

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

İhsan Bilgin

Mimarın Soluğu

PETER ZUMTHOR MİMARLIĞI
ÜZERİNE DENEMELER



metis

İhsan Bilgin

Mimarın Soluğu

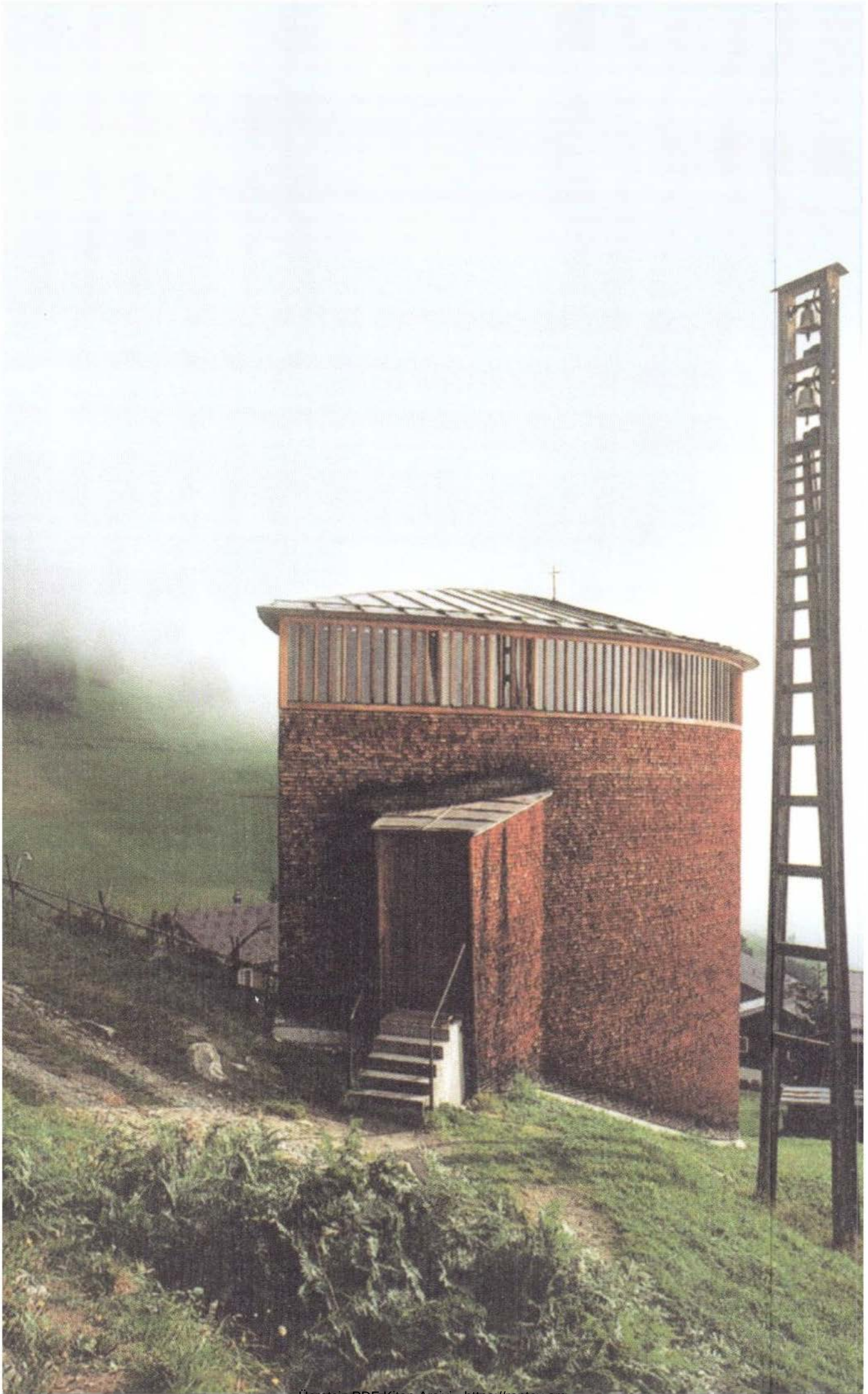
İsviçreli mimar Peter Zumthor, 1990'larla birlikte gelen enformasyon ve iletişim yönelimli ikinci postmodern dalgaya en keskin direnci gösteren kültür muhaliflerinin başında geliyor. Yazılı ve sözlü siyasi bir karşı koyuş değil bu; yaptığı işle, söz ve imge dolaşımı üzerine kurulu bu dünyanın umurunda bile olmadığını bir kez daha dışavurmuş oluyor. Üstelik de her seferinde başka bir şekilde: Bir seferinde ilkel toprak kap yapma tekniğine öykünerek, bir başkasında kayaların tektonik dizilişinden ilham alarak, ötekinde ise kereste depolarına sığınarak ya da balık sırtından esinlenerek. Her seferinde malzemeyle ve durumla tamamen kendine has bir ilişki kuran işlerinin tek ortak yanı doğrudan duyulara dokunmak, duyuları uyarmak üzere kurgulanmış olmaları. Bu kitapta Peter Zumthor'un dünyası, kendisine 2008'de mimarlığın Nobeli sayılan Pritzker ödülünü getiren işleri ele alınarak irdeleniyor.

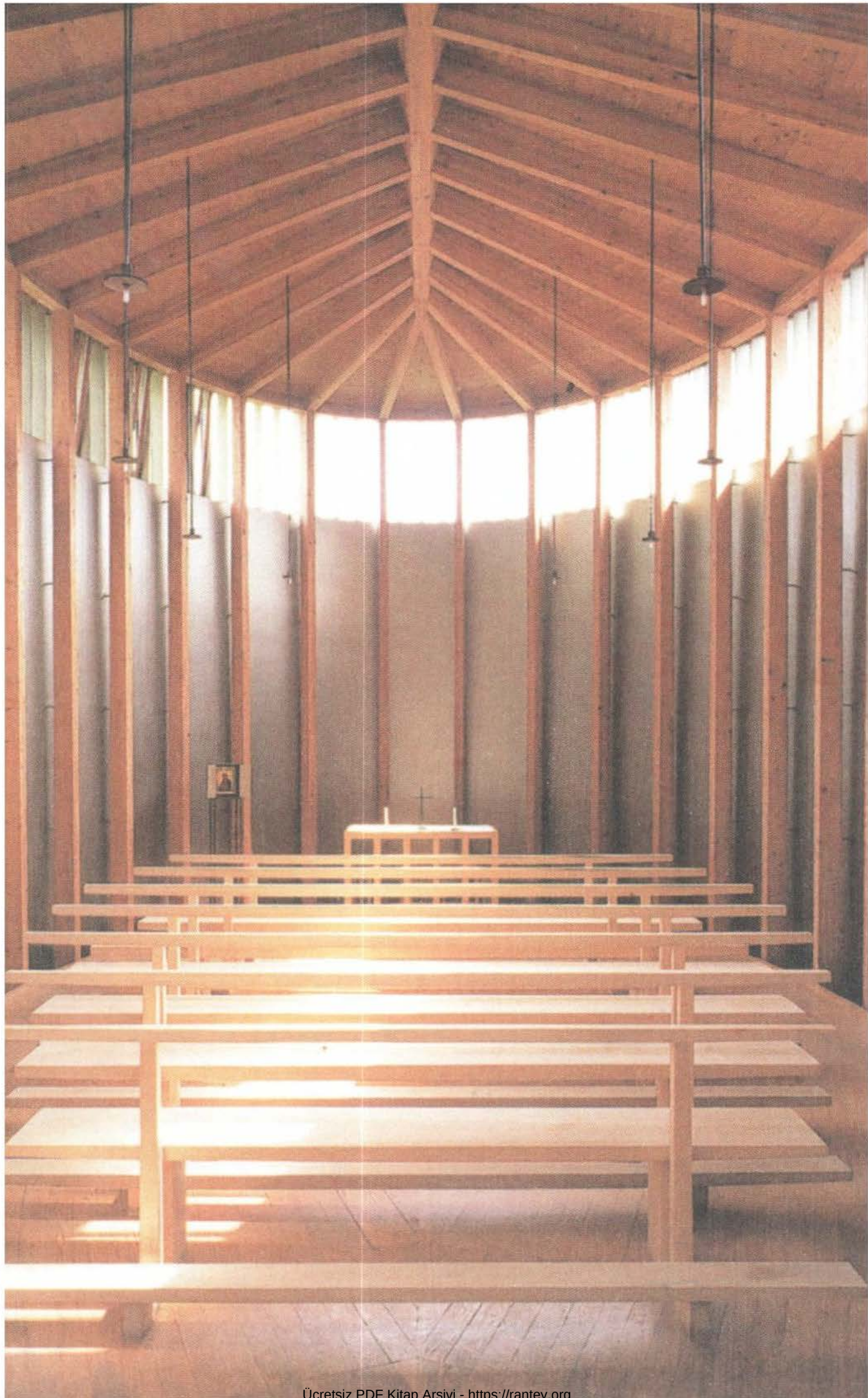


Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-605-316-033-5



Metis Yayınları
www.metiskitap.com





İhsan Bilgin

Mimarın Soluğu

Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler

Ortaöğrenimini 1960'larda İstanbul Erkek Lisesi'nde, yüksek öğrenimini 1970'lerde İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde yaptı. 1982-2004 arasında Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. 1984'te kurduğu bürosunda çok sayıda mimari proje üretti. 1990'larda Aachen RWTH'da Prof. Gerhard Fehl ile imar, iskân, barınma, yerleşme ve kentleşme tarihi konularında çalıştı. 1996'da İstanbul'da toplanan Habitat 2'nin danışma kurulundaydı. 2004'te İstanbul Bilgi Üniversitesi'ne geçerek Mimari Tasarım Yüksek Lisans programının kurucu direktörü ve daha sonra 2009'da açılan Mimarlık Fakültesi'nin kurucu dekanı oldu. Santalistanbul'da şehir sergilerinin küratörlüğünü ve kitaplarının editörlüğünü üstlendi. 1987-2002 yılları arasında Metis tarafından yayımlanan *Defter* dergisinin editörleri arasında yer aldı. 2011-12'de *Taraf* gazetesinde köşe yazıları yazdı. Halen serbestiyet.com sitesinde düzenli yazıları yayımlanmaktadır.

Başlıcaları, Evidea yerleşmesi (Emre Arolat ve Nevzat Sayın ile birlikte), Şehrizar Konakları (Nevzat Sayın ve Han Tümertekin'le birlikte), Masumiyet Müzesi, Okur Yalısı restorasyonu, Karaca Mağazaları kurumsal mekân tasarımı, Osmanlı Bankası Müzesi olmak üzere çok sayıda uygulanmış mimari tasarımı bulunmaktadır.



RESİM 1 *Önde sağda* Kapakta ağaç kabuğu cephe kaplaması detayı görülen Graubünden, Sumvitg köyü, Saint Benedict Şapeli.

RESİM 2 *Solda* Çan kulesiyle birlikte şapelin dış görünüşü, sağda köy şapelinin sınırlı iç hacminde konstrüksiyon kurgusu aracılığıyla elde edilen katedral efekti.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan
Mimarın Soluğu
Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler
İhsan Bilgin

© İhsan Bilgin, 2015
© Metis Yayınları, 2015

İlk Basım: Şubat 2016
Üçüncü Basım: Şubat 2019

Yayıma Hazırlayanlar:
Emine Bora, Elif Simge Fettahoğlu,
Semih Sökmen, Meltem Yılmaz

Kitap Tasarım: Semih Sökmen

Kapak Fotoğrafı: P. Zumthor, 1987. Graubünden kantonu
Sumvitg köyü Saint Benedict Şapeli ağaç kabuğu cephe
kaplaması detayı. Fotoğraf: Deniz Güner.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-033-5

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

İhsan Bilgin

Mimarın Soluğu

PETER ZUMTHOR MİMARLIĞI
ÜZERİNE DENEMELER



metis

*Sevgili Deniz'in,
babamın,
Faruk Tabak'ın,
Maruf Önal'ın,
Radi Birol'un,
Hakkı Önel'in
Ahmet Eyüce'nin
ve Behruz Çinici'nin
anıları için.*

İÇİNDEKİLER

NEDEN ZUMTHOR? 11

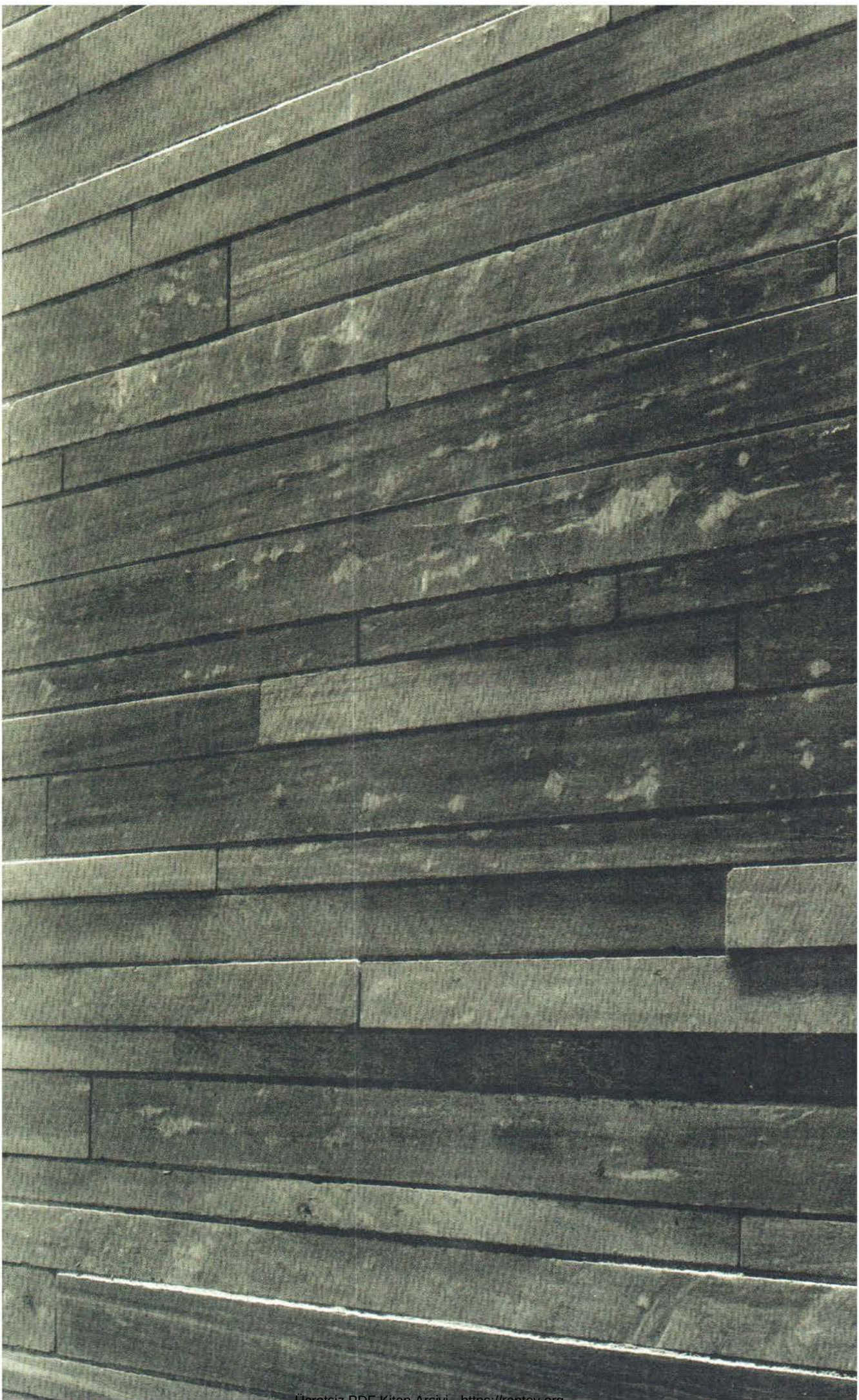
NE MÜNZEVİ NE DE STAR 35

MADDENİN YOĞUNLUĞU 47

ZUMTHOR'UN VAADI 81

GUGALUN EVİ 105

KAYNAKÇA 115



Neden Zumthor?

Frederic Jameson'un ünlü makalesi (1988) birçok alanda olduğu gibi mimarlıkta da Postmodern'in alımlanışında bir dönüm noktasına işaret eder.¹ O zamana kadar bir “ana akım” olarak değil, Modernizme karşı koyuş olarak alımlanmış olan Postmodernizmi Ernst Mandel'in ünlü kitabına referansla “Geç Kapitalizm”in kültürel ve gündelik hayatının tezahürü olarak adlandırır. Jameson'un yorumu bir statü değişikliğinden ibaret de değildi. Jameson'un kastettiği, Postmodern'in neliğiyle ilgili mecraı da değiştiriyordu. O zamana kadar Modern'in eleştirisi olarak görülmüş olan Postmodern, Modern'in görmezden geldiği iki mecra üzerine kurmuştu hem eleştirisini hem de kendi hareket alanını. Avrupa kaynaklı “geçmiş” ve “hafıza” bir yanda, Amerika kaynaklı “popüler kültür” ve gündelik hayat pragmatizm”i öte yanda. Oysa Jameson, hareketin ve imgenin sorunsallaştırılmasında, alışveriş merkezlerinde, galerilerde, şeffaf asansörlerde, yürüyen merdivenlerde, plazalarda, aynalı gökdelenlerde arıyordu postmodernin izlerini. Dolayısıyla tüketim mekânlarında ve esasen de tüketicinin kendisinde.

Jameson makaleyi biraz daha sonra yazmış olsaydı muhtemelen ancak hesaplamayla (*computational*) başa çıkılıp şekil verilebilen eğilip bükülebilir yüzeylerde, “yalın üretim”de ve tasarım ile imalatın arasındaki duvarların erimesinde arayacaktı yeni dönemin ruhunu. Böylece “ana akım”ın mecra değiştirmesiyle

1. Makale kuşkusuz Postmodern'in kendisini değil, alımlanışını değiştirmiştir ve 60'lardan beri varolup, yenilik olarak altı çizilmemiş unsurların artan ve artacak önemine işaret etmiştir. Kısacası kimi eğilimlerin artan öneminin saptanmasıdır.

birlikte eleştirisi de değişti. “Geçmiş, hafıza”, “popüler kültür” ve “gündelik hayat pragmatizmi” kendilerini görmezden gelen aklın ve rasyonalitenin zaaflarını görünür kılan araçlar olarak değil, hareketi ve imge üretimini kışkırtan, maddeyi buharlaştıran kaynaklar olarak görülmeye başladılar. “Hareket”i sorunsallaştıran mekân efektleri esasen hızlanan sermaye dolaşımının ve sermaye birikiminin analojisiydi. Nitekim daha sonra daha kapsamlı bir içerik ve hacimde David Harvey tarafından yazılan *Postmodernliğin Durumu*, postmoderni artık kültürel alanla sınırlamayarak siyasal iktisadın alanına taşıyacak, üretim ve emeğin değerlendirilme süreçlerindeki, dolayısıyla da kapitalizmin yapıdaki dönüşümle de ilişkilendirecek ve zaman-mekân algısında hayli köklü bir dönüşüme işaret eden “zaman-mekân sıkışması”nı yeni dünyanın amblematik kavramı olarak sunacaktı. Söz ve imge üretimi de, yeni dünyanın paradigmatik sektörleri ve sermaye birikiminin ana mecraları olarak iletişim ile “enformasyon”u işaret ediyordu – yolun sonunda kimlikler ile markaların beklediği. Her şeyin ayrı ayrı adlandırılma imkânı anlamına gelen “fark” üzerine kurulu bir dünyadan, nominalizmden başka bir şey değildir bu da esasen.

Denklem, barındırdığı tüm unsurlarla birlikte değişmişti. “Ana akım”ın mecrası değişip önceki dönemin eleştiri öğeleri yeni statükonun kurucu unsurları ve ana eksenleri haline gelince yeni eleştiri unsurlarına da yer açılmış oldu². Boşluk büyük oranda duyular dünyasına açılma kapasiteleriyle, varlık felsefesi ve fenomenoloji tarafından dolduruldu. Aklın ve köşeli mantığın olduğu kadar imgenin ve enformasyonun egemenliğine karşı da duyuların ve duyguların, soyutlayıp sınıflandırmanın karşısında

2. Fenomenolojinin mimariye ilişkin yetkin bir yorumu için bkz. Pallasma 2005.

da deneyimin statüsü yükseldi. Fenomenoloji³ ve varlık felsefesiyle birlikte, endüstri toplumunun ezeli ikilemi olan tekil nesne-çoğaltılmış nesne⁴ karşıtlığını daha 1920'lerden itibaren sorsallaştırmış olan Frankfurt Okulu da yeniden keşfedildi. Sanat eserinin sosyal statüsü yeniden konu edilmeye ve sorsallaştırılmaya başladı. Grubun öncülerinden Adorno daha da ileri giderek, estetik düzlemde ve onun en rafine ifadesi olan sanatta yapısal olarak gündelik ilişkilerin yeniden üretimine karşı alternatif bir potansiyel de görüyordu (1973).

İşte Peter Zumthor da, 1980'lerle 2000'ler arasındaki son dönemin bu eleştirel kaynaklarından beslenen eğilimler içinde en dikkat çekici ve pırıltılı odaklardan biri haline gelen Alman dilli İsviçre ekolünün en keskin, ilgi çekici ve tanınmış üyesidir. Onun insanların doğrudan duyularına değmek ve dokunmak üzere tasarlanmış işlerinin bütün dünya tarafından merakla izlenmesi, hareket, söz ve imge dolaşımı üzerine kurulu bir dünyada duyuların uyarılmasına yönelik bir ihtiyacın da paylaşıldığı anlamına geliyordu. Diğer yandan, Zumthor'un duyulara ve yaşantı deneyimine olan angajmanı onun mimarlık pratiğinde düşüncenin ikinci planda olduğu gibi bir yanlış anlamaya yol açmamalıdır. Tam tersine, bütün has entelektüeller gibi düşünmeyi ve akıl yürütmeyi maddi hayatın temsili olarak değil, başlıbaşına bir tarz, üslup ve yöntem işi olarak, deneyim ve beceri birikimi

3. Fenomenolojiye iyi bir başlangıç kitabı olarak bkz. Merleau-Ponty 2005 ve 1996. Fenomenoloji ile estetik'e yatırım yapan tutumlar arasındaki ilişkiyi ağırlıklı 3. Bölüm'de tartışıyorum.

4. Werkbund'un 1914 Köln Kongresi, tekil nesne-çoğaltılmış nesne karşıtlığını ön plana çıkarmış ve sanatçı ile tasarımcı çevreleri arasında keskin bir kamplaşmaya yol açmıştı. Henry van de Velde tekiliğin, dolayısıyla sanatın, Hermann Muthesius ise çoğaltmanın, dolayısıyla sanayinin sözcülüğünü yapmışlardı. Walter Benjamin'in fotoğraf ve film üzerinden çağdaş sanatların biriciklik ve çoğaltılma tansiyonunu eksene aldığı erken tarihli bir metin için bkz. Benjamin 1992.

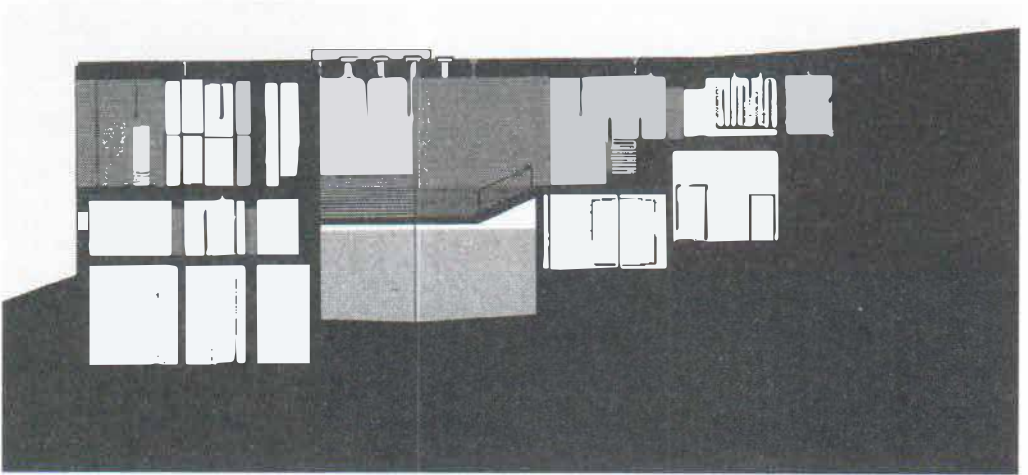
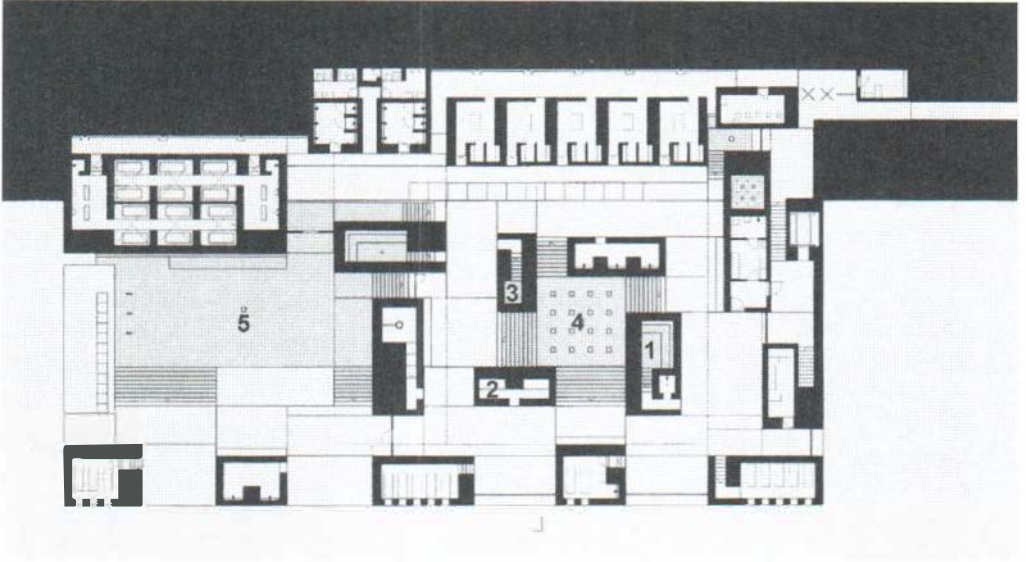
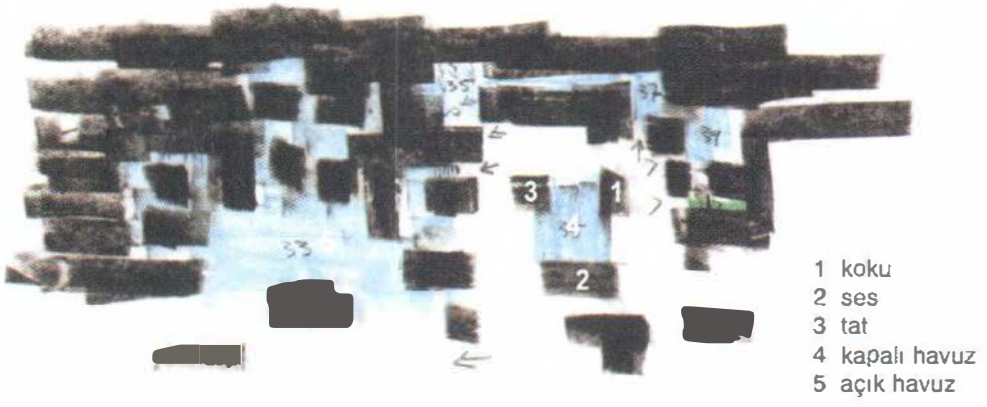
gerektiren bir zanaat, dolayısıyla bir pratik olarak görür Zumthor. Nitekim çeşitli üniversitelerde verdiği konferans metinlerinden derlediği ve Birkhaeuser yayınlarından yayımlanan kitabının adını *Architektur Denken* (Mimarlığı Düşünmek) koymuştur.

Elinizdeki kitapta yer alan ve farklı bölümleri oluşturan yazılarım bir Zumthor monografisinin parçaları olarak ve bir arada okunmak üzere yazılmadı. Her biri farklı vesilelerle (ikisi Zumthor Pritzker ödülünü aldığı anda) sipariş üzerine yazıldı ve şimdi burada bir araya getirilerek kitaba dönüştü. Dolayısıyla kitabın bütününe yayılmış tasarlanmış bir akış beklememek gerekiyor. Eğer aralarında bir bütünlük varsa bunu sağlayan yazarın çabasımdan ziyade konu ettiği mimarın yaşam, tutum ve yaklaşım bütünlüğüdür. Gerçekten de Zumthor daha işin en başında içine çektiği derin soluğu yavaş yavaş, sindire sindire veriyor gibidir. İşleri bakar bakmaz tanınacak formel, stilistik ya da maddi ortak işaretlere sahip değildir. Bir işinden kalkarak diğerini kestirmek ve tanımak olanaksızdır. Her seferinde birbirinden tamamen farklı işler yapabilmesini ilginçlik ve yenilik arayışına değil, konuyu yeni baştan problematize edebilme, izi sürülebilir senaryolar yazabilme ve bunları gerçekleştirebilme gücüne borçludur. Kuşkusuz bana farklı vesilelerle ama kısa bir zaman aralığı içinde bu yazıları yazdırtan da onun bu güçlü solüğundan esinlenmemle ve büyülenmemle yakından ilgili. Sadece benim kuşağımın değil, benden hemen sonrakinin ve şimdiki öğrencilerimin kuşağının da gözlerini parlatabilmektedir Zumthor. Kurduğu dünyayı bu kadar inandırıcı kılabilmek, bu kadar güçlü bir *otantiklik* mesajını bu devirde ve bu inatla her seferinde vermeye devam edebilmek, Loach, Almadovar, Ceylan gibi zaten doğrudan görsellik üzerinde işlem yapan bazı sinemacılar dışında pek az kim-

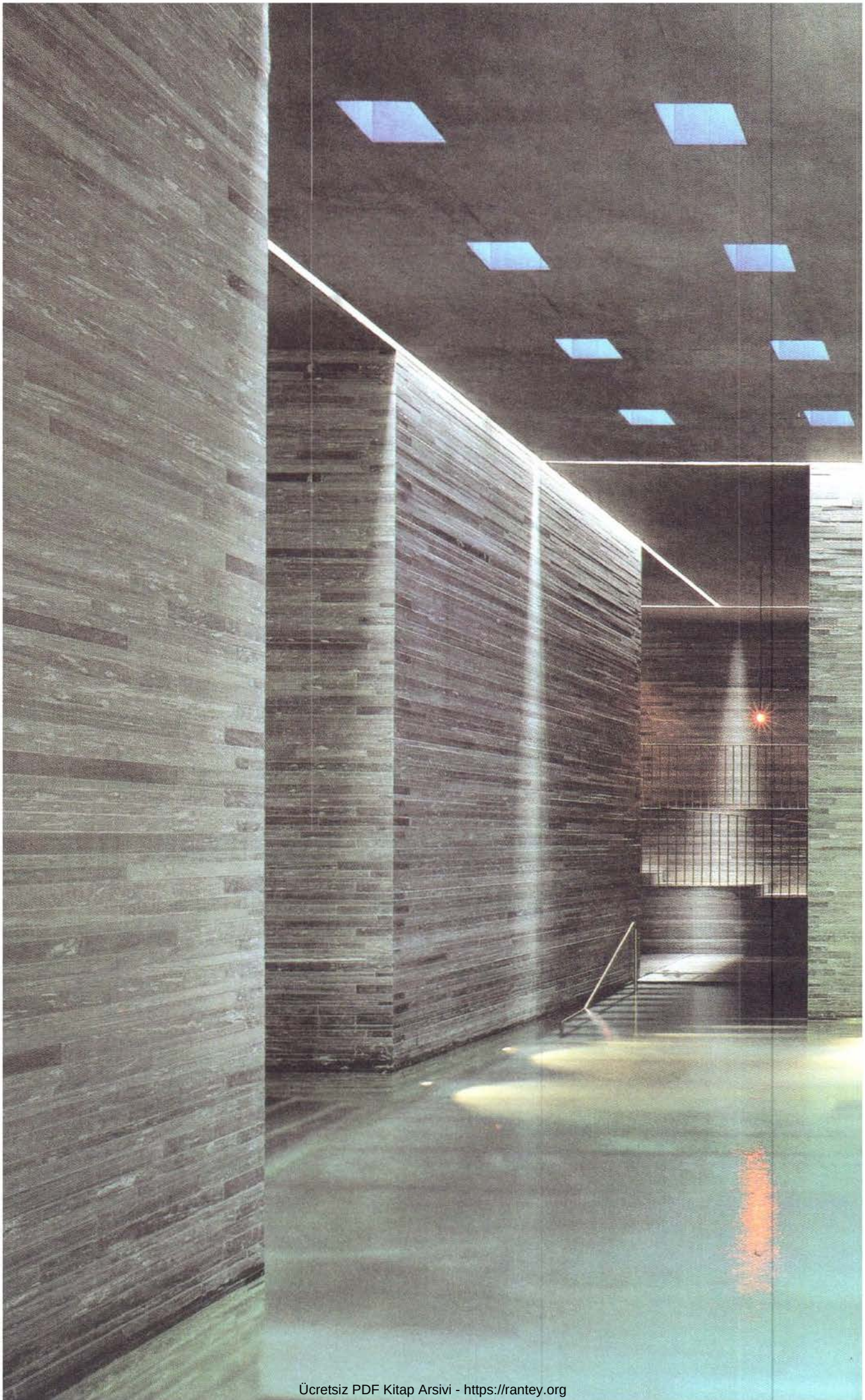
seye nasip olsa gerek. Hele hele son dönemin hegemonik statüdeki inşaat ve gayrimenkul sektörleriyle bu kadar içli dışlı bir mesleği icra eden mimarlara nasip olduğuna, bazı öğrencilerimin işleri dışında pek şahit olmadım.

Daha önce yazılmış yazıları kitabın bölümleri haline dönüştürürken, teknik çizimler dışında, sadece okuru metinlerden kopartmamayı hedefleyen küçük müdahalelerde bulundum. Ancak bir araya geldiklerinde önemli bir eksiği olduğunu fark ettim kitabın; Zumthor'un külliyatını oluşturan işleri mümkün olduğunca teker teker konu etmeme rağmen en bilinen ve manifestal nitelikte olan işine hiçbir yazıda yer vermemiştim: Graubünden kantonunun Alpler'e gömülmüş bir köyü olan Vals'deki termal hamamı. Bu eksiği giriş bölümünde telafi etmeye karar verdim. Tabii bu karar bu yazıyı bir "giriş" olmaktan çıkarıp, diğerleri gibi bir deneme ve bölüm olmaya zorlama riski anlamına geliyordu ama bunu göze aldım; bu vesileyle sadece hamama değil, diğer bölümlerde bahsedilmemiş bir iki işine daha değinme fırsatı doğdu.

