

designunlimited

YILDA İKİ DEFA YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, İKBAHAR 2022, SAYI 12, YIL: 6, KAPAK: VITRA SCHAUDEPOT, VITRA TASARIM MÜZESİ İZNİYLE. FOTOĞRAF: MARK NIEDERMANN
PUBLISHED TWICE A YEAR, FREE OF CHARGE, SPRING 2022, ISSUE: 12, YEAR: 6, COVER: VITRA SCHAUDEPOT, COURTESY OF VITRA DESIGN MUSEUM, PHOTO: MARK NIEDERMANN



Mekân -da/ve/-sal tasarım
Design in/and/-ing space



İÇİNDEKİLER CONTENTS

10 Haberler
— News

18 Beyaz küp bağlamında
— çağdaş tasarımın sergilenmesi:
Tarih, siyaset ve zorluklar
Exhibiting contemporary
design in the white cube context:
History, politics and challenges
Tuğçe Karataş

24 Deneyimin lüks tüketim yanlısı ol-
— ması izleyiciye ne söyler?
A luxury driven experience: What
does it say to the audience?
Merve Akar Akgün

30 Tasarım tarihini sergilemek:
— Vitra Design Museum
Exhibiting the history of design:
Vitra Design Museum
Liana Kuyumcuyan

40 Sınırlar, ortamlar, karşılaşmalar ve
— ahaliler üzerine: Can Altay
About borders, settings, encounters
and ahalis: Can Altay
Ecem Arslanay

50 Gerçek dünya için tasarım
— Design for the real world
Hasan Cenk Dereli

56 Kahve ve tasarım:
— Kurukahveci Mehmet
Efendi'nin Eminönü mağazası
Coffee and design:
Kurukahveci Mehmet
Efendi's Eminönü store
Liana Kuyumcuyan

58 Mekândan bir topluluk
— yaratmak: How-To-Gether
Creating a community
from space: How-To-Gether
Liana Kuyumcuyan

70 Coliving: Bir konsept
— olarak bir arada yaşamak
Coliving: Living together
as a concept
Nilsu Öztürk

78 Diyalog ve tasarım:
— Kentsel yapıyı şekillendiren
kamusal davranışlar
Dialogue and design:
Public behaviors shaping
the urban structure
Liana Kuyumcuyan

DAHA
ÜNLÜ & Co

YATIRIM SANATI

ÜNLÜ & Co'nun finans dünyasındaki 25 yılı aşan deneyimi,
DAHA Yatırım Danışmanlığı'nın bir sanatçı titizliği ve özgünlüğü
ile ürettiği size özel varlık yönetimi çözümleriyle yanınızda.

unlimited



Design Unlimited
Yıl Year: 7, Sayı Issue: 13

Yılda iki kez yayımlanır. Para ile satılmaz.
Bütün yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Yazı ve fotoğrafların tüm hakları Unlimited
Publications'a aittir. İzinsiz alıntı yapılamaz.
Published 2 times a year. Distributed free of
charge. Authors are solely responsible for
the content of submitted articles. All rights
reserved by Unlimited. Quotations are not
allowed without permission.

Yayın sahibi Publishers: Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı,
Beyoğlu, İstanbul

Genel yayın yönetmeni
Editor in chief
Merve Akar Akgün
merve@unlimiteddrag.com

Proje ve reklam direktörü
Project and advertising director
Hülya Kızıllırmak
hulyakizilirmak@unlimiteddrag.com

Tasarım Design: Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama
Design and application: Ulaş Uğur

Mali işler müdürü Director of finance
Berfu Adalı

Design Unlimited
Yazı işleri müdürü Executive editor
Liana Kuyumcuyan

Katkıda bulunanlar Contributors
Astrid Cats, Can Altay, Ecem Arslanay,
Emre Güzel, Hasan Cenk Dereli,
İzel Büyükgöze, Nikolai Gillissen,
Nilsu Öztürk, Sanne Muiser,
Servic Boetzkas, Susanne Graner,
Timothy Liu, Tuğçe Karataş

Çeviri Translation Ecem Arslanay,
Liana Kuyumcuyan, Merve Ünsal

Asistan Editör - Assistant Editor
Çiçek Doğruel

Stajyer Intern Sidal Sarıtaş

İletişim adresi Communication address
Passage Petit-Champs
Meşrutiyet Cad. No: 67 Kat: 1
Beyoğlu, İstanbul, Turkey

E-mail: info@unlimiteddrag.com

Instagram: designunlimitedturkey

Web: www.unlimiteddrag.com

Baskı Print: Saner Matbaacılık
Litrosolu 2. Matbaacılar Sitesi 2BC3/4
Topkapı- İstanbul, Turkey
(+90) -0- 212 674 10 51
info@sanermatbaacilik.com

www.unlumenkul.com | 444 7 333

Edito

Liana Kuyumcuyan



MICHAEL RAKOWITZ, PARASITE, 1998

Son yıllarda popülizm ve kimlik politikaları daha baskın hale gelerek Türkiye'nin toplumsal bileşimini ve kentsel dokusunu değiştirdi. Dolayısıyla kamusal alanın yokluğu daha da belirgin hale gelmeye başladı. Meydanlar, bulvarlar, anıtlar ve kamu binalarının kamusal alan ihtiyacına hizmette önemli rolleri vardır. Ancak ne yazık ki çeşitli yetkililerin ve kentsel yenileme projelerinin gözetimi artırdığı, dolayısıyla da meydanlara ulaşmanın zorlaştığı rahatlıkla gözlemlenebiliyor.

Sadece Türkiye'de değil, dünyanın her yerinde kısıtlamalar ve artan polis müdahaleleri, sesini duyurmak, muhalefette bulunmak veya tartışmak için bir engel yarattı. Bu kısıtlamalar meydanlardaki etkileşimi sınırlayarak herkesi özel alana doğru itiyor. “Öteki” ile kamusal alanda karşılaşma olasılığı azaldığı için, kamusal meydan da zamanla otoritelere teslim oluyor.

Bu yeni “kamusallık” anlamına uyum sağlamaya çalışırken tasarımın rolünü mekânla ilişkili olarak tartışmanın önemli olacağını düşündük. Bu tartışmaya farklı bakış açıları da ekleyerek, tasarım ve mekân arasındaki değişken ilişkileri tartışabilmek adına dergiyi üç bölüme ayırdık.

İlk bölüm, nesnelerin sergilenmesi pratiğini ve mekânın bu anlamda nasıl bir rol oynadığını tartışıyor. *Mekânda tasarım* olarak adlandırdığımız bu bölümde, tasarım nesnelerini sergilemenin ne anlama geldiğine ve bu “vitrin” mekânının nasıl tasarlanabileceği üzerine odaklanmak istedik. Tasarım projelerinin, nesnelerinin veya araştırma süreçlerinin sergilenmesi Türkiye'de çok yaygın bir uygulama değil, bu alana daha çok sanat hakim. Bu bölümde tasarımın da izlenebilmesi ve tartışılması için bir alan açmak adına tasarım sergileme örneklerine yer verdik.

İkinci bölüm, tasarım ve mekânın değişen ölçeklerine ve iki kavramın politik düşünceyle nasıl ilişkilendiğine odaklanıyor. *Mekân ve tasarım* olarak adlandırdığımız bu bölüm, hem kamusal hem de özel -veya arada kalan- mekânlar için tasarım yapma deneyimine odaklanıyor. Politika, bu bölümde sıkça karşılaşılabilecek bir anahtar kelime olacak.

Ve son olarak üçüncü bölüm, *Mekânsal tasarım* başlığı altında katılımcı veya günlük yaşam pratiklerinin mekân oluşturma kararlarını nasıl etkilediğine odaklanıyor. Katılım ve kent hakkı günümüzün yükselen kavramlarından. Mekânın kendisinden öğrenmek, şehirlerde canlı ve tercih edilen noktalar yaratmak için önem taşıyan, mekân tasarımının önemli bir aracı haline geliyor.

Sonuç olarak bu sayı, günümüzün kısıtlı kamusal alanlarında diyalog için alan açma dürtüsüyle, tasarım ve mekânın çeşitli buluşma noktalarına odaklanıyor. Özellikle siyasetin ve bununla bağlantılı olarak medyanın vatandaşları kutuplaştırdığı ülkelerde iletişim ve karşılaşma, kamusal alanların en hayati çıktısı haline geliyor. Bu kutuplaşmalara karşı ise diyaloga yer açmak için çeşitli gri alanlar bulunuyor. Bu sayımızda “mekân”ı, tam da bu gri alan olarak ele alıyoruz. Mekânı, tasarımı bir nesne olarak içerebilen veya tasarımı pratiğiyle şekillenen bir öğrenme ve deneyimleme alanı olarak görüyoruz. Kendi alanlarını benimseyen ve ardından şekillendirebilen, mekânında söz sahibi olabilecek aktif yurttaşlar olabilmek için bir tartışma başlatabilme umuduyla, keyifli okumalar dilerim.

In recent decades, populism and identity politics have become more dominant, changing Turkey's social composition and urban fabric. Therefore, the absence of a public sphere has become more evident. City squares, boulevards, monuments, and public buildings have significant roles in serving the purpose of public squares, and one can easily observe that the authorities and urban renovation projects raised surveillance, so the public square became harder to reach.

Not just in Turkey, the restrictions and rising police interventions everywhere in the world created a regression to speak up, show dissent, or discuss in the public square. These restrictions limit interaction in the squares, pushing everyone towards the private space. The possibility of meeting “the other” in public becomes less possible, so the public square surrenders to the authorities.

While adapting to the new meaning of “publicness”, we thought it would be important to discuss the role of design in relation to space, but also by adding other perspectives. That is why we divided the magazine into three parts to discuss different relations between design and space.

The first part discusses the practices of exhibiting objects and how space plays a role. Called this part *Design in space*, we wanted to focus on what it means to showcase design objects and how the space of this showcase should be designed. Exhibiting design projects, objects, or research processes is not a very common practice in Turkey, and this area is generally dominated by art. Here we would like to give space to examples of exhibiting design to understand the need for opening space for viewing and discussing design.

The second part focuses on changing scales of design and space and how the two concepts can merge or differ by political thinking. This part, called *Design and space*, focuses on experiences in designing for the space, both public and private, or in-between. Politics will also be a keyword that will be encountered in this section.

And finally, the third part is about *Designing space*, focusing on how participatory or everyday life practices affect space-making decisions. Participation and right to the city are rising concepts of today. Learning from the space itself has become a key tool of space design, which is vital to creating lively and preferred spots in cities.

As a result, this issue is trying to focus on different meeting points of design and space, with an urge to open space for dialogue in today's restricted public spaces. Communication and encounter are the most important outputs of public spaces, especially in countries where the political situations and media polarize the citizens. Against these, we can use some gray areas for dialogue in certain spaces. In this issue, we see the “space” as a learning and experiencing area that could include design as an object or shaped by the practice of design. We aim to open a space for discussion to become active citizens that can seize and shape their own spaces to have voice-over authorities. Enjoy!

Bir kıvılcım ile başladı... Bir **ikon** yaratıldı.



Farkı yaşamak için Gaggenau.

30 yıldır bu fırını mükemmelleştiriyoruz. Son dokunuşumuz kendine özgü tasarımını vurguluyor; 90 cm genişlikte etkileyici kapısı, sizi sınırsız lezzet yolculuğuna davet ediyor.

Bu yenilenmiş el yapımı sanat eseri, prensip, beceri ve değerlerimizin doruk noktasıdır. 333 yıldır çelik ile çalışmamıza ithafen ismini EB 333 olarak değiştirdik. EB 333 bizim için her zaman bir fırından öte olup, başyapıt yaratma sürecinde verdiğimiz sözdür.

Daha fazla bilgi için, gaggenau.com'u ziyaret edebilirsiniz.

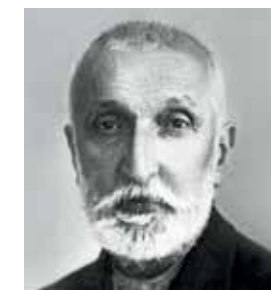
GAGGENAU



Bazı şeyler hiç eskimez.

Some things never grow old.

Bazı şeyler hiç eskimemeli, mutlaka sahip çıkılmalı, korunmalı onlar; mesela, her zaman konuğa verilen değerın göstergesi, paylaştıkça artan ince bir keyfin temsilcisi olan Türk kahvesi...



1920'lerde Kurukahveci Mehmet Efendi.
Mehmet Efendi in the 1920s.
He was given the moniker "kurukahveci", lit. dry coffee man, or coffee roaster.

Bir buçuk asırdır Türk kahvesinin değerleriyle anılan Kurukahveci Mehmet Efendi, kahve kültürümüzün hak ettiği bu özeni sadece üretim süreçlerinde değil, iş ilişkilerinde ve mekânlarında da yansıtmaya gayret ediyor.

1871 yılında Eminönü'nde küçük bir köşe dükkânında kurulan şirket, bugün Mehmet Efendi'nin torunları ve torun çocukları tarafından yönetiliyor. Dünyanın altmış ülkesine onun adını taşıyan Türk kahvesi ihraç ediliyor.

Some things should never grow old, we should treasure them and protect them; Turkish coffee, for instance, which has always been a reflection of respect for one's guest, symbolizing the pleasure of sharing...

For over one-and-a-half centuries Kurukahveci Mehmet Efendi has become synonymous with the values associated with Turkish coffee, and it tries to represent the care our coffee culture deserves in all aspects of its business, not only in its production processes, but also in its business relations and its buildings.

Mimar Zühtü Başar'a yaptırılan Eminönü'ndeki Kurukahveci Mehmet Efendi Mahdumları (Oğulları) mağazası, 1932.
The Kurukahveci Mehmet Efendi shop, commissioned to the architect Zühtü Başar, 1932.



Today, the business that was first founded by Mehmet Efendi in 1871 in a small corner shop in Istanbul's Eminönü district and is now managed by his grandchildren and great-grandchildren, has become an internationally recognized brand, sold in sixty countries across the world.

Mehmet Efendi'nin tarihi Eminönü dükkânı eskiden olduğu gibi bugün de kahveseverlere hizmet etmeye devam ediyor. 1930 yılında dönemin önde gelen mimarlarından *Zühtü Başar*'a yaptırılan bu binanın tadilatı ile

Mimar Zühtü Başar tarafından *art deco* tarzında tasarlanan binadan merdiven detayı. *An art deco staircase detail designed by the architect Zühtü Başar.*



Mimar Haydar Karabey tarafından Kurukahveci Mehmet Efendi için tasarlanan Dudullu tesisleri yönetim binası, 1995. *The company's head-quarter building in Dudullu, Istanbul, designed by the architect Haydar Karabey, 1995.*

hemen yanında inşa edilen yeni Tahmis Binası'nın tasarımı Mimar *Han Tümertekin* tarafından yürütüldü; firmanın Dudullu'daki ileri teknoloji üretim tesislerinin yönetim binaları ise Mimar *Haydar Karabey* tarafından tasarlandı.

now flanked on one side by the company's Tahmis Building, designed by the architect *Han Tümertekin*. The new company head-quarters building in Dudullu was designed by the architect *Haydar Karabey*.



Mimar Han Tümertekin tarafından tasarlanan Kurukahveci Mehmet Efendi Tahmis Binası, 2021. *The Kurukahveci Mehmet Efendi Tahmis Building, designed by the architect Han Tümertekin, 2021.*

The historical Mehmet Efendi shop in Eminönü continues to serve coffee lovers today as it has done in the past. Commissioned in 1930 to *Zühtü Başar*, one of Turkey's foremost architects at the time, it is



...çünkü kültür mirasının korunması, eskinin şeklen korunması değildir sadece; ruhunun her daim çağdaş bir anlayışla yaşatılmasıdır.

...because protecting a cultural legacy means more than just preserving its form; it means keeping its soul alive and contemporary at all times.



Haberler News

Bilinmeyen Bilinmeyenler

23. Uluslararası Sergi, Milano Trienali, farklı deneyimlerin, kültürlerin ve bakış açılarının bir araya gelebileceği açık ve çoğul tartışma ve karşılaştırma için bir alan olarak tasarlandı. Teması *Bilinmeyen Bilinmeyenler. Gizemlere Giriş* olan bu edisyon, şehirlerin evriminden okyanuslara, genetikten astrofizığe kadar farklı konularda hâlâ “bilinmeyi” bilmediğimiz bir dizi soruyu yanıtlamaya çalışıyor. Tasarımcıları, mimarları, sanatçıları, oyun yazarlarını ve müzisyenleri içeren ve alışılmış dünya fikrine alternatif arayan 23. Milano Trienali, 11 Aralık 2022’ye kadar ziyaret edilebilir.



XXIII TRIENNALE, BİLİNMEYEN BİLİNMEYENLER, SERGİ GÖRÜNTÜSÜ. FOTOĞRAF DSL STUDIO
XXIII TRIENNALE, UNKNOWN UNKNOWN, EXHIBITION VIEW. PHOTO DSL STUDIO

Unknown Unknowns

The 23rd International Exhibition, Triennale Milano is conceived as a space for open and plural debate and comparison, where different experiences, cultures and perspectives can converge. The theme *Unknown Unknowns. An Introduction to Mysteries* tries to answer a series of questions about what we still “don’t know we don’t know” in different topics: from the evolution of the cities to the oceans, from genetics to astrophysics. A deep experience, which involves designers, architects, artists, playwrights and musicians, and that gives the opportunity to re-explore our idea of the world. The 23rd Triennale Milano can be visited until December 11th, 2022.

Bir buluşma noktası olarak İstanbul

İKSV tarafından düzenlenen İstanbul Bienali’nin 17. edisyonu, 17 Eylül - 20 Kasım 2022 tarihleri arasında gerçekleşiyor. Bienal bu edisyonunda, geleneksel sanat mekânlarının dışına çıkarak kitapçılar, sahaflar, hastaneler, huzurevleri, kafeler, metro durakları ve özel bir radyo istasyonunun da aralarında olduğu farklı mekân-lara yayılıyor. Sergiler Beyoğlu, Kadıköy ve Fatih’te yer alıyor. Ute Meta Bauer, Amar Kanwar ve David Teh’in küratörlüğünü üstlendiği 17. İstanbul Bienali, farklı coğrafyalarda ve disiplinlerde çalışmalar yürüten kişileri bir araya getirerek aralarındaki etkileşimi besleyen, güçlendiren bir buluşma noktası olmayı amaçlıyor.

İstanbul as a meeting point

The 17th Istanbul Biennial, organised by the Istanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV) takes place between September 17th and November 20th, 2022. Istanbul Biennial 2022 is situated in specific locations across the city to reveal and amplify connections between present-day life and Istanbul’s richly layered past.



KÜÇÜK MUSTAFAPAŞA HAMAMI. FOTOĞRAF PHOTO ŞAHİR UĞUR EREN

Spanning historic districts as well as those developed during the city’s expansion over the last century. The Biennial venues are located in Beyoğlu, Kadıköy and Fatih districts. Curated by Ute Meta Bauer, Amar Kanwar and David Teh, the 17th Istanbul Biennial aims to be a meeting point that nurtures and strengthens the interaction between people by bringing together people working in different geographies and disciplines.

Hazırlan!

Bu yıl Hollanda Tasarım Haftası, *Hazırlan* temasıyla Hollanda’nın Eindhoven kentine yayılacak çeşitli mekânlarda gerçekleşecek. Bu yılın teması zihinlerimizdeki değişimi vurguluyor; hazırlık aşamasından eyleme geçmeye kadar, tasarım topluluğunu yakından dinlemeye odaklanıyor. 22 - 30 Ekim 2022 tarihleri arasında gerçekleşecek etkinlik, tasarımcıların anlamlı bir etki yaratan fikir ve çözüm alışverişinde bulunmalarına yardımcı olacak. Hollanda Tasarım Haftası’nın yerleri ve katılımcıları ile ilgili detayları ddw.nl web sitesinde bulabilirsiniz.

Get Set!

This year Dutch Design Week will take place in various locations in Eindhoven, The Netherlands with the theme *Get Set*. The theme highlights a shift in mentality; from preparation to action, that is deeply rooted in the idea of listening closely to the design community. The event takes place from October 22-30, 2022 and will help designers exchange ideas and solutions that create a meaningful impact. You can get the details about the locations and participants of the Dutch Design Week on ddw.nl website.



HOLLANDA TASARIM HAFTASI 2021, KETELHUISPLEIN. FOTOĞRAF MAX KNEEFEL
DUTCH DESIGN WEEK 2021, KETELHUISPLEIN. PHOTO MAX KNEEFEL

Love at first sight...



Qajar Steel Rooster
19th century



Coral Painted Tear Drop Iznik Vase
17th century

KHAFTAN
ART & ANTIQUE

Ev, obje ve etki

Özgün tasarım çözümlerini sergilemeyi amaçlayan ve bir yaşam tarzı platformu olan Maison & Objet Paris, üç tematik alanla karşımıza çıkıyor: İlk tema *Maison*, evi ve farklı dünyalarda düzenlenen geniş iç dekorasyon yelpazesini alıyor. İkinci tema *Objet*, perakendeciler için faydalı bir konsept mağaza olarak ürüne odaklanıyor. Üçüncü tema *Influences*, pazar trendlerine ve orijinal teşhir biçimlerine odaklanıyor. Maison & Objet Paris'in yeni edisyonu 19-23 Ocak 2023 tarihleri arasında Fransa'nın Paris Nord Villepinte Sergi Merkezi'nde gerçekleşecek.



MAISON & OBJET PARIS 2021, COURTESY OF MAISON & OBJET İZNİYLE

Home, object and influence

Maison & Objet Paris is a lifestyle platform that aims to show original design solutions; characterized by three thematic areas: The first theme *Maison* takes the house and its wide range of interior decorations, organized in different worlds. The second theme *Objet* focuses on the product as a concept store useful for retailers is organized every year. And the third theme *Influences* focuses on market trends and original display forms. The new edition of Maison & Objet Paris will take place between January 19-23, 2023 in Paris Nord Villepinte Exhibition Centre, France.

Dünya Mimarlık Festivali Lizbon'da Birlikte

Bu yıl 15. kez düzenlenecek olan Dünya Mimarlık Festivali 30 Kasım-2 Aralık tarihleri arasında Lizbon'da gerçekleşecek. Dünyanın dört bir yanından tasarımcılar ve mimarların bir araya geleceği festivalin bu yılki teması *Birliktelik*. Pandemi sonrası süreçte sağlıkla ilgili düzenlemelerin kamusal alanın kullanımına etkileri ve kolektif yaşamdaki değişimlere mimarının nasıl tepki verdiği iklim değişikliği ile mücadele çalışmaları kapsamında ele alınacak. Tamamlanmış binalar, gelecek projeler, peyzaj ve yan etkinlik Inside kapsamında ise iç mekân kategorilerinde ödülleri verileceği festivalin programında konferans ve panel-ler de yer alıyor.



DÜNYA MİMARLIK FESTİVALİ 2019, AMSTERDAM. FOTOĞRAF GABRIELE DI STEFANO
WORLD ARCHITECTURE FESTIVAL 2019, AMSTERDAM. PHOTO GABRIELE DI STEFANO

World Architecture Festival Together in Lisbon

The World Architecture Festival, which will be held for the 15th time this year, takes place in Lisbon between 30 November-2 December 2022. Bringing together the global architecture and design community, this year's theme is *Together*. The effects of health-related regulations on the use of public space in the post-pandemic period and how architecture responds to changes in collective life will be discussed within the scope of efforts to combat climate change. In the categories of completed buildings, future projects, landscape as well as interiors through the sister event Inside, the festival combines awards, seminars and panel discussions.

İstanbul'da yaşayan piramit

Kavramsal sanatın öncü isimlerinden Agnes Denes'in mekâna özgü yerleştirme-si *Yaşayan Piramit*, sanatçının 1969'da kaleme aldığı *Manifesto* ile beraber 29 Ocak 2023 tarihine kadar Sakıp Sabancı Müzesi'nde sergileniyor. Daha önce New York'ta Sokrates Heykel Parkı'nda ve documenta 14 kapsamında Kassel'de inşa edilen ekolojik ve kamusal eser, şehrin florasına uygun olarak seçilen iki bin adet bitki ve çiçeğin katılımcıların da desteğiyle ekilmesi ile oluşup sergilendiği süre boyunca çevresel etkilere açık olarak değişip dönüşerek organik yaşam döngüsünü gözler önüne seriyor. Sergi, sürdürülebilirliğe ve çevre bilincine yönelik öğrenme programları ile destekleniyor.



AGNES DENES, YAŞAYAN PİRAMİT, 2015/2022 ÇİÇEKLİ VE ÇİÇEKSİZ BİTKİLER, TOPRAK, AHŞAP, SSM, İSTANBUL
AGNES DENES, LIVING PYRAMID, 2015/2022, PLANTS, FLOWERS, SOIL, WOOD, SAKIP SABANCI MUSEUM İSTANBUL

A living pyramid in Istanbul

The Living Pyramid, a site-specific installation by Agnes Denes, one of the pioneers of conceptual art, is on display together with the Manifesto written by the artist in 1969 at the Sakıp Sabancı Museum until January 29, 2023. The ecological and public art work, previously constructed in Socrates Sculpture Park in New York and in Kassel as part of documenta 14, is created by the planting of two thousand plants and flowers in accordance with the city's flora, with the support of the volunteer participants, and is open to environmental impacts throughout its display. It changes and evolves throughout its exhibition, revealing the organic life cycle. The exhibition is supported by learning programs for sustainability and environmental awareness.

divan
kuruçeşme

CRYSTAL SUNDAY BRUNCH

Divan Kuruçeşme'nin büyümlü atmosferinde
Pazar brunch'larında buluşuyoruz.



11.30 - 15.00



ŞEHRİN TARİHİ VE KÜLTÜREL ZENGİNLİĞİNİ YANSITAN KHAFTAN ZİYARETÇİLERİNİ 17. YÜZYILDAN 19. YÜZYILA KADAR ZAMANDA BİR YOLCULUĞA ÇIKARIYOR. KHAFTAN REFLECTING HISTORICAL AND CULTURAL RICHNESS OF THE CITY, TAKES ITS VISITORS ON A JOURNEY THROUGH TIME FROM THE 17TH CENTURY TO THE 19TH CENTURY.

Khaftan'ı ziyaret etmek: Etkileyici bir tarihi romanı okumak Visiting Khaftan: Reading an impressive historical novel

İstanbul'un tarihi yarımadası içindeki Sultanahmet, bir zamanlar hem Bizans hem de Osmanlı imparatorluklarının kalbiydi, UNESCO dünya mirası olarak listelenmiş, mükemmel korunmuş alanlarıyla ihtişamının çoğunu ortaya koyan bir yer olarak hala ayakta duruyor.

Bir dizi simge yapı, ziyaretçileri İstanbul'un tarihi zaman çizelgesinde bir tura çıkarıyor.

İster antik şehir surları boyunca yürüyün, tarihi çarşıları ziyaret edin, Haliç'in üzerinde batan güneşi izleyin veya bir Türk hamamında dinlenin, İstanbul'un eski kentinde her zaman yapılacak daha çok şey vardır.

Adını padişahların "statü sembolü kıyafeti kaftan "dan alan Khaftan, bazı büyük sanat ve antika koleksiyonları bir araya getiren etkileyici bir sanat ve antika galerisidir: Osmanlı döneminden kalma nadir işlemeli kumaşlar ve değerli seramikler, resimler, minyatürler, heykeller. Tüm nadir parçalar burada .

Bu tam olarak bir müzeyi ziyaret etmek gibi olan mekan ziyaretçilerine oldukça rahatlatıcı bir deneyimi sunuyor. Kendinizi bir vahada bulacağınız , yakındaki çok ünlü turistik bölgelerin ve müzelerin kalabalığından eğitici , sanatsal yönüyle geçmişe bir kaçış.

Şehrin tarihi ve kültürel zenginliğini yansıtan bu özel mekan, ziyaretçilerini 17.yüzyıldan 19. yüzyıla kadar zamanda bir yolculuğa çıkarıyor.

Khaftan'ın içine adım atan kişi, mevcut zamanla olan bağlantısını kaybediyor, özel atmosferi ile farklı saat dilimlerine yolculuğa çıkıyor. Sanat ve antika meraklıları için kaçırılmaması gereken bir adres.

Sultanahmet, within the historical peninsula of Istanbul was once the heart of both the Byzantine and Ottoman empires, listed as a UNESCO world heritage site, still standing as revealing much of its glory, with perfectly well-preserved sites.

A cluster of landmarks take the visitors on a tour through Istanbul's historical timeline.

Whether it's walking along ancient city walls, visiting the historical bazaars, watching the sun set over the Golden Horn, or relaxing in a Turkish bath, there's always something more to do in Istanbul's old town.

Khaftan, which takes its name from the "statement outfit" of the sultans, is an impressive art and antique gallery that brings together some great art and antique collectibles: Rare embroidered fabrics from Ottoman period and precious ceramics, paintings, miniatures, sculptures. All rare pieces. This is exactly like visiting a museum and yet apart from low key background music, a rather relaxing experience. An educational and an artsy and antique escape from the crowds of the nearby very famous sites and museums like finding yourself in an oasis.

This special venue reflecting historical and cultural richness of the city, takes its visitors on a journey through time from the 17th century to the 19th century.

Stepping inside Khaftan, one loses the connection to the current time, going on a journey to different time zones with the special atmosphere. Not to be missed for art and antique enthusiasts.



Yeni Maserati Grecale GT Her Günü Olağanüstü Kılar

YENİ MASERATI GRECALE GT'Yİ KEŞFEDİN.
ZARAFET VE GÜÇLE OLAĞANÜSTÜ BİR ŞEKİLDE ÖNE ÇIKIN.

Fer Mas Oto Tic. A.Ş.
Kuruçeşme Cad. No: 27 Kuruçeşme/İstanbul
Tel: (0212) 263 30 01

Otokoç Antalya
Altınova Sinan Mah. Serik Cad.
No: 301 07170 Kepez/Antalya
Tel: (0242) 225 18 18

Otokoç Ankara
Söğütözü Mah. Söğütözü Cad. No: 2
Koç Kuleleri C Blok No: 8-9 Çankaya/Ankara
Tel: (0312) 220 55 02

Mengerler Bursa
Ovaakça Santral Mah. İstanbul Cad.
No: 644 Osmangazi/Bursa
Tel: (0224) 261 11 14

Motor: L4 MHEV, Azami Güç: 300 CV/450 Nm, Azami Hız: 240 km/s, 0-100 km Hızlanma: 5,6 sn, Yakıt Tüketimi (karma) min.-maks.: 8,7-9,2 L/100 km, CO₂ Emisyon Oranları (karma) min.-maks.: 198-208 g/km. İlanda belirtilen veriler versiyona göre değişiklik göstermektedir.

3 diye bir şey yok

Güncel sanatın buluşma yeri EArt; sonbahar-kış dönemi galeri programının ilk sergisi *3 Diye Bir Şey Yok* ile yeni sezona “merhaba” diyor

EArt, the meeting place of contemporary art says “hello” to the new season with *There is no such thing as 3*, the first exhibition of the autumn-winter period

There is no such thing as 3



E ART'IN KURUCULARI, FOUNDERS OF E ART, ERGÜN ARSLAN VE CEYDA ARSLAN



HÜSEYİN ARICI, COURTESY OF E ART İZMİR

EArt'ın kuruluş hikayesi nedir?

EArt, İzmir'de 2017 yılında kurulan bir çağdaş sanat galerisi. Nisan ayında Kağıthane'de 500 metrekarelik alanımızda temsil ettiğimiz sanatçılarımızın eserlerinden oluşan *TEMAS* sergimizle İstanbul serüvenimizi başlattık.

EArt'ın en önemli özelliği günümüz Türk çağdaş sanatının bilinen önemli sanatçılarıyla birlikte yükselmekte olan genç yeteneklere de yer verdiği dinamik bir yapısı var. Alanında özgün, farklı teknik ve içeriklerle çalışan sanatçılarımız ile büyük bir çeşitliliğe yer veriyoruz ve günümüzde değişen “koleksiyoner” kavramına paralel oluşturduğumuz farklı seçkilerimiz ile yapıt ve izleyici arasında aktif bir rol oynamaya odaklanıyoruz. EArt olarak, temsil ettiğimiz sanatçıları ulusal ve uluslararası platformlarda desteklemeyi misyon ediniyoruz onlara benzersiz ifade alanı sağlayarak görünürlüklerine katkı sağlıyoruz.

Devam etmekte olan serginiz nasıl ortaya çıktı? Sergi hakkında biraz bilgi ve-rebilir misiniz?

3 Diye Bir Şey Yok Sonbahar-Kış dönemi galeri programımızın ilk sergisi. Galerimizin üç ana hol şeklinde bölünmüş olması sergimizin ismini belirlerken çıkış noktamız oldu ancak sanatçılarımızın üç farklı alanda sergilenen işlerinin olması ile birlikte aslında rakamlardan çok sanatçılarımızın çalışma teknikleri ve yorumları her ne kadar farklı olsada kavramlarının benzer olması da sergi ismimizi belirlemizde önemli bir etken oldu.

Ana Hol'de Seydi Murat Koç'un 2018 yılında Turgut Uyar'ın *Geyikli Gece* şiirinden ilham alarak oluşturduğu İnsanlar Alemi serisinden işlerini görebilirsiniz. Kentteki insanların doğaya olan özlemini anlattığı için şehir insanlarını geyik portreleri ile resmettiği bir seri.

Hol 2'de Hüseyin Arıcı, günümüzde insanlara dayatılan güzellik kavramlarının dışına çıktığı *Sevda Çiçekleri* ve *Merhamet* serilerinden seçkileri ile yer alıyor. Herkesin aynı olma tutkusunun insanları aslında ne kadar boğduğunu resmediyor. Hüseyin Arıcı'nın işlerine baktığımızda herkese güzel gözükten güllerle insanların itici bulduğu örümcekleri bir araya getiriyor.

Hol 3'de ise galerimizin koleksiyonunda yer alan Ekrem Yalçındağ, Alea Pınar du Pre, Burcu Yavuz, Ertuğrul Berberoğlu, Gülçin Aslandoğan ve Merve Çetin'in farklı serilerinden oluşan eserleri yer alıyor.

Birbirinden uzak ama birbirine o kadar yakın 3 farklı deneyim alanının yer aldığı *3 Diye Bir Şey Yok* sergimiz 30 Ekim Pazar gününe kadar Ayazma Caddesi, No:3 Kağıthane'de ziyaret edilebilir.

Sanatçı listenizi nasıl tanımlarsınız? Yakın gelecekte planladığınız projelerinizden bahsedebilir misiniz?

EArt olarak farklı tekniklerde ve kompozisyonlarda çalışan dinamik bir sanatçı listesine sahibiz bu sebeple oldukça yoğun bir 2022 yılı geçiriyoruz.

3 Diye Bir Şey Yok sergimizin 30 Ekim'de bitmesi ile birlikte Kasım ayında Ergin İnan'ın solo sergisi ile ara vermeden galeri programımıza devam edeceğiz. Uzun zamandır solo sergi yapmayan Ergin İnan'ın yeni eserlerinin yer alacağı bu sergi ile 2022 yılını bitireceğiz.

What is the founding story of EArt?

EArt is a contemporary art gallery established in İzmir in 2017. In April, we started our Istanbul adventure with the *TEMAS* exhibition, which consists of the works of the artists we represent in our 500 square meter area in Kağıthane.

The most important feature of EArt is its dynamic structure that includes prominent artists of today's Turkish contemporary art, as well as emerging young talents. We feature a great diversity of artists working with original and different techniques and contents in their field, and we focus on playing an active role between the artwork and the audience with our different selections that we have created in parallel with the changing concept of “collector”. We contribute to their visibility by providing them with a unique expression space.

How did your ongoing exhibition come about? Could you give some information about the exhibition?

There's *No Such Thing as 3* is the first exhibition of our Autumn-Winter period gallery program. The fact that our gallery was divided into three main halls was our starting point when determining the name of our exhibition, but the fact that our artists have their works exhibited in three different areas, and the fact that the working techniques and interpretations of our artists are different, although their concepts are similar, was an important factor in determining our exhibition name.

In the Main Hall, you can see the works of Seydi Murat Koç from the *People's Realm* series, which was created in 2018 by being inspired by Turgut Uyar's poem *Geyikli Gece*. It is a series that depicts city people with deer portraits because it tells the longing of people in the city for nature.

In Hall 2, Hüseyin Arıcı takes place with his selections from the *Love Flowers and Mercy* series, where he goes beyond the concepts of beauty imposed on people today. When we look at the works of Hüseyin Arıcı, he brings together roses that look beautiful to everyone and spiders that people find repulsive.

In Hall 3, there are works by Ekrem Yalçındağ, Alea Pınar du Pre, Burcu Yavuz, Ertuğrul Berberoğlu, Gülçin Aslandoğan and Merve Çetin, which are in the collection of our gallery.

Our exhibition, *There is No such thing as 3*, which includes three different areas of experience that are far from each other but so close to each other, can be visited until Sunday, October 30 at Ayazma Caddesi, No: 3 Kağıthane.

How would you describe your artist list? Can you tell us about the projects you are planning in the near future?

As EArt, we have a dynamic list of artists working in different techniques and compositions, so we are having a very busy 2022 year.

We will continue our gallery program without a break with Ergin İnan's solo exhibition in November, with the end of our *No Such Thing as 3* exhibition on October 30th. We will conclude the year 2022 with this exhibition, which will feature the new works of Ergin İnan, who has not held a solo exhibition for a long time.



SEYDİ MURAT KOÇ, COURTESY OF E ART İZMİR

Beyaz küp bağlamında çağdaş tasarımın sergilenmesi: Tarih, siyaset ve zorluklar Exhibiting contemporary design in the white cube context: History, politics and challenges



Tasarım nesnelerinin canlı varlıklar olabileceğini ve yaratıcılarının izleyiciyi etkileşime geçmeye/girmeye çağırma hakkına sahip olduğunu söyleyen dijital küratör Dr. Tuğçe Karataş, sergileme pratikleri, mekânları üzerinden sergi tasarımı ve tasarımı sergileme konularını ele aldı

Yazı **Text:** Tuğçe Karataş

“Design objects can indeed be a live presence and their creators have the right to call on the audience to engage, interact and move within.” Digital curator Tuğçe Karataş, PhD, discussed exhibition design and exhibiting design by focusing on the practice and the spaces of exhibitions

1930’larda New York Modern Sanatlar Müzesi’nin direktörü Alfred H. Barr Jr. *beyaz küp*’ü geliştirdiğinde, nesnel odak ve temiz uygulama açısından bir devrim yaratmıştı. Amerika Birleşik Devletleri’nde 20. yüzyılın başlarındaki Modern Hareket izleyicinin dikkatini seçilen basyapıtlara odaklarken, Almanya’daki Bauhaus basit, dinamik mimari ve tasarımı tanıttı. *Beyaz küp* çağının benzersiz ihtiyaçlarını karşılasa da bazı sınırlamaları mevcut. 1970’lerde “beyaz küp” terimini popülerleştiren sanatçı ve eleştirmen Brian O’Doherty, daha çok bir “bilinçaltındaki anti-beyaz küp düşüncesi”ne, “galeriye benzer şey” alışkanlığına dikkat çekti. Ona göre, bu değişim esas olarak yeni uygulamalarla ilgili içeriden gelen baskılar tarafından yönlendiriliyordu.

Sanatın nasıl yapıldığı ve sergilendiği, tasarımda olduğu gibi hâlâ değişmekte. Müzele-rin ihtiyaçları ve izleyicileri değiştiçe, kendi mekânlarının da değişmesi gerektiği ortaya çıkıyor. Bu sadece yönetim ve eğitim açısından değil, aynı zamanda müze profesyonelleri-nin tasarım nesnelerini yorumlama ve sergileme biçimleri için de geçerlidir. Sonuçta ekran, ziyaretçilere iletişim kurmanın ana yolu haline geldi. Çağımızın ihtiyaçlarına daha iyi uyan ve pasif tüketim yerine aktif izleyici katılımını ve anlayışını teşvik eden yeni bağlam-sal ve etkileşimli teknikleri benimsemenin zamanı geldi. Soru şu: “Küresel müdahaleler, ortaya çıkan sergileme tasarımı kullanıcı merkezli sergi ve gösterimler oluşturmak için *beyaz küp* gösterime alternatifler sunmak için nasıl yorumlayabilir?” Basitçe, tasarım obje-leri kendi kendine konuşabilir mi, yoksa ek olarak onları yorumlamaya yarayan araçlara ihtiyaç duyarlar mı?

Beyaz küp

Kübün tanımı oldukça basit; herhangi bir şey içeren bir kutu veya kap. Sanat dünyası-n-da, bu tanım genişletildi ve dönüştürüldü, çünkü aynı zamanda eylemler, montajlar, tesa-düfi olaylar, performanslar, ideolojiler, rüyalar ve kabu-slar için bir depo görevi görüyor. Küp bir küme, uygun bir paketleme yöntemi, içerişi ve dışı-ısı, kamusal ve özel arasındaki bir sınır, geliştirilmiş bir çerçeve, bir şaka, bir sır ya da bir nadireler kabinesi olabilir. Belki de biçiminin ve işlevinin sadeliği onu bu kadar erişilebilir kılyor, farklı yorumlar barındı-rabiliyor, bu da onu cazibeli kılıyor. *Beyaz küp*, bir çağdaş sanat müzesine gitmiş olan her-kesi tanıdık gelecektir. Muhtemelen şık duruma karşılaşmışsınızdır: Düz beyaz duvarlar, cilalı ahşap zeminer, yukarıdan aydınlatılan eşit aralıklı sanat eserleri. Galeri alanının es-nekliği ve tarafsızlığı için saygı duyulan *beyaz küp*, herhangi bir özelliği nesneleştirirken, gözlemcinin bakışını bireysel eserler üzerinde yoğunlaştırır.

Brian O’Doherty, *beyaz küp* ideolojisini şöyle anlatıyor (1): “Galeriler de, bir Ortaçağ kilisesi gibi katı bir biçimde inşa edilir. Dış dünya içeri girmemelidir, bu nedenle pencere-ler genellikle kapalıdır. Duvarlar beyaza boyanmıştır. Tavan ışık kaynağı olur. Klinik ola-rak tıkdıramanız için ahşap çaralarınız veya gözler duvardayken ayaklarınızın ses çıkarma-sı için hailyla kaplanır. (...) Sanat bir tür teşhir sonsuzluğunda var olur.” O’Doherty, galeri mekânının sadece beyaz bir küp olarak değil, aynı zamanda sanatı yutmayı amaçla-yan tarihi, özel bir yapı olarak önemini ortaya koyuyor. Doğal olarak, O’Doherty, 1970’le-rin post-minimalizm ve kavramsal sanatının özel bağlamında ve bir sanatsal pratiğin bakış açısından yazıyordu.

Bununla birlikte, bu sözde tarafsız yaklaşım, önceki kavramlardan veya görüntülerden daha az önyargılı değildir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki sosyal ve sanat-sal hareketlerden doğu ve beraberinde estetik aşkınlık ve güç çağrışımlarını getirdi. Al-man sanat müzeleri ilk kez beyaz duvarları kullandığında, bu radikal değildi, sadece çağdaş iç tasarımın etkisinin devam eden kanıtıydı. Modern eserler sergilerken, müze profesyo-nelleri genellikle beyaz, sanatçıların parlak renk kullanımıyla kontrast oluşturma ve vur-gulama yeteneği nedeniyle seçerler. Nationalgalerie direktörü Ludwig Justi, çağdaş çalış-maları sergilemek için Kronprinzenpalais’i satın aldığında, iç tasarımdaki en son trendleri utanmadan kullandı. Ancak, 1929’da en üst katı yenilerken birkaç odanın duvarlarını süs-ledi. Gelişmekte olan Bauhaus tarzı mimari ve tasarımı bir selam olsun diye onları tama-men beyaza boyadı. Yine de, odalar, büyük ölçüde simetrik bir düzenleme ve işlerin altları hizalanmış olarak nispeten alçak asılı olmasıyla samimi hislerini korudu. (2)

Bauhaus sanatçıları, başlangıçta erkiledikleri Alman müze profesyonellerinden daha dev-rimciydi. 1919 yılında mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus, resim, heykel, fotoğraf, film, sahne tasarımı, mimari, endüstriyel tasarım ve grafik sanatlar gibi güzel sanat-lar ve uygulamalı sanatları birleştiren devrim niteliğinde bir görsel sanatlar okuluydu. 1925 yılına kadar Weimar’da bulunan okulun kurucu kadrosu arasında Amerikan-Alman ressam Lyonel Feininger, İsviçreli Ekspresyonist ressam Johannes Itten ve Alman heykeltıraş Ger-hard Marcks vardı. Gropius 1919 manifestosunda amacının “zanaatkâr ve sanatçı arasında kibirli bir engel oluşturan sınıf ayrımları olmaksızın yeni bir zanaatkarlar loncası” yaratmak olduğunu belirtmişti.(3) Bununla birlikte, Rusya’daki Vkhutemas ve Konstrüktivistlerden oldukça etkilenen Bauhaus, kısa süre sonra zanaatkârlıktan sanayi ve ticari üretime odaklan-maya başladı. Bauhaus tarzı, Modern mimari ve tasarımda son derece etkili oldu.

Çağdaş olan için bir alan

Beyaz küpün yanı sıra çağdaşın gelişimini geleneğin dışına çıkarmak için, dikkatimizi aynı gelişmeye başka bir açıdan yönlendirmemiz gerekiyor. Örneğin, Marcel Duchamp’ın Görsel Sanatlar Müzesi’ndeki işi *Shaped Paintings* çerçevenin dışına çıkarak galeri alanını sanat tarafından değiştirilecek birincil malzeme haline getirdi. Minimal sanat, şövale res-minin doğasında var olan yanılsamaları fark etti ve toplumla ilgili herhangi bir yanılsama-ya sahip değildi. Ayrıca sanat eseri “nefes almaya” başlayıp kendi bölgesini kurmaya çalışa-bildiği için bir tedirginlik yarattı.

II. Dünya Savaşı öncesine ait Kurt Schwitters’in *Merzbau*’su ya da El Lissitzky’nin Han-nover’deki *Kabinett der Abstrakten*’i bu alanın öncüleri olsalar da, 1960’larda giderek daha fazla sanatçının proje odaları kurmaya başladığı; çeşitli ortamlarda kaynaşmış üretim, olaylar ve performansların sergilendiği dikkat çekiyor. Örneğin, documenta’nın kurucusu ve 1964 edisyonunun baş küratörü Arnold Bode, Alman sanatçı Ernst Wilhelm Nay’in bü-yük soyut resimlerini Kassel’deki ziyaretçilerin başlarının üzerine astı. Bundan sonra çağ-daş küratörler sergi salonundan çekilmeye başladı.

Baştan başlamak gerekirse mekân, bir sanat yapıtının içinde bulunduğu alanla aktif bir ilişki kurma talebidir - ki bu onsuz “tamamlanmış” değildir. Galerinin yapıt ile dünya arasın-daki başlıca karşılaşma yeri olduğuna duyulan inanç, özünde -duvar resimleri ve anıtlar dışın-

dan 1930s, when the New York’s Museum of Modern Art’s director Alfred H. Barr Jr. developed the concept of the White Cube, it was revolutionary in its objective focus and clean execution. The early 20th century Modern Movement in the United States focused viewer attention on selected masterpieces, while, in Germany, the Bauhaus introduced simple, dynamic architecture and design. The White Cube was well suited for its era, but it does have its limitations. The artist and critic Brian O’Doherty, who popularized the term “white cube” in the 1970s, has also noted recent alternatives such as “subliminal anti-white cube thinking” or the habit of “pretending the gallery is something else”. For him, this change is driven mainly by pressures from within to do with new practices.

How art is made and displayed is still changing, as does design. As the needs and expect-ations of the audiences change, it is crucial for museums to adapt themselves to this frame-work. This is significant both in terms of education and management as well as the ap-proach of museum professionals in displaying design objects. It is time to embrace new contextual and interactive techniques that better adapt to the needs of our era and encour-age viewer engagement and perception rather than passive consumption. Or can design objects speak for themselves without the need for additional interpretative tools?

White Cube

The definition of the cube is simple enough; a case or receptacle for containing anything. Within the art world, this definition is expanded and transformed, for here, boxed acts as repositories for assemblages, chance events, performances, ideologies, dreams, and night-mares. The cube can be a set, a convenient packaging method, a boundary between inside and outside, public and private, an extended frame, a joke, a secret, or a cabinet of curiosities. Perhaps the simplicity of its form and function makes it so accessible, and capable of holding different interpretations that it has attracted appropriate. The White Cube is familiar to any-one who has ever been to a contemporary art museum. You probably have experienced this phenomenon: Plain white walls, polished wooden floors, evenly spaced artworks lit from above. The White Cube, revered for gallery space’s flexibility and neutrality, concentrates the gaze on individual masterpieces only while objectifying any characteristics.

Brian O’Doherty describes the White Cube ideology: “A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. The walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. The wood is polished so that you click along clinically or carpeted so that you pad soundlessly, resting the feet while the eyes are at the wall. Art exists in a kind of eternity of display” (1). O’Doherty reveals the importance of the gallery space as not just a white cube but also a historical, special construction that aims to devour the art. Naturally, O’Doherty was writing within the specific context of post-minimalism and conceptual art of the 1970s and from an artistic practice’s point of view because aside from being a prom-inent critic, O’Doherty has been an installation artist since 1972.

Although it was revolutionary, this so-called neutral approach was as biased as previous displays. It was born out of the social and artistic movements of the late 19th and early 20th centuries and brought with it connotations of aesthetic transcendence and power. When German museums of art first used white walls, it was not radical but simply continued evi-dence of the influence of contemporary interior design. When exhibiting modern works, museum professionals often choose white for its ability to contrast with and emphasize the artists’ use of bright colours. When Nationalgalerie director Ludwig Justi acquired the Kronprinzenpalais to show contemporary works, he unabashedly utilized the latest trends in interior design. However, when renovating the top floor in 1929, he stripped the walls of several rooms of adornment. He completely painted them white as a nod to the burgeoning Bauhaus-style architecture and design. Yet, the rooms retained their intimate feel through a largely symmetrical arrangement and the works’ relatively low hanging with bottoms aligned.(2)

The Bauhaus artists were more revolutionary than the German museum professionals they initially influenced. Established in 1919 by architect Walter Gropius, Bauhaus was a revolutionary school of visual arts that combined fine and applied arts such as painting, sculpture, photography, film, stage design, architecture, industrial design, and graphic arts. Located in Weimar until 1925, the school’s founding staff included American-Ger-man painter Lyonel Feininger, Swiss Expressionist painter Johannes Itten, and German sculptor Gerhard Marcks. Gropius stated in his 1919 manifesto (3) that its purpose was to create “a new guild of craftsmen, without the class distinctions which raise an arrogant barrier between craftsman and artist”. However, highly influenced by Vkhutemas and the Constructivists in Russia, the Bauhaus soon began to shift from craftsmanship to a new focus on industrial and commercial production. The Bauhaus style became extremely influential in Modern architecture and design.

A space for the contemporary

To trace the evolution of the exhibiting contemporary alongside the white cube tradi-tion, we have to draw our attention to the same developments from another point of view. For example, Marcel Duchamp’s *Shaped Paintings* at the Visual Arts Museum stepped out-side the frame, making the gallery space the primary material to be altered by the artwork itself. It was a perfect attempt to create uneasiness as the artwork could start to “breath” while declaring its own territory.

Although there are forerunners such as Kurt Schwitters’ *Merzbau* (Merz Building) from before the Second World War or El Lissitzky’s *Kabinett der Abstrakten* (Abstract Cabinet) in Hanover, it is noteworthy that in the 1960s, a lot of artists began to install project rooms and exhibitions that merged production and display in happenings and performances. For the 1964 edition, Arnold Bode, the founder of Documenta and the chief curator, hung the large abstract paintings of the German artist Ernst Wilhelm Nay above the heads of visitors in Kas-sel. This led to the withdrawal of the contemporary curators from the exhibition room.

Space, for a start, is the demand of a work of art for an active relation with the space it inhabits - and without which it is not “complete”. The belief in the gallery as the prime site of encounter between the work and the world is, essentially, - except for the murals and the monuments - a development of the last 50 years. Space and lots of it; the expanding scale of artworks, and the embrace of the monumental, is also a post-war phenomenon, as is the

da-son 50 yılda gelişmiştir. Mekân ve daha fazlası; sanat yapıtlarının genişleyen ölçeği ve anıt-sal olanın benimsenmesi, çağdaşın kendisinin geniş ölçekli kamusal koleksiyonu gibi, savaş sonrası bir fenomendir. Bunlar birlikte, 1939’da Le Corbusier tarafından *Smırsız Büyüme Mü-zesi* (4) ile hayal edildiği gibi yeni müze binasının başlıca yapı taşları olmuştur. Ardından gelen meydan okumalar, Tate Modern’in Türbin Salonu’nda veya Taniguchi’nin New York Mo-MA’nın atriyumunda görülebilir. Bu alanlar için özel olarak devasa işler yaratılabiliyor. Malze-me detayları, işin taşınabilirliğini zorlayarak duvarlara, tavanlara ve zeminlere nüfuz ederken, ışık veya ses kullanan işler ise, mimarının sınırlarını daha da kolaylıkla kırabiliyor.

Konuşan nesneler

Modernistler, müze mimarisinden bahsederken ve barındırdığı sanatın misyonu için çağrıda bulunurken, baş kahraman olarak hareket -sanatın kendisi olarak- devam eder. Ta-rihe bakıldığında, bir form olarak müze mimarisi; bir anıt veya enstrüman olarak, içediği şeyin heyskeli bir sembolü veya işlevsel bir kap olarak davranmayı sever. Frank Gehry’nin Bilbao Guggenheimi’ndan 10 yıl sonra, Zaha Hadid’in Roma MAXXI’si de geleceğe bıra-kılmış bir anıttır. Hadid, ondan “Artık sadece bir müze değil, aynı zamanda bir kentsel kültür merkezi. Retoriği ve organizasyonunda, kendisini çağdaş disiplinler arası yaratıcılı-ğın konumlandırılması için yeni bir model olarak öneren, kuralcı ve öngörücü bir gündemi açıkça ilan ediyor” diye bahsediyor (5). Geleceğin karşı karşıya olduğu bu tür radikal pro-jeler ince bir çizgide yürümek zorundalar: Yeni sanatın ne olabileceğine dair bir yeni alan-lar ve modeller öneriyorlar mı? Şimdi ve gelecekte nasıl sergileneceğine dair belirlenen ih-tiyaçlara cevap verebilirler mi? Yeni nesil sanat ve yeni nesil küratörlük ne ister?

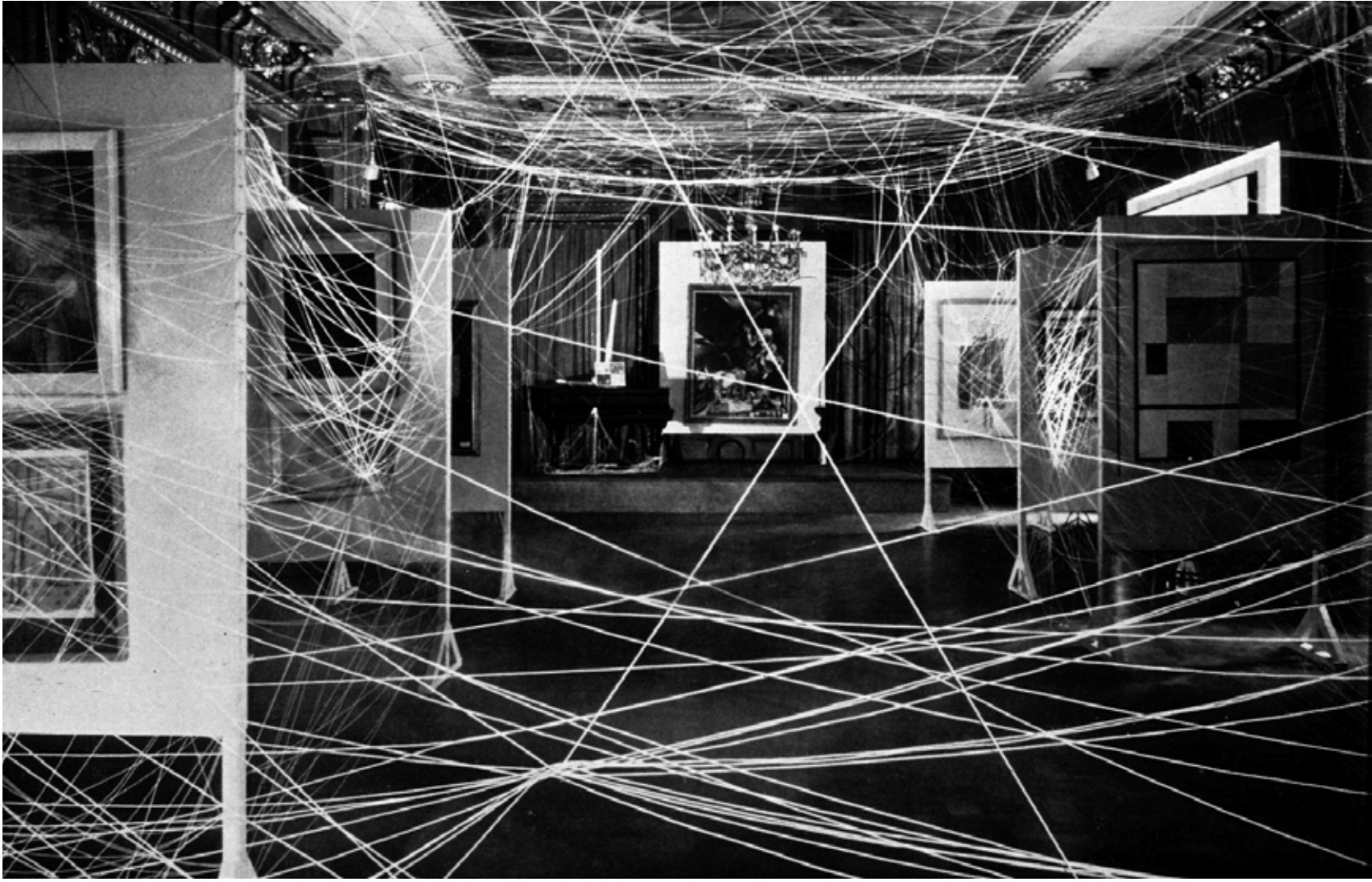
Küratörler artık heykele ayrılmış salonlara ihtiyaç duymayabilir ve tasarımcılar artık fark-lı medyalar üzerinde giderek daha fazla çalıştıkları için “kara kutuları” bodrum katına indir-me konusunda isteksiz olabilirler. Bu nedenle, güvercin deliğine girmeyi reddettikleri açıktır. Tasarım nesneleri gerçekten de canlı bir varlık olabilir ve yaratıcıları izleyiciyi etkileşime geç-meye, etkileşime girmeye ve içinde hareket etmeye çağırma hakkına sahiptir. Galeriler, mü-zeyi şimdiye kadar bölen sergi alanları haline geldikçe, kalıcı koleksiyon ve geçici sergi alanı arasındaki ayrım büyüyor. Örneğin, Shigeru Ban’ın Pompidou-Metz’i, organik yapısı ve kar-maşık galeri ve mekânlar seti ile, yeni sanat müzeleri aynı zamanda doğduğundan, geleneksel müzenin düzenli hiyerarşileri üzerinde akış, değişim ve büyüme retoriği sunar. Roma’nın MAXXI’si, geçici olarak sergilenen eserlerden edinim üzerine inşa edilmiştir. Bununla birlik-te deney, yenilik ve karşılaşmanın çoğu, yine de daha olumsal alanlarda gerçekleşme eğili-minindedir; alternatif, el konulmuş veya *pop-up* mekânlar ile dünya çapında sanatçı grupları-nın, radikal girişimlerin ve hatta bienallerin yaşadığı post-endüstriyel siteler... Belki de böyle olması gerekir: Sanatın sınırlarını zorlamak nadiren bir komuta performansı olduğundan, inovasyonun eski ve yeni sanatın merkez üstünde gerçekleşmesi daha olasıdır, ancak yüksek tapınaklarında değil. İyi mimari, iyi sanatın daha iyi görünmesini sağlayabilir, ancak onu ha-yata geçiremez veya nasıl kuşatılıp sergileneceğini öngöremez.

large-scale public collection of contemporary itself. Together these have been prime driv-ers of the new museum building as it was imagined already in 1939 by Le Corbusier with his *Museum of Unlimited Growth* (4). The scale of the challenge can be traced to Tate Mod-ern’s Turbine Hall or the atrium of Taniguchi’s New York MoMA. They can almost call the truly gargantuan into being through the commissioning of works expressly for their spaces. Material works can push load-bearing limits and penetrate walls, ceilings, and floors; im-material works, employing light, or sound, can even more easily break architectural bounds.

Speaking objects

While the Modernists call for museum architecture to somehow speak of and for the mission of the art it houses and to act as the protagonist - the art itself - endures. Histori-cally, museum architecture - as a form- likes to behave as a monument or instrument, as a sculptural symbol for what it contains, or as a functional container. Relatively, a decade after Frank Gehry’s Bilbao Guggenheim, Zaha Hadid’s MAXXI is another monument left to the future. Hadid speaks of it as “No longer just a museum, but an urban cultural centre. Its rhetoric and organisation clearly announce a prescriptive and predictive agenda, pro-posing itself as a new model for the siting of contemporary interdisciplinary creativity”.(5) Such radical projects facing the future have to tread a fine line: Do they propose new spac-es and models of what new typologies of design might be? Does it lead or respond to al-ready identified needs on how to present it now and in the future? What do new art and new curating want?

Curators now may not need halls dedicated to sculpture, and they may also be reluctant to relegate “black boxes” to the basement as designers are now increasingly working across different media. Therefore it is evident that they refuse to be pigeonholed as well. Design objects can indeed be a live presence and their creators have the right to call on the audi-ence to engage, interact and move within. The very distinction between the permanent collection and temporary exhibition space is growing as the galleries become exhibition spaces which divide the museum hitherto. For example, Shigeru Ban’s Pompidou-Metz, with its organic structure and complex set of galleries and spaces, offers rhetoric of flux, change, and growth over the ordered hierarchies of the conventional museum as museums of new art are born at the same time as their collections. Rome’s MAXXI is built on acqui-sition from the works on temporary display. Much of the real heat of experimentation, in-novation, and encounter, however, still tend to happen in more contingent spaces; the al-ternative sites, commandeered and pop-up spaces, as well as post-industrial sites inhabited by artists’ groups, radical ventures, and even biennales worldwide. Perhaps that is how it should be: Innovation is still more likely to happen in the epicentres of art, old and new, but not in its high temples, as the pushing of artistic boundaries is rarely a command per-formance. Good architecture can make good art look better but not bring it into being nor prescribe how it is corralled and displayed.



MARCEL DUCHAMP, SIXTEEN MILES OF STRING. 1942, THE FIRST PAPERS OF SURREALISM SERGİ GÖRÜNTÜŞÜ. NEW YORK, ABD. SANATÇI İZNİYLE. MARCEL DUCHAMP, SIXTEEN MILES OF STRING. 1942, THE FIRST PAPERS OF SURREALISM EXHIBITION VIEW. NEW YORK CITY, USA. COURTESY OF THE ARTIST.

Çağdaş sanatın ve tasarımın sergileme gereksinimleri, performans sanatının yanı sıra zamana dayalı, lense dayalı ve dijital gibi yeni medyada birçok form ve eserde sunuldukları için özel bir yanıt gerektirmektedir. Zamana dayalı medyanın ihtiyaçları, karanlık, ayırma ve uzun bir izleme süresine izin verilmesi gibi bazı özellikleri gerektirmiştir. Karanlıkta duvarlar kaybolur, mekân kaybolur, seyirciler ve hatta zamanın kendisi bile dikkatimizden kaçar. Tate Direktörü Nicholas Serota'nın tanımladığı gibi, bu gereksinimlerin birçoğu çağdaşı deneyimlemek için gerekli hale gelir: “Belirli bir odada belirli bir anda belirli tabloları, heykellere veya yerleştirmelere bakmanın keşif duygusu” (6).

Ancak birçok kurulum, alanın kontrol edilmesini gerektirir; tipik siyah küp müzesinin içinde hareketli duvarlar olurdu. Hatta bazı sanatçıların ortamın sıcaklığıyla ilgili tercihleri bile olabilir. Siyah küp müzelerinin arkasındaki temel fikir, müzenin herhangi bir sanat eserinin ihtiyaçlarına göre şekillendirilebilir olması gerektiğidir. Pompidou Merkezi, bu düşünce tarzının erken dönem mimari kanıtıdır. Bununla birlikte Pompidou Merkezi'nde, müzenin yüksek teknoloji mimari formu, sanat eserinin nasıl görüldüğünü etkiler. Çoğu siyah küp müzesi, modernist beyaz küp müzelerinden alınan bir fikir olarak, sanat eserlerinin nesnel olarak görüntülenebileceği bir ortam geliştirmeyi tercih eder. Donald Preziosi'nin 1996'da belirttiği gibi, bugün müzeolojik bir dünyada yaşıyoruz. Bu, hiç de küçük olmayan bir ölçüde, kendisi yaklaşık 200 yıllık müzeolojik meditasyonların bir ürünü ve etkisi olan bir dünya. Müzeler, modernitenin o zaman boyunca üretildiği, cinsiyetlendirildiği ve sürdürüldüğü merkezi yerlerden biridir.(7)

21. yüzyılda bir sergi alanının ne olabileceğini ve geleceğin müze uygulayıcısının hızla değişen sosyal ve kültürel bağlamda hangi bilgi ve anlayışı harekete geçirebileceğini yeniden düşünmek gerekir. (8) Michel Foucault mimarlıkta ölçülebilir soyut bir alan olarak, algı ve inşasında görsel yetiyi önceliklendiren mekânı anlamaanın, 18. yüzyılın sonlarında, devletin gücü ve kontrolü ile ilgili olan binaların tasarımında -hapishane gibi- nasıl ifade edildiğini gösterir. Alışılmadık öğelerin inşası ve yan yana gelmesi, sanatın doğasının acı, deneysel bir anlayışına işaret ederken, küp belirli bir yapıdır. Ancak, bu çelişki belki de bu alanda pek çok başarılı deney yapılmasını sağlar.

“Sergi” kelimesinin, izleyiciyi kaçınılmaz olarak şaşkın ve bilgisiz bırakan, acı verecek kadar uzun veya davetkar derecede kısa ve karmaşık metinsel açıklamalar arasında bir dizi gösteriyi ima ettiği günler geride kaldı. Bugün, toplumumuzda bu tür düşünceli deneyimler için bizi yaşamlarımızda yenilenmiş bir yere, bir dönüşüme ve benliğin sınırlarının ötesinde daha dolu bir varlık duygusuna götürebilecekleri daha fazla alana ihtiyacımız var. Öyleyse ihtiyacımız olan şey, seyircinin kendi yaratıcılığını ve derin katılımını teşvik etmek için koşulların küratörlüğünü yapmak. Ancak bu, daha geniş bir görüş ve daha yoğun ve daha uzun süreli bir sorgulama için güvenli ve boş bir alan gerektirir. Genellikle, “alternatif-beyaz-olmayan-galeri-olmayan” sergiler daha az yorum gerektirir, çünkü nesneler genellikle kendileri için konuşurlar çünkü izleyici onlar hakkında düşünmeye teşvik edilir. Her tasarımın farklı ihtiyacı olduğu için, küratörün sorumluluğu buna uygun olarak değişken ve esnek sergi alanları talep etmektir. Bu günlerde sergi tasarımcıları, gözlemleyene ve gözlenene odaklanarak, her yaştan ziyaretçinin rahat hissedebileceği alanlar yaratıyor. Ziyaretçilerin merakının cezbedildiği ve daha derinden bakmaya teşvik edildiği alanlar yaratılması önem taