	Karma Kullanım	NürnbergMesse	9.000
Opus	2017	BAE	Karma Kullanım	Omniyat Properties	250.000
Hızlı Tren İstasyonu	2017	İtalya	Ulaşım	RFI S.p.A	30.000

Ek 3: Frank Gehry -FGA Projeleri (1970-2017)

PROJE ADI	YILI	ÜLKE	TÜRÜ	İŞVEREN	ALAN (m²)
Park West Apartmanları	1970	ABD	Konut	Irvine Company	
Gehry Evi	1978	ABD	Konut	Frank Gehry	
Havacılık Müzesi	1984	ABD	Kültür	California Bilim Merkezi	
Vitra Tasarım Müzesi	1989	Almanya	Kültür	Vitra AG	8.000
Olympic Fish	1992	İspanya	Heykel	Hotel Arts	
Weisman Sanat Müzesi	1993	ABD	Kültür	Minnesota Üniversitesi	8.100
Vitra Genel M.	1994	Almanya	Ofis	Vitra AG	6.200
Siedlung Goldstein	1994	Almanya	Sosyal Konut		14.000
La Cinémathèque	1994	Fransa	Kültür	American Center of Paris	15.000
Dans Eden Ev	1996	Çek Cumhuriyeti	Karma Kullanım	ING	5.400
Guggenheim Müzesi	1997	İspanya	Kültür	Bilbao Bask Yönetimi	24.000
Neuer Zollhof	1999	Almanya	Ofis	Kunst& Medienzentrum Rheinhafen GmbH	29.000
Experience Music Project	2000	ABD	Kültür	MoPOP	13.000
DZ Bankası	2000	Almanya	Karma Kullanım	DZ Bankası	20.000
Gehry Kulesi	2001	Almanya	Ofis	Hanover Ulaşım Hizmetleri	2.100
Chiat/Day Complex (Binoculars)	2001	ABD	Ofis	Jay Chiat	7.000
Peter B. Lewis Building	2002	ABD	Ofis	Progressive Corporation (Peter B. Lewis)	14.120
Walt Disney Konser Salonu	2003	ABD	Kültür	Los Angeles Müzik Merkezi	18.580
Performans Sanatları Merkezi	2003	ABD	Kültür	Bard Koleji	10.000
Maggie's Dundee	2003	İskoçya	Sağlık	Maggie's Kanser Merkezi	225
Ray&Maria Stata Merkezi	2004	ABD	Eğitim	MIT	67.000
Jay Pritzker Pavyonu	2004	ABD	Kültür	Chicago Kent Yönetimi	99.000
MARTa Herford	2005	Almanya	Kültür	MKK gGmbH	8.000
Marqués de Riscal Oteli	2006	İspanya	Turizm	Luxury Collection Hotel	3.200
Serpentine Pavyonu	2008	İngiltere	Kültür	Serpentine Galersi	567
Novartis Kampüs	2009	İsviçre	Ofis	Novartis	32.000
IAC Binası	2009	ABD	Ofis	IAC	51.000
Kanser Topluluğu Danışma Merkezi	2009	Danimarka	Sağlık	Danimarka Kanser Topluluğu	600
Lou Ruvo	2010	ABD	Sağlık	Keep Memory Alive	6.000
New York by Gehry	2011	ABD	Konut	Forest City Ratner Co.	93.000
Guggenheim Abu Dhabi	2011-	BAE	Kültür	Abu Dabi TDIC	30.000
Yeni Dünya Merkezi	2011	ABD	Kültür	New World Senfoni Orkestrası	9.350
Signature Center	2012	ABD	Kültür	Jonathan Rose Co.	6.500
Duplex	2012	ABD	Konut	Make It Right Derneği	165
Opus	2012	Hong Kong	Konut	Swire Properties	32.500
Maggie's Hong Kong	2013	Hong Kong	Sağlık	Keswick Foundation Ltd. + Maggie's Kanser Merkezi	350
Biomuseo	2014	Panama	Kültür	Amador Vakfı	43.000
Louis Vuitton Derneği	2014	Paris	Kültür	Bernard Arnault	11.700
Dr Chau Chak Wing Binası	2014	Avustralya	Eğitim	Sidney Teknoloji Üniversitesi + Landlease	16.030
Facebook Batı Kampüsü	2015	ABD	Ofis	Facebook	40.000
Pierre Boulez Konser Salonu	2017	Almanya	Kültür	Barenboim-Said Akademisi	990

Ek 4: Norman Foster (Foster and Partners) Projeleri (1991-2017)

PROJE ADI	YILI	ÜLKE	TÜRÜ	İŞVEREN	ALAN (m²)
Bloomberg Genel Müdürlük	1991	UK	Ofis	Bloomberg LP	102.190
Spinningfields	1992	UK	Ofis	Allied London Properties Ltd.	21.866
Ay Yerleşimi	1993		Yerleşim	Avrupa Uzay Ajansı	
Zayed Ulusal Müzesi	1995	BAE	Kültür	TDIC	38.000
Kai Tak Cruise Terminali	1995	Çin	Ulaşım	Dragages	52.000
South Beach	1997	Singapur	Karma Kullanım	South Beach Consortium	146.800
Xiao Jing Wan Üniversitesi	1997	Çin	Eğitim	China Resource Land	55.000
HACTL Terminali	1998	Çin	Ulaşım	Hong Kong Air Cargo Terminal Ltd	260.000
Faustino Şarapevi	1998	İspanya	Üretim	Faustino SL	12.500
La Garenne-Colombes	1998	Fransa	Ofis	Sefri-Cime	38.000
İlham Kulesi	1999	Malezya	Karma Kullanım	Ilham Baru Sdn Bhd	8.250
The Aleph	1999	Arjantin	Karma Kullanım	Faena Group	117.700
Milan Expo BAE Pavyonu	2000	İtalya	Kültür-Turizm	National Media Council	4.386
Turin Üniversitesi	2000	İtalya	Eğitim	Università degli studi di Torino	44.928
City Center DC	2000	ABD	Karma Kullanım	Hines / Archstone-Smith	84.631
The Sage	2000	UK	Kültür	Gateshead Council	20.000
Cepsa Kulesi	2000	İspanya	Ofis	Repsol YPF	56.250
SSE Hydro	2001	UK	Spor	Scottish Exhibition Centre Ltd	25.000
Index	2001	BAE	Karma Kullanım	Union Properties	20.000
ME Londra Oteli	2002	UK	Turizm	Grupo Urvasco S.A.	28.700
The Bow	2002	Kanada	Ofis	Matthews Southwest Developments Limited	199.781
Queen Alia Havalimanı	2003	Ürdün	Ulaşım	The Hashemite Kingdom of Jordan Ministry of Trans, Airport International Group	116.000
Masdar City	2004	BAE	Masterplan	Masdar-Abu Dhabi Future Energy Company	6.000.000
WTC Souk	2004	BAE	Ticaret	Aldar Properties	607.000
Troika	2004	Malezya	Konut	Bandar Raya Developments Berhard	95.000
Nazarbayev Merkezi	2005	Kazakistan	Karma Kullanım	Sembol İnşaat	24.000
Han Çadırı	2005	Kazakistan	Karma Kullanım	Sembol İnşaat	100.000
Barış ve Uzlaşı Sarayı	2005	Kazakistan	Kültür	Sembol İnşaat	35.000
Capella	2006	Singapur	Turizm	Capella Hotels and Resorts	95.246
Pekin Havalimanı	2006	Çin	Ulaşım	Pekin Uluslararası Havalimanı Şirketi	1.300.000
Vivaldi Kulesi	2007	Hollanda	Ofis	ING Real Estate Development NL	30.000
Wembley Stadyumu	2007	UK	Spor	Wembley Ulusal Stadyum Limited	170.000
Willis HQ	2007	UK	Ofis	The British Land Company plc	69.685
Yargıtay	2007	Singapur	Kamu	Singapur Yargıtay Mahkemesi	77.609
Hearst Kulesi	2007	ABD	Ofis	Hearst	79.500

PROJE ADI	YILI	ÜLKE	TÜRÜ	İŞVEREN	ALAN (m²)
Ernst & Young Genel Müdürlük	2008	UK	Ofis	More London Development Ltd	65.295
Güzel Sanatlar Müzesi	2008	ABD	Kültür	Boston Güzel Sanatlar Müzesi	103.000
Petronas Teknoloji Üniversitesi	2008	Malezya	Eğitim	Petronas Teknoloji Üniversitesi	240.000
HSBC	2009	UK	Ofis	Canary Wharf Contractor (DS2) Ltd	160.000
Free University	2009	Almanya	Eğitim	Kentsel Gelişim Departmanı	46.200
EXPO İstasyonu	2010	Singapur	Ulaşım	Land Transport Authority	7.164
Deutsche Bank	2010	Avustralya	Ofis	Investa Property Group	67.370
World Port Centre	2010	Hollanda	Ofis	ING Vastgoed Ontwikkeling BV	48.000
Milenyum Köprüsü	2011	UK	Ulaşım	Milenyum Köprüsü Ortaklığı	
Citibank	2011	UK	Ofis	Citibank	96.000
Jiushi Holding Genel Müdürlük	2012	Çin	Ofis	Jiushi Holding	62.000
British Museum Avlusu	2012	UK	Kültür	British Museum	19.000
Al Faisaliah Kompleksi	2012	Suudi Arabistan	Karma Kullanım	Kral Faisal Vakfı	240.000
Stansted Havalimanı	2013	UK	Ulaşım	BAA plc	85.700
Carré d'Art	2013	Fransa	Kültür	Ville de Nimes	20.400
Amerikan Havacılık Müzesi	2013	ABD	Kültür	Duxford Emperyal Savaş Müzesi, Britanya Amerikan Havacılık Müzesi	7.400
Yüzyıl Kulesi	2013	Japonya	Karma Kullanım	Obunsha Corporation	26.590
Bilbao Metrosu	2013	İspanya	Ulaşım	Bask Hükümeti Ulaşım ve Kamu İşleri Departmanı	13.500
Collserola Kulesi	2014	İspanya	Telekomünikasyon	Collserola Kulesi A.Ş.	5.800
Cambridge Üni. Hukuk Fak.	2014	UK	Eğitim	Cambridge Üniversitesi	9.000
Canary İskelesi Yeraltı İstasyonu	2014	UK	Ulaşım	Jubilee Hattı Genişletme Projesi	31.500
Commerzbank Genel Müdürlüğü	2014	Almanya	Ofis	Commerzbank	120.736
Chek Lap Kok Havalimanı	2015	Çin	Ulaşım	Hong Kong Havalimanları Yönetimi	516.000
Yeni Alman Parlamentosu	2016	Almanya	Kamu	Almanya Federal Cumhuriyeti	61.166
Tower Place	2016	UK	Ofis	Tishman Speyer Properties Ltd	59.000
LSE Kütüphanesi	2016	UK	Eğitim	London School of Economics	19.732
Valencia Kongre Merkezi	2017	İspanya	Kültür	Valencia Belediyesi	16.000

Ek 5: Bjarke Ingels - BIG Projeleri (2003-2017)

PROJE ADI	YILI	ÜLKE	TÜRÜ	İŞVEREN	ALAN (m²)
Koutalaki Kayak Köyü	2003	Finlandiya	Karma Kullanım	Kassiopeia Finland Oy	56.000
Pont de Bondy Metro İstasyonu	2003	Fransa	Ulaşım	Sgp - Société Du Grand Paris	10.000
VTC	2005	İsveç	Ulaşım	Västerås City Jernhusen Klöver Ab	12.000
BPS	2005	İngiltere	Kamusal Alan	Battersea Power Station Development Company	3.500
Amager Kaynak Merkezi	2007	Danimarka	Kamusal Alan	Amager Kaynak Merkezi	41.000
Zootopia	2007	Danimarka	Kamusal Alan	Givskud Zoo	1.200.000
EXPO 2010 Danimarka Pavyonu	2009	Çin	Kültür	Danish Enterprise and Construction Authority	3.000
COCO	2010	ABD	Konut	Terra Group	58.900
The Eleventh	2010	ABD	Otel	76 Eleventh Property Owner Llc	83.000
Serpentine Pavyonu	2010	İngiltere	Kültür	Serpentine Galerileri	300
GCE	2011	ABD	Karma Kullanım	Google	600.000
GCCP	2012	ABD	Karma Kullanım	Google	316.000
Loop	2013	Danimarka	Masterplan	Realdania	10.000.000
1200 Intrepid	2013	ABD	Ticaret	Liberty Property Trust	9.250
Redskins Stadyumu	2013	ABD	Spor	Washington Futbol A.Ş.	132.665
King	2014	Kanada	Karma Kullanım	Westbank Projects Corp. Allied Development Corp.	67.355
Spiral	2014	ABD	Ticaret	Tishman Speyer	264.775
NYPD	2014	ABD	Kamu	Nyc Tasarım & İnşaat Bölümü	4.180
Pittsburgh Lower Hill	2015	ABD	Masterplan	Mccormack Baron Salazar & Pittsburgh Arena Real Estate Redevelopment	113.300
Maritime Gençlik Evi	2015	Danimarka	Kamusal Alan	The Urban Development Fund. Kvarterløft Governmental City Reneval Project	2.000
VM Evleri	2015	Danimarka	Konut	Høpfner A/s Dansk Olie Kompagni A/s	25.000
The Mountain	2015	Danimarka	Konut	Høpfner A/s Dansk Olie Kompagni A/s	33.000
8	2015	Danimarka	Konut	St. Frederikslund Holding	62.000
Helsingør Psikiyatri Hastanesi	2015	Danimarka	Sağlık	Frederiksborg Amt, Helsingør Hospital	6.000
Kopenhag Liman Plajı	2015	Danimarka	Kamusal Alan	Kopenhag Belediyesi	2.500
Transitlager	2016	İsviçre	Karma Kullanım	Nuesch Development RG, UBS Fund Management, Christoph Merian Stiftung	30.000
Sjakket Toplum Binası	2016	Danimarka	Kamu	Sjakket Realdania Foundation	2.000
MCB - Tirpitz	2016	Danimarka	Kültür	Vardemuseerne	2.800
Superkilen	2016	Danimarka	Masterplan	Kopenhag Belediyesi, Realdania	33.000
WEST 57	2016	ABD	Konut	Durst Fetner	80.000
Denizcilik Müzesi	2016	Danimarka	Kültür	Helsingør Belediyesi Helsingør Denizcilik Müzesi	5.000
Brooklyn Köprüsü Seyir Terası	2016	ABD	Kamusal Alan	Brooklyn Köprüsü Park Koruma Birimi	560
HUD-Big U	2016	ABD	Kamusal Alan	ABD Konut ve Kentsel Gelişim Birimi	1.000.000
Smithsonian Enstitüsü Güney Kampüsü	2016	ABD	Masterplan	Smithsonian Enstitüsü	123.700
2 WTC	2016	ABD	Ticaret	Silverstein Properties & 21st Century Fox / News Corp	260.000
670 Mesquit	2016	ABD	Karma Kullanım	Rcs-ve Llc	241.548
S.Pellegrino Fabrikası	2016	İtalya	Üretim	Sanpellegrino S.p.a.	17.500
Kistefos Müzesi	2017	Norveç	Kültür+Rekreasyon	Kistefos Müzesi	272.000
SLUIS	2017	Hollanda	Konut	Vorm / Besix	46.000
Hualien Konutları	2017	Tayvan	Konut	TLDC	120.000
Mars Bilim Kenti	2017	BAE	Masterplan	BAE Devleti	176.516

ÖZGEÇMİŞ

2000 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. 2004 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimari Tasarım Anabilim Dalı'nda, "Tüketim Kültürünün Etkisinde Değişen Kentsel Yaşam Biçimleri ve Küresel Kentler: İstanbul Örneği" başlıklı yüksek lisans tezini tamamladı. 2001-2013 yılları arasında çeşitli mimarlık ofislerinde çalıştı ve serbest mimarlık işleri yaptı. 2013-2016 yılları arasında Maltepe Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak görev aldı. 2016 yılı Eylül ayından bu yana Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya devam etmektedir. Kendini bildiğinden beri okumakta ve yazmaktadır.