Termal hamamı, tipik Alp köyü Vals'in kaynak suyunu işletmek üzere kurulmuş. Zumthor'un eşinin de yöneticileri arasında olduğu bir kooperatifin siparişi üzerine hazırlanmış. Bu proje konsept açısından en çok "Maddenin Yoğunluğu" başlıklı 2. Bölüm'de anlattığım EXPO 2000 İsviçre Pavyonu'nu çağrıştırmaktadır. Ancak bu kez istiflenen malzeme Alpler'in ahşabı değil taştır. Hamam bu gri-mavi taştan ve suyun sıvı ve buhar hallerinden ibarettir. Taşlar aynen doğada bulundukları tektonik katmanlar halinde üst üste dizilmiş ve duvarlar taşların dikine kesitini görürünür kılacak şekilde istiflenmiştir (RESİM 3-7). Taş ve sudan ibarettir dedik ama esasen duylara dokunmaktan ibarettir de diyebilirdik. Çünkü taş ve su duyları manipüle etmek üzere ve gör-

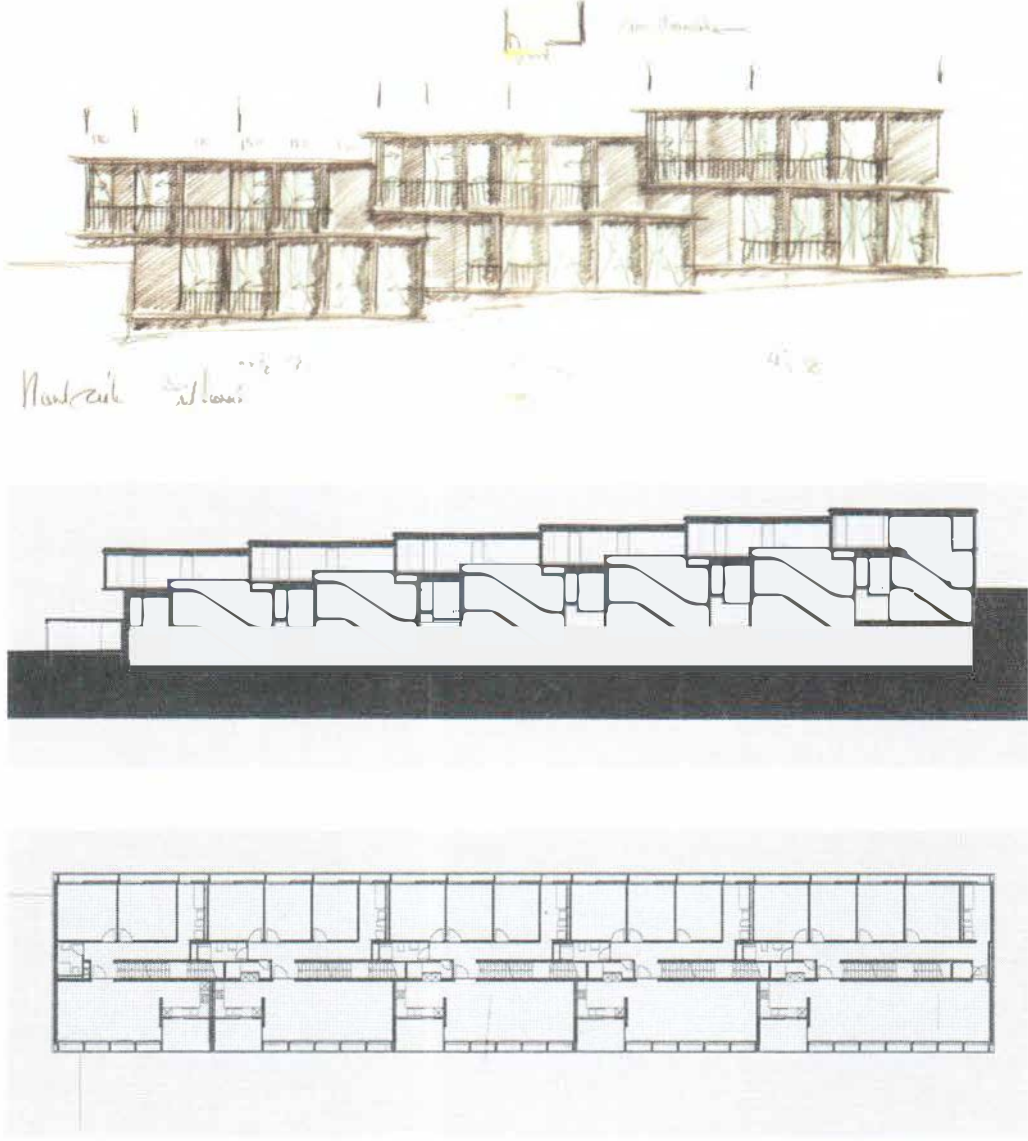


RESİM 4, 5, 6, 7 Vals Termal Hamamı. Üstte plan eskizi, ortada ölçekli planı, altta ölçekli boyuna kesit. Solda, aydınlık kapalı havuz ve cep kuytu karşıtlığı ile dokunma duygusu uyarısını pekiştiren taş duvarlar görülüyor.



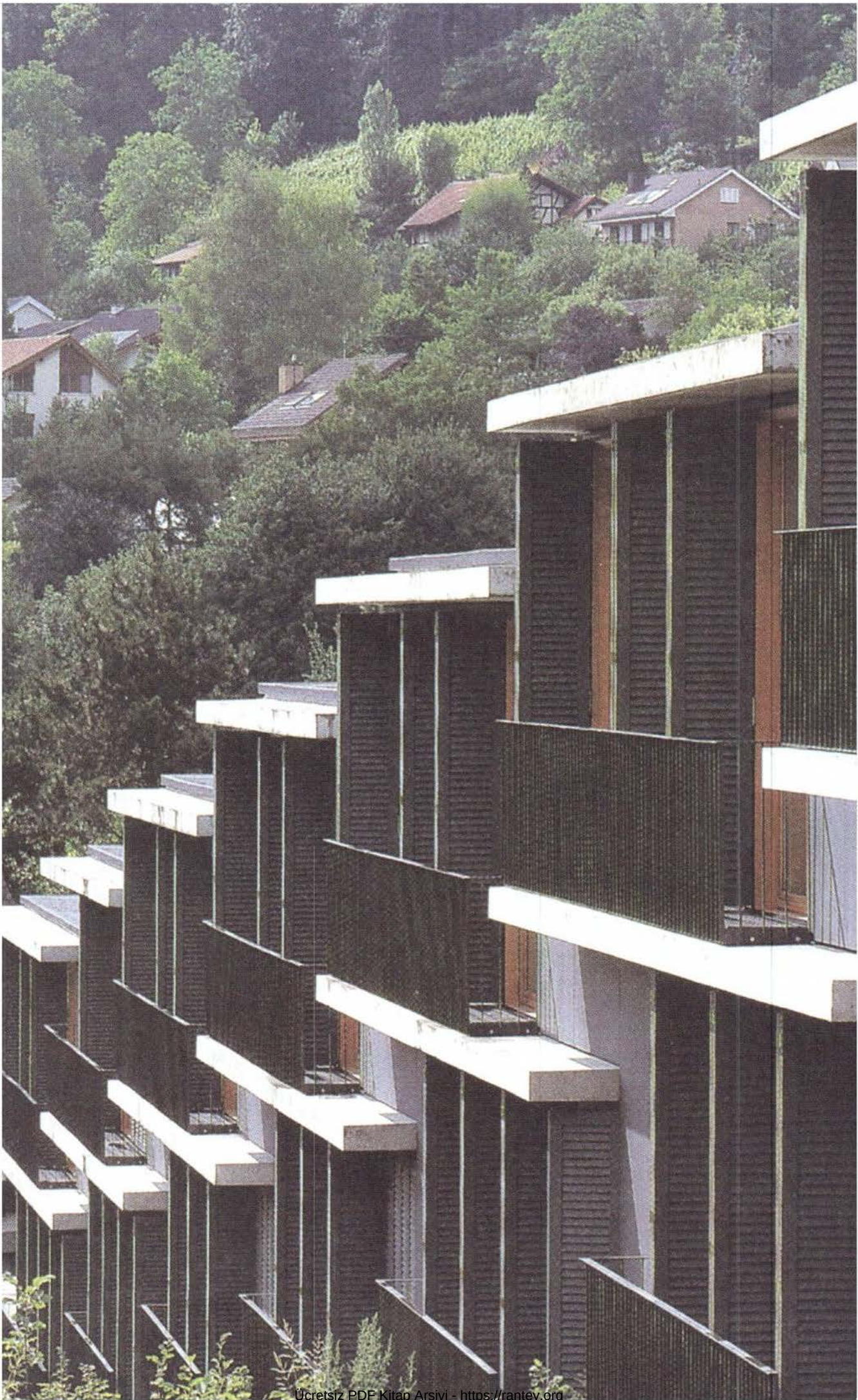
me dışındaki duyulara doğrudan temas etmek üzere kullanılıyor. Kapalı havuzdan yüzerek geçilen, suyla dolu mağaramsı kuytu odada suyun üzerinde yasemin çiçekleri yüzmeye bırakılmış. Taş ve suyun bütün binaya yayılmış birlikteliğinin dışında bir de yasemin kokusu var kısacası bu kuytu odada. Bir başka odada sadece iki yatak bulunuyor (RESİM 6; plan) Duvarları ise tamamen müzik seti hoperlörlerinin kaplandığı süngerle ve siyah kumaşla kaplanmış. Dev bir hoperlörün içine giriliyor adeta. Bütün duvarlardan “taş ve su” temalı Zumthor’un çevresinden bir besteci tarafından bestelenmiş müziğin sesi geliyor. Binlerce damlanın çeşitli yüksekliklerden düşerek taşla temas edişinin yankıları bu sesler ve bu seslerden başka hiç uyarıcı yok bu kuytu odada. İki yataktan birine uzanıp, kendini bırakıp, sesleri dinlemekten başka yapacak bir şey de yok zaten. Terastaki açık havuzda bedenlerimiz 35°C suyun içinde, başlarımız 0°C’da. Buharların arasında, karlı Alp dağlarına karşı yüzerken birlikte gittiğimiz çocukluk arkadaşımın dürterek “Bana bak! Yoksa öldük mü?” diye soruşunu hiç unutamam. Bu devirde Zürih’den arabayla 1,5 saat mesafede böyle bir dünyanın olabileceği kimin aklına gelir? Olsa olsa Zumthor’un. Kuytu odalardan birinin ortasında da kaynak suyunun serini var. İri bir borudan çağıl çağıl yerlere akıyor. Bu kez yıkanmak, dokunulmak için değil içilmek, yani tadılmak için. Su ve taş koklandıktan, dokunulduktan, işitildikten sonra bir de tadılmış oluyor. Böylelikle tatma duyusu da tecrit edilerek uyarılmış oluyor. Adeta Kapadokya’nın mağaramsı kuytu oyukları bu odalar (RESİM 7). Dikkat edilirse bir tek görme duyusu yok ki, o da Zumthor için en kolay vazgeçilebilir duyusu. Çünkü görme bu dünyanın egemen duyusu: Dışarıda her şey görme odaklı değil mi zaten? Terastaki taşlığın Alpler’e dönük olarak dizilmiş şezlongları görme duyusunu Alpler’le baş başa bırakmış oluyor o kadar.

Zumthor'un mimarisine yoğun ve tutkulu ilgim yıllar önce bir gün arkadaşım Han Tümertekin'in Yıldız Üniversitesi'ndeki odama elinde A+U (*Architecture and Urbanisme*) dergisinin Şubat 1989 tarihli Peter Zumthor özel sayısı ile girmesiyle iyice pekişti. Çoğu yaşadığı bölgede bulunan erken dönem işlerini zaten tanıyordum ama Han, bilmediğim bir işini gösteriyordu: Graubünden kantonunun başkenti Chur'da yaptığı Spittelhof konut bloğu projesini. Konut bloklarıyla birkaç onyıldır profesyonel akademisyen olarak uğraştığım için, tam artık beni kolay kolay şaşırtacak bir çözümle karşılaşamayacak kadar kaşarlandığımı düşündüğüm bir zamanda, kategorik olarak bile aklıma gelmeyecek bir çözüm karşımda duruyordu işte. Lineer merdiven elemanını her katta kaydırarak farklı dubleks konut birimleri elde etmişti Zumthor (RESİM 10). Öte yandan merdivenle birlikte zemin/tavan döşemelerini de kaydırarak aynı zamanda iri bir bloğu eğimli araziye yerleştirmenin epeyce yumuşak ve bilinmeyen bir yolunu da bulmuştu (RESİM 9 ve 11). Bırakalım bu spesifik çözümü, bu çözüme işaret edecek herhangi bir öncü tasarıma bile rastlamamıştım konut tarihi araştırmalarım boyunca. Han da zaten konut yerleşmesi projeleri yaptırdığımız o dönemde öğrencilerine göstermek için getirdiği projeyi, ilgimi çekeceğinden emin, önce bana gösteriyordu. Projeyle kurduğum bu ilişki, Zumthor'un daha sonra göreceğim her yeni projesinde tekrarlandı. Yaşadığı Hristiyan dünyasının şapel gibi en beylik konularına bile şaşırtıcı bir tazeliğe ve yeniden yaklaşabiliyordu Peter Zumthor. Hatta daha önce şekillendirdiği programları bile yenileyebiliyordu. Örneğin yan neflerinden arınmış orta nef konsepti dolayısıyla ana omurgadan ibaret bir gotik konstrüksiyon olarak yorumladığı, yine Graubünden'in Sumvitg köyün-



RESİM 8, 9, 10, 11 Chur, Spittelhof konut bloğu. *En üstte* cephe eskizi, *ortada* kesit, *altta* plan. *Sağda* zemin eğimine göre kademelenen kat döşemesi ve cephe.

deki tamamı ahşap Saint Benedict Şapeli ile (kapak resmi ve RESİM 1, 2), daha sonra Kuzey Ren-Vestfalya'daki tarlaların ortasında kadim zamanlardaki toprak kap yapma tekniği ile toprak duvarlı ve damlı ilkel barınak tekniğini referans alarak kurguladığı ("Zumthor'un Vaadi" başlıklı 3. Bölüm'de anlattığım) Bruder Klaus Şapeli bitip tükenmek bilmeyen yenilenme enerjisinin çarpıcı örneklerini oluşturuyor.





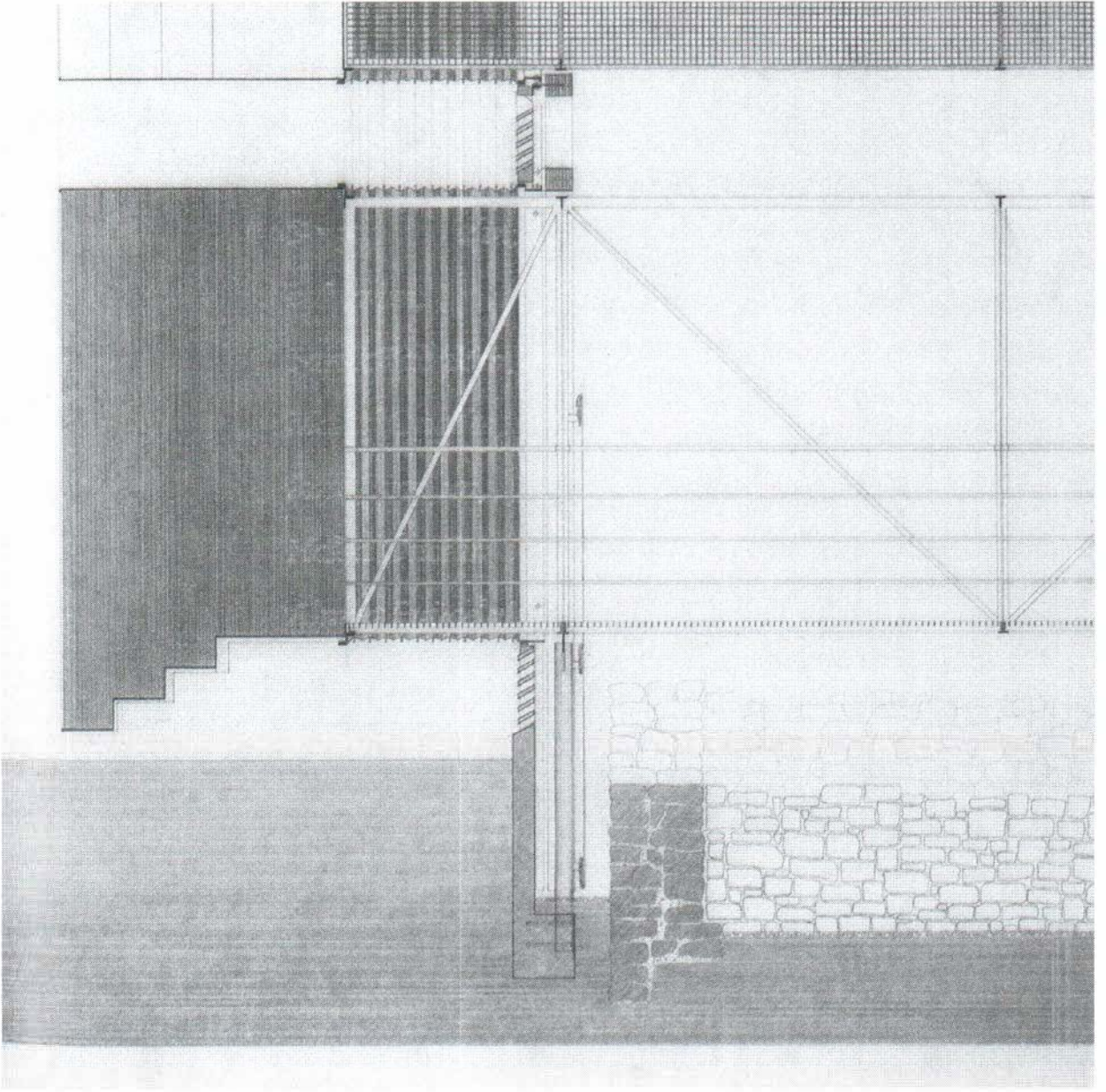
RESİM 12 Spittelhof cephesi.

Yazıları şöyle sıraladım: Kendi başına bir giriş mahiyetinde olan ve bir tarihsel bağlam yazısı olarak Zumthor'un kendi çağı içindeki aykırı pozisyonunu ve ikircikli misyonunu, çağının en keskin muhaliflerinden olmasına rağmen, tam da çağının en paradigmatic talebine en iyi cevap veren mimarlardan olması arasındaki tansiyonu yorumlayan “Ne Münzevi Ne de Star” başlıklı yazıyı başa koydum. Bir başka hayli uzun yazının son paragrafı olarak yazılıp, özel nedenlerle ayrı olarak da basılmış “Gugalun Evi” ni burada da kitabın sonu olarak kullandım. Teker teker işlerini yorumladığım, ilki erken, ikincisi geç işlerini konu eden “Maddenin Yoğunluğu” ve “Zumthor'un Vaadi”ni ise aralarına koyarak kitabın omurgasını tek tek işlerin ve yorumlarının oluşturmasını hedefledim.

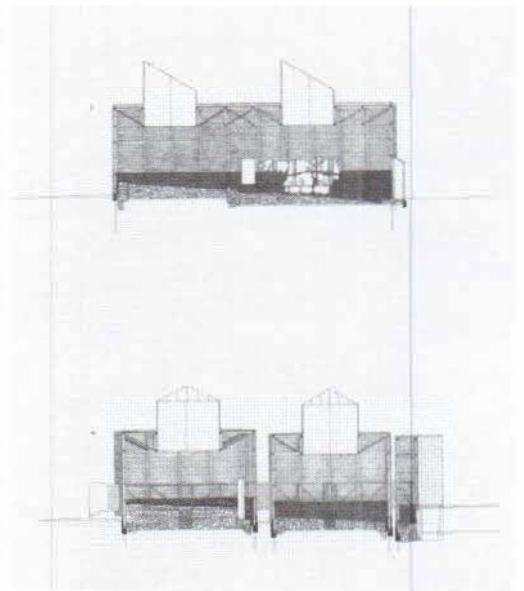
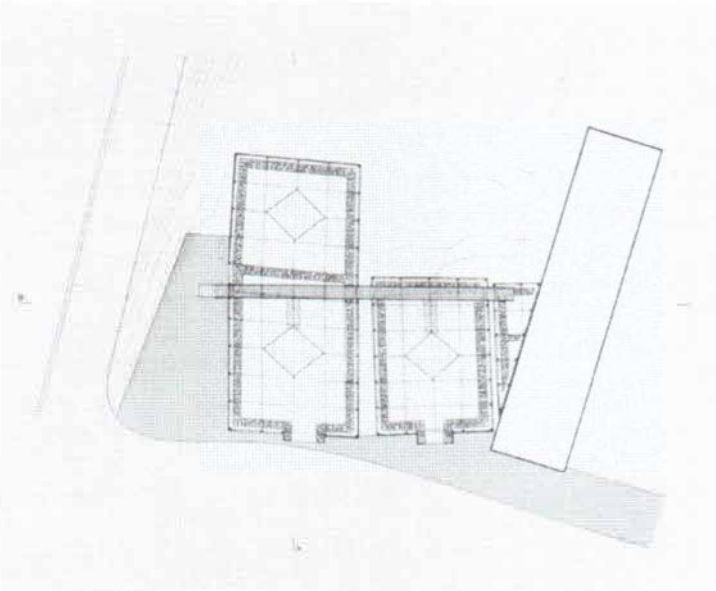
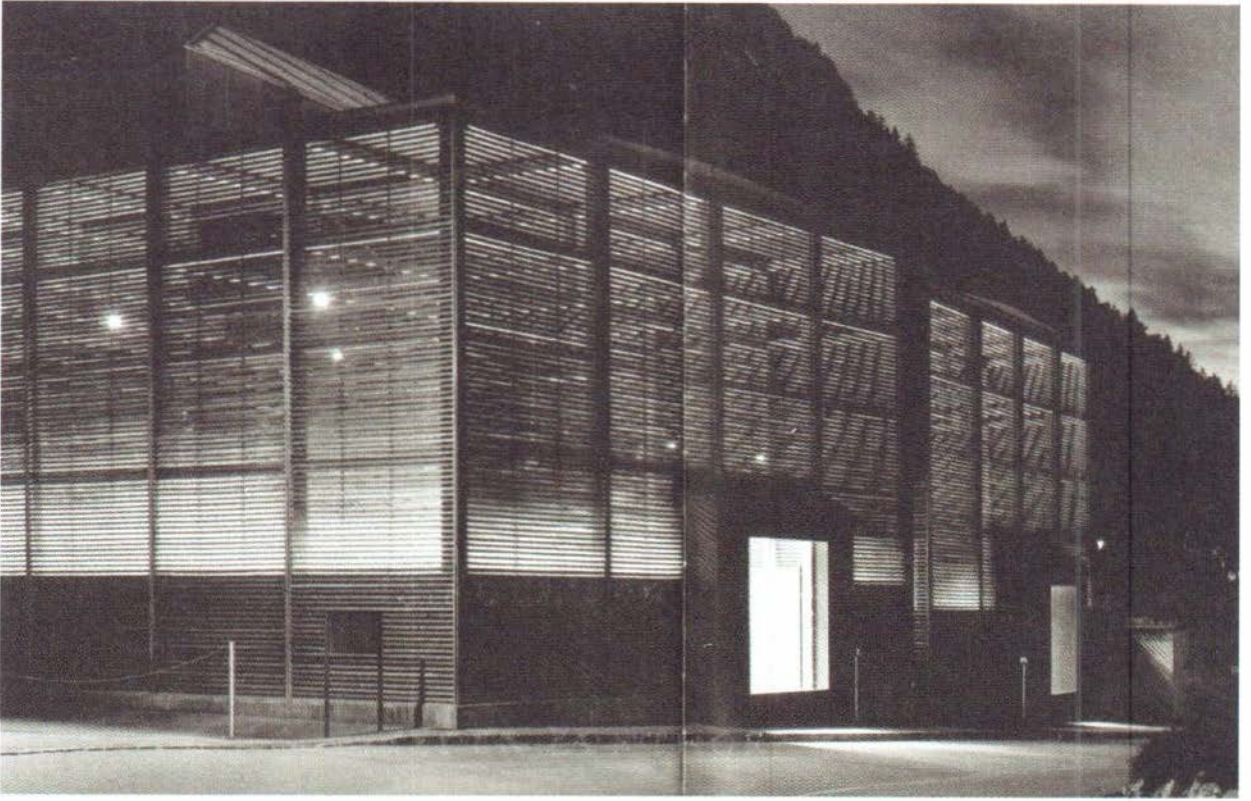
Zumthor'un mimarisine olan ilgim eski öğrencim, artık meslekdaşım Deniz Güner'in teşvikiyle (geziyi daha önce yapmış ve üç-

ra köşelerdeki işlerinin ulaşılabilirliğini test etmişti) ilköğrenlik yıllarından arkadaşlarımla birlikte yaptığım Graubünden gezi- siyle pekişti. Gezi sırasında yeni keşfettiğim yegâne işi Chur'da- ki arkeolojik kazı alanına yaptığı örtü oldu. Bu müze konseptini Yenikapı'daki kazı alanına yapılması planlanan müze için kon- sept örneği olarak gösterdiğimde 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı yetkililerinden Korhan Gümüş hariç hiç kimseye ne kas- tettiğimi ve projeyi niye gösterdiğimi anlatamadım. Sanırım herkesin hayalinde betonu, tuğlası, camı-çerçevesi ve çatısıyla kallavi bir mimari eser olarak müze vardı ve basit bir örtüyle yü- rürne yollarından ibaret bu konsept (RESİM 13, 14) onlara fazla- sıyla mütevazı görünmüştü. Chur'daki müze o kadar alışılmışın dışındaydı ki gezmek için eski otellerdeki gibi ucuna ağırlık takıl- mış anahtar, zaten hâlâ ortaçağdaki boyutlarında olan şehrin merkezindeki bir dükkândan ödünç alınıyor ve yürüyerek ulaşı- lan müzenin kapısı açılıp gezildikten sonra (civarda ne bekçi ne refakatçi vardı) götürölüp geri veriliyordu. Müzenin mimarisi de işletmesinin bu uç noktadaki anti-bürokratik sivilliğiyle uyum içindeydi. Sanırım Korhan Gümüş'ü cezbeden de sivillğin bu zeki ve yaratıcı dışavurumu olmuştu. Gezi sırasında eşim Tan- sel'le aramızda "Bu müze de ancak böyle gezilirdi" diye konu- ştuğumuzu hatırlıyorum. Vals'deki termal hamamında da arkada- şımın, insana mekânın neredeyse konuşmayı bile fazlalık haline getiren büyüsunün adabına uymayı hatırlatan, hatta buna zorla- yan tek bir üniformalının bile olmayışına (giriş ve soyunma bö- lümleri hariç) dikkatimi çektiğini hatırlıyorum.

Zumthor'un mimarisine ilgimi iyice pekiştiren öteki raslantı da 2007'de gerçekleşti: Kuzey Ren-Vestfalya seyahatlerimden bi- rine 3. Bölüm'de değindiğim Köln'ün merkezindeki Kolumba Müzesi'nin açılışı denk geldi. Yine tesadüfi bir davetle açılış sera-



RESİM 13 Chur Arkeoloji Müzesi girişı ve yürüme yolu ile zemin kotundaki arkeolojik malzemeyi tasvir eden kesit.



RESİM 14 Chur Arkeoloji Müzesi. Üstte kabuğun genel görünüşü, altta ölçekli plan ve cephe çizimleri.



RESİM 15 Chur Arkeoloji Müzesi yürüme yolu ve arkeolojik malzeme.

monisine de katıldım. Adının ve yıkık bir kilisenin yerine yapıldığının dışında hakkında hiçbir şey bilmediğim bu taze işin keşfi, araya teknik çizimler, fotoğraflar ve metinler girmeden Zumthor'un mimari dünyasının dolaysızca deneyimlenmesi ve anlaşılması için iyi bir fırsat oldu. Loş ve kuytu sergi odalarının dev pencerelerle aydınlatılmış ışıklı ortak mekânların etrafında kümelenerek kontrast oluşturduğu müzenin mimarisi, yine mekân kurgusundaki kontrastlar kadar farklı malzemelerin doku farklılıklarına duyuları uyuracak ölçüde vurgu yapılması üzerine kurulmuştu. Ertesi gün uzunca bir yolu haritalar yardımıyla tek başıma yapmayı göze alarak, yine yeni bitmiş bir işini, tarlaların ortasındaki Bruder Klaus Şapeli'ni (Tarla Şapeli) aramaya koyuldum. Bu kez Zumthor'un epeyce sansasyonel bir işi söz konusuydu ve müzenin tersine, döşeme kaplaması olarak yere dökülmüş kurşun alaşımdan, duvarlara gömülmüş merceklerle kadar orada neyle karşılaşacağımı baştan biliyordum. İlginç olan bütün bu enformasyona ve fotografik görsel tanışıklığa rağmen sürprizin tamamen tüketilmemiş olmasıydı. Bildiğim mekân kurgusunun ve tümünü bildiğim detayların ışık ve alışılmadık üretim süreciyle bir araya gelişi, dergilerdeki ve sitelerdeki temsilleriyle anlaşılması ve algılanması mümkün olmayan *yüce* bir atmosfer ortaya çıkarıyordu. Dolayısıyla birinde az diğerinde de fazla enformasyon, Zumthor'un işlerinden alışık olduğum aşırı uyarılma etkisinin ortaya çıkmasına engel olmuyordu. 3. Bölüm'de konu ettiğim bu iki geç dönem iş, görece büyük zaman farklarının olsun, coğrafi yer değiştirmelerin olsun, onun işleriyle girilen ilişkide –en azından bende– kayda değer bir değişiklik yaratmamıştı.

Bu giriş yazısında ve “Ne Münzevi Ne de Star” başlıklı ilk bölümde anlattıklarım onun ideolojik, hatta siyasi angajmanları olduğu gibi yanlış bir izlenime yol açmamalı. Zumthor, yaşadığı

çağa ve onun egemen ilişkilerine mesafe koymuş ve bu mesafeyi her işinde yeniden üretmenin ve eleştirel kalmanın yolunu bulmuş bir kültür muhalifidir o kadar. İnsan, estetik alanın kendisinde gündelik hayatın otomatige bağlanmış yeniden üretimine karşı alternatif bir potansiyel gören Adorno'nun Zumthor'a yetişemeyip bir bakıma erken yaşamış olmasına hayıflanmadan edemiyor doğrusu. Sanattan ve mimariden *yüce* bir aşkınlığı ortaya çıkarmalarını bekleyen Heidegger için de geçersiz olmazdı bu yargı. Kuşkusuz bu açıdan, 20. yüzyılın bu en uzlaşmaz düşünürlerinin düşünceleriyle rezonansa girip onları tatmin edecek bir külliyat oluşturabilmenin kendisinin zaten başlıbaşına siyasi bir pozisyon olduğu da ileri sürülebilir.

Bir de Zumthor hakkında mimarlık çevrelerinde sıkça sorulan bir soru: Risk almadığı öne sürülebilir mi? Belki ama o risk alarak elde edilebileceklerin bir kısmını zaten baştan dışlamış. Gelişmeye, ilerlemeye, *up-date* (güncellenmeye) ya da *up-grade* (statü yükseltmeye) kapalı bir dünya kurmuş kendisine. Dolayısıyla risk almamanın dünyadan uzaklaşmak, kopmak, yetişmemek anlamına gelecek olası sakıncalarını zaten baştan göze almış. Peki kendi dünyası içinde risk alıyor mu?

Mesela kaleminin ucuna kadar gelmiş, kendisi için çok kolay olabilecek çözümlerden kaçabiliyor mu? Mesela kendi kendine işleyen bir elinin akıcılığını, öteki eliyle frenlediği oluyor mu? Kısacası, kendini zora sokuyor mu? Bilemeyiz tabii. Yanıtını kendinden başka kimsenin bilemeyeceği sorular bunlar belki, ama onun tasarım sürecine dair kestirebileceğimiz bir şey var: Çizdiği ilk konsept eskizler ile bitmiş ürün şaşırtıcı derecede çakışıyor, üst üste konduğunda. Termal hamamı gibi karmaşık bir mekân kurgusu (bkz. RESİM 6, 7) ve esasen bir labirent olan EXPO İsviçre Pavyonu projeleri (bkz. RESİM 35, 36; eskiz ve öl-

çekli çizimleri) için bile geçerli bu durum. Demek ki ya ilk konsept eskizin kaçınılmaz dağınıklığı ve keskinlikten kaçınmak zorunda olan savrukluğuyla birlikte inşa ediliyor tasarımları; ya da olası savrulmalar daha en baştan, henüz inşaatın denetlenemez karmaşıklığı ve kabasabalıkla sonuçlanması kaçınılmaz hengâmesi ve sarsaklığı daha başlamadan önce sinmiş oluyor eskizin bünyesine. Örneğin termal hamamın ilk eskizinde suyu temsil eden mavi boyanın merkezden kontrolsüzce kaçmış gibi duran taşmaları, her biri başka duyuyu uyarmak üzere tasarlanmış kuytu oyukların plan izlerine dönüşerek (bkz. RESİM 4, 5) sonlanmış ve inşaata taşınmış oluyor. Bu okuma/ yorum, sorduğum anlamıyla risk almak, tecrübeyi ya da alışkanlığı riske etmek bakımından bir şey söylemese de, sadece mekânın değil, kalabalık bir iş sürecinin de tasarlanması demek olan mimarlık mesleğinde başlıbaşına bir tutum edinilmesi gereken stratejik bir konu olarak ilk fikirden sonuç ürüne giden yolda tesadüfleri kontrol altında tutma iradesi hakkında kısmi bir kestirime olanak tanıyor.

Peki, değişme ille de modern jargonla “gelişme” veya “ilerleme”, ya da postmodern jargonla *up-date* veya *up-grade* anlamına gelmek zorunda mıdır? Kaçırılan daha başka şeyler de olamaz mı bu aralıklarda? Tamamlanmış ve mükemmel olduğundan ve öyle kalacağından çok mu emindir Peter Zumthor? Dünya hegemonik sektörlerden ve paradigmalardan mı ibarettir? Hiç mi alacağı şey kalmamıştır bu kendini yenileyen ve değişen dünyadan?

Soru sormak iyi de, haksızlık da etmemek lazım! Dış dünyayı içeri hiç buyur etmemiş de değil Zumthor; üstelik de sızmaya verilen iznin en belirginini, külliyyatı içinde belki de dışarıya en kapalı ve esrarlısında ve belki de en Zumthorca olan Bruder Klaus Şapeli’nde gösteriyor kendini: şapelin kapısı. Üçgen kapının kenarlarından sadece ışık sızılmıyor içeri; kapının kendisi temsil ediyor dış dünyayı. İçsel bir hikâyesi ve sırrı olduğunu düşün-

dürmeyen ve dolayısıyla Zumthor'dan alıştığımız esrardan mahrum kalmış bir çözüm bu kapı bütünüyle. “Zumthor’un Vaadi” başlıklı 3. Bölüm’de ayrıntısıyla anlatılan, yapım tekniği ve formu sonucunda bu kuytu ve içine kapalı mekânın üçgen bir boşluğu kalıyor dışa açılmak için. Üçgenin üst köşesi dar açılı. Problem bu boşluğun nasıl kapatılacağı. Boşluğun kenarlarında pay bırakacak şekilde kalın ve etli metal bir kapı kanadı yapılıyor ve bir kenarından mil menteşe ile toprak zemine tutturuluyor. Böylelikle, kendi eksenini etrafında dönen parlak, ağır paslanmaz üçgen metal kütle şapelin duvarlarına hiç dokunmadan içeri giriş çıkışı kontrol eden bir kapıya dönüşmüş oluyor (RESİM 16). Bu çözüm, alışveriş merkezlerinde neredeyse bütün dükkânların cam kapılarının uzun kenarına ilişmiş eksenini etrafında dönen mil menteşe detayı ile aynı prensipleri paylaşıyor. İnce cam levhanın yerini etli bir paslanmaz levha almış o kadar. İnsanın aklına ister istemez hemen tasarım okullarındaki yavan atölye kitiği ortamlarını getiriyor; iyi çözüm için ilk şartı duvarlara dokunmamak, dolayısıyla da kendi başına ayakta durmak olarak koyan ve mat beton parlak metal karşıtlığından cazibeli bir tansiyon ve eski-yeni karşıtlığının çekiciliğini bekleyen iyi *Domus* dergisi izleyicisi vasat tasarım hocasını ya da mimarlığa da heves etmiş tasarım profesyonellerini, dolayısıyla tasarım dünyasının trendlerden haberdar ortalama aktörlerinin hayaletlerini ve tavırlarının gölgesini üşüştürüyor şapelin hâlesinin üzerine. Hemen içeri giremiyorlar tabii. Girseler Panteonvari tepe deliğinden içerinin strüktür ahşaplarının yanık isiyi kaplı duvarlarının üzerine düşen keskin ışıktan gözleri kamaşmış şekilde buharlaşıp yitip gidecek bu çağdaş vasatlık belirtileri çünkü.

5. Tıpkı o fıkradaki gibi. Kürt Laza sorar: “Siz ağaca ne diyorsunuz?” Yanıt: “Hiç birşey demiyoruz; yanından geçip gidiyoruz!”



RESİM 16 Bruder Klaus Şapeli kapısı.



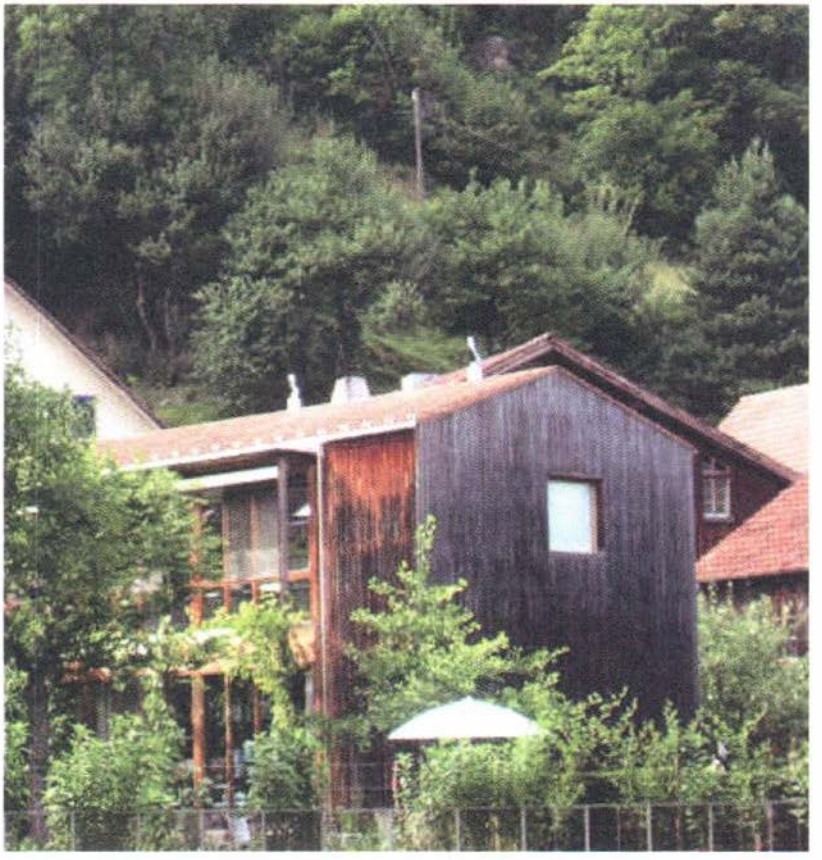
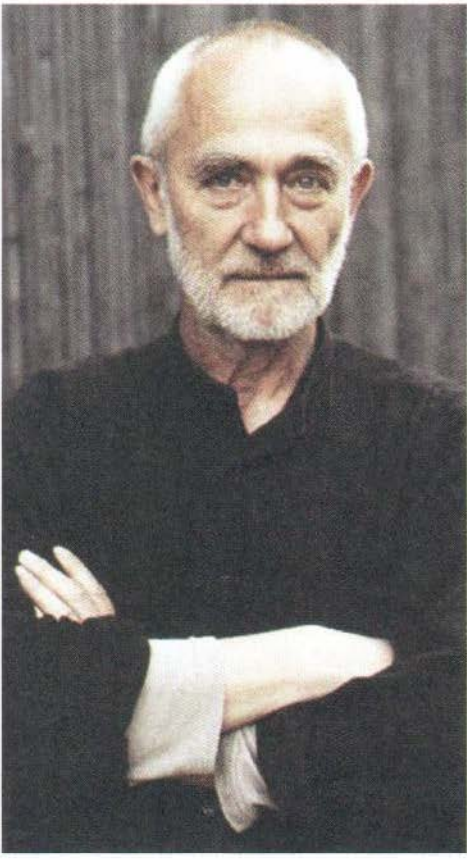
RESİM 17 I-pad 2 kapak menteşesi.

Şimdi de karşı taraftan haksızlık etmeyelim; içeri hiçbir şey sızdırmayan kapalılığını sorgularken bu kez de açılmanın zaaf-larına getirmeyelim bahsi. Dolayısıyla Zumthor'un işlerinde alışık olmadığımız bir eşik bu kapı. Onun şapelin kabuğuyla ve içe-risinde kurduğu kendi dünyası ile dış dünyayı ayırıyor ama öbür işlerinde olduğu gibi kapının dışında tutup tecrit ederek değil, adeta farkını göstererek, dolayısıyla da sanki göz göre göre kıyas-latarak. Elden kaçmış bir şey değil, tabii ki farkında olunmayan bir sürçme de değil; belki de en çok *Domus* benzeri dergi ve kata-loglarla, fuarlarla, "kreatif endüstri" söylemleri tarafından temsil edilen bir dünyanın Zumthorca bir parodisi bu kapı çözümü – gözüme çarpmış ilk ve yegâne şakası (veya imalı tavrı); kendi dünyasından çapkınca göz kırpmıyor adeta. Dışarıya alaycı bir gü-lümsemesi sanki bu Zumthor'un.

Bu sorgulamalar aynı zamanda kahramana dönüştürülerek araçsallaştırılmasına, yani ehlileştirilmesine karşı da direnç oluşturup koruyabilirler onu ve işlerini. Peki bu kapı problemi-nin Zumthorca çözümü ne olabilirdi? Haddimizi fazla zorlama-

mak için yine ondan esinlenmeyi deneyerek: ilk akla gelen, bildiğimiz sıradan kapı menteşesinden hiç korkmamakla işe başlamak ve cesaretle yüzleşmek olabilirdi herhalde. İlk elde geometrik imkânsızlıklar nedeniyle sarılınan yandaki paylardan vazgeçip, sıradan kapı menteşesinden (yaprak menteşe) türetilecek bir çözümle ağır paslanmaz metali isli duvara kenarından boydan boya monte etmeyi denemek başlangıç noktası olarak kabul edilebilirdi mesela, tam da onun bizi alıştırdığı yalın patikalar izlenerek; üstelik, çok değil, yalnızca birkaç yıl sonra bu çözüm mimarlıkta değil ama bir endüstri tasarımı ürününde, tabii ki yine bir dâhinin (Steve Jobs) şemsiyesi altında sürüldü piyasaya ve elektronik mağazalarındaki ayrıcalıklı yerini aldı: I-pad 2'nin metal kapağının aparata bağlanma detayı (kapağı aparata bağlayan menteşe, RESİM 17).

Monad gibi kapalı dünyalar kuran, müdahale kabul etmez işleri nedeniyle “Ne Münzevi Ne de Star” başlıklı ilk bölümde de dile getirmeye çalıştığım gibi ve tam da bu nedenlerledir ki Zumthor'un çabası ve işleri, ancak bir performans olarak kabul, takdir ve takdir edilmenin ertesinde çıkarılıyor dünya sahnesine, kendisi de “fark”ın ve “özgül”ün ele avuca sığmaz yaratıcısı ve büyücüsü olarak yerli yerine yerleştirildikten sonra. Adına diki-
lecek hayali heykelin kaidesinde bunlar yazılı olurdu.



RESİM 18, 19 Peter Zumthor ve Chur şehrinin çeperlerindeki Haldenstein köyündeki atölyesi.

Ne Münzevi, Ne de Star...

Eylül 2008 krizi ile kapandığı söylenen yaklaşık 30 yıllık dönemin en ilginç profillerinden biriydi Peter Zumthor.⁶ Tavizsiz ve ikircikli bir ilişkisi oldu dünya mimarlık sahnesine çıktığı, dolaşısıyla da varlığını borçlu olduğu dönemle. Hem 80'lerin sonunda gözükmeye başladığı sahnenin gündeminden hiç düşmedi, hem de sahne almanın aşına kurallarıyla hep mesafe koydu arasına. Arkitera.com mimarlık sitesi'nin Pritzker ödülünü duyururken attığı “Ne Münzevi Ne Star” manşeti bu açıdan manidardı: “Münzevi” kendi köşesine çekilmeye işaret eden bir sözcük. “Star” ise ortalıkta olmaya. Nasıl oldu da böyle münzeviliği akla getiren biri aynı zamanda star olmanın eşiğine kadar gelip, daha ileri gitmeyerek orada durmayı tercih etti, ya da nasıl oldu da star olmanın eşiğine kadar getirildi? Nasıl oldu da bu ikisi birden, bir arada mümkün olabildi? Kanımca Zumthor'u anlamak için iyi başlangıçlardan biri olabilir bu soru. Bu bölümde bu sorunun yanıtını bulmaya çalışacağım.

İsviçre'nin hem fiziksel, hem de sosyal olarak en içine kapalı eyaletlerinden biri olan Graubündenli Peter Zumthor. Eyaletin başkenti Chur'un banliyösü gibi işlev gören Haldenstein'da oturuyor ve çalışıyor. Bürosunu 36 yaşında, eviyle aynı yerde açmış. Düpedüz köyde yaşıyor, köyde çalışıyor, ama tarım ve hayvancılıkla değil, mimarlıkla, şiirle, müzikle, felsefeyle meşgul; ama tarım ve hayvancılıkla uğraşanlarla aynı havayı soluyor. Şehirden, metropolden kıra kaçmış bir entelektüel değil, hep orada olmuş.

6. Bu yazı, Zumthor'un mimarlığın en prestijli ödülü Pritzker'i alması üzerine *Yeni Mimar* gazetesi tarafından ısmarlanmış ve söz konusu gazetenin Mayıs 2009'da yayımlanan 73. sayısında yer almıştı (s. 10-11).

En önemli işlerinden kabul edilen, giriş bölümünde sözünü ettiğim termal tesisleri Graubünden eyaletinin derinliklerinde, hayvancılıkla uğraşılan ve düpedüz tezek kokan, etrafta hayvanların otladığı, çocukların köylerarası okullara gitmek üzere erkenden yollara koyulduğu Vals köyünde bulunuyor. Termal hamamı, uluslararası bir şirketin değil, yerel bir inisiyatifin girişimi. Saint Benedict Şapeli, Gugalun Evi gibi uluslararası mimarlık medyasının dikkatini çeken ilk işleri de eyaletin gevşek kır peyzajına dağılmış halde bulunuyor. Arkeoloji Müzesi ve lojman bloğu gibi erken döneminin işleri ise eyaletin 35 bin nüfuslu başkenti Chur'da. Zürih'e 120 km mesafede, engebeli, sarp, değişime mesafeli ve kırsal bir dünyaya açılan kapı gibi Chur kenti. Bu eşikte yaşıyor, bu eşikte çalışıyor Peter Zumthor.

Ama bulunduğu yerden hiç çıkmamış bir yerli de değil. Tatbiki sanat okulunda marangozluk eğitimi aldıktan sonra Basel'de tasarım, New York - Pratt'da mimarlık okumuş. Zürih'te, Münih'te, Boston'da Los Angeles'ta ders vermiş ama hep başladığı yere dönmüş. İsviçre-Avusturya sınırındaki Bregenz Sergi Evi, Berlin'deki "Terörün Topoğrafyası" projesi, Hannover'deki EXPO 2000 İsviçre Pavyonu, 90'ların ikinci yarısından itibaren işlerinin de Graubünden'in dışına taşıdığının işareti. Ama bunlar da "açılım" değil Zumthor için. Yerini terk etmiyor, kapasitesini büyütüyor, yeniliklerden etkilenmiyor, kısacası değişmiyor. İşlerinde bir öncelik-sonralık saptamak, dünyanın gündemlerini izlemek mümkün değil. Önüne çıkan yerlerle, konularla, programlarla, araya dünyanın aktüel konularını sokmadan, dikkatini dağıtmadan, bulunduğu yerde durmaya devam ederek ilişki kuruyor. Karşılaştığı spesifik durumlarla kendi dünyasını dolaysızca yüzleştiriyor; araya mimarlık camialarını fazlasıyla meşgul eden koşulların ve konuların, kısacası aktüalitenin girmesine izin vermiyor. Koşulları ortadan kaldırma, değiştirme iddiası da

yok; onlarla meşgul değil sadece. Dikkatini spesifik durumlarla daha dolaysızca yüzleşebileceği konular üzerinde toplamayı tercih ediyor; bu türden işlere talip oluyor. Daha en başından o koşullardan etkilenmemek üzere kurmuş ortamını belli ki; o kadar tahkim edilmiş bir iç dünya ki bu, ne olursa olsun değişmiyor...

Buraya kadarı tamam: Heidegger'in kastettiği anlamda "varlığın sesinin dinlenebileceği bir dünya"ya açılabilmek için, araçsallaştırmaya, yine Heidegger terminolojisiyle *Gestell*'e davet eden dünyaya kapılarını kapatmış bir bilge. Bu olsa olsa ütopyalarda varolabilecek bilmediğimiz dünyadaki cömertliğini, bildiğimiz dünyadaki münzevilğine borçlu olan, tanıdık bir Zumthor tasviri bu.

Peki nasıl oluyor da kapılarını bu kadar kapalı tuttuğu bir dünya onun işleriyle ilgilenmeye devam ediyor, dikkatini ondan esirgeyemiyor? Nasıl oluyor da kendini bariyerlerle ayırdığı dünya gözünü ondan alamıyor? Geçici ve marjinal bir ilgi de değil üstelik bu: sonunda Pritzker gibi mesleki performansın bütünü gözeten bir ödül ile taçlandırılarak pekişiyor bu dikkat ve ilgi. Sadece iç dünyanın gücüyle açıklanamayacak, dış dünyayla da ilgili bir şeyler olmalı burada.

Zumthor'un da mimarlık sahnesine çıktığı ve Eylül 2008 kriziyle sonunun geldiği iddia edilen post-endüstriyel / post-modern dünyanın en önemli özelliği "fark yaratmak"tı. Endüstri ve Modern tipik olanın, çoğaltmanın peşinde oldukları için eleştiriliyor, "atipik" in ve "çeşitlilik" in peşine düşerek ayrışmaya çalışılıyordu. Bitip tükenmek bilmeyen bir yenilik ve fark arayışı gündemde tutuluyordu hep. "Kimlik", "marka" gibi sözcüklerin bir yandan kişilerden kurumlara, hatta toplumlara, öte yandan da nesnelerden binalara, hatta şehirlere kadar herkese ve her şeye yapışması tesadüf değildi. Bu dünyadaki en ölümcül özellik "benzerlik" haline geldi kısa zamanda. Konu olmak, gündeme



gelmek, dolaşıma girmek, benzerlikleri gölgede bırakacak, unutturacak farklılıkların öne çıkmasıyla mümkün oluyordu ancak. Dizginlerinden kopmuş bir nominalleşme eğilimiydi bu: Özne-ler ve şeyler ancak kendi adlarıyla, demek ki başka hiç kimseyle paylaşmadıkları, kimsenin ve hiçbir şeyin sahip olmadığı özellikleriyle, kimlikleriyle (markalarıyla) anılırlarsa gündeme çıkabiliyor, dolaşıma girebiliyorlardı.

Belki her zaman böyleydi bu. 80 sonrası'nın ayırt edici özelliği bu durumu bir sanayiye, piyasa değerine dönüştürmesi, sonuç olmaktan çıkarıp başlangıç haline getirmesiydi. Farklılık, zaman içinde ortaya çıkan bir kendine özgülük olmaktan çıktı, daha en başından kişilere ve nesnelere yapıştırılan normatif bir özellik haline geldi. Kapitalist sanayinin konusu haline gelen diğer alanlarda da olduğu gibi “zaman” ile kurulan ilişki tersine döndü: Anonimlikle nominallik, benzerlikle farklılık arasındaki diyalektik, ötekilerle ilişki üzerinden, bilinmeyen bir gelecekte ve



RESİM 20, 21 1666'da geçirdiği yangında tamamen yanıp sonra yeniden inşa edilmesine rağmen 500 yıl sonra orijinal morfolojik karakterini hâlâ sürdürmüş olan Londra'nın tarihi merkezi *city*. Son çeyrek yüzyılın spekülative basın-cına direnemeyerek dünyanın en pahalı ofis stokunu barındırmanın bedelini fotoğraflardaki manzaralara maruz kalarak ödedi.

ancak zaman içinde şekillenecek bir yaşantının sonucu olmaktan uzaklaştırılıp düpedüz bir tasarım konusu haline getirildi. Tabii ki anonimliği ve benzerliği bertaraf etmeyi hedefleyen saf bir nominallikti hedeflenen. Problemi de bu oldu zaten: Benzerliklerden arındırılmış, mutlak farklılıklar üzerine kurulmuş bir dünya sonunda farkı tamamen silmeye meylediyordu. Herkes başka hiç kimseyi çağrıştırmadan sadece kendi adıyla (imgesiyle, sözüyle, sloganıyla, sadece kendine mal olmuş herhangi bir özelliğiyle) hatırlanmak isteyince, kimse hatırlanmıyordu...

Bu distopik çehreye kayıtsız-şartsız bürünmedi dünya kuşkusuz. Ancak imge endüstrisinin desteğiyle kurumlaşan bu eği-

limlerin çeyrek yüzyıl boyunca yarattığı güçlü basınç kayda değer hasarlar da yarattı. “Tarihin sonu”, “apolitikleşme”, “ekolsüzleşme”, “alternatifsizleşme” gibi arazlarla dile gelen bir “iç boşalmasından” söz edildiğinde, herkes ne kastedildiğini anlıyor artık. Nominalleşme eğilimi şehirler ve mimarlık üzerinde de çarpıcı izler bıraktı. Bu izleri mıknaş gibi üzerine çeken iki terim var; biri nesneye, diğeri özneye işaret ediyor: “ikon bina” ve “star mimar”. “İkon”, şehrin geri kalanıyla ilişkisini kesmiş, kendi başına ayakta durarak dikkati üstünde toplama kapasitesine sahip binayı tanımlıyordu; “star” da onları şekillendirme statüsüne sahip mimarı (RESİM 21).

Önemli bir sorunu vardı denklemin böyle kurulmasının: Oyun, farklılığın içinden türeyebileceği başlıca iki kanal devre dışı bırakıldıktan sonra başlıyordu: 1. Şehir, 2. Program. Şehrin bağlamına mesafe konması “ikon”un tanımı gereği zaten ve analogi, metafor, alegori, hatta parodi gibi her türlü kreatif faaliyetin yanı sıra mimarlığa da ilham vermiş araçlardan yoksun bırakıyordu mesleği. Program ise gayrimenkul sektörü tarafından çoktan küresel ölçekte standartlaştırılmıştı. Plazalar, rezidanslar, oteller, AVM’ler, *mixed use / karma kullanım* çeşitlemeleri, hatta kültür yapıları, daha başından piyasa normlarına endekslenmiş standart programların adlarından öte şeyler değildi. Şehirlerin ve programların özgünlük potansiyellerinden mahrum kalmış bir farklılık arayışının başvurabileceği bir diğer kanal öznellikti: tasarımcının öznelliği. Bu trendin başladığı 80’li yıllara diğerlerinden ayrıışan kendine özgü tutumlarla girmiş bu ilk postmodern mimarlardan, star statüsüne yükselme karşılığında özgün dağarcıklarını farklılaştırmanın hizmetine koşmaları beklendi. Bir yanda Foster, Rogers, Piano, Nouvelle, öte yanda Gehry, Hadid, Liebeskind, Herzog & de Meuron, ve de bir yana konması daha zor olan Koolhaas, Mayne ya da Hall ve diğerleri, kendilerini

ayırddeden dağarcıklarıyla birlikte davet edildiler bu arenaya. Rossi, Grassi, Aymonino, Botta, hatta Venturi gibi, önceki dönemin alışkanlıkları ve söylemleri üzerlerine fazla yapışmış olanlar çabuk düştüler oyundan. Çünkü fark yaratıcı bir tutum ile işe başlamak yetmiyor, tutumlar önce ardlarındaki ağırlıklardan kurtulup stillere dönüşmeye zorlanıyor; o da yetmiyor, ikon üretiminin başlıca kriteri olan farkın sürekliliğini gözetmek için devamlı yenilenmek gerekiyordu. Ya da yenilenme izlenimi yaratmak.

Şehrin ve programın yanı sıra kendilerini ayırddeden dağarcığın da ilhamından yoksun kalan starların fark yaratmak için ellerinde kalan yegâne araçlar, çığ gibi büyüyen yeni malzeme alternatifleri ile form oldu. Malzeme kompozisyonları ile farklılaşmak için yapı endüstrisine, form ile farklılaşmak için de dijital ortamın yeni imkânlarına başvurmaktan başka yol bulmak da hiç kolay olmuyordu. Sadece kendilerine ikon beklentisiyle iş veren küresel sermayenin çapıyla değil, yapı endüstrisinin ve dijital teknolojilerin genişleyen kapasiteleri ile başa çıkabilmek için de hızla *corporate* yapılara dönüştüler. Bütün bu süreç mimarlık ortamını dilsizleştirdi. Evet, içinde eskisinden çok daha fazla konuşulduğu endüstrileşmiş bir mesleki medya söz konusuydu belki, hatta mimarlar kendi mesleki ortamlarının dışına da taşmışlardı; ama bu ortamlar giderek içlerinde sadece haberlerin bulunduğu günlük gazetelere benzediler. Her şey habere dönüşerek bildirim kipinde dile gelmeye başlamış, üzerinde konuşulacak, tartışılacak, düşünülecek şey kalmamıştı. Bir mimarın projesini neden öyle değil de böyle yaptığını anlattığı cümlelerle, hangi yemekle hangi şarabı tercih ettiğini ya da yılda kaç saat uçtuğunu anlattığı cümleler arasındaki fark silikleşti. “Magazinleşme” diye adlandırılan bu süreç haberleştirdiklerinin özgül ağırlığını düşürüp standartlaştırdı...

Kapitalizm hep böyledir: kendi içinde çelişik olan enerjileri dizginsizce ortaya salıp imkânsızlık noktasına kadar sürükler. Yine öyle oldu: “Fark”ı başlıca değer ve sermaye birikim enstrümanı haline getirdikten sonra onun içinde üreyebileceği mecraları standartlaştırdı. Talep baştan çelişikti zaten. Sürekli istisna üretilmesi isteniyordu. Üstelik de kapitalizmin en sıradan, en hesaba gelir ve norma bağlanmış talebini, ekonomik değer üretimini karşılamak üzere talep ediliyordu istisna. Sonuç malum: uç noktaya sürüklenmiş bir benzerlik ve farksızlaşma. Kuşkusuz burada küresel kapitalizmin standart programlarını uygulayan işlerden söz ediyoruz. Bunların dışında üretilmiş sayısız iş ve bunları üreten çok sayıda mimar da var dünyada. Ancak ikon binalara yatırım yapan ortam gündemi tümüyle işgal ettiği ve geri kalanı görünmez kıldığı için hegemonik bir güç yaratmış, geri kalan dünyanın iletişim kanallarını büyük oranda kesmiş oldu. Sadece yer kaplayarak değil, rol modeli kapasitesiyle de yoksunlaştırdı kendi dışını.

Tabii Rem Koolhaas gibi, enerjisini bir yandan o dünyada kalmaya, diğer yandan da malzeme ve forma dayalı farklılaşmaya direnmeye harcayanları da unutmamak lazım. Ama programları yeniden yorumlamak, programı plan kadar kesite de yaymak türünden çabalarının da en önemli problemi bilişsel (*cognitive*), yani “zihinsel” diye sınıflayabileceğimiz nitelikte olmalarıydı. Bu bilişsel tutum soyutlamaya ve genellemeye yatkın olduğu için dünyayı yanlış işleyen (en azından “olabileceği kadar iyi işlemeyen”) bir mekanizma gibi göstererek eleştirir ve daha iyi işleyişin araçlarını sunma iddiasındadır. Dolayısıyla öğrenilebilir ve tekrarlanabilir, yani yeniden üretilebilir. Farkı arayan bir dünyanın ayırt edici enstrümanı haline gelemes. Programla oynamak da, kesite yaymak da işin tanımını yapanlarca ya baştan reddedilir, ya da kabul edilmiş şekilleriyle başka işlere de taşınabilir.

Bütün zindeliğine ve zekâsına rağmen Koolhaas'ın (söylemini değil!) pratiğini ayırt eden de bu öncelikler değil (eğer kişisel karizması değilse!) eninde sonunda malzeme ve form tercihleri olmuştur.

Evet, atipik olanın, istisnanın beşiği, *cognitive*'in zıddı olan *estetik* tutumdadır.⁷ Estetik akla ve zihne değil, duyulara yatırım yapar. Zihinsel olanı, demek ki genellemeleri devre dışı bırakarak, maddi dünya ile duyular dünyasını her seferinde yeniden yüzleştirmeyi dener. Peki maddi dünya ile duyuların karşılaşmasından her seferinde farklı bir şey çıkacağıнын garantisi nerede? Orada da alışkanlığa dönüşmüş, yinelenen algılar, duygular, reaksiyonlar yok mu? Tabii ki var. Otomatik işlemesi beklenen bir süreç de değil zaten estetik. Daha doğrusu bir "süreç" değil. Estetik tutum ancak maddi dünyayı ve duyular dünyasını burada dile geldiği türden kategorize etmeyip, dikkatini durumun kendisine yöneltirse, ilhamını durumun biricikliğinden alırsa, güneşin her doğuşuna, ağacın her kesitine, insanın her akşamki haline dikkat kesilmeyi bilirse, bakmaya, işitmeye, koklamaya, tatmaya, dokunmaya açıksa, bunları otomatiğe almamışsa, özgül durumların kendilerine bir kere açıldı mı tekrarlanan hiçbir şey, hiçbir an olmadığının farkındaysa, işte bu açıklık durumu içinde gerçekleştirme iddiasındadır üretimini.

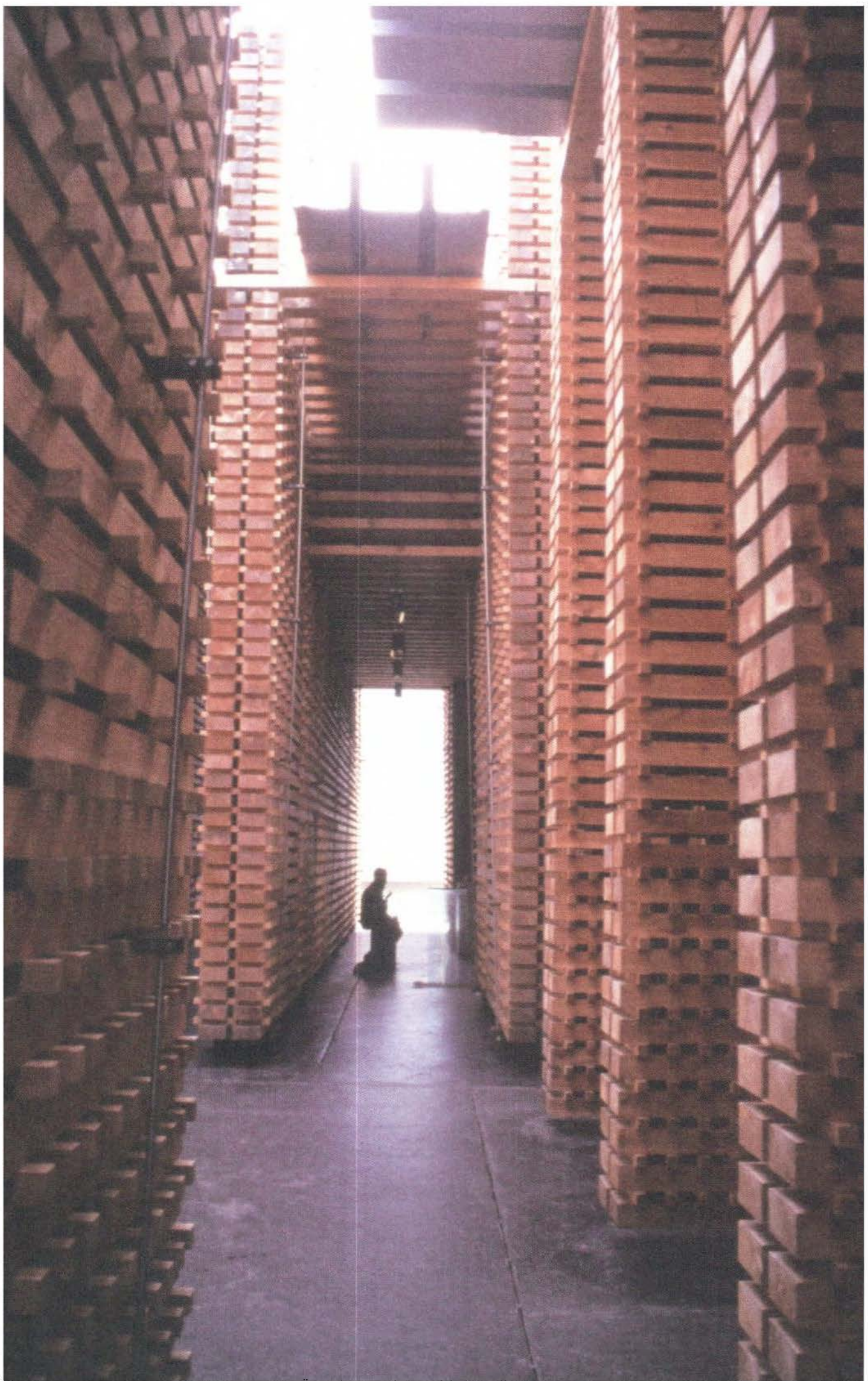
İsviçre Alpleri'nden gelen ağaçlar, Vals'in suyu ve taşı, Versam köyünde yanına ilişilen ev, Nazi terörünün dehşeti, Köln'deki Kolumba Kilisesi'nin İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımından arta kalan 1500 yıllık katmanları, Sumvitg köyünün ağaç kabuğu kaplamaları, Bregenz'in yaslandığı gölün rengi: Peter Zumthor

7. Peter Zumthor'un işlerini Frankfurt Okulu kaynaklı bu kavramsallaştırmalar aracılığıyla "Maddenin Yoğunluğu" başlıklı bölümde ayrıntılı tartışıyorum.

duyularını ve hafızasını bunlara ve kimbilir daha nelere açarak yorumluyor kendisine verilen programları. Acelesi, telaşı, heyecanını yoldan çıkaracak, dikkatini dağıtacak toplantı ve seyahat gündemleri olmadığı anlaşıyor. Duyularını, hafızasını ve birikimini, içinde maddelerin, yerlerin ve ihtiyaçların bulunduğu özgül durumlara yoğunlaştırıyor. Kısa devrelere müsaade etmiyor. Ve dünya nicedir peşinde olduğu “farkın” nasıl her seferinde yeniden üretilebildiğine şahit oluyor. Üstelik aynı standartlardan türeyenlerin arasındaki nüanslar değil ortaya çıkan; aslen benzer olanın farklı paketlenmiş de değil: bazen bir köy evinin, bazen bir dehşet müzesinin, bazen 1500 yıllık katmanların, bazen Zumthor atölyesinin kendine özgü atmosferinin, bazen karlar içinde buharlaşan termal suyun, bazen de Ren-Vestfalya eyaletindeki ender tarla peyzajının sessizlik halesinin.

Evet, büyük gürültülerle peşine düşülmüş olan farkın, istisnanın, olağandışının hiç de imkânsız olmadığını kanıtlıyor Peter Zumthor her seferinde. Ama bir şerhi de var: o dünyanın dikkat dağıtıcı koşullarına yeterli mesafenin konması şart. O yüzden bir münzevi değil; kapalı kapıları açabilmek için kapatıyor açık kapıları. Kapattığı dünyanın kendisi değil; doğal, zihinsel, tinsel ve psikik enerjileri harekete geçirebilmek için onların önünü kesen koşulların dünyasını dışlıyor sadece. Ufkunun İsviçre’yle ve yaşadığı köyle sınırlı olmadığı dünyanın her yerinde hamle yapabilme kapasitesinden, Stefan Zweig ve Martin Heidegger kadar Wallace Stevens ve Edward Hopper gibi Amerikalılardan da ilham alabilmesinden de belli. Münzevi olmadığı kadar star da değil. İkon’a tahvil edilemiyor bir türlü yaptıkları. Dünya tam da bu nedenle, ikona direnen olağanüstülüğün ortaya çıkışına şahit olduğu için gözünü alamıyor onun yaptıklarından. Sürekli söze

dökülen değerlerin, koşulların tamamen ters-yüz edildiği ortamlarda nasıl çarpıcı şekillerde ortaya çıkabildiği şaşkınlıkla izleniyor. Ve oldukça manidar bir tesadüfle, tam da dönemin kapanış ilanının ertesinde taçlandırılıyor mesleki pratiği...



Maddenin Yoğunluğu

Peter Zumthor'un işleri cazibelerini nereden alıyorlar?⁸ İlk bakışta, hatta ikinci, üçüncü bakışta sınıflandırılması güç işler bunlar. Birine bakarak sonrakini ya da öncekini kestirmek mümkün değil. Her seferinde yeniden anlamak gerekiyor. Şaşırtıcı: Her işiyle mimarlık dünyasının dikkatini bir kez daha üzerine çekiyor, bir kez daha şaşırtıyor. Şaşırmaya eşlik eden izlenim içtenlik oluyor. Güven veriyor: Bizleri şaşırtmak için davranmadığına, motivasyonunu dikkatleri üzerine çekmekten almadığına dair bir güven bu. Akli bizlerde değil, başka şeylerde gibi. Poz verirken değil de, dalmış işini yaparken dikkatimizi çekiyor adeta. Hassas bir denge bu. Bir "hinlik" sezildiği anda dağılıverecek halle. "Starlık" müessesesi tarafından öğütülecek, cansızlaşacak, sıkıcı müfredatların konusu olacak. Özenilirken burun kıvrılan ünlüler arasına katılacaktır. Farkında bile değil sanki bütün bunların. İşini yapmaya devam ediyor.

"Alinteri", çalışkanlık cazibeyi anlamaya yetmez. İçtenlik de öyle. Üstelik her ikisi de dikkatleri özne üzerinde topluyor. Öznenin karakter özellikleri olabilir bunlar; nesnenin değil. Oysa bizim dikkatimizi işler çekmişti başlangıçta. Kişiliğinin değil, işlerinin cazibesine kapılmıştık. Yazıya da öyle başladık.

Özneye nesneyi nasıl ayıracağız? Belki de Zumthor örneğinde tersten gitmek lazım. Çalışkanlık, içtenlik gibi karakter özelliklerinin içine sığmayan, onların dışına taşan bir güç olduğunu söylemiştik bu işlerde. Zumthor belki de enerjisini işlerinin gü-

8. Bu metin *Arredamento-Mimarlık* dergisi tarafından 2001/4. sayısı için tasarlanan Peter Zumthor profilinde yer almak üzere sipariş edilmiş ve söz konusu sayıda "Maddenin Yoğunluğu" başlığıyla yayımlanmıştı (s. 59-68).

RESİM 22 EXPO İsviçre Pavyonu inşaat kerestesi duvarlar arası yollar.

cünden alıyordur. Olduğu gibi kalma gücünü, sahiciliğini onların gücüne borçludur. Onlara öyle bir şey geçirmiştir, öyle bir donatmıştır ki, o işler başkalarının dikkatini üzerlerinde topladıkları kadar onu da yeniden yapmaya, yenilenmeye kıskırtıyordur her seferinde. Tavuk-yumurta ikilemini küçümsememek lazım: Mantiğin sınırına işaret eder bu ikilem. Ancak sarmalın biktırırıcısına yinelenmesi gerçeğini de değiştirmez mantığın iflası.

O zaman önce soruyu şöyle soralım: Zumthor işlerine neyi geçiriyor? Neleri kendisinin, kendi varoluşunun, tasavvurunun özelliği olmaktan uzaklaştırıp nesnelerinin kılıyor? Tasavvurları, niyetleri ve alışkanlıklarıyla kendisi çekildikten sonra ne kalıyor geride? sonra da ikinci soru: Peki bu geride kalanlar güçlerini, cazibelerini nereden alıyor? Neden hep beraber bu işlerden etkileniyoruz? Onları hepimiz için uyarıcı ve inandırıcı kılan ne?

İki yoğunlaşma odağı var Zumthor'un: madde ve durum. Öge, bileşen, mafsalsal, detay, form vs. değil, *madde*. Program, yer, işlev, davranış vs. değil *durum*. Daha doğrusu: öge, bileşen, mafsalsal, detay, form olarak *madde*; program, yer, işlev, davranış olarak *durum*. Mayalanmış, damıtılmış, her şeyi üzerine çekmiş, toplamış, sorumluluğunu üstlenmiş yoğunluklar olarak madde ve durum. Bir de bunlar üzerinde işlem yapan, düşünen, çalışan, emek sarfeden zihin ve beden var. Maddeden ve durumdan bağımsızlaşmaya, özgürleşmeye, onları kendi buyruğunun, becerisinin, iç enerjisinin tabiiyetine geçirmeye meyleden; motivasyonunu onlar üzerindeki egemenliğinden alan zihin ve beden. Bir araya getiren, ayrıştıran, soyutlayan, sınıflandıran, eğen, büken, düzleyen, söken, takan zihinsel ve bedensel emek. Zumthor, vazgeçemeyeceği temel tercihini tam da emeği ile yarattığı arasındaki bu diyalektik aralıkta yapıyor: Zihinsel ve bedensel emek, maddenin ve durumun tabiiyetinde olacak; onlara uyacak,

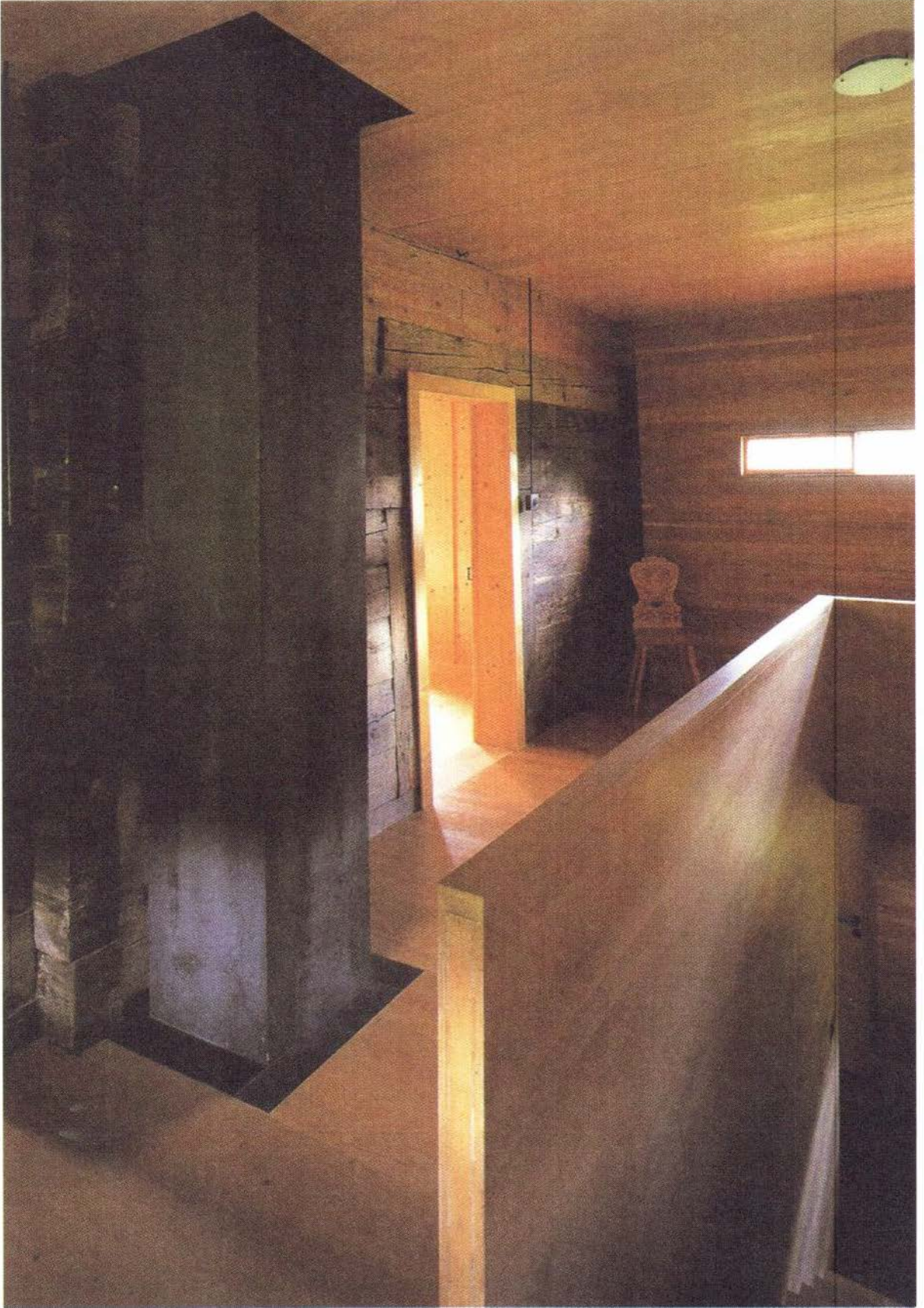
onlara soracak, onlar ne istiyorsa onu yapacak. Her seferinde, her işinde bir kez daha yüzleştığımız gerilimin kaynağı tam da burada: özgürleşme, bağımsızlaşma, kendi başına kalma eğilimiyle, yüzünü her seferinde yeniden üzerinde işlem yaptığı maddeye ve duruma dönen, kendini onlara teslim eden irade arasındaki gerilim. Gerçekleşmemiş, tutuklanmış imkân ile kışkırtılıp kara delik misali yoğunlaştırılmış kendi iradesi arasındaki gerginlik...

Yaklaşalım: İsviçre dağlarındaki bir işi:⁹ Geçmiş zamanı tarih olmaktan çıkartıp neredeyse bir töz olarak üzerinde toplayan yaşlı bir ahşap dağ kulübesi. Büyütülüp yeniden kullanılacak. Yüzünü vadiye dönmüş. Zemin arkasından yükseliyor. Kulübe-yi arkaya doğru uzatıyor Zumthor; arkadaki tepeye dayıyor. Dayamak için tepenin formunu bozmadan zeminini sertleştiriyor. Ahşap lataların bir kenarını sertleştirdiği zeminin üzerine yerleştirirken, diğer kenarını evin dış duvarının içine sokuyor. 30-35 cm aralıklarla üst üste yerleştirdiği ahşap lâtalar dış duvarın iskeleti oluyor. Düşey taşıyıcı yok. Yeni duvarı ev ve dağ tutuyor. İlave duvar onlara yaslanıyor. Sonra içeriden kaplıyor bu eve ve dağa yaslanan duvar konstrüksiyonunu. Kapı, pencere açmak için aralarını boşaltıyor tahtaların ve çerçeveliyor. Üzerine hafif yekpare bir çatı koyuyor. İçi de, konstrüksiyon, kaplama, merdiven, kapı ve mobilyaların içiçe geçtiği bir ahşap sistemle bitiriliyor ve evle ilavesi içeriden birbirine açılıyor. Lifleri, hareleri, yoğunluğu, sertliği, yüzey dokusu ve üzerinde işlem yapılma imkânlarıyla ahşap, zamanın kendisi gibi duran bir ev, bir yamaç, ışığı, havası, zemini vb. ile Alpler'in kır peyzajı, sessizlik, durağanlık. Bunlara bırakıyor kendini Zumthor. Pasif bir bırakma değil bu. Bir yoğunlaşma ve özdeşleşme işlemi; verili malzemeye ve baş-

9. Bu kitabın "Gugulun Evi" başlıklı son bölümü, tamamen Zumthor'un bu işine ayrılmıştır.



RESİM 23, 24 Gugalun Evi.



RESİM 25 Gugulun Evi içi.

lıbaşına bir durum olan o yerle. Bu öyle bir yoğunlaşma ki, kültürel dolayimleri bile devreden çıkarıyor: verili zanaatkâr alışkanlıklarını, duvarın, iskeletin, kaplamanın vb.'nin nasıl inşa edildiğini; bir tip, hatta arketip olarak evin/kulübenin, pencerenin, kapının ne olduğunu, dolayısıyla nasıl olması gerektiğini ortaya çıkarıyor, algılanır ve hissedilir hale getiriyor.

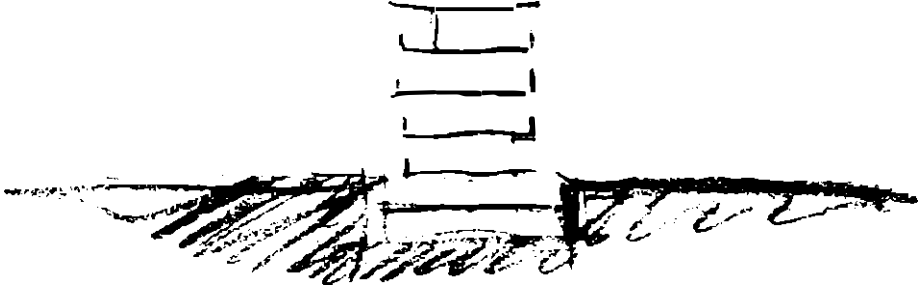
Maddeyle ve durumla bunları bile araya sokmadan yüzleşiyor. Tek tek hiçbir karar, hiçbir işlem şaşırtmıyor bizi. Bir kere o ilk fiske vurulduktan sonra en kolay ve en olmaları gerektiği gibi yapılmışlar sanki. Şaşırtıcı olan, gözümüzü takılmaktan alıkoyamadığımız şey bütünü. Tanıdığımız şeylere benzetemiyoruz. O eski dağ evlerinin replikası değil; soyutlama, kökenine çekilme gibi bir yorumu da değil. Evet, bir zıtlık var. Ama bu bildiğimiz türden zıtlıklara da benzemiyor. Çağ farkıyla gerekçelendirilmiş bir farklılaşmaya benzemediği gibi, örneğin kompozisyon tekniği türünden araçlar kullanılarak yapılmış gibi de değil. Her şey orada duruyor ve gördüğümüz kadar sanki. Yapılması gerektiği gibi yapılmış ve ortaya bu çıkmış. Zihnimize hitap edebilecek her türlü dolayım devreden çıkarılmış. Doğrudan duyularımıza hitap ediyor, dokunuyor. Ahşap üzerine, kulübe üzerine, hatta kır peyzajı üzerine biriktirdiklerimizi, tanıdıklarımızı devreye sokmamıza meydan vermeden yüzleştiriyor bizi onlarla.

Bütün bunlar, Scott Lash'in (1994) bilişsel (*cognitive*) tutumun karşısına koyduğu *estetik* tutuma işaret ediyor. Bilişsel tutum enerjisini, motivasyonunu zihinsel ve kavramsal olandan alırken, estetik tutum duyusal olan üzerinde işlem yapıyor, algısal ile temasa geçiyor öncelikle. Birincisi soyutlamaya, genellemeye, yani uzaklaşmaya dayanıyor; ikincisi ise somutlamaya, özgülleşmeye, yani yaklaşımaya. Bilişsel tutum, özel (aykırı), mevcut (fenomenal) olanı genel (düşünülebilir, kavramsallaştırılabilir, sistematize edilebilir vb.) açısından işleme, eleştiriye ta-

bi tutar, değerlendirir. Estetik tutum ise tam tersine zihinselleştirilebilir olan genel'i, özel'in merceğinden görür, değerlendirir, eleştirir. Birinci kanal içinde bulunduğumuz dünyayı yanlış işleyen (en azından "olabileceği kadar iyi işlemeyen") bir mekanizma gibi gösterir, daha iyi işleyişin imkânı aracılığıyla. İkincisi ise şaşırtır: Mevcut işleyişin içinde karşılaşmaya hiç hazır olmadığımız, beklemediğimiz bir durumla, bir şeyle dolaysız olarak yüzleştirerek yapar bunu. Karşımıza bir ihtimali değil, ânın kendisini çıkarır. Karşılaşma sonrasındaki muhakemeye değil, karşılaşmanın kendisine yapar yatırımını. Tekrarlanmaya, birikmeye, çoğalmaya yatkın değildir. Belirir, iz bırakır ve yiter. Her seferinde yeniden başlamak, yeniden deneyimlemek gerekecektir.

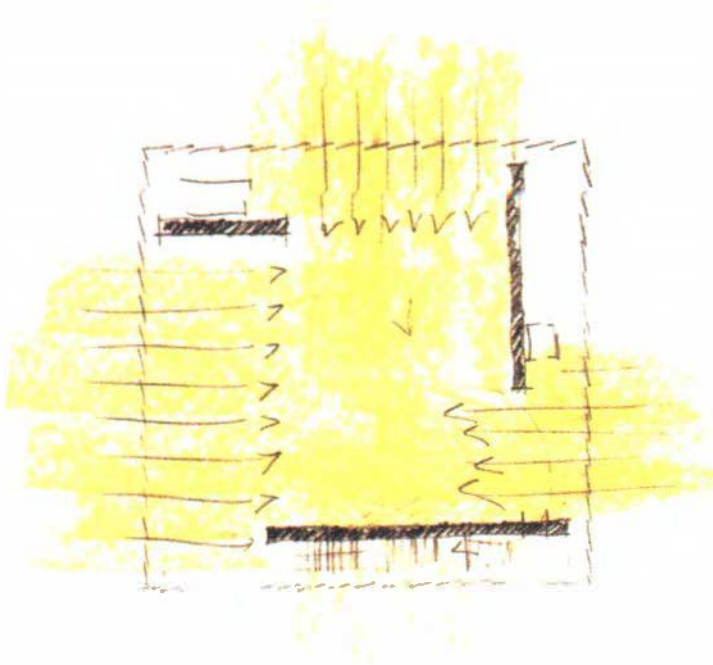
Zumthor'un madde ve durum üzerinde yaptığı işlem azaltmaktan, indirgemekten ziyade yoğunlaştırmaktır. Maddeyi ve durumu her şeyi üzerine çeken, üzerinde toplayan bir mıknağa dönüştürür. Hiçbir şeyden vazgeçilmemiş, hiçbirinin yükü ötekine atılmamıştır. Bu adeta bir sıkıştırılma işlemidir. Sıkıştırıldıkça parçalarının birbirini güçlendirdiği yekpare bir enerji kaynağına dönüşmüştür adeta nesne; verili olan, dağınık duran her şeyi üzerinde toplamanın gücüyle göz kamaştırmaktadır.

Bregenz şehrindeyiz: Avusturya'nın Almanya ve İsviçre ile birleştiği nokta. Bodensee gölünün kenarı. Şehrin göle temas ettiği noktada göz kamaştıran bir kült var. Bir sergi evi. Suyun ışığını, rengini olduğu gibi çekmiş, üzerinde toplamış. Tıpkı gölün kendisinin güneşe yaptığı gibi: Suyun güneşten çaldığı rolü, ışığın kaynağı olma rolünü, müze de gölden alıyor. Tarafsız yoğunluğuyla yansıttığı ışığın kaynağı haline geliyor. Güçlenerek, yayılarak yitiyor, kayboluyor. Varla yok arasındaki konumunu azalmaktan, indirgenmekten değil, çoğalma, genişleme, ışığı yayma kapasitesinden alıyor. Işığı kendisini değil, üzerine düşüğünü, gösterdiğini görebiliriz ancak. Kendisi göz kamaştırır.

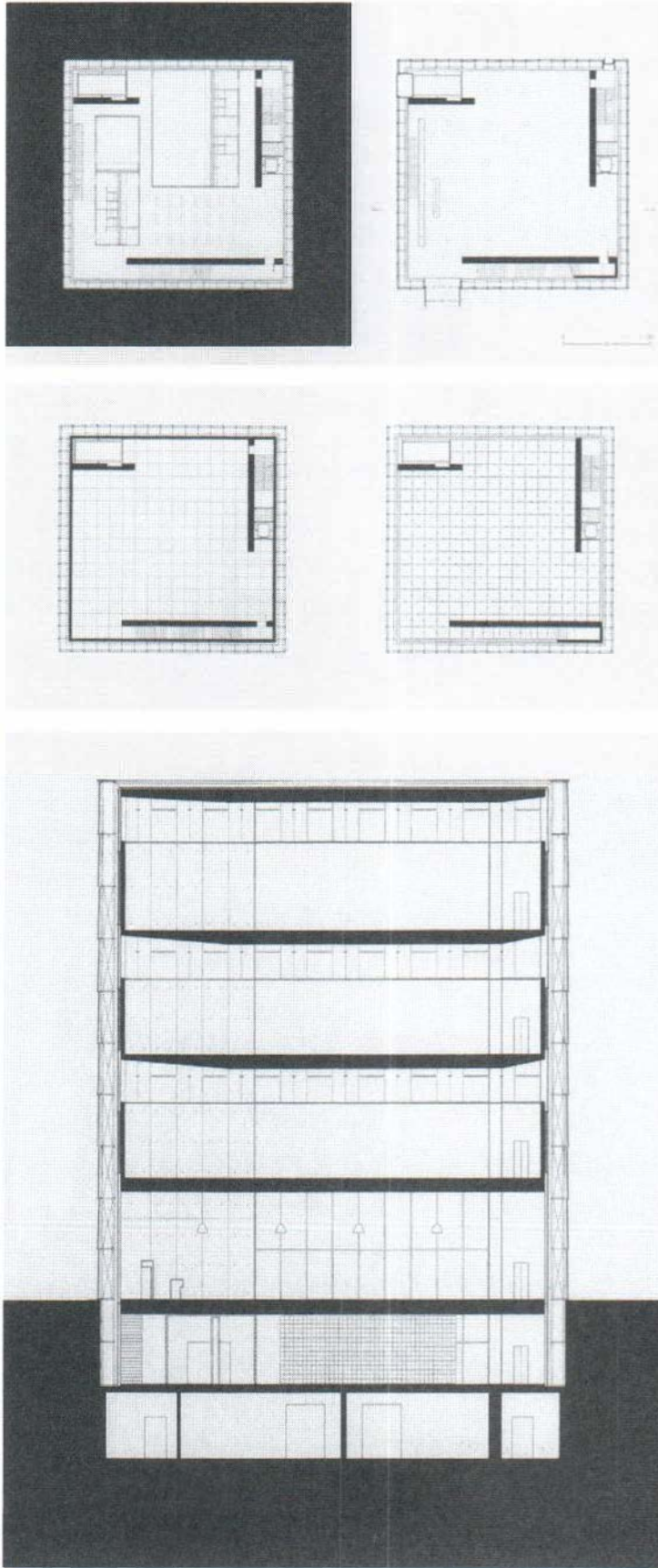


RESİM 26 Bregenz Sergi Evi kesit eskizi.

Işığı yayan sadece cam değil. Camın kumlanması da yetmezdi arkasındaki belli belirsiz yüzey, karaltı olmasa. Camın kumlanması ve ardındaki duvar iki belirsizlik katmanını yaratıyor. Işığı önce tutup sonra bırakan, yayan da bu belirsizlik kademelenmesi. Şeffaf olsaydı ardını görecektik. Arkasındaki duvar olmasaydı ışık tutulmadan geri dönecek, yansıyacaktı. Işığı tuttuktan sonra bırakan, kumlanmış camla koyu duvar arasında kalan boşluk, derinlik. İki malzemeyle kuruyor binayı Zumthor: dökme beton ve kumlanmış cam. Bir de demir kullanıyor. Camı betona bağlamak için. 25 x 25 metrelik kare bir planı var sergi evi binasının. Kenarlara çekilmiş, birbirlerinden bağımsız üç adet perde duvar binanın yükünü topluyor ve merdiven, asansör gibi düşey hareketleri binanın çeperlerine atıyor, tecrit ediyor. Kesitte katlar, duvar ve döşemelerin yekpare bir biçimde oluşturduğu basık U şeklindeki havuzlardan meydana geliyor. Taşıyıcı perdelere tutunan ve yekpare bir biçimde kat mekânlarını sınırlandıran bu U beton havuzlar birbirlerine değmeden üst üste diziliyorlar; 1., 2. ve 3. kat olarak. Birbirlerine değmedikleri, havada asılı durdukları için aralarında hava boşluğu kalıyor. Hava ve ışık geçiyor bu boşluklardan. Katları birbirlerine beton perdeler bağlarken, hava ve ışık boşluğu ayırıyor. İçine tüm tesisat sistemlerini almış, ekle-



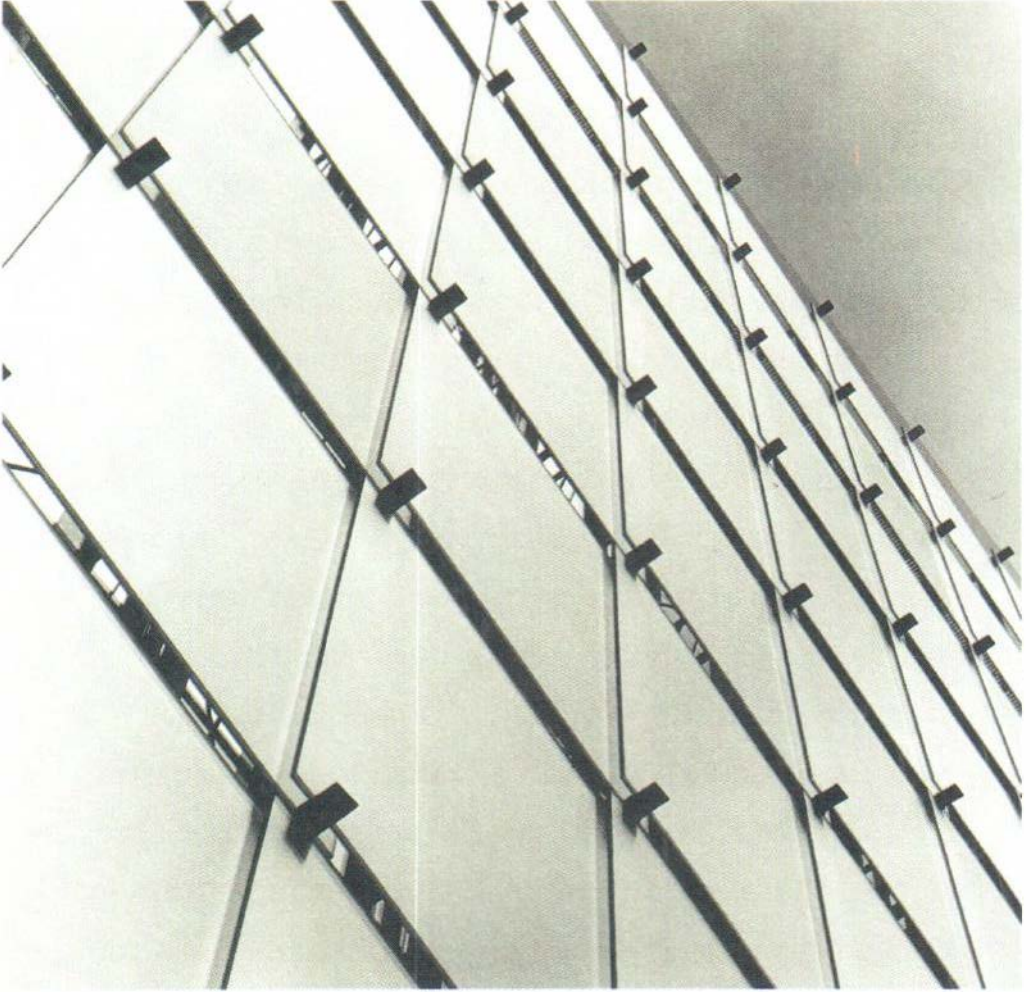
RESİM 27,28 Üstte sergi evi görünüşü , altta plan eskizi.



RESİM 29 Bregenz Sergi Evi. Üstte planları, *altta* kesiti.

meve, çıkarmaya, kaplamaya, soymaya gerek bırakmamış beton perdeler ile beton döşeme ve duvarlar bunlar. Çeperlerde merdivenler var; yine aynı betondan. Her şey bu kadar.

Sıra cam kabuğa geliyor. Cam, binadan bağımsız, dışarıda kendi başına bir yüzey oluşturuyor. Sadece beton duvarlardan 1 m. kadar koptuğu için bağımsız değil. Ritmini, bölünme ve hizalarını binanın modülasyonundan almıyor. Özellikle kesitte belirgin bu. Cam birleşimleri her katta başka yerlere denk geliyor. Başına buyruk, kendi başına ayakta duran bir zar bu. ancak yine de o bildiğimiz asma cephelerden değil. Bu camdan zar iri pullardan oluşuyor. Pul benzetmesi boşuna değil. Balığın sırtı gibi. Birbirinin üstüne binen, birbirini kapatan pullar. Aralarında da neredeyse hiçbir şey yok; tam köşe noktalarında, her seferinde 4 camın birden dayandığı, tutunduğu mesnetten başka. Cam modüller üst üste binip birbirlerini örtüyor. Tam 720 adet 1.5 x 2.5 m. büyüklüğünde kumlanmış cam, içeriinin ritmini önemsemeden binayı çepeçevre sarıyor. Başka hiçbir şey yok. Kapılar bile yitip gitmiş üst üste ve yan yana istiflenmiş bu camların içinde. Camları tutan demir mesnetler yine demir bir konstrüksiyonla arkadaki beton duvarlara yaslanıyor. Son ve önemli bir hamle katların üzeri, beton duvarların bitim hizasından yine kumlanmış camlarla kapatılmış. Böylelikle havada asılı duran katlar arasındaki hava boşluğu katlardan tecrit edilmiş oluyor. Kenarlardan gelen ışık bu boşluktan geçerken, ikinci kez süzöldükten sonra içeriye giriyor. Kaynağı gizlenmiş, güçlü ve müphem bir ışık bu. Doğrudan yukarıdan gelmiyor. Bir karaltının, beton tavanın verdiği derinliğin tonunu aldıktan sonra giriyor içeriye. Kenardan da gelmiyor. Kenarla tavan, kaynakla perde duvar arasında bir yerlerden geçtikten sonra giriyor nihayet içeriye. Merdivenlerde de kurtuluş yok bu ışıktan. Zemin kat merdiveninden itibaren kaplıyor içeriden binanın tamamını. Böylelikle dı-



RESİM 30 Bregenz Sergi Evi'nin pul şeklindeki cam cephe detayları.

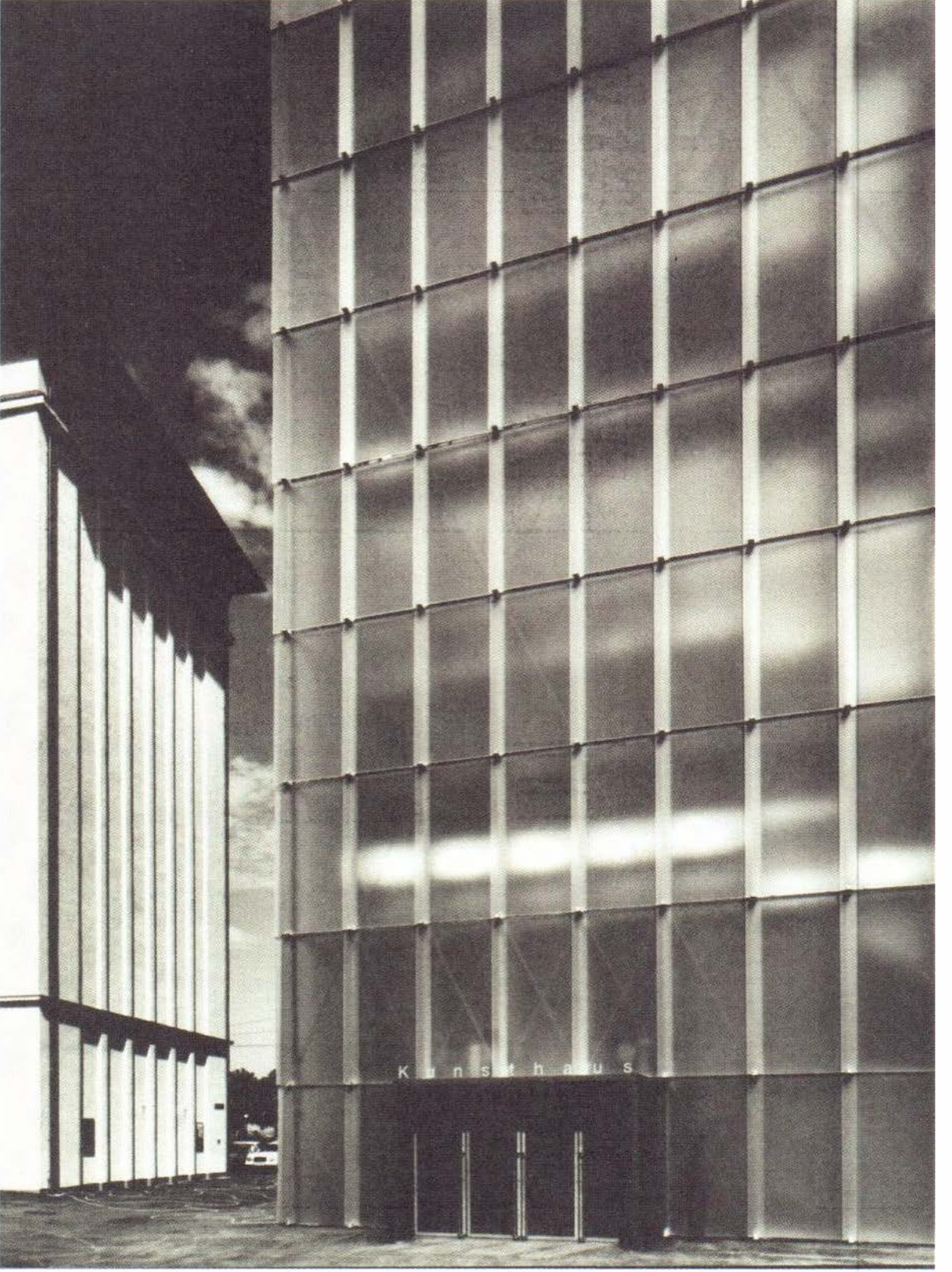
şarıda elde edilmiş ışığın yansıtıcısı değil kaynağı olma etkisi binanın içinde de devam etmiş oluyor, dolayısıyla uzaktan görülen bir ışık kaynağının içine girilmiş oluyor; kaynağın içinde de aynı deneyim kesintisizce devam etmeye zorlanmış oluyor. Bu zincirleme reaksiyon, ışık ustası Louis Kahn'ın bile aklına zor gelecek, kaleminden zor dökülecek bir ışık artikülasyonu ve varyasyonu.

İki malzeme ve bir durum: cam ve beton, Alpler'in havasından ve Bodensee gölünden süzölmüş bir ışık, göl kenarında seyreliip irileşen dokusuyla Bregenz şehri, dikeyine gelişmesi tercih edilmiş bir sergi evi programı. Buradan başlıyor ve buraya çakılıp kalıyor Zumthor. Başka şeylerin sızmasına direnıyor. Kendi olası tercihleri, kaprisleri, becerileri de dahil sızmaya çalışan her şeye karşı yeniden bu malzemelere ve duruma dönerek, onlar üzerinde yeniden yoğunlaşarak direnıyor. Ve işin sonunda yine bunlarla çıkıyor. Ama başlangıçtakiyle aynı şeyler değil artık bunlar. Ya da başlangıçta olduklarından daha fazla "aynı şey"; daha da koyulaşmış, yoğunlaşmış olarak "aynı şey". Dışarıdan sızmalara karşı maddenin ve durumun verilerine her yeniden tutunma, her yeniden sarılma onları bir kez daha damıtmış, sıkıştırmış, güçlendirmiş oluyor.

Peki ama neden? Neden bu dışı kapalılık? Zumthor'un esas dışarıda bırakmak, işlerine sızmasına engel olmak istediği şey ne? Şöyle demiş o her zamanki yumuşak ama kararlı üslubuyla 1988'de California'da verdiği konferansta: "Belki Postmodern hayatı şöyle tasvir edebiliriz: Kişisel biyografik verilerimizin üzerinden geçen her şey müphem, bulanık ve bir biçimde gerçek dışı gibi duruyor. Dünya şeyler için orada duran, ama son kerte de başka şeylerin işaretleri olarak işlev gördükleri için kimsenin tam olarak anlamadığı işaretlerle ve enformasyonlarla dolu. Gerçek şey saklanmış olarak kalıyor. Kimse onu göremiyor. Buna

rağmen, zedelenmiş olsalar da, hâlâ gerçek şeylerin varolduğuna inanıyorum. Toprak, su, güneş ışığı, peyzaj ve nebatat var. Ve makinalar, alet edevat veya müzik aletleri gibi neyse o olan, suni yükler taşımayan insanlar tarafından yapılmış nesneler var. Kendi içinde huzurlu gözüken nesnelerle veya binalarla karşılaştığımızda, algımız da özel bir tarzda sakinleşir, yatışır. Algıladığımız nesne bize bir sözü dikte etmez, öylesine oradadır. Algımız sessiz ve önyargısızdır, tahakkümden uzaktır. İşaretlerin ve sembollerin ötesindedir. Açık ve boşdur... Şimdi, algının bu boşluğunda, izleyicinin [zihninde] zamanın derinliklerinden geliyor-muş gibi bir hatıra belirebilir. Nesneyi görmek artık aynı zamanda dünyayı bütünlüğü içinde sezmektir; çünkü ortada anlaşıl-mayacak bir şey yoktur...” (Zumthor 1999: 16-17)

Evet. Asıl dışarıda tutmak istediği şey anlam Peter Zumthor’un. İşaretlerle, sembollerle, temsiliyetlerle taşınan anlam. Martin Steinmann “semantiksizleştirme” (anlam örüntüsünden arındırma) olarak adlandırdığı bu tutumu (1994: 11), içine Zumthor’la birlikte Herzog&de Meuron, Diener&Diener, Meili&Peter, Burkhalter&Sumi’yi de kattığı Almanca-İsviçresi’ndeki grubun paylaştığı zemin olarak niteliyor. Steinmann’a göre bu tutum, mimari arayışın “anlam olarak şeyler”den, “dolaysız deneyim olarak şeyler”e kaymasıdır. Konvansiyonlar aracılığıyla deneyimlenen “anlam”ın kısa devre ile aradan çıkartılmaya çalışıldığı “semiyotik öncesi” (anlam öncesi) deneyime çekilme arayışdır bu. İşaretlerle (ve onun teorisi semiyolojiyle) iş görmek, artık şeylerin kendi suretleri içinde çözülmeye başladıkları aynalar bahçesinde kaybolmak anlamına gelmeye başlamıştır. Steinmann’a göre bu grubun tepkisi tam da Baudrillard tarafından “şeylerin kendileri yerine suretlerinin arzu nesnemiz olmaya başladığı” saptamasıyla ifade ettiği duruma karşıdır. Anlamın yeniden ele geçirilebilmesi için, birer meta olarak dolaşıma girme-



RESİM 31 Bregenz Sergi Evi görünüşü.

ye meyleden konvansiyonların, bu konvansiyonların taşıyıcısı olan işaretlerin bir kısa devreyle aradan çıkartılması hedeflenmektedir.

Şarj için gerekli olan boşaltma işlemini (deşarjı) andırmaktadır bu strateji. Anlamı boşaltmanın 20. yüzyıl deneyiminden tanıdığımız iki yolu var: Birincisi dışa açılma, yayılma, genişleme. İkincisi içe çekilme, büzülme, daralma. Birincisinin yolunu Dadacılar açmıştı: anlam ihtimallerini uç noktaya kadar genişleterek içini boşaltma; absürd'e, saçmaya doğru sürüklenme. Zihin üzerinde işlem yapan bir tutumdur bu. Schönberg ise ikinci tutumun öncülerindendi: Malzemenin (sesin) ve işlem yapma tekniklerinin kendisine dönerek konvansiyonları berteraf etmeyi denedi. Duyularla aracasız yüzleşme arayışındaydı bu. Bruno Reichlin'in tanımıyla, işaretlerin gramerinin yerine malzemenin gramerinin geçirilmesidir (aktaran: Steinmann 1994: 12).

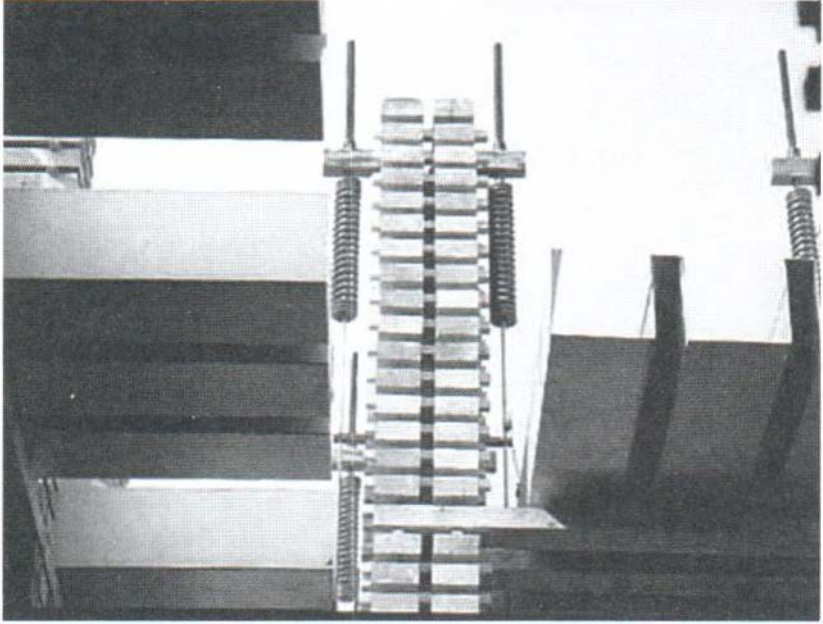
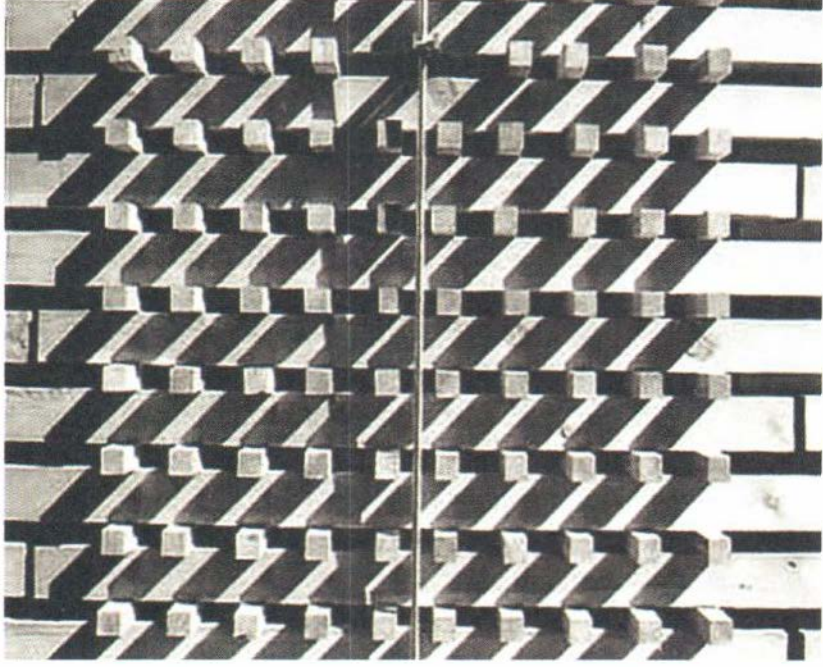
Yeniden Lash'in *bilişsel* tutumun karşısında konumlandığı *estetik* tutuma geldik: Zihni, akıl yürütmeyi, ölçüp biçmeyi, hesabı-kitabı devreden çıkaran, sonra yeniden devreye sokmak üzere çıkaran, bunun için de görmeye, işitmeye, koklamaya, tatmaya, dokunmaya, dolaysız deneyimle yüzleşmeye çağırان estetik tutuma. Peter Zumthor, yolunu şaşırmış, baştan çıkarılmış anlamla farklı koşullar altında yeniden buluşabilmek için, yeniden buluşma ihtimalini açık tutabilmek için, üstelik de bunu paylaşılabılır bir deneyim alanına doğru çekmek için uyarıyor duyularımızı. Duyularımızı bir kez daha duymamızı, deneyimin ateşleyicisi haline getirmemizi istiyor.

2000 yılının Ağustos ayında bir gün, EXPO fuarı 2000'de İsviçre pavyonunu gezen grubun Almanca konuşan rehberinin söze şöyle başladığına tanık oldum: "Zumthor'un pavyonu, reklama,

propagandaya dönüşebilecek her şeye karşı bir dirençtir.” Nasıl oluyordu da, dünyanın en ortalama etkinliklerinden biri olan ulusal temsil esaslı uluslararası bir fuarda, sırf o ülkenin tanıtılması amacıyla yapılmış bir pavyon propagandanın kendisine karşı direnç anlamına gelebiliyordu? Her zamanki gibi: İşleri fazla karıştırmadan, bulandırmadan, anlam sıçramalarına açılmak yerine kapanarak, madde ve durumla algının arasına dolayimler sokmadan. Malzeme: Alpler’den gelen ahşap. Konu (fuarın teması): sürdürülebilirlik. Nesne: İsviçre.

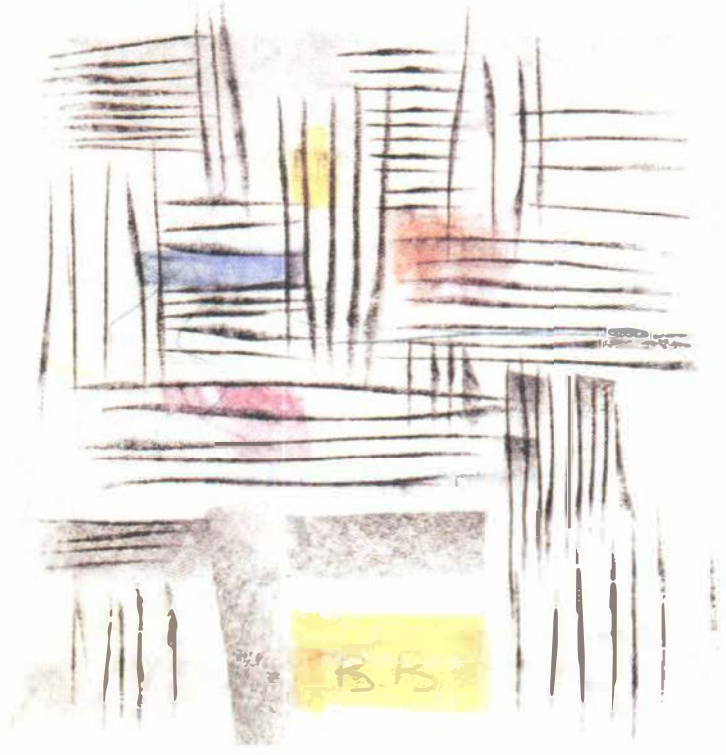
Bunlarla girip bunlarla çıkıyor yine Zumthor. 90’ların başlıca sloganlarından biri olan “sürdürülebilirliği”, her türlü dolayımı, yananlamı, mecazı dışarıda bırakan en düz anlamıyla yorumluyor: kullanılan malzemenin fuardan sonra atılmayıp başka yerde de kullanılması, yani aynen yapıldığı gibi sökülmesi. Bununla bırakmıyor: bir de bunu bize gösterebileceği en sarıh şekilde gösteriyor: İstifliyor 10 x 20 cm kesitli tam 37.000 adet ahşap kalası. 448 cm ya da 290 cm uzunluğunda olabilen kalaslar toplam 2800 m³’lük bir hacim tutacaklar boşluksuz şekilde bir araya getirilip yığılsalardı eğer (Zumthor ve diğ. 2000: 233-4). Tertipli bir kereste deposunda ne görüyorsak o duruyor karşımızda. İkişerli sıralar halinde 9’ar metre yüksekliğinde dizilmiş kalaslar. Çivi, vida, geçme vs. yok. Kalasların birbirleriyle teması aralarındaki 5 x 5 cm’lik ahşap takozlarla kesilmiş, tıpkı depolarda olduğu gibi. Çelik halatlarla sıkıştırılarak sabitlenmiş bu 9 m yüksekliğindeki istif duvarlar. 12 adet istif grubu var. Grupların içindeki istif duvarları birbirlerine paralel duruyor. Farklı istif grupları ise birbirlerine dik açıyla konumlanıyor. 6’sı x, 6’sı da y ekseninde. Bir araya geldiklerinde aralarında kalan boşluklarla kareye yakın labirentimsi bir örüntü çıkıyor ortaya.

Bu labirentin içinde, istif duvarlarının arasında kalan, sirkülasyon aracı olduğu aşikâr lineer boşluklar haricindeki dört ayrı me-



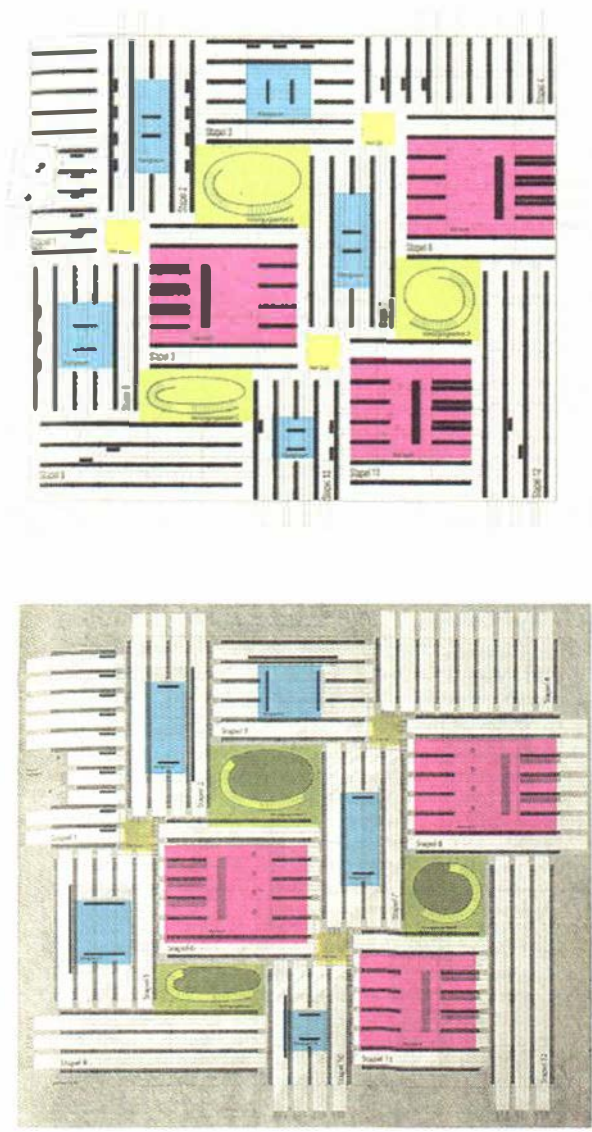
RESİM 32, 33, 34 EXPO Pavyonu. Üstte istifleme prensibi, altta istif duvarı çelik halatla sabitleme detayı. Sağda pavyon giriş-çıkışları.





RESİM 35 Pavyon plan eskizi.

kâna (boşluğa) isim koyuyor Zumthor: İkisi negatif, ikisi pozitif mekân bunların. Negatifler istif gruplarının arasında kalan artık alanlar. Birbirlerine sırtlarını döndüklerinde kalan ve “yan avlu” olarak adlandırdığı 3 adet boşluğa servisleri (wc, personel, mutfak, satış) yerleştiriyor; yüzyüze baktıklarında kalan ve “çapraz avlu” dediği yine 3 adet boşluk ise sirkülasyonun düğüm noktası olarak çalışıyor. Pozitif mekânlar ise istif gruplarının içinde bırakılmış boşluklar: müzik dinlemek için boşaltılmış 5 adet “tını mekânı” ile yeme-içmeye ayrılmış 3 adet “bar mekânı”. İstif gruplarının aralarında kalan alanların üzerleri açık (hizmet alanları birer kapalı kutu haline getirilmiş), içlerinin üzerleri ise çinko derelerle kapatılmış. Çatının yerinde sadece çinko dereler var. Yağmur suyunu alıp labirentin artık alanlarına, dolayısıyla pavyonun içine atıyor bu dereler. Suyun birikmemesi için, asfaltlan-



RESİM 36 Pavyon ölçekli planları. Orijinal üzerinde renklendirme yapılmıştır.

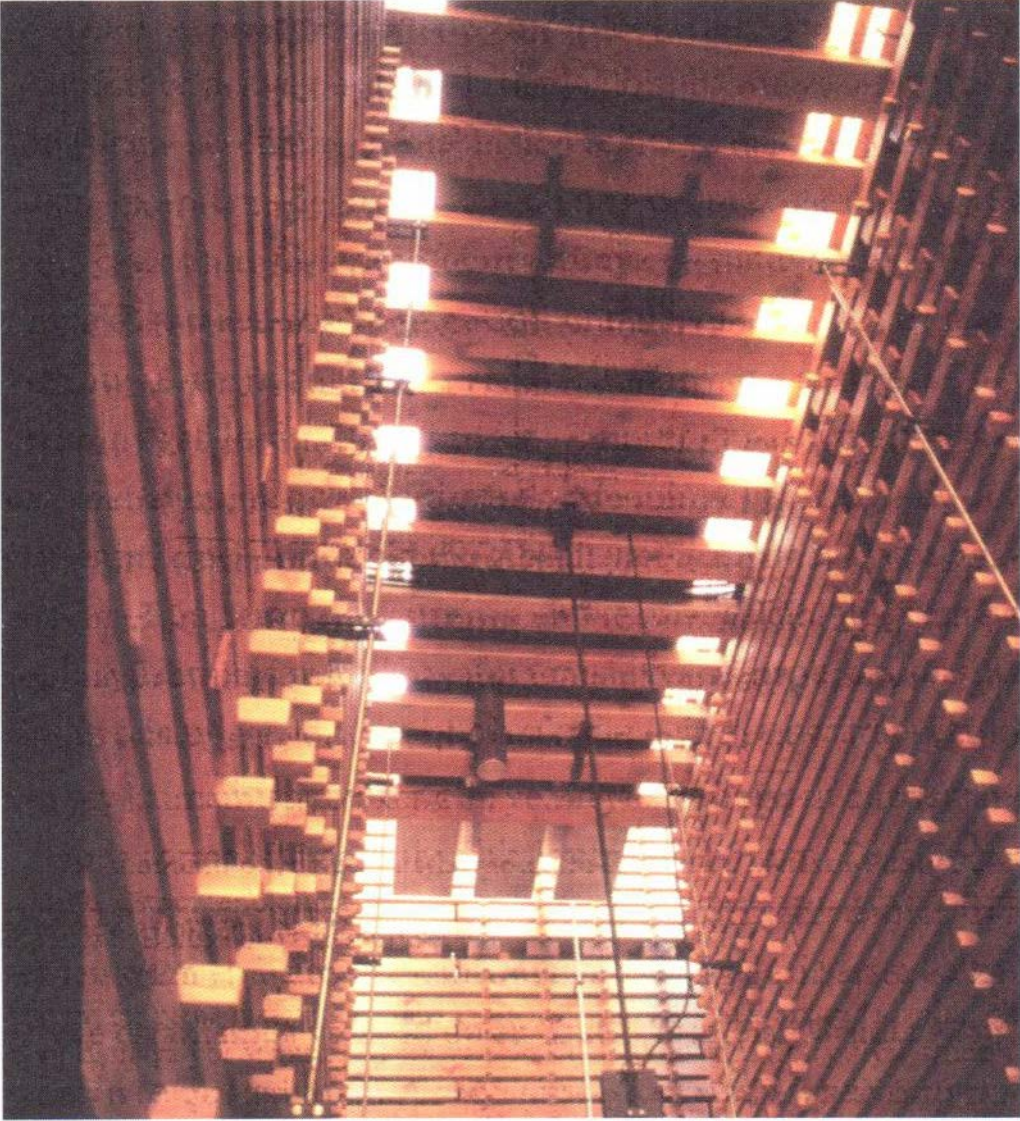
mış zemin suyun akabileceği bir eğimle duruyor. Duvarlar ve mekânlar da hafifçe yatıyorlar böylelikle.

“Labirent” dedik; kendisi de öyle adlandırıyor (Zumthor ve diğ. 2000: 147-8). Ama labirentten önemli bir farkı da var bu kurgunun: 50 adet giriş-çıkışı var bu küçük pavyonun. Her tarafından girilip çıkılıyor; seyrek bir elek gibi. Diğer pavyonların kapılarında biriken uzun kuyruklar yok. Herkes serbestçe girip çıkıyor. Peki ya güvenlik? Korunacak bir şey de yok zaten içeride.

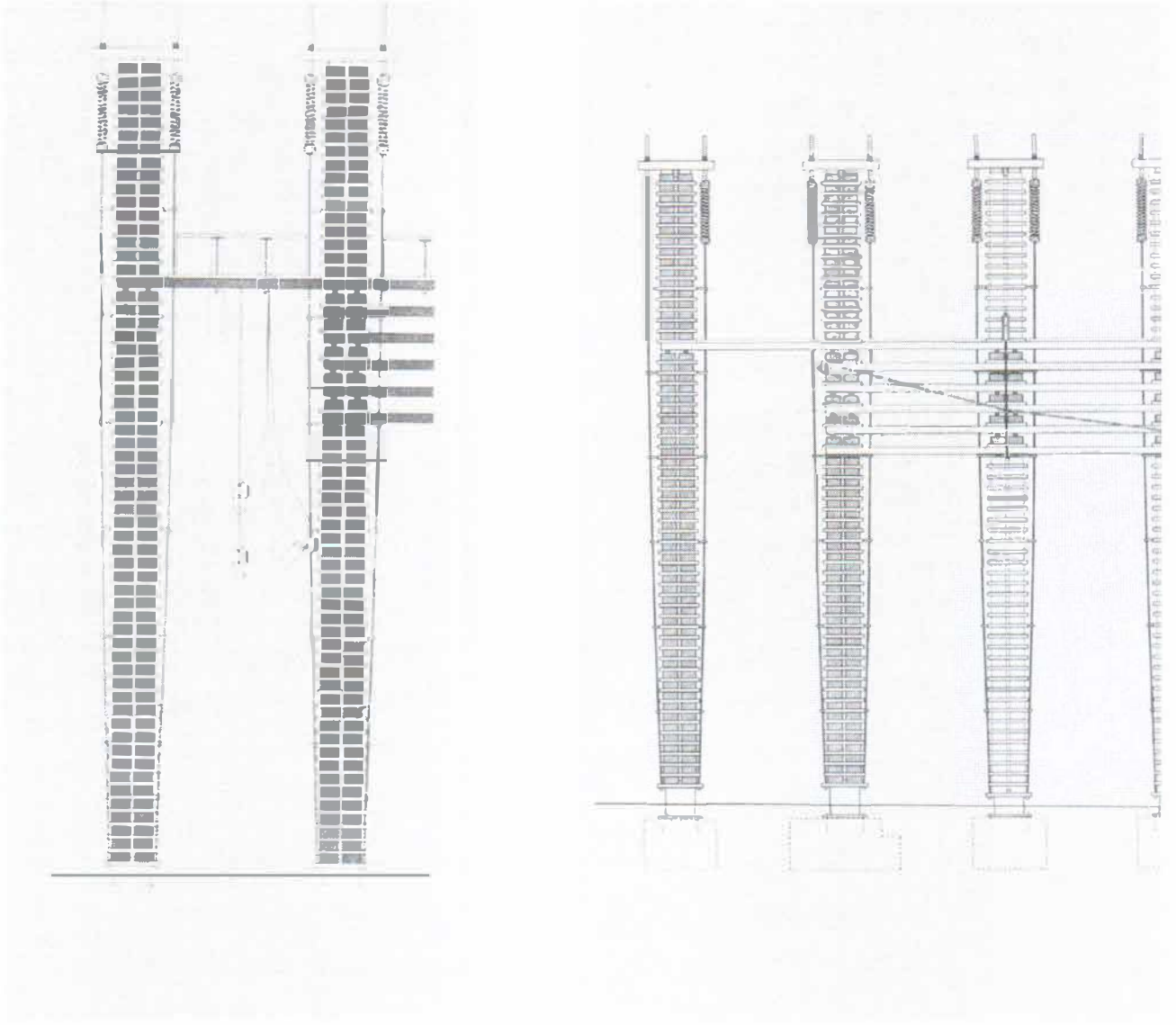
Peynir, çikolata, tatlı yeniyor, şarap, kahve içiliyor, müzik dinleniyor, koridorlara yayılan ahşabın kokusu koklanıyor; Carl Jung gibi, Max Frisch gibi İsviçreli yazarlardan ve bilim insanlarından kalasların üzerine yansıtılan alıntı metin parçaları okunuyor; personelin üzerinde taşıdığı giysilere bakılıyor. Bir de dolaşılıyor, oturuluyor, koklanıyor, dokunuluyor o kadar. Her biri İsviçre'den getirilmiş, Zumthor'un seçtiği tasarımcılar tarafından yorumlandıktan sonra pavyona girmiş tatlar, sesler, sözler, giysiler ve nihayet kalaslar. Her şeyin anlamı, çağrışımı yerine kendisi var pavyonda. Duyularımıza dokunmak, değmek üzere İsviçreli "şeyler".¹⁰

Doğrudan doğruya nesnenin kendisini, şeyler üzerinden yaşanan deneyimi çıkartıyor propagandaya dönüşme ihtimalinin karşısına Zumthor. Her seferinde dışa açılmak yerine içine dönmeye çağırıyor izleyiciye kurduğu senaryo. Pavyonun hiçbir yerinde "İsviçre" yazmıyor, İsviçre bayrağı bulunmuyor. Bunların yerine İsviçre'den taşınmış şeyler var; her seferinde sadece yine kendilerini hatırlatmak üzere bulunan şeyler...

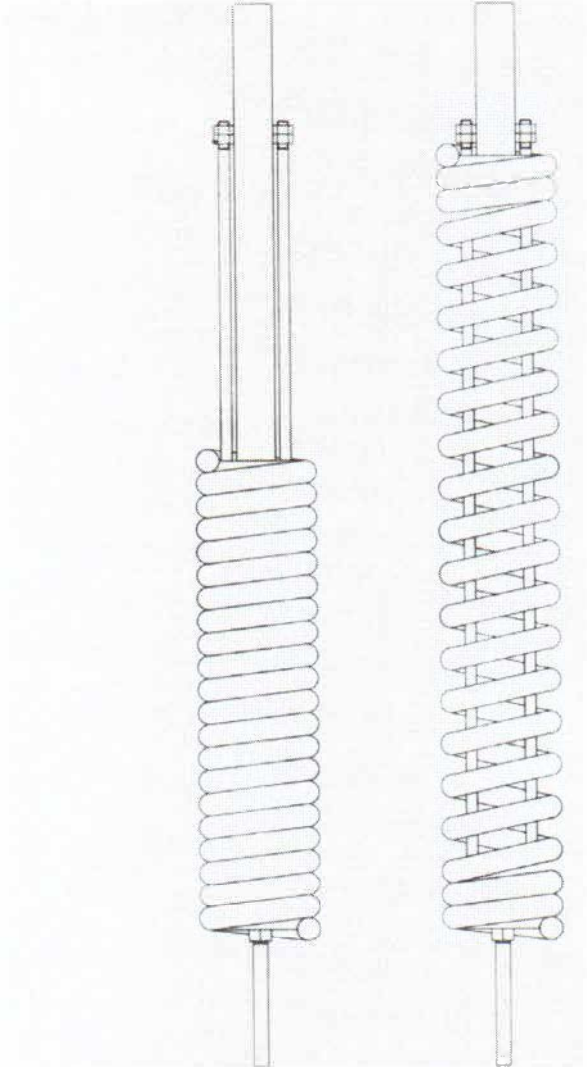
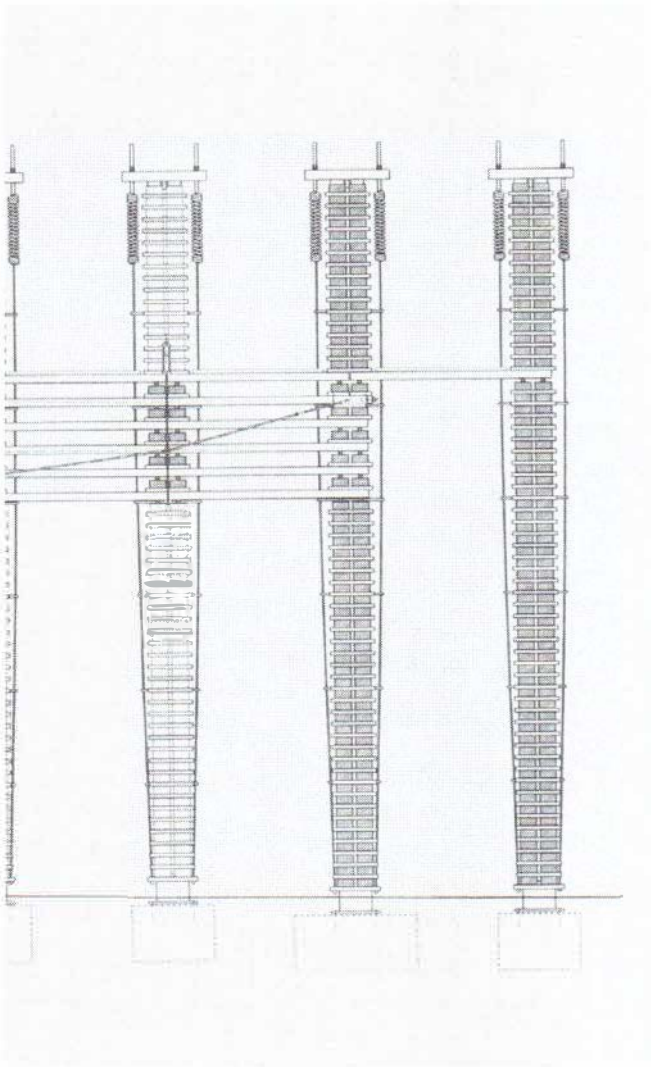
Bir de kitap: Pavyona koyduğu isimle *Klangkörperbuch* (Tını Gövdesi Kitabı). Pavyonun kataloğu. Bütün kataloglar gibi İsviçre'yi, pavyonun amacını, kurgusunu, nasıl yapıldığını anlatıyor. Ama artzamanlı bir kurgusu yok kitabın. Önce "anlam ve önem", sonra içerik, sonunda da niyetlerle biten bir katalog değil bu. Ansiklopedi formatında. Pavyonun içinde yer alan her şey, tatlarla, seslerle, sözlerle, giysilerle, tekniklerle, şahıslarla ilgili her şey toplam 928 maddede toplanmış ve alfabetik sırayla arka arkaya dizilmiş. Tıpkı ansiklopedilerde olduğu gibi, maddelerin anlatımında ilgili maddelere referans verilmiş. Baştan sona okunması istenen bir metin değil. Merak edilen konudaki bir maddeyi yakalamak yetiyor o konunun zincirinin içine girmek için. Aslında bu ansiklopedik format postmodern zamanlarda



RESİM 37, 38 Üstte pavyon dış görünüş, altta istif duvarları tavanı.

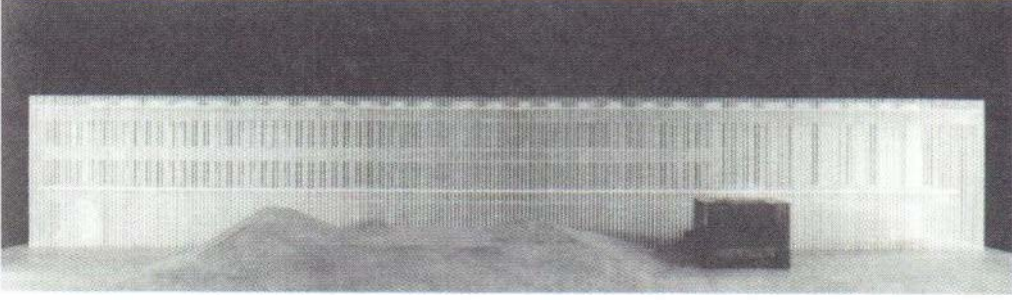
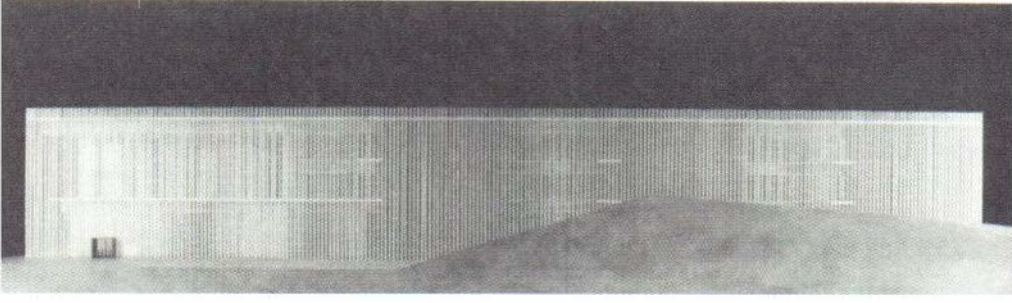


RESİM 39 EXPO Pavyonu istif duvarları kesitleri. *En sağda*, istif duvarı çelik halatla sabitleme yayı detayı.

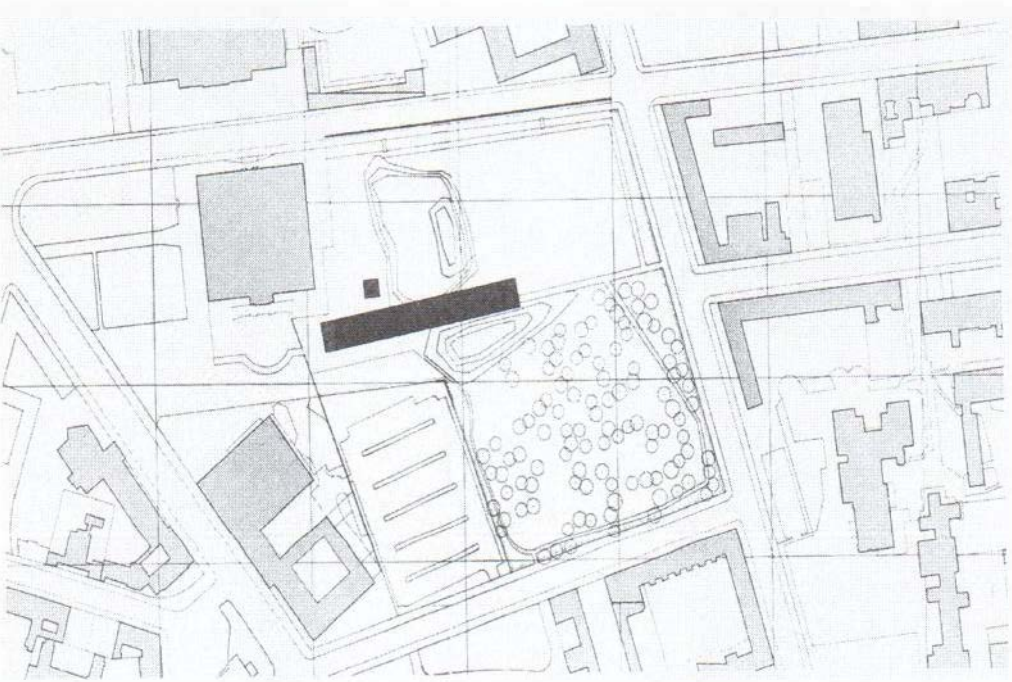


düz anlatılardan kaçmak isteyenlerin sık başvurdukları bir biçim. Ancak bunların çoğunun ucu açık bırakılmış oluyor, referanslarıyla birlikte maddeler kitabın içinde darmadağın duruyorlar. Oysa Zumthor ve ekibinin hazırladığı bu katalog öyle değil; beklenebileceği gibi kendi üstüne/içine kapanıyor, öyle ki herhangi bir maddeden başladığında iç referanslar üzerinden sıçranarak tüm kitap okunmuş oluyor; tüm kitapta pavyonun teknik çizimlerinden İsviçreli yazarlara ve İsviçre coğrafyasına kadar herşey var. Kataloğun özelliği bu dağınık ve ilgisiz şeyleri birbirine bağlayıp kapatması. Yoksa dağınık bırakmayı, içi karışık bir çekmece olmasını göze alan herkesin altından kalkabileceği bir form bu.

1980'lerin başında Berlin'in tam ortasındayız: Prens Albrecht Arazisi olarak adlandırılan yapı adasının üzerinde. Bir tekinsizlik duygusu uyandırıyor şehrin göbeğindeki boşluk. İki uzak köşede birbiriyle ilgisiz iki bina var. Issızlığı telafi etmiyorlar. Zemini de gelişigüzel arazinin; şehir toprağı gibi "yapılmış, ehlileştirilmiş" değil. Sanki uzunca süredir kendi haline bırakılmış, şehir dışındaki el değmemiş herhangi bir yer gibi, adeta hiç bakılmamış, kullanılmamış. Bir kenarından duvar geçiyor. Dünyayı ikiye bölen o duvar. Bu araziye "Batı"da bırakarak. Issızlığın, tekinsizliğin kaynağı sadece duvarın gölgesi değil. Nazi yönetimi daha 1933'ten itibaren aşama aşama bu arazi üzerine yerleşmeye başlamış, 1940'lara kadar, başta Gestapo olmak üzere Nazi rejiminin stratejik kurumları taşınmış buradaki binalara. Savaşta en ağır bombardımanlara sahne olmuş bütün Berlin'le birlikte. Berlin'den daha da fazla hasar görmüş, yerle bir olmuş. Sonra dokunulamamış. Lanetli yer muamelesi görmüş doğu ile batı arasındaki belirsiz/kararsız bölge olarak kaldığı süre içinde. Hem batının, hem de doğunun en çabuk unutmak istediklerini üzerinde toplayan,



RESİM 40 Zumthor'un "Terörün Topoğrafyası" müze projesi maket fotoğrafları.



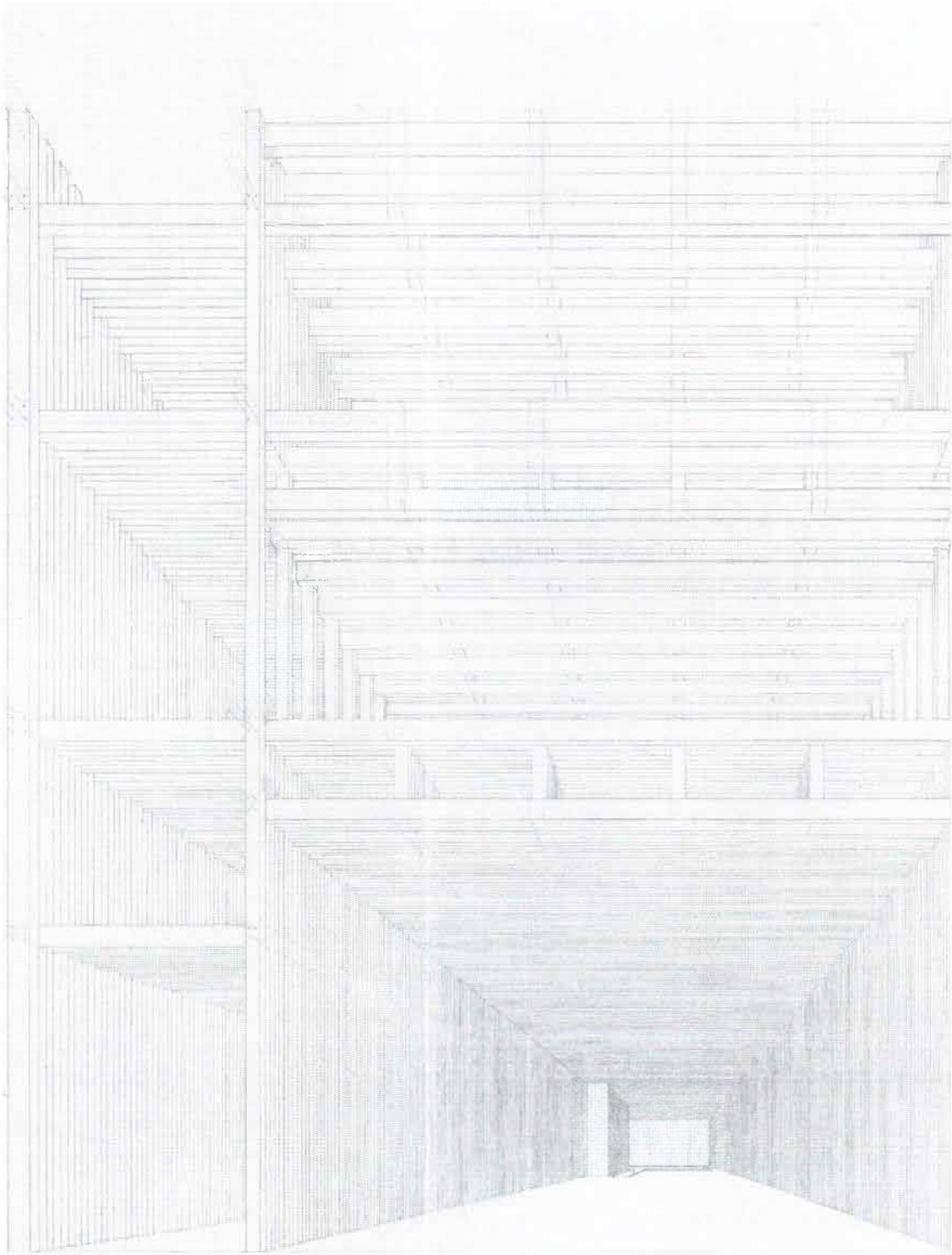
RESİM 41 Nazi yönetiminin kumanda merkezi olmuş yapı adası, üzerinde Zumthor'un yarışmayı kazanan müze projesinin lekeliyle birlikte.

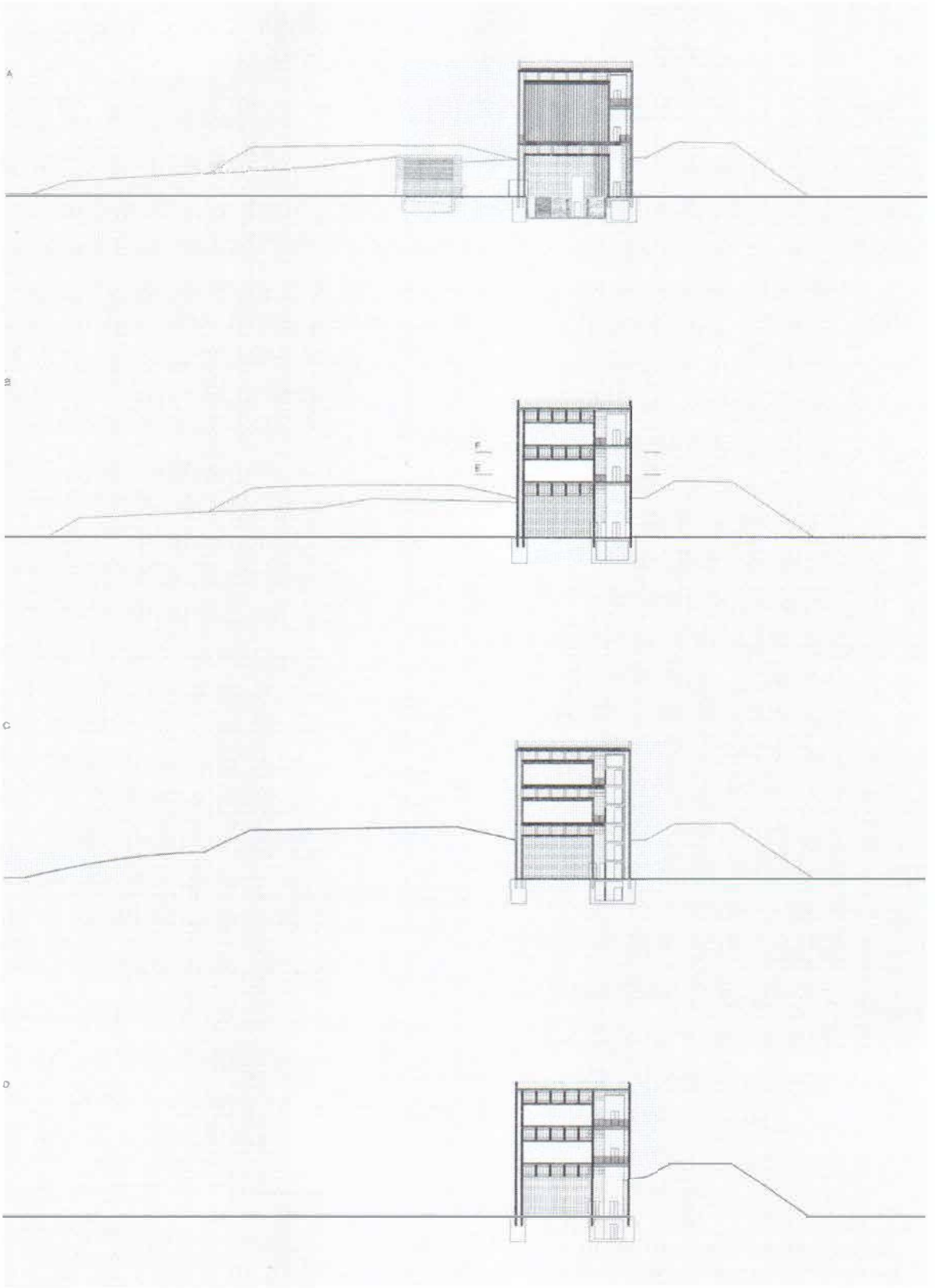


RESİM 42 “Terörün Topoğrafyası” maket fotoğrafı (ayrıntı).

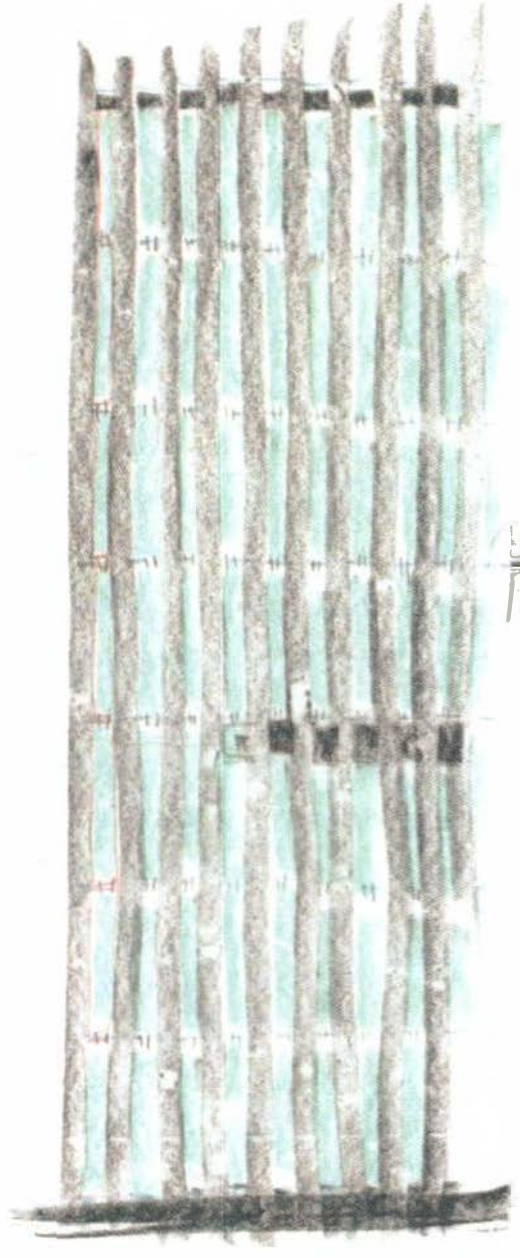
kara delik misali bir yoğunluk alanı adeta. 1960'ların başında duvarın inşasıyla birlikte batıda kalmış. Sonra bir iki çekingен müdahale, proje, o kadar. Unutulmak, görülmemek istenen lanetli yer olarak kalma yazgısını koyulaşarak sürdürmüş duvarın gölgesinde de. Ta 1980'lere kadar. 1980'lerde Doğu/Batı, Hristiyan/Yahudi karışımı bir inisiyatif, bir sivil toplum örgütü bu rayla ilgilenmeye başlamış. İlk kez ciddi bir ilgi, sahici bir temas. Örtmenin, kapamanın, unutmanın yerini kazıma, belgeleme, hatırlama almış Nazilerden tam 40 yıl sonra. Duvarın yıkılmasından sonra "Berlin'in Ortasının Yeniden İnşası" programı içine dahil olmuş bu arazi de. Kararlı inisiyatifin varlığı, unutturucu, silici bir müdahale ihtimalinin önünü kestiği gibi, yeniden inşa programını kendi yaptıklarının desteğine de dönüştürmüş. Rüzgârı arkasına almış (Rürup 1997).

Bir sergi binası programı hazırlanıyor bu arazi için: Adı "Terörün Topoğrafyası". Serginin malzemesi, bu yapı adasından bütün dünyaya saçılan tüyler ürpertici olayların, baskınların, işkencelerin, toplama kamplarının, katliamların, savaşın, kısacası bütün Nazi terörünün belgeleri olacak, bulunabilmiş en küçük ayrıntıya kadar: Burada alınan kararlarla işkence görenlerin, katledilenlerin biyografilerinden, yönetme ve yürütme kurullarının görev paylaşımlarına ve karar sayılarına/tarihlerine kadar bu yerden kaynaklanmış olan her şey. 1980'lerden beri süren çalışmaların ürünleri bunlar. Program mimari yarışmaya açılıyor. Jüri yarışmacılardan, Dieter Hofmann-Axthelm'in tanımıyla, açık bir yaranın sanatkârane bir biçimde kapatılmaya çalışılmadığı, "dekore edilmemiş bir zar" istiyor. Sözlerini kırk kere imbikten geçirdikten sonra sarfetmeyi üslup haline getirmiş Adorno'ya bile "Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz!" dedirten, çağımızın dolayımı, mecaza, yananlama en kapalı, en kırılgan belgeleri sergilenecek burada. Durumun, olgunun dolayumsuz haliyle yüzleş-





RESİM 43, 44 “Terörün Topoğrafyası” kesitleri.



RESİM 45 “Terörün Topoğrafyası” cephe eskizi.

meye en hazırlıklı mimar, Peter Zumthor kazanıyor yarışmayı. Jürinin sözle tarif ettiğinin resmini çizerek, maketini yaparak...¹⁰

“Fikirler sadece nesnelerin içindedir ve onların dışında hiç fikir bulunmaz,” diyor Zumthor. “Güzelliğin Sert Çekirdeği” başlığıyla kitabına aldığı konferans metninin sonunda (1999: 27-35). Sahiden bulunmaz mı? Peki o kendi fikirlerini marangozluk eğitimine, tatbiki sanatlar okuluna mı borçlu? Peter Handke, Martin Heidegger, Wallace Stevens mi okutuluyor, Bach mı dinletiliyor, Edward Hopper mi gösteriliyor o okullarda? Zumthor’un konferanslarında ve yazılarında sık atıfta bulunduğu yazarlar ve sanatçılar bunlar. Peki, sonra New York’ta da eğitim görmüş, hatta daha da sonra Zürich’te California’da, Münih’de. Ama bu istisnai yolu her izleyen, başıyla sonunu onun gibi bir arada tutabilir mi, başladığı yere dönebilir mi? Bu bambaşka dünyaları, sanki dünyanın en tabii seyriymiş gibi aynı bünyenin parçası kılabilir mi? Pek inandırıcı gözüküyor. Ama bir kez parçası kılındığında da, bu dünyanın dağınık ilgisinin bile her seferinde yeniden toplanabileceğinin, hizaya getirilebileceğinin tanıklarındır Zumthor’un işleri...

10. Şantiyesi kurulup 2000’lerin başına kadar inşaatı süren bu sergi binasının inşaatı daha sonra kaynak yetersizliği nedeniyle durmuş, tamamlanamamış, sonra yerine çok daha mütevazı programlı bir sergi binası yapmakla yetinilmiştir.



Zumthor'un Vaadi

Peter Zumthor'un içinde yer aldığı mimarlık dünyasındaki konumu hakkında genel değerlendirmeler girişte ve ilk bölümde, kendisini mimarlık sahnesine çıkaran 90'lı yıllardaki işlerinin bir okuması da ikinci bölümde yer alıyordu Bu bölümde¹¹ 2007'de tamamlanan iki projesinden, Kolumba Müzesi ve Bruder Klaus Şapeli'nden söz edeceğim. Bu işlerin Zumthor'un uluslararası mimarlık kamuoyuna vadettiklerini ve yarattığı beklentileri pekiştirmek bakımından kritik eşiği oluşturdukları kanaatindeyim.

Zumthor'u mimarlık kamuoyu ile tanıştıran ilk işlerinin oldukça iddialı bir vaadi vardı: Yatırımını karşısına gelen programın jenerik, rutin ve tekrarlanan boyutlarına değil, özgül koşullarına yapıyordu. Ev, müze, kilise, kaplıca, pavyon yapmıyor, durumun ve yerin, koşullarından, programın bir kez daha tekrarlanamayacak özgüllüklerinden türetiyordu tasarımlarını. Dolayısıyla aynı anda iki şeyden birden kaçması gerekiyordu: Birincisi programların, ikincisi üslupların benzeştirici çekim alanlarından. Programlar binaların kurgularını ve organizasyonlarını, üsluplar da şekillerini, maddelerini ve kompozisyonlarını birbirlerine benzetip tanıdık hale getirirler. Tabii bu işin en çetrefil yanlarından biri de, ürettikçe belirmeye meyledecek kendi üslubundan kaçmak olacaktır. Üstelik konu burada da kapanmıyor: Programın ve üslubun jenerikleştirici çekim alanlarından kaçarken, bu kez de mutlak "kendinden menkullük" noktasına, keyfi-

11. Bu metin, Zumthor'un Pritzker ödülünü alması üzerine *Betonart* dergisi tarafından ısmarlanmış ve derginin Temmuz 2009'da yayımlanan 23. sayısında (s. 12-19) yer almıştı.

liğe, nominalizme, demek ki anlamsızlığa, “sanat için sanat”ın tansiyonu diğer taraftan düşüren boşluklarına savrulmak var. Bir yanından “klişe”ye, diğer yanından “saçma”ya meyleden bu bıçak sırtında durmaya devam etmek için en azından üç şeyi aynı anda gözetebilmek gerekiyor: Birincisi özgül koşullar ve durumlar üzerinde yoğunlaşabilmek; ikincisi bu yoğunlaşmanın, koşulları ve durumları maddeleşip şekil kazanabilecekleri mecralara çekecek işlem teknikleriyle donanmış olması; üçüncüsü söz konusu işlemlerin, programların tekrarlanan içeriklerini de (odalar, sirkülasyonlar, giriş-çıkışlar, servisler vs.) düzenleme kapasitesine sahip olması.

Demek ki bu türden bir iddiayı karşılayabilmek için programların ve üslupların benzeştirici çekim bölgelerinden kaçarken, bir taraftan kendi üslubuna, öte taraftan da “fark için fark”ın nominalizmine yakalanmayacak, sıkı örülmüş ve paylaşılabılır bir iç tutarlılığa, iç kenetlenmeye sahip olabilmek, üstelik de bunu her seferinde yeniden yapacak bir enerjiyle ve kapasiteyle yüklü olmak gerekiyor. Gizli vaadi buydu Zumthor’un daha en başından içinde yaşadığı dünyaya. Merakla beklendi işleri. Niceliği fazla olmasa da istikrarlı bir tempoyla gerçekleşen işlerine bu karmaşık denklemin, sarmalın ölçüleriyle bakıldı; yorgunluk, bezginlik emarelerinin başkalarından daha hızla göze batacağı bir beklenti yaratmıştı. Pek yüksek sesle dile getirilmeyen bir konu daha vardı Zumthor’un kariyeriyle ilgili: İşleri daha ziyade yetiştigi ve yaşamaya devam ettiği bölgede yoğunlaşmıştı ve ilgiyle izlenen enerjisinin özdeşleştiği coğrafyanın dışına taşma kapasitesi merak konusu oluyordu. Rem Koolhaas bir zamanlar Herzog&de Meuron mimarlığı için “... mimarlığı yeniden inandırıcı kıldılar” demişti (1995). Kapasitesini parçası olduğu dünyanın dışına taşıyabilen bir Zumthor’un, benzeri beklentilerin en istikrarlı öznesi olacağı düşünülüyordu belki de.

2007 yılında arka arkaya tamamlanan Kuzey Ren-Westfalya eyaletindeki iki yapısının Zumthor'un zor denklemlerin içinde durmaya devam edebilmesiyle ilgili istikrar beklentisinde bir dönüm noktası olduğu ve kariyerin bütününe verilen Pritzker ödülünün de bununla tamamen ilintisiz olmadığı kanısındayım. Birincisi aynı zaman aralığında inşa edilmişlerdi ve birbirlerinden tamamen farklı koşullara, durumlara ve programlara sahiptiler. Demek ki aynı anda birden farzla duruma yoğunlaşabiliyordu. İkincisi de bunlar Graubünden'in, Alpler'in ve yaşamakta olduğu güney Avrupa'da değil, maddi tarihi ve inanç sistemleri kadar yeme içme alışkanlıkları bile tamamen farklı, kozmopolit kuzey Avrupa ortamında gerçekleşmişlerdi.

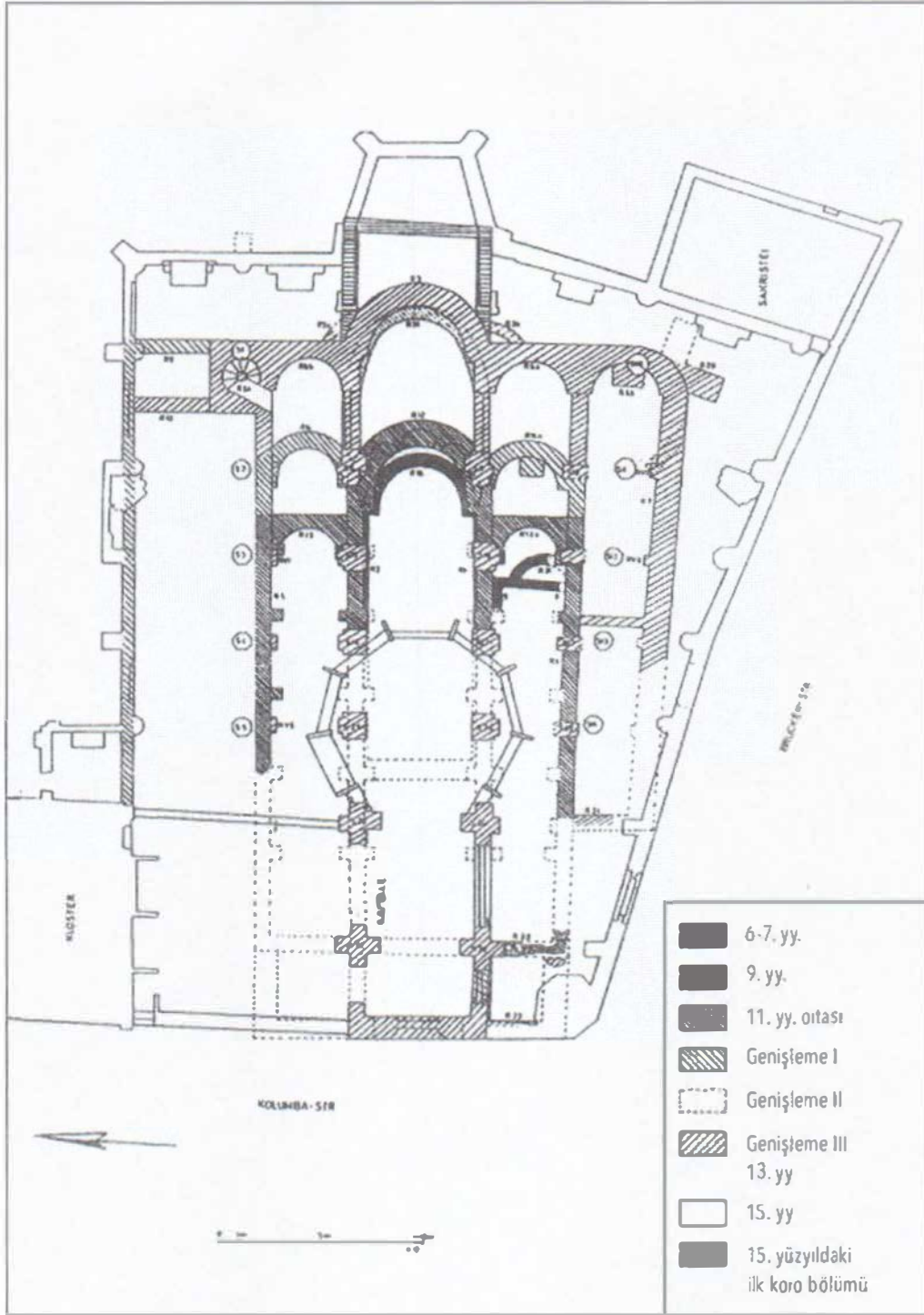
Kolumba Müzesi Köln'ün tam merkezinde, sadece şehrin değil, Avrupa ortaçağının da sembolü olan katedralin birkaç yapı adası ötesinde konumlanıyor. Bruder Klaus Şapeli ise Köln'ün bir kaç yüz km güneyinde, sadece metropoliten alanla değil, sanayileşmiş kuzey Ren havzası peyzajı ile de çarpıcı farklılıklar içeren kırsal Eifel bölgesindeki Wachendorf köyünün ardındaki tarla peyzajında bulunuyor. Dolayısıyla yakınlıkları birbirleri hakkında fikir vermek bir yana, dikkat dağıtıcı bir etki bile yapabilecek nitelikte ve birbirlerinden tamamen farklı yoğunlaşmaları gerekli kılıyor...

Önce Kolumba. Efsanevi Köln Katedrali'nin kıyısında olduğunu söylemiştim. Aziz Kolumba'nın 3. yüzyıla kadar izi sürülebilen bir efsanesi var. Köln'de ona ithaf edilen ilk tapınak 7. yüzyılda bir Roma evinin temellerini kullanıyor ve yaklaşık iki yüzyılda bir yapılan genişletmelerle 15. yüzyıldaki beş nefli nihai hacmine kavuşuyor (RESİM 47). İkinci Dünya Savaşı'nda içinde bulunduğu yapı adasıyla birlikte maruz kaldığı ağır bombardıman so-

nucunda sadece bazı cephe duvarlarının ayakta kaldığı bir harabeğe dönüşüyor (RESİM 48). 1970'lerin başında yapılan kazılar 1500 yıllık katmanları gün ışığına çıkarıyor. Derin ortaçağ katmanlarının üzerine bir de 1950'de Gottfried Böhm tarafından yapılan sekizgen şapel eklenmiş. Bu biçimiyle bombalanmanın ve 1950 sonrası yapılaşmanın izlerinden oluşan tipik bir Alman ortaçağ kenti merkezi. Ortaçağın işaretleri harabelerden, yol ve yapı adası sınırlarından ibaret (Hegel, 1997).

Hikâyeyi tamamlamak için 1853'te kurulan ve şehrin ilk sanat koleksiyonunu oluşturan Hristiyan sanat birliğinin psikoposluk müzesini de hatırlamak gerekiyor. Kilise arazisi 1994'te koleksiyonunda dini nesnelerin yanı sıra modern sanat eserleri de olan bu kuruma tahsis ediliyor. Kolumba Müzesi adını alan kurum, toprakla hemhal olmuş arkeolojik katmanları da koleksiyonuna katan bir müze konsepti geliştirip yarışmaya açıyor. 1997'de Baumschlager/Eberle, van Berkel/Bos, Chipperfield, Gigon/Guyer, Mäckler, Robrecht/Deam ve Zumthor'un davetli olduğu yarışmaya 191 proje katılıyor ve Zumthor'un projesi seçiliyor. Bu arada kilisenin yanında üzerinde bina olan parselin de müzeye katıldığını ekleyelim. Uygulama projeleri 2001'de, inşaat 2003'te başlıyor ve 2007 Eylülünde tamamlanıyor (Kraus, 1997).¹²

12. Toplam on yıllık bir süreç içinde Zumthor'un yarışmayı kazanan projesi ile uygulanan projesi arasında kayda değer farklılıklar olduğu anlaşılıyor (bkz. Anon, 1997: 116-128). Uzayan süre içinde sergileme programındaki ayrıntılardan kaynaklandığını düşündürten değişim, binanın sınırlarına ve dolaşısıyla kütesine, arkeolojik kalıntılarla kurduğu alışverişe, kentle ilişkisine, malzeme tercihlerine ilişkin olmaktan ziyade, sınırlarına sadık kalınan kütle kompozisyonunun plan ve kesit organizasyonunda cereyan ediyor. Ancak plan ve kesit kurgularının ciddi şekilde değiştiğini, örneğin –toplam yükseklik değişmemekle birlikte– kalıntıların üzerindeki iki katın tek kata düşürüldüğünü not etmiş olalım. Bundan sonra yapılacak okuma uygulanan projeye ilgili olacak.



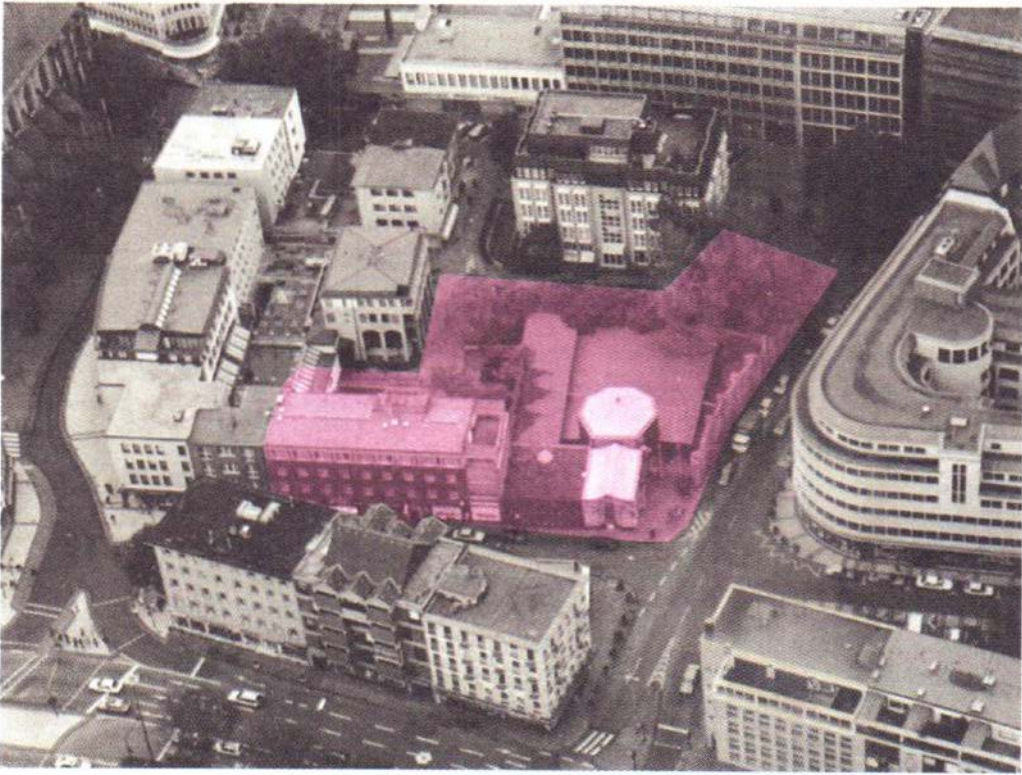
RESİM 47 Kolumba Müzesi arazisi arkeolojik katmanları.

Bitişik iki parsel var Zumthor'un karşısında: biri kilise kalıntılarıyla dolu olan köşe parsel, diğeri de bitişiği. Farklı nedenlerle ikisinin üzerindeki bina konturlarına sadık kalınıyor. Birincisinin nedeni belli: Kilisenin 15. yüzyılın sonundaki dış konturlarını çerçeveleyip yeni çehresiyle ayağa kaldıracak. İkinci parselde bulunan ve yıkılacak olan binanın konturlarını tutma nedeninin de birinciyle ilişkili olduğu anlaşılıyor: Kilisenin konturlarını, dolayısıyla kütesini ortaçağda kaplamadığı bir büyüklüğe taşımamak. Dolayısıyla kısa kolunun ağırlıkla servis ve sirkülasyona, şişkin kolun sergilemeye ayrıldığı, virgül şekline meyilli bir L plan üzerinde şekillendiriyor kurgusunu. Amorf ve yekpare bir kütle bu: Geometrik saflıktan uzak, amorfluğunu kompozisyonla disipline etmeye çalışmıyor. Aynı malzemeyle, eklem yapmadan, istifini bozmadan dönüyor dış sınırı oluşturacak şekilde. Yol kenarını tutan kenarları dışında şeklinin nereden kaynaklandığının ipuçlarını vermeyen bir prizmalar yığını olmaya meyletıyor. Yekpare bir malzemeyle inşa edilmiş olması bir yandan istife yatkın karakterini pekiştirirken, diğer yandan da pastel rengeyle ağırlığını geri alıyor. Malzemenin keskin işçiliğe ve bitişlere yatkınlığı ise amorfluğa karşı çalışan bir enstrüman olarak katılıyor denkleme. Dolayısıyla hantallığa yatkınlığının karşısına uçucu renkleri ve mat tekstürü, amorfluğa yatkınlığının karşısına da keskin köşe dönüşlerini ve hassas bitişleri çıkartıyor. Dolayısıyla bir yandan konstrüktif veya kompozisyonel ehlileştirme arayışlarına, öte yandan da geçmişin şerh düşülmemiş, ters reaksiyonlardan mahrum bırakılmış olumsuzluklarına mesafe koymuş oluyor¹³ Kabuk ve kütleyle ilgili söylenecekler bu kadar değil. Yeniden döneceğiz. Ama önce içeride ne olduğuna bakalım:

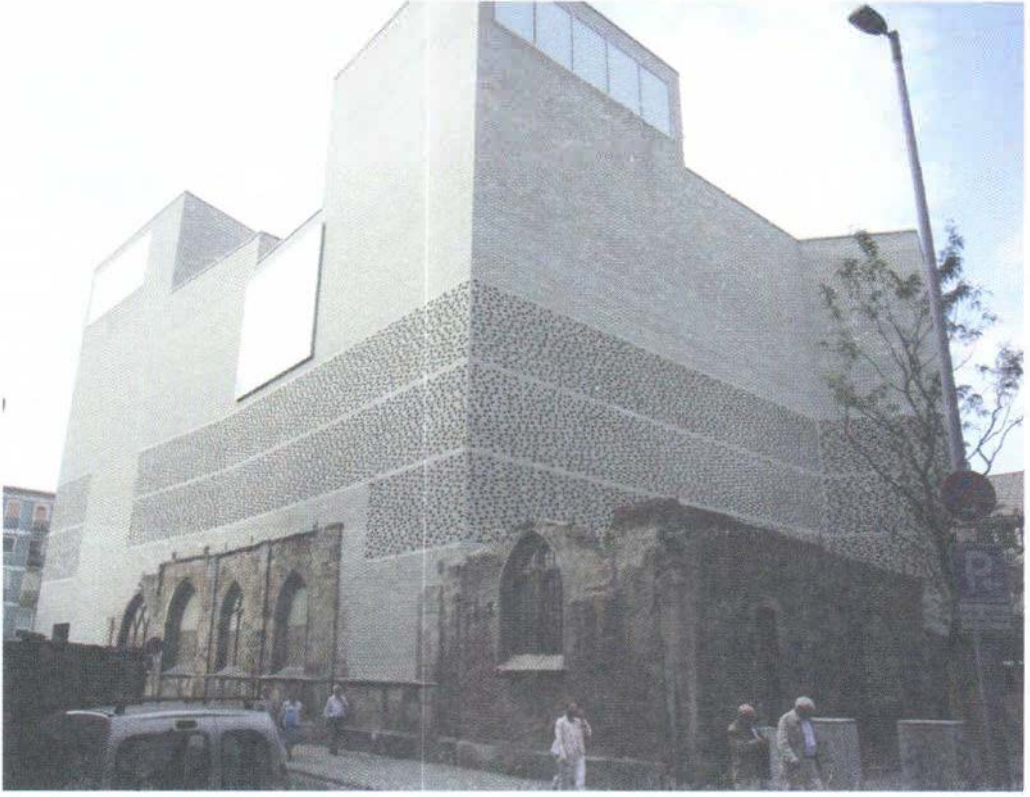
13. Alman eleştirmen Wolfgang Pehnt'in binanın iri ve parçalanmamış kütesinden duyduğu rahatsızlığın ardında bu diyalektik reaksiyonu hakkıyla değerlendirememek olduğu kanısındayım (Pehnt, 2007: 57).



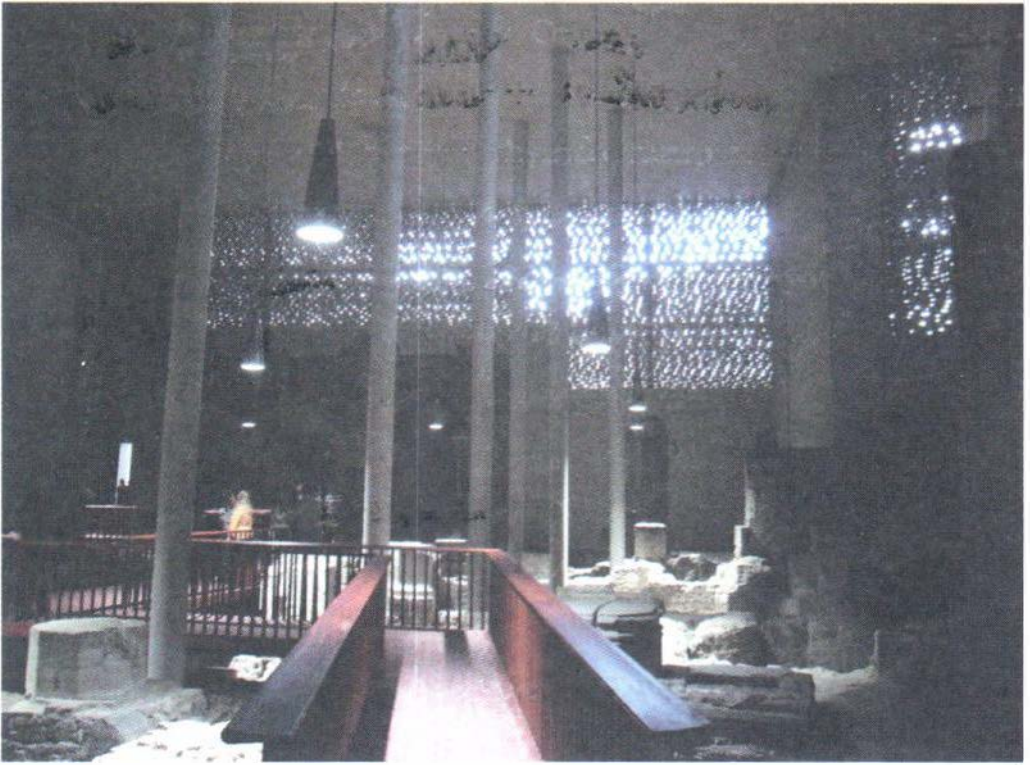
RESİM 48 Kolumba Müzesi arazisinin savaş sonrası konumu.



RESİM 49 Kolumba Müzesi arazisi çokgen çatı: Böhm'ün şapeli.



RESİM 50 Kolumba Müzesi güney köşesi.

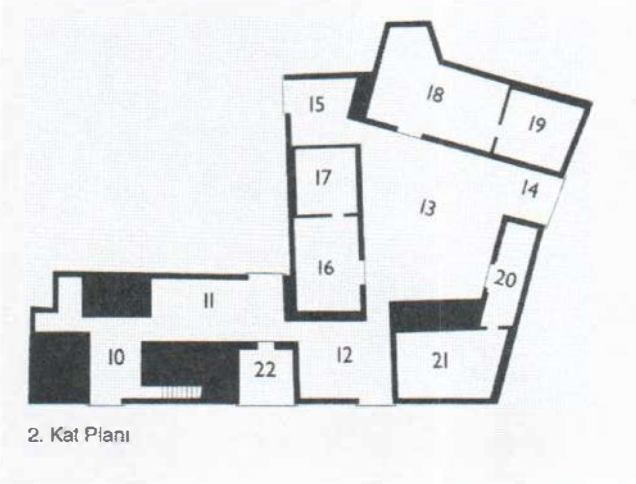
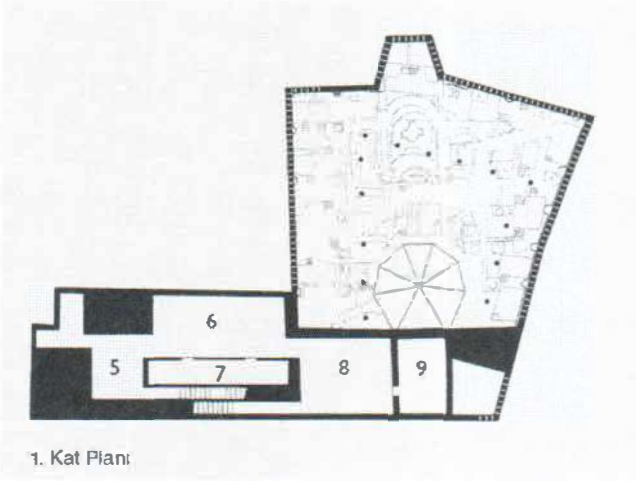
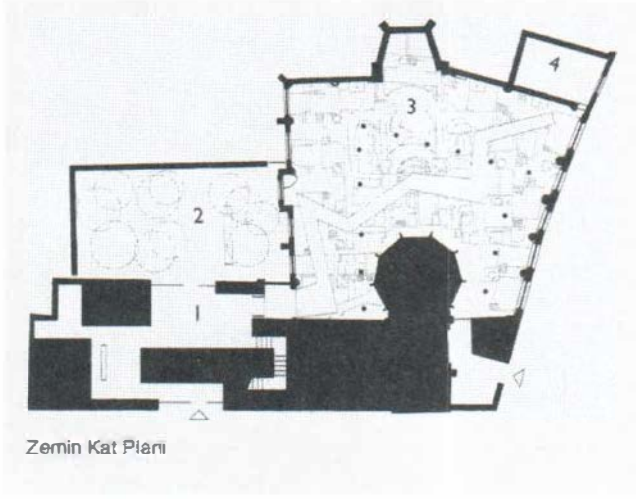


RESİM 51 Müze içinde arkeolojik park alanı yürüme yolu ve seyreltilmiş dış duvarın içten görünümü.

Masaya benzetiyor arkeolojik kalıntıların üzerine koyduğu katın döşemesini proje raporunda: iki kat yüksekliğindeki ayaklar üzerinde, dış duvarlara yük vermeden duran bir tabla çünkü bu döşeme¹⁴. İki kat yükseklikte konumlanıyor. Dış duvarlar ve tabla olarak adlandırılmış kat döşemesi ile sınırlanan bu arkeolojik park loşluğunu, alacakaranlık efektini, kilisenin dış konturları boyunca uzanan duvarların birinci kat seviyesi üzerine serpiştirilmiş deliklere borçlu¹⁵. Sadece süzülmüş ışık değil, hava da giriyor mekânı boylu boyunca saran bu seyreltilmiş örgüden. Loşluğu nedeniyle aydınlıkla karanlık, dış havanın serbest dolaşımı nedeniyle dış ve iç arasında salınan bu sergileme stratejisi, kalıntıları aynı anda hem dışarının ilgi dağıtıcı nesnelerinden, hem de iç mekânın artifisiyel ikliminden korumuş oluyor. Tıpkı bambaşka malzemeler ve kurgularla 1980'lerin sonunda Chur'da yaptığı, giriş bölümünde yorumladığım arkeolojik parkta olduğu gibi temeller, taşlar, tuğlalar, duvarlar hem bugünün şehriyle karışmamış, hem de iç mekânın suni iklim koşullarına teslim edilmemiş oluyor. Dışla iç, karanlıkla aydınlık arasında kalmış ve engebeli zemin üzerinde kazıların ardından oldukları şekilleriyle bırakılmış olan nesnelere Zumthor'un dolambaçlı, özenle cilalanmış maun köprüsünün üzerinden bakılabiliyor ancak; sergi standları yok arkeolojik parkın, mesafeyi, ulaşılmazlığı köprü

14. Uygulama projesinde hem ayaklar iyice inceliyor, hem de üst katın plan değişikliğine bağlı olarak geometrileri değişip parselin kenarlarına paralel olarak konumlanıyorlar.

15. Cepheyi kaplamak üzere Danimarkalı tuğla firması Petersen'e 54 x 21,5 x 4 cm boyutlarında ve toprak, tuf, basalt ve oniks tozu karışımı özel bir tuğla siparişi veriyor Zumthor. Termal binasında Vals'in taşlarıyla, EXPO fuarındaki İsviçre pavyonunda da Alplerin ağaçlarıyla gerçekleştirdiği istif duvarlarını bu özel tuğla aracılığıyla Köln'e taşımış oluyor. Birinci kat seviyesinden iç mekâna süzülmüş biçimde ve ışığın açısına ve gücüne göre sarı-kırmızı-yeşil ve mavi arasında salınan ışığın yayılabilmesi, taşlar bu seviyede boşluk bırakılarak döşendiği için mümkün oluyor.

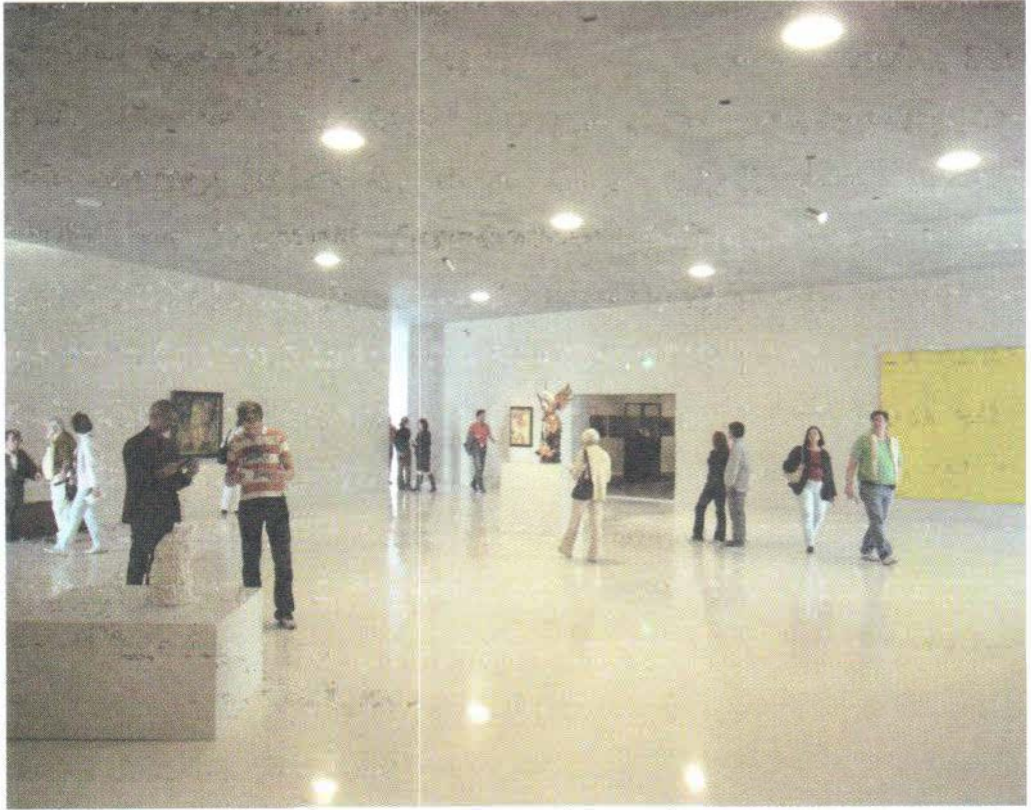
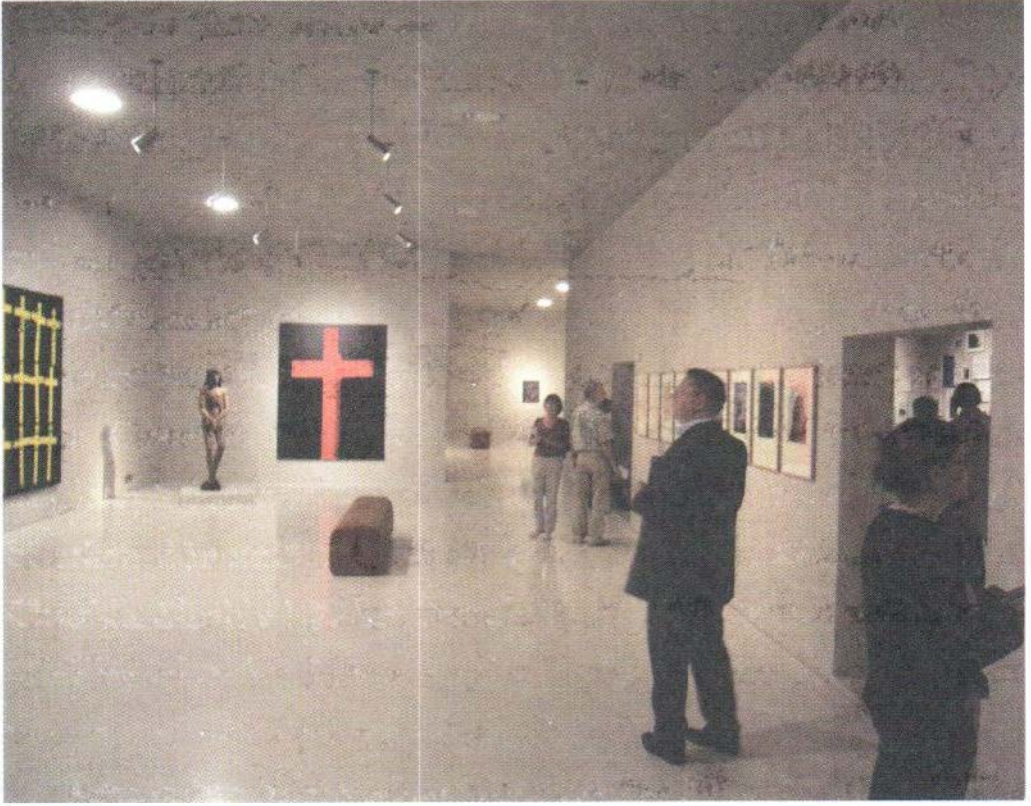


- 1 Fuaye
- 2 Avlu
- 3 Kazı alanı
- 4 Arkeoloji parkı giriş-çıkışı
- 7 Kabin
- 8-9 Mücevher teşhiri
- 12 Kütüphane
- 13-15 Sergi holü
- 16-17 Batı kabini/kulesi
- 18-19 Kuzey kabini/kulesi
- 20-21 Güney kabini/kulesi

RESİM 52 Kolumba Müzesi kat planları. Zeminde ve 1. katta görülen sekizgen Böhm'ün şapeli.



RESİM 53 Kolumba Müzesi merdiven.

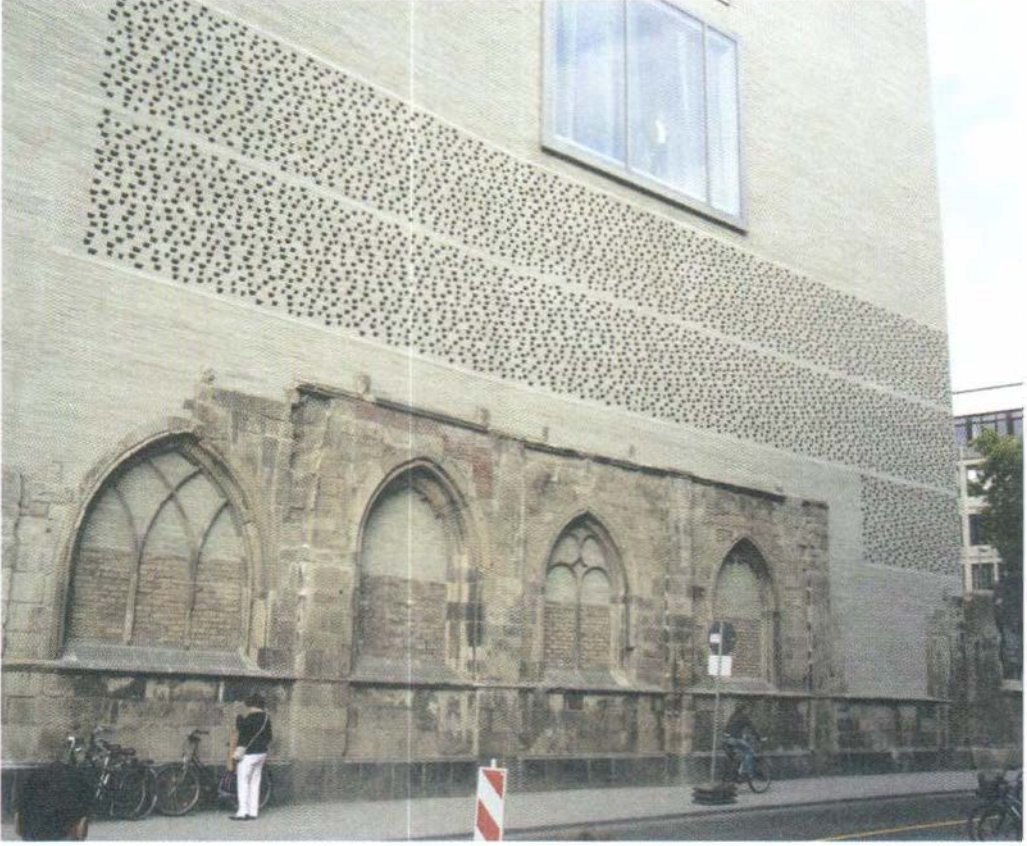


RESİM 54, 55 Plandaki 13 no.lu hol ve “kabin” adlı sergi mahallerine geçişler.

koyuyor araya. Yaklaştırdığı oranda uzaklaştırıyor, seyir nesnesine dönüştürüyor onları. Tabii bu hacmin Böhm'ün şapelini de olduğu şekliyle içine aldığı söylemeye gerek yok. Ancak onun da ayrıcalığı yok bu arkeolojik park içinde: tıpkı diğer kalıntılar gibi o da bir seyir nesnesi; içine nüfus etmek için dışarı çıkıp caddedeki kapısını kullanmak gerekiyor.

Müzenin geri kalanı arkeolojik parktan arda kalana sığdırılıyor. İç dünyasını, boyut farklılıklarıyla ayrıştırılarak tekrarlanan bir kurguyla kurmuş Termal-Vals'teki düzen bu: Her biri farklı ölçülerde olan kapalı kutular ya etraflarından dolanılacak ya da bir orta alanın etrafında kümelenecek şekilde serpiştiriliyor arkeolojik parktan arda kalan üst kattaki bölgelere. Kutular sergi ve servis hacimlerini, gerisi de sirkülasyon alanlarını oluşturuyor. Kutularla geçitlerin farklılaşması, döşemeler arasındaki dört cm'lik yükseklik farkıyla pekiştiriliyor. Bir kenarına koyu ve dik merdiveni de yaslayan kanat bina, orta alana yer açamayacak ölçülerle kurulduğundan, ortasına aldığı kutunun etrafından dolaılan helezonik bir sirkülasyonla çözülüyor. Penceresiz, dar iç dünyalar bunlar. İkinci katta, arkeolojik parkın üzerinde birden genişleyen bölümle birlikte, kutuların kenara yaslanmasıyla genişliyor ve orta alana yer açılıyor (RESİM 52; 13 no.lu mekân). Üç noktadan kutuların arasına sızarak geniş pencerelerle şehre açılıyor bu orta alan (RESİM 52; 12, 14, 15 no.lu mekânlar). Genişleyerek boşalan ve ilk kez bir merkezde konumlanma deneyimi yaşatan mekân, kenarına yaslayarak varetteği kutuları da metamorfoza uğrattıyor: Dıştan fark edilmeyen üç hacim çifti bunlar aslında¹⁶: Dar bir kapıdan girilen ve “kabin” olarak adlandırılan basık bölümler, yine dar bir kapıyla birden yükselen ve “kule” olarak

16. Bu hacim çiftleri yönlerine göre, yani kuzey, güney ve batı diye adlandırılıyorlar. “Kuzey kabini”, “kuzey kulesi” vs.



RESİM 56 Kolumba Müzesi güney köşesi. Arkeoloji parkı seyreltilmiş ışık duvarının kuşattığı Gotik kilise duvar kalıntısı. Üzerinde planda 14 no.lu ışık holü penceresi.

adlandırılan ikincilere açılıyor. Kuleler 4 metre civarındaki bir seviyeden aydınlandıkları için, patlayan ışıkla, olduklarından da yüksek duruyor; onlar yükseldikçe geniş orta alanla kulelerin arasına sıkışan kabinler daha da basılıp küçülüyor. Zemin kattan itibaren dar aralıkların penceresiz dünyasında hareket etmeye alıştırılmış bedenler tam genişliğiyle ve gün ışığıyla ferahlamış bir orta alana alışmışken, bu kez de merkezin kabinler ve kuleler ile girdiği reaksiyonun şokuna maruz bırakılıyor. Basit kurallar ve tekrarlarla ters-yüz oluyor her seferinde kurgu.

Yeniden dışarı çıkabiliriz: Artık hantallıkla uçuculuk, amorf-lukla keskinlik arasında salındığını söylediğimiz kütleye ilişmiş olan, ilk bakışta anlamlandıramadığımız prizmatik salınımlara

ve hareketlere de aşınayız: Taş duvarı birinci kat seviyesinde boydan boya gevşeten boşluklu örüntünün bir cephe motifi olmadığı, kütleyle bildiğimiz parçalama ve kompozisyon gramerleriyle müdahale etmemesinden belliydi zaten. Tıpkı iri kütlenin üzerinde dışarıdan bakarak anlamlandırılamayacak şekilde yerleştirilmiş iri pencerelerle çatı bitişlerindeki beklenmedik iniş-çıkışların da yerli yerine oturtulmadığı gibi. Artık tekstilimsi kaplama örüntüsünün arkeolojik parkın hava ve ışık filtresi olarak kullanıldığını, pencerelerin 2. kattaki orta alanı genişletme enstrümanları (ve kulelerin tepe ışığı) olduklarını, çatı konturlarındaki iniş-çıkışların da kulelerden kaynaklandığını biliyoruz. Tabii daha önemlisi, tanıdık bir kabuk sentaksı kurmalarına izin verilmemiş bu unsurların binayı şekilsiz bir ucubeye çevirme tehlikesi. Bu tehlikeyi savuşturmasını, ters reaksiyonlarla yüz-yüze bırakılmasına rağmen kütlenin istiflenmiş bir yığın olmaktan ve amorfluktan tamamen uzaklaşmamış olmasına bağlamak gerekir kanısındayım: gevşetilmiş taş örüntüsüyle, yüzeye dağılmış iri pencere boşluklarıyla, hatta çatı konturundaki hareketlerle kemirilmiş olsa da, demek ki hâlâ onları kendi içinde öğütme kapasitesini yitirmemiş bir istifin baskın karakteri ile karşı karşıyayız. Bu zorlu testlerden geçtikten sonra da ayakta kalmaya devam ediyor Zumthor'un duvarları.¹⁷

Belki bir türlü söz etme fırsatı bulamadığım tasarımın çıkış noktasının da payı vardır bunda: Kilisenin ayakta kalmış beden duvarlarını tamamlamadan ve tamir etmeden yeni duvarlara

17. Eleştirmen Adam, müzenin bu kütle kurgusunun, Zumthor'un başından beri ilham kaynaklarından biri olduğu söylenen Rudolf Schwarz'ın Berlin'de Regina Martyrum Kilisesi için yaptığı tasarımla ilişkisine işaret ediyor (Adam 2008). Köln'de bir çok projesi bulunan Schwarz, 1955'te katedralin komşusu olan ve bugün uygulamalı sanatlar müzesi olarak adlandırılan Wallraf-Richartz Müzesi'ni de tasarlamıştı ve bu proje de içinde savaş artığı harabeleri barındırıyor, tuğla duvarlarıyla bulduğunun izini takip ediyordu.

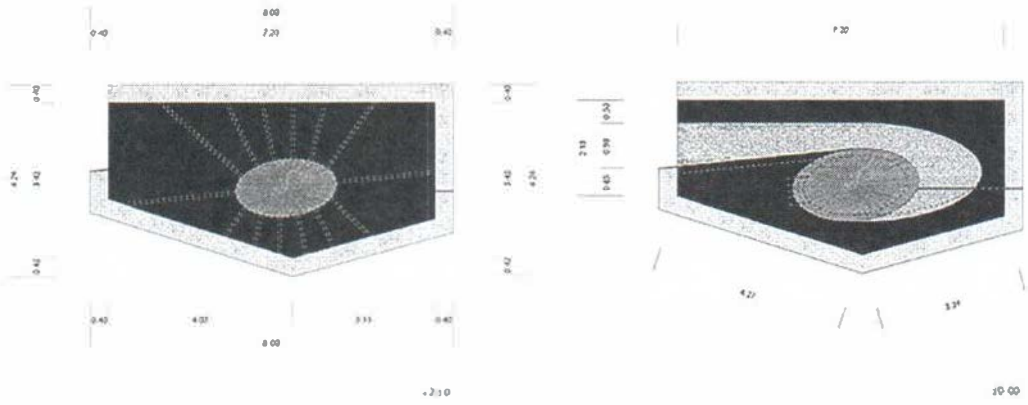
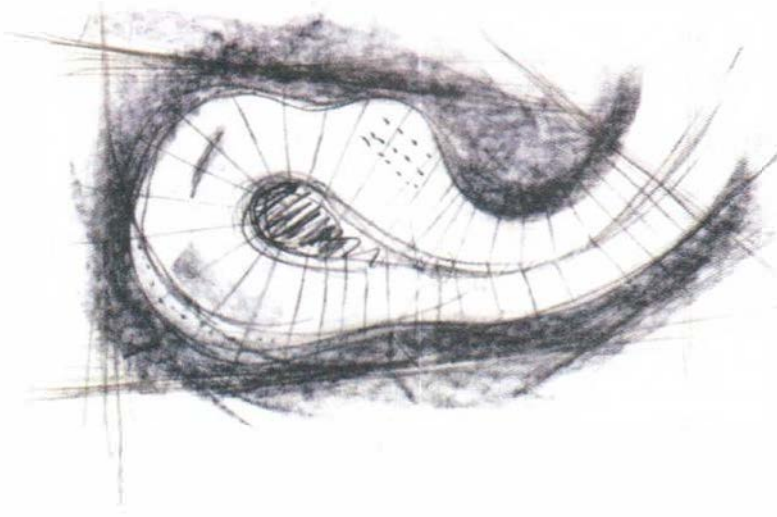
bağlayan stratejiden söz ediyorum. Duvar kalıntılarını öteden beri bulundukları yere sabitleyerek yeni binanın olduğu kadar şehrin de parçası yapmaya devam eden hassas bir müdahale şekli bu. Belki de yorumlamaya çalıştığım hassas denklem bütün baidireleri atlatıp ayakta durmaya devam etmesini, kutsallığın yüceltme kapasitesinden ziyade savaşın yıkıcı gücünü ima eden o duvarlarla kurmaya cesaret ettiği kırılğan ilişkiye borçludur (RESİM 56).

Tarla peyzajının ortasındaki şapele gelince: hem daha zor, hem de daha kolay bir problem. Köln'deki gibi bir ortaçağ parselinin 1500 yıllık yükü, dini ve sanatsal içerikli bir koleksiyon oluşturmuş 150 yıllık bir kurumun tarihi, bütün bunları çağdaş müzeciliğin çetrefil sergileme ve dolaşım programlarıyla eklemlmek gibi konularla uğraşılmayacak. Konu bir kenarı Wachendorf köyüne yaslanan tarlalar peyzajının ortasına bir şapel yerleştirmekten ibaret. Ama tam da kolay olduğu noktada zor. Çünkü görünürde yaslanılacak, tutunulacak, işleme tabi kılınacak hiçbir şey yok tarlaların sessizliğinden ve ıssızlığından başka. "Bu ne arıyor burada?" sorusunu akla getirmeyecek, ardına saklanılacak, içinde kaybolunacak ya da iddialaşılabacak hiçbir unsuru yok verili peyzajın. Anıtsallığın sakil, sıradanlığın ezik duracağı baştan belli. Üstelik şapel gibi, tekrarlına tekrarlına ziyadesiyle klişeleşmiş bir program ve tipoloji söz konusu.

Kökü binlerce yıl önceye giden arkaik bir imalat yöntemini harekete geçiriyor Zumthor: Ağaç örgüden sepetleri kalıp olarak kullanıp, etrafına sıvanan toprak sertleştikten sonra içindeki ahşap örgüyü yakarak sıyırmaya dayanan toprak kap yapma tekniği bu. 112 adet dairesel kesitli ahşap kalasla bir iskelet oluşturuyor. Çadır şeklindeki bu ahşap iskeletin zemine basan kenarları "vir-



RESİM 57, 58 Bruder Klaus Şapeli'nin üretim süreci. *Üstte* şapelin iç mekân kalıbını oluşturduktan sonra yakılan ahşap çatki. *Altta* dış yüzeye sıvanan betonun üretim etapları ve içeriden gömülerek yıldız efekti verecek lupların montajı için bırakılan boşluklar.



RESİM 59, 60 Üstte Bruder Klaus Şapeli plan eskizi, altta sağda şapelin en geniş hacmi, solda tepe deliği hizalarından ölçekli plan kesitleri.

göl” formunda (RESİM 59 ve 63). Virgül formu önemli: lineer kuyruk bölümü basık, genişleyen nokta bölümü ise hacim kazanmaya yatkın. İskelet bu yatkınlığı iyice abartacak şekilde kuruluyor ve kuyrukla nokta arasındaki sert yükseklik eşliğinin elde edilmesinin yolu açılıyor böylelikle. Ne olacağı daha en başından belli: Kuyruk şapelin girişini, nokta da *süblim* ana hacmi oluşturacak (RESİM 59).

Bir yandan da nehir kumu, deniz kumu ve beyaz çimento ile elde edilmiş bir karışım hazırlanıyor. Yerel ustalardan meydana getirilmiş bir takım, bu karışımı kalıp olarak kullandıkları iskele-

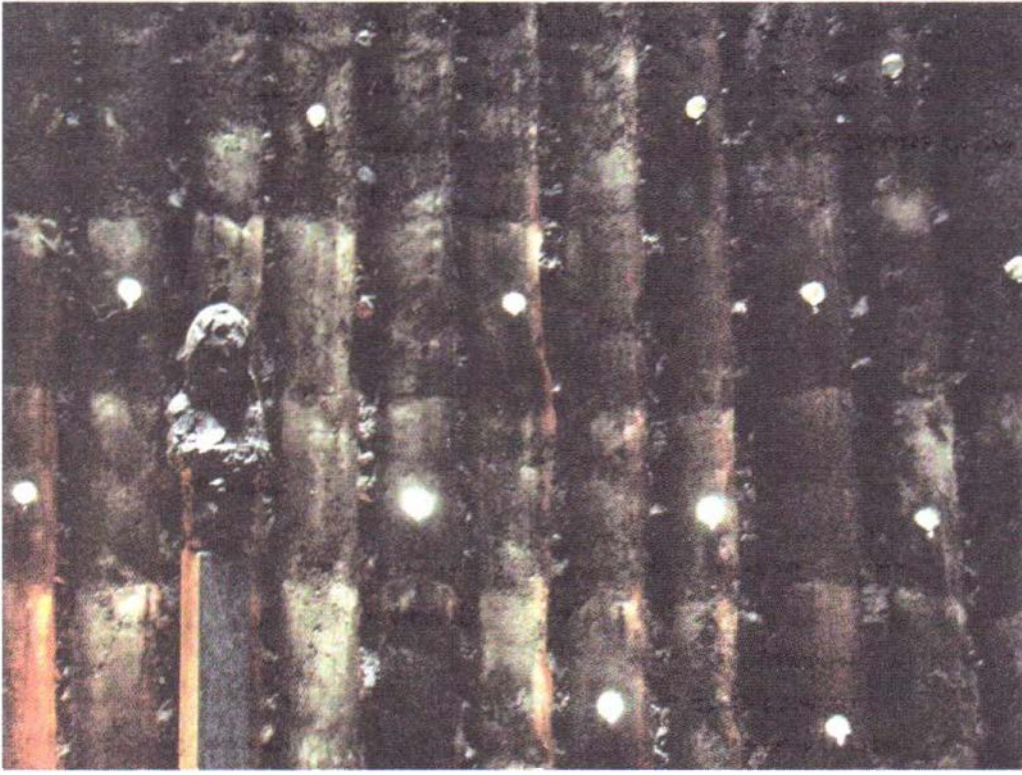


RESİM 61 Bruder Klaus Şapeli dış görünüşü.

tin dışına yığıyor. Ellerinden ve ilkel aletlerden başka bir şey kullanmadıkları için 50'şer cm yüksekliğinde anolar çekerek hiza alıyorlar. Dolayısıyla her 50 cm, inşaatın geride bırakılmış bir aşaması anlamına geliyor (bkz. RESİM 60). Duvarların dış konturunu kabaca izlenmiş virgül formu belirliyor. Dolayısıyla içeri- nin konturlarını keskin bir biçimde belirleyen başlangıç formu, dışarıda muğlaklaştırılarak sürdürülüyor. Sonuçta her kenarı birbirinden farklı, 12 metre yüksekliğinde beşkenarlı bir beton yığını çıkıyor ortaya. Efeki değil, gerçekten de yığının kendisi. Ne savunma kulesi, ne bunker, ne de silo olan, ama en çok da bildiğimiz şekliyle şapel olmayan bir nesne olarak yerleşiyor tarlaların ortasına. Anıt etkisini yaratan tam da bu yekparelik. Az değil, toplam 33 metre uzunluğundaki kenarları ve 12 metre yüksekliğiyle nereden bakılsa 400 metrekarelik homojen bir yığın bu. Ancak bu yığının kastedilmiş değil, türetilmiş olduğu da hemen

seziliyor. Şapel planına dönüşecek bir şemanın muğlaklaştırılarak sürülmüş izleri, malzemenin ve yapım tekniğinin verileriyle buluşunca ortaya çıkan bir form. Formu, kastedilmiş hamlelerin sakilleştireceği anıtsallıktan da, geri çekilme çabalarının ezikleştireceği sıradanlıklardan da koruyan, bu çok yönlü reaksiyondan türetilmiş olma durumu. Çok kırılğan bir türetilmişlik durumu bu. Aynı formun Kolumba Müzesi'nin taşıyla ve mekanik presizyonuyla elde edildiğini düşünelim bir an için. Dere ve deniz kumunun el işçiliğinin presizyonuyla buluşmasının, bu örnekteki anıtsallıkla sıradanlık arasındaki salınımda ne kadar kayda değer bir rol oynadığı hemen canlanacak zihinlerimizde.

Dış duvarlar bitip içerideki iskelet kalıp işlevini tamamladıktan sonra üç hafta boyunca odun kömürü tekniğiyle yakılıyor. Kalıbı oldukları betondan ayrışan tahtalar, ana hacmin üzerindeki elipsoid delikten çekilerek çıkarılıyor (RESİM 63 üst). Geride vazifesini görmüş ahşapların konturlarından ve yanma izlerinden başka bir şey kalmıyor. Ama çok güçlü bir iz bu; yokluğun, eksikliğin, bir zamanlar güçlü bir biçimde orada bulunmuşluğun izi. Şapelin atmosferini oluşturan da esasen eksik ahşap konstrüksiyonun, bir zamanlar kalıbı olduğu duvarlarda bıraktığı izden başka bir şey değil; bir de çadır formunun merkezinde kalan yine virgül formlu delikten süzülen ışığın bu eksiltilmiş duvarlarla teması (RESİM 46 ve 62). Başka da bir şey yok zaten: basit bir bank, basit bir mumluk, meditasyon işareti olarak üç kolu içeri, üç kolu dışarı dönmüş küçük ve basit bir tekerlek, bir de İsviçreli Heykeltıraş Hans Josephsohn tarafından yapılmış bir Madonna büstü. Tabii yanmış ahşapların yokluğu ile oluşmuş duvarların yüzeyinde beklenmedik biçimde patlayan noktasal ışıkları da unutmamak lazım: 300'den fazla küçük boruyu inşaat sırasında içlerinden ışık geçecek şekilde beton duvarların içine yerleştirmişti Zumthor, tam iç yüzeye açıldıkları noktalara da luplar yer-



RESİM 62 Şapelin yanmış kalıp iskeletten arta kalan duvar dokusu ve duvardaki deliklerden sızan ışığı yayan luplar.

leştiriliyor; ince ışık huzmesini içeride yaysın diye (RESİM 59 alt). Koyu duvarların içinden yıldızımsı bir efekt oluşturarak patlayan noktasal ışıkların kaynağı bu luplar. Döşemeyi de ince bir kalay-kurşun karışımı alaşım dökerek kaplıyor: Gökyüzüne açılan delikten gelip duvarları yalayarak inen yağmur suyu içeride birikmeyip kapıdan dışarı, tarlalara doğru aksın diye (Rossmann, 2007).

“Bruder Klaus bir zamanlar ona, on altı yaşındayken tam şimdiki şapelinin bulunduğu yerde güzel bir kule gördüğünü ve o nedenle gençliğinden beri hep yalnızlık içindeki bir yaşamı aradığını söylemişti.”¹⁸

Yaşamını barış misyoneri, mistik ve münzevi olarak geçirmiş olan Bruder Klaus’tan (1417-87) kalan efsaneler de katılmış bel-

18. 1488 tarihli “Sachsler Kirchenbuch”dan aktaran Baglione (2007).



RESİM 63, 64 Şapelin tepe ışığı ve virgül formu.

li ki denklemi oluşturan harcın içine. Ama bu kanallar üzerine konuşmaktan kaçınıyor ve tıne madde üzerinden varmayı benimsiyor Zumthor; “Şeylerin içinden başka yerde fikir yoktur,” diye bitiriyor “Güzelliğin Sert Çekirdeği” başlığıyla yayımlanan konuşmasını (1999: 37). Maddeye ilişmemiş ruh, zihin, düşünce söylemlerinin hamaset eşliğini geçme tehlikesinden çekiniyor belli ki. Maddeden geldiklerinde ya da maddeye doğru gittiklerinde tutunulabilir olduklarına işaret ediyor hep.¹⁹ Onları sakınmak, yitirmemek için yaşanabilir, deneyimlenebilir, canlandırılabilir, paylaşılabılır kılmaya çalışıyor, ki siyasal/kültürel angajmanlarının ötesindeki temel mesleki misyonun da bu olduğunu düşünüyorum.

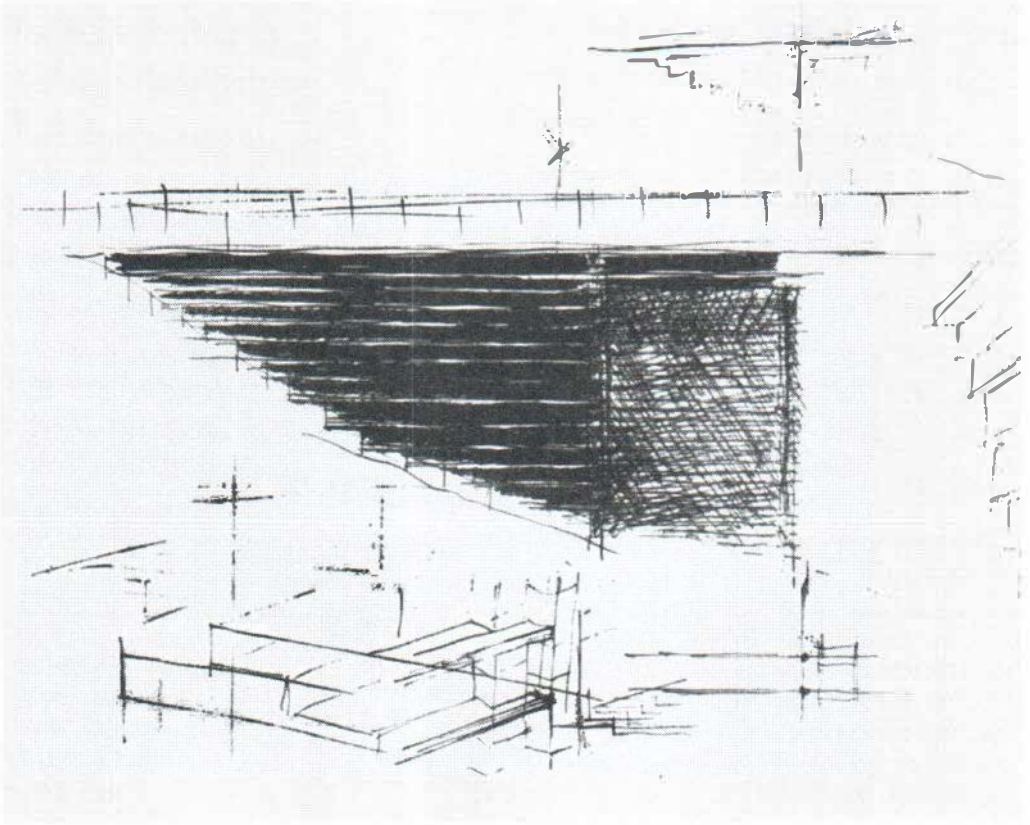
Kitap boyunca jenerik konuların içinden özgül olanı türetmeye çalışmasının Zumthor'un ayırt edici yanı olduğuna işaret ettim. Kendinden menkul bir karakter özelliği veya araçsal bir yaşam biçimi tercihi değil belli ki bu. Başkalarına öğütlenebilecek bir başarı sırrı hiç değil: belirli endişelerle, angajmanlarla, alışkanlıklarla, ruhsal ve zihinsel kapasitelerle donatılarak canlı tutulmuş etik bir tutum. Esrarengizliği kadar anlaşılabilirliğini da ancak yapılanlarla, yaşananlarla canlı tutulabilecek bu tutuma borçlu olsa gerek.

19. Türkiye’de genellikle “maddecilik” “determinizm” ile karıştırılıyor, en azından dolaysızca ilişkilendiriliyor. Oysa bunları bir arada kümelendirmek için geçerli bir neden yoktur. Tersten gidersek, maddeciliğin zıddı idealizm iken (ki bu da bir misyona angaje olmakla karıştırılır!) determinizmin (yani nedenselciliğin) zıddı ise olumsuzluk/*contingency*’den türeme pragmatizmdir. Kaba maddecilik determinizmle ilişkilendirilebilecekken, diyalektik maddecilik olumsuzlukla daha yakın temas halindedir. Öte yandan idealizmin de pragmatizm kadar determinizme meyledebileceği durumlardan söz etmek mümkün. Demek ki bu kavram çiftleri arasında, en azından ilk bakışta görüldüğünden daha karmaşık ilişkiler var. Zumthor’un maddeyle ilişkisinden bahsederken otomatik bağlanmış bu yanlış çiftleştirmelere şerh düşmenin gerekli olduğu kanısındayım.

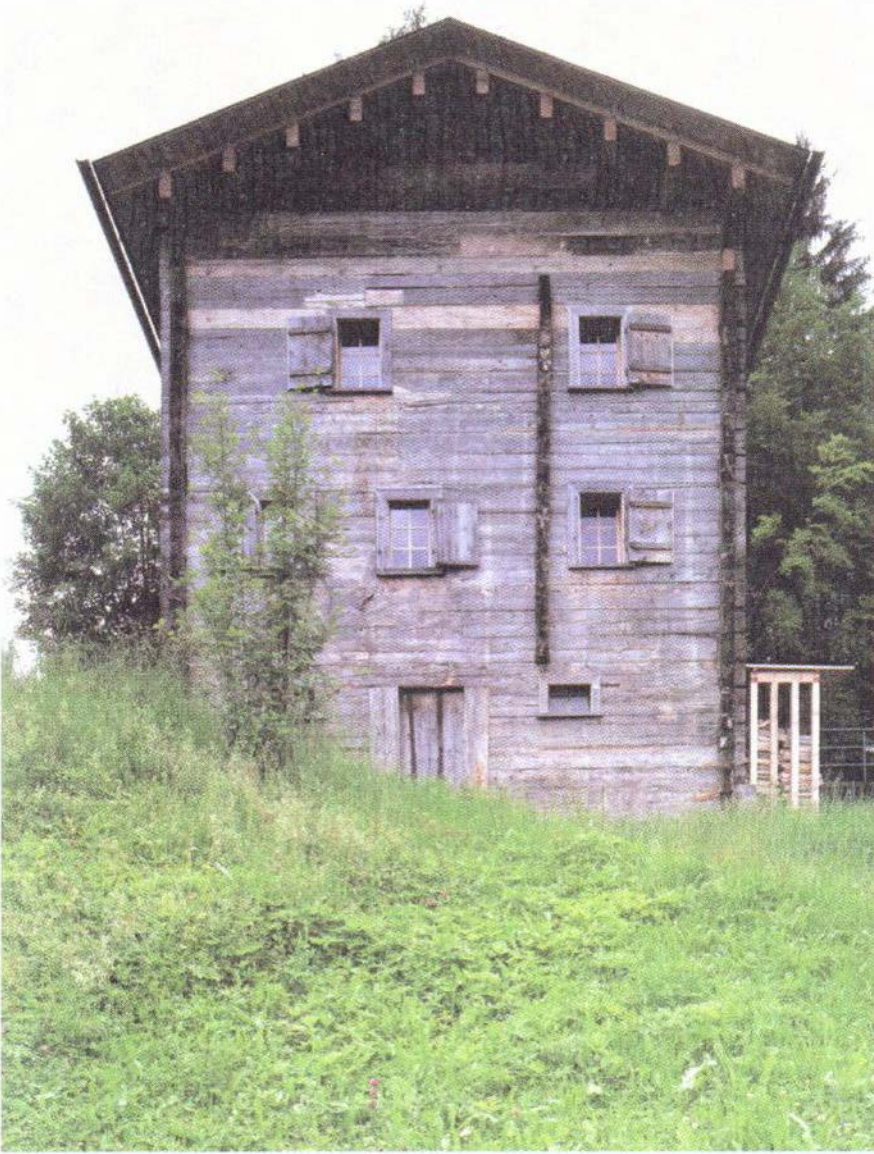


Gugalun Evi

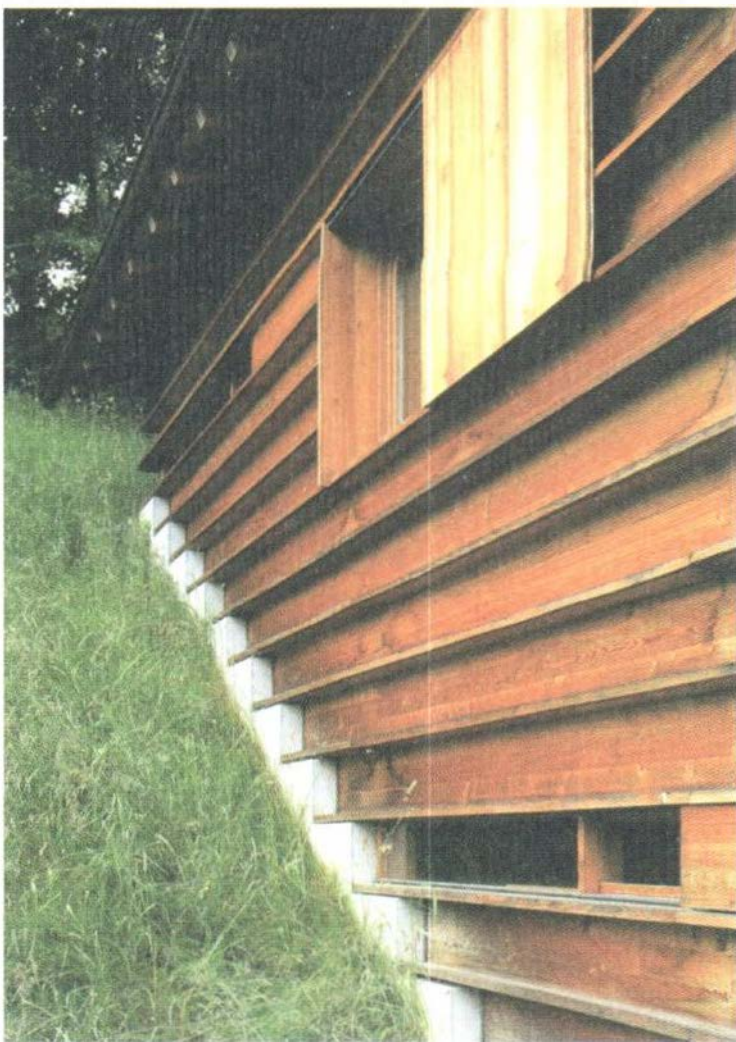
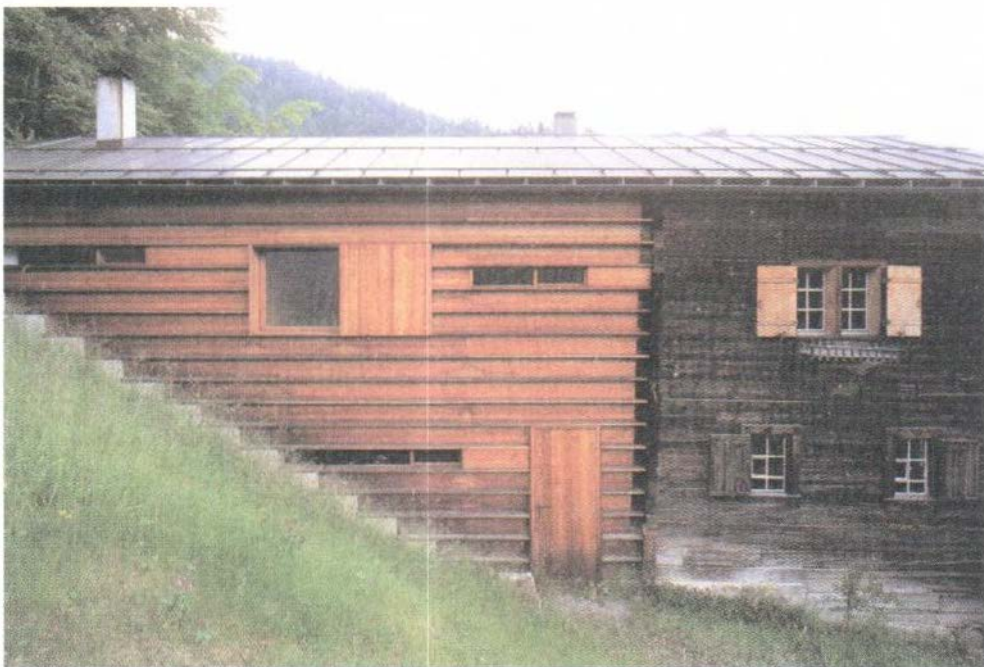
İsviçre’de küçük bir dağ kulübesi. Sadece ait olduğu İsviçre kırları için değil, belki bütün dünya için en sıradan ve tanıdık nesnelerden biri. Bulunduğu yerdeki ağaçlar, çimenler, bulutlar, çobanlar kadar oraya ait – orada bulunması o kadar doğal ki. Dünyanın o parçası sanki onunla birlikte yaratılmış. Modern dünyanın içinde bina yapmanın varoluşsal sorunlarının içinden gelen tecrübeli mimar Peter Zumthor’un bu ahşap kulübeyle yüzleşme biçimi de bu hassas ve kırılgan duyarlılığın yoğunlaşmış bir ifadesi gibi. Değiştirmek bir yana, dokunmaya bile çekiniyor adeta. Ama olan olmuş, bir kere karşısına çıkmış. Üstelik avarelik ederken, dolaşırken değil, bir “iş” olarak, bir “işlem” olarak, bir “müdahale” olarak çıkmış karşısına: Kulübeyi büyütecek. Belli ki onu büyüleyen, şaşırtan binanın formundan, penceresinden, kapısından önce ahşabın yüzeyi. Yani zaman. Zamanın ev üzerindeki izi. Zamanın derin izlerine rağmen evin hiçbir şey olmamışcasına öylesine durmaya devam etmesi. Zamansızlığı. Dokunmak yerine “ilişiyor” bir kenarından Zumthor. Eklediği bölümde ters-yüz ediyor ahşap duvarı. Alışlageldiği gibi konstrüksiyonun üzerini kaplamıyor. Duvarı ham bırakmış oluyor böylece. Ancak üzerini kaplamadığı bu tahtaları sonuna kadar işleminden geçiriyor. Duvar olarak ham, malzeme olarak işlenmiş bir yüzey çıkıyor ortaya. Pencere de açmıyor. Işık gereken birkaç yerde tahtaların arasını boşaltıyor sadece. Duvar biraz daha hamlaşıyor. Eskiyle yeni ters tarafa doğru gidiyorlar böylece: Birinin eskidiği, eksildiği noktada öteki işlenmiş, korunmuş. Öte yandan onun çoktan tamamlandığı, penceresi, kapısı, eskimişliği ve tanıdıklığıyla şu bildiği-

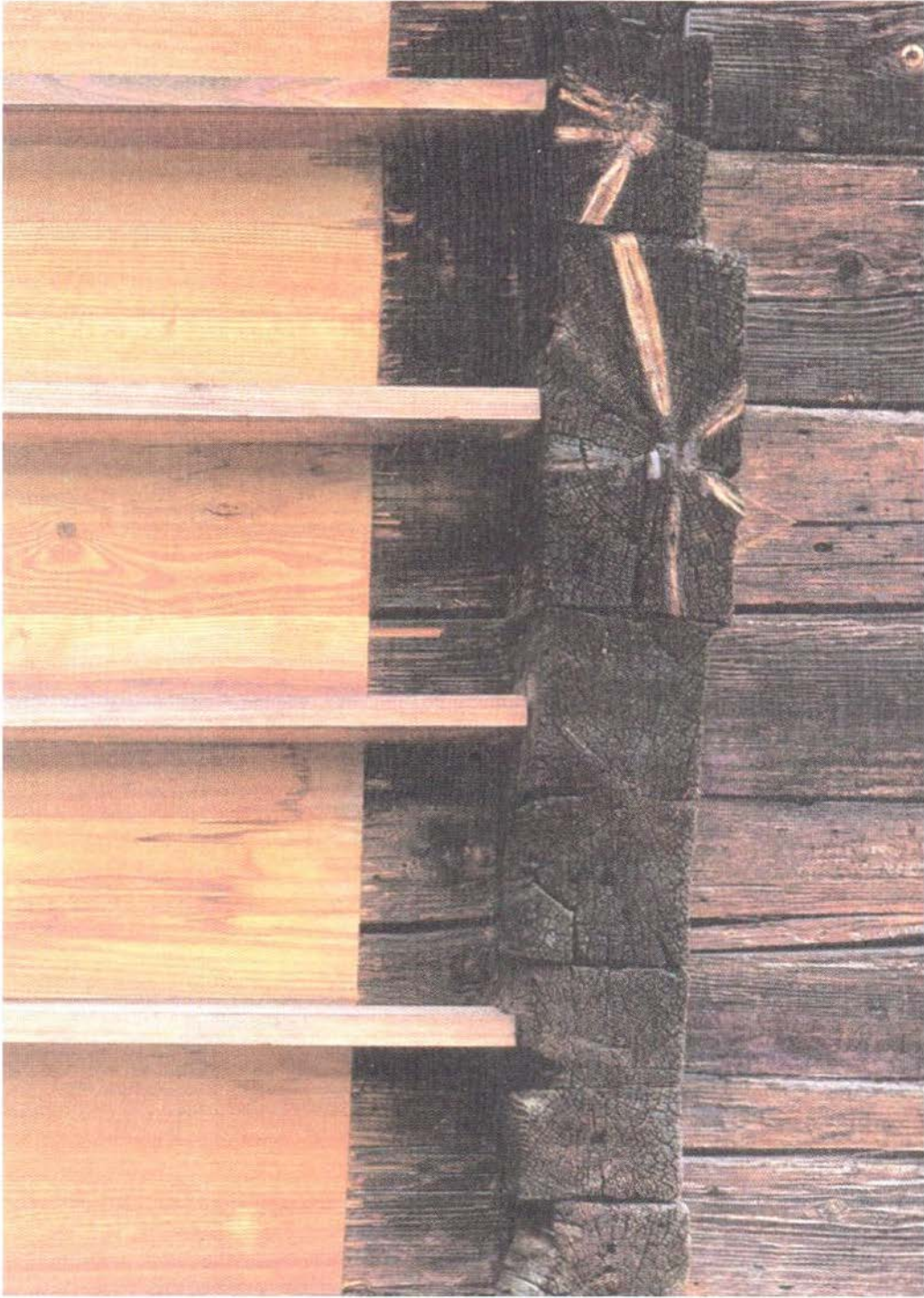


RESİM 66, 67 Üstte, yanına ilişilecek kulübe, *altta* ilavenin ilk eskizi.

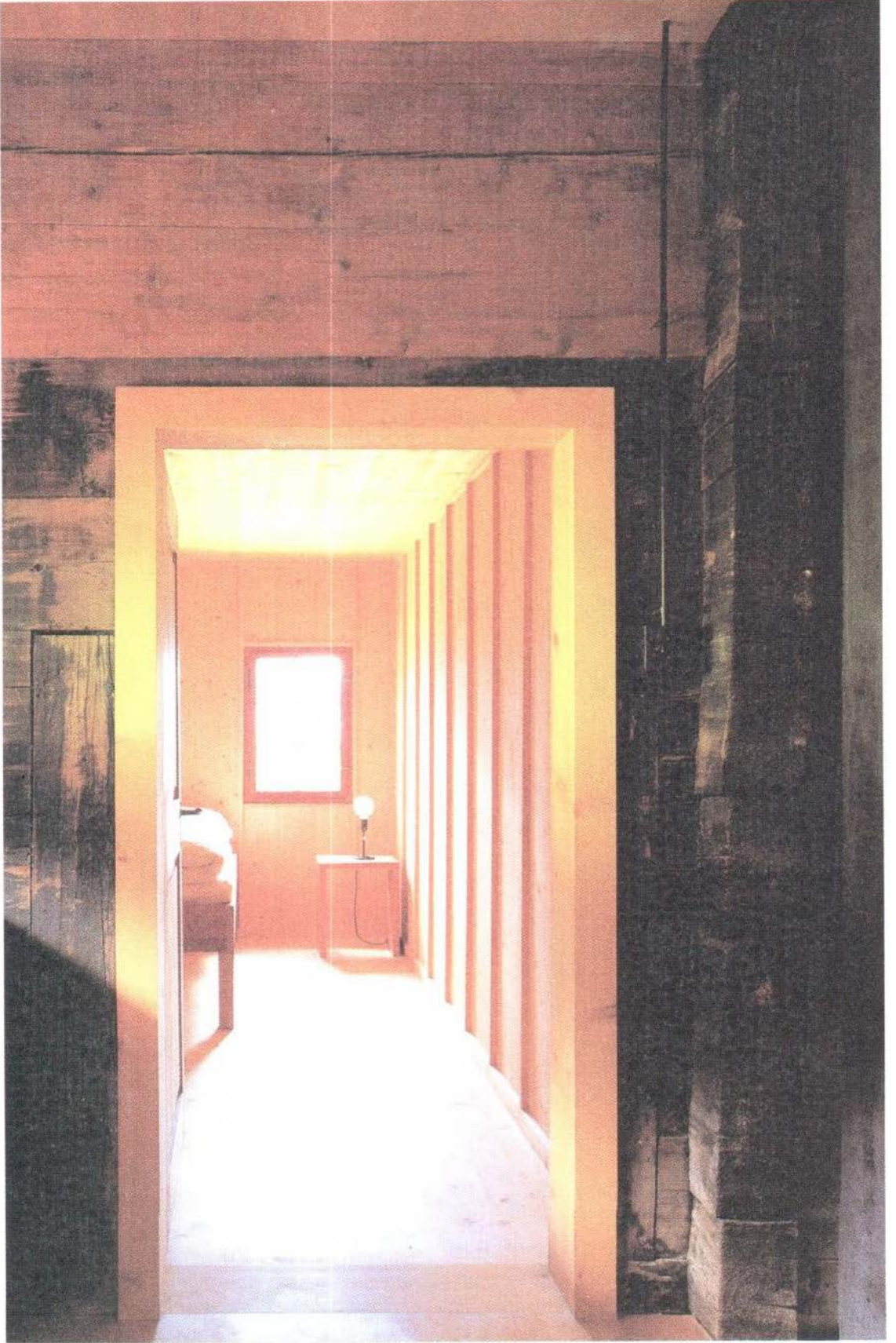


RESİM 68 Evin ön cephesi.





RESİM 69, 70, 71 *Sol üstte* işlenmemiş konstrüktif malzemenin eski kütleyle birbirini varederek buluşması. *Sol altta* eklenen bölümün kaplanmamış konstrüktif parçalarının basamaklandırılmış vadiye yerleşmesi ve konstrüktif parçaların arası boşaltılarak elde edilen pencere. Üstte, işlenmiş keresteden yeni ekin zamanın iziyle eskimiş kulübeyle teması.



RESİM 72 Evin içinde eski-yeni eşiği.

miz “dağ kulübesi” olduğu yerde de diğeri olmamış, olgunlaşmamış. Ham kalacak hep. Bir şeye benzemeyecek. Ancak eskinin yanında bulunarak, ona bağımlı kalarak varolabilecek. Yeni eskiyi bulunduğu yer içinde görünür kılıyor, ortaya çıkarıyor, dikkat çekiyor. Eski de yalnız başına ayakta duramayacak olan yeniyi varediyor, mümkün kılıyor. Zumthor karşısına çıkan evi kaybetmemek, bir hayale, imgeye dönüşmesine engel olmak için onu sıkıca tutuyor. Öte yandan da kendisini varetmek için ona tutunuyor. İyi konsantre olunmuş, sonuna kadar damıtılmış bir iş. Eskiyle yeni bir arada, sapasağlam ayakta duruyorlar. Ancak tekrarlanabilecek bir durum değil bu. Tek seferlik. Gelecek sefere yeni baştan, en başından başlamak gerekecek. Modern dünyanın, modern evin kırılğanlığı tam da burada değil mi zaten?*

* Bu metin, 1999 yılında XXI *Mimarlık Kültürü* dergisinin sipariş ettiği 20. yüzyıl barınma kültürü tarihi ile modern mimarlık tarihinin kesişim noktalarının tartışılmasını talep eden bir yazının ürünü olarak ortaya çıkmış uzunca bir makalenin son paragrafıydı ve yazının tamamı “20. Yüzyıl Mimarlığı Barınma Kültürünün Hassas Dengeleriyle Nasıl Yüzleşti?” başlığı altında derginin Mayıs-Haziran 2000’de basılan 2. sayısında yayımlanmıştı. Yazı, *Rue Franklin/Paris* (Auguste Perret); *Hampstead Garden City/Londra* (Raymond Unwin); *de Kieffhoek/Rotterdam* (J. J. P. Oud); *Karl Marx-Hof/Viyana* (K. Ehn); *KNSM Island/Amsterdam* (A. Geuse); *de Dageraad/Amsterdam* (M. de Klerk) projeleri aracılığıyla konuyu tartıştıktan sonra yukarıdaki metin eşliğinde Zumthor’un Gugalun Evi’yle kapatıyordu. Zumthor’un işinin anlatıldığı yazının son paragrafını *Defter* dergisinin Deniz Bilgin’in anısına ayrılan 38. sayısında (Kış 1999), “Gugalun Evi” başlığıyla ayrı bir yazı olarak yayınlamıştım (s. 11-16); çünkü Deniz, vefatından birkaç gün önce yazının bu bölümüyle çok özel bir ilişki kurmuş ve bunu dile getirmişti.

Resim ve Fotoğraflar

- 1, 2 Saint Benedict Şapeli, kartpostal. Fotoğraf: Lucia Degonda.
- 3 Vals Termal Hamamı. Fotoğraf: Hélène Binet.
- 4, 5, 6 Vals Termal Hamamı eskiz, plan ve boyuna kesiti, P. Zumthor, *Drei Konzepte* içinde, s. 9, 25, 27.
- 7 Vals Termal Hamamı, *A+U Architecture and Urbanism* dergisi, Şubat 1998 Peter Zumthor özel sayısı içinde, s. 152. Fotoğraf: Shinkenehiku-sha Co. Ltd.
- 8, 9, 10 Spittelhofkonut bloğu cephe eskizi, kesit ve planı, *A+U Architecture and Urbanism, a.g.y.* s. 130,132,135.
- 11, 12 Spittelhof konut bloğu, *A+U Architecture and Urbanism, a.g.y.* s. 123, 124. Fotoğraf: Shinkenehiku-sha Co. Ltd.
- 13 Chur Arkeoloji Müzesi giriş kesiti, *A+U Architecture and Urbanism, a.g.y.*, s. 43.
- 14 Chur Arkeoloji Müzesi genel görünüş, ölçekli plan ve cephe çizimleri, *Peter Zumthor's Works, Buildings and Projects 1979-1997* içinde. s. 14, 15, 22, 23. Genel görünüş fotoğraf: Hélène Binet.
- 15 Chur Arkeoloji Müzesi iç görünüş, *a.g.y.* içinde, s. 24. Fotoğraf: Hélène Binet.
- 16 Bruder Klaus Şapeli. Fotoğraf: İhsan Bilgin.
- 17 I-pad 2 görseli, web'den alınmıştır.
- 18 Zumthor portre. Fotoğraf: Gary Ebner.
- 19 Atölye. Fotoğraf: Deniz Güner.
- 20, 21 Londra. Fotoğraflar: İhsan Bilgin.
- 22 EXPO İsviçre Pavyonu. Fotoğraf: İhsan Bilgin arşivi.
- 23, 24, 25 Gugalun Evi. *A+U Architecture and Urbanism, a.g.y.* s. 97, 100, 109. Fotoğraf: Shinkenehiku-sha Co. Ltd.
- 26 Bregenz Sergi Evi eskizi, *A+U Architecture and Urbanism, a.g.y.*, s. 193.
- 27 Bregenz Sergi Evi ön görünüm. *A+U Architecture and Urbanism, a.g.y.*, s. 177. Fotoğraf: Christian Riethers.
- 28, 29 Bregenz Sergi Evi plan ve kesitleri, P. Zumthor, *Drei Konzepte* içinde, s. 31, 44, 45, 47.
- 30, 31 Bregenz Sergi Evi. Fotoğraf: Hélène Binet.
- 32 EXPO İsviçre Pavyonu. Fotoğraf: Cemal Emden.
- 33 EXPO İsviçre Pavyonu, web'den alınmıştır. Fotoğrafçı belirsiz.
- 34 EXPO İsviçre Pavyonu. Fotoğraf: İhsan Bilgin arşivi.
- 35, 36 EXPO İsviçre Pavyonu plan ve eskizi, sergi kataloğundan. *Klangkörperbuch, Lexicon zum Pavillon der Schweizerischen*, s. 89, 142, 201.
- 37, 38 EXPO İsviçre Pavyonu dış görünüş. Fotoğraf: Can Çinici. İç görü-

- nüş fotoğraf: İhsan Bilgin arşivi.
- 39 EXPO İsviçre Pavyonu istif duvarları, pavyon kataloğundan: *Klangkörperbuch, Lexicon zum Pavillon der Schweizerischen*, s. 196, 216, 217, 252, 253
- 40, 41, 45 “Terörün Topoğrafyası” müze projesi, P. Zumthor, *Drei Konzepte* içinde, s. 51, 55.
- 42, 43, 44 “Terörün Topoğrafyası” müze projesi, *Peter Zumthor’s Works, Buildings and Projects 1979-1997* içinde, s. 271, 274, 275.
- 46 Bruder Klaus Şapeli iç duvarı. Fotoğraf: İhsan Bilgin.
- 47, 48, 49, 52 Kolumba Müzesi. *Kolumba, Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997* içinde s. 33, 42, 72.
- 50, 51, 53, 54, 55, 56 Kolumba Müzesi. Fotoğraflar: İhsan Bilgin.
- 57 Brauder Klaus Şapeli üretim süreci web’den alınmıştır. Fotoğrafçı belirsiz.
- 58, 61, 62, 63, 64 Brauder Klaus Şapeli dış görünüş, içten ve dıştan duvar detayı. Fotoğraflar: İhsan Bilgin.
- 59, 60 Brauder Klaus Şapeli, eskiz ve plan kesitleri, web’den alınmıştır.
- 65 Gugalun Evi dış görünüş, *Peter Zumthor Works, Buildings and Projects 1979-1997* içinde, s. 99.
- 66, 67 Gugalun Evi, kulübe ve ilavenin eskizi, *A+U Architecture and Urbanism, a. g. y.* s. 96.
- 68, 69, 70, 71, 72 Gugalun Evi, *A+U Architecture and Urbanism, a. g. y.* s. 98-101. Fotoğraflar: Shinkeneshiku-sha Co. Ltd.

Kaynakça

- Adam, Hubertus (2008) "Reduktion und Sinnlichkeit", *architese*, 1/2008, s. 22-27.
- Adorno, T. W. (1973) *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Anon (1997), *Kolumba: Ein Architekturwettbewerb in Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum*; Walter König Verlag, Köln.
- Baglione, Chiara (2007) "Capella di bruder klaus", *Casabella* 758, 2007, s. 142-53.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens, Scott Lash (1994) *Reflexive Modernisierung, Eine Kontroverse*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- Benjamin, Walter (1992) "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, s. 45-76.
- Durisch, Thomas, Peter Zumthor (2014) *Peter Zumthor 1985-2013: Bauten und Projekte*, 5 cilt, Verlag Scheidegger & Spiess.
- Hartmann, Rahel (2007) "Echo und Aura"; *TEC21*, 48/2007, s. 17-23.
- Harvey, David (1997) *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis.
- Hasler, Thomas (2008) "Atmosphäre und lesbare Geschichte", *werk, bauen+wohnen*, 4/2008, s. 4-13.
- Hegel, Eduard (1997) "Die Geschichte der Pfarrei St. Kolumba in Köln", *Kolumba: Ein Architekturwettbewerb* (Anon) içinde, s. 31-45.
- Jameson, Frederic (1988) "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm* içinde, haz. Necmi Zekâ, İstanbul: Kıyı, s. 59-113.
- Koçak, Orhan (2011) *Bahisleri Yükseltmek, Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, İstanbul: Metis.
- Kraus, Stefan (1997) "Über (Um)Wege zum Wettbewerb", "Die Geschichte der Pfarrei St. Kolumba in Köln", *Kolumba: Ein Architekturwettbewerb* (Anon) içinde, s. 17-27.
- Koolhaas, Rem (1995) "Neue Diziplin", *ARCH+*, 129/130, "Herzog&de Meuron: Minimalismus und Ornament" özel sayısı içinde, *Dezember*, s. 114.
- Lash, Scott (1994) "Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft", Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Reflexive Modernisierung, Eine Kontroverse* içinde, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- Merleau-Ponty, Maurice (2005 [1948]) *Algılanan Dünya*, çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis.

- (1996) *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis.
- Pallasmaa, Juhani (2011) *Tenin Gözleri, Mimarlık ve Duyular*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.
- Pehnt, Wolfgang (2007) “Ein Haus für Sinn und Sinne”, B 11, s. 48-63.
- Rossmann, Andreas (2007) “Feldkapelle bei Wachendorf”; Detail, 2008, s. 12-14.
- Rürup, Reinhard (haz., 1997) *Topographie des Terrors: Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem “Prinz Albrecht-Gelände” / Eine Dokumentation*, Willmuth Arenhövel Verlag, 11. Baskı.
- Sack, Manfred (1997) “Über Peter Zumthors Art zu entwerfen, also zu denken”, *Zumthor, P.* (1997) içinde, s. 69-76.
- Steinmann, Martin (1994) “Die Gegenwärtigkeit der Dinge”, Gilbert, M., Alter, K. (haz., 1994) içinde, Zürich, Münih, Londra. Artemis Verlag, s. 8-25.
- Zumthor, Peter (1996) *Stabwerk: Internationales Besucher und Dokumentationszentrum “Topographie des Terrors”*, Berlin, Topographie des Terrors Stiftung.
- (1997) *Drei Konzepte*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag.
- (1998) *Peter Zumthor's Works: Buildings and Projects 1979-1997*, Baden, Lars Müller Publishers.
- (1999) *Architektur Denken*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser Verlag.
- ve diğ. (2000) *Klangkörperbuch: Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der EXPO 2000 in Hannover*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser Verlag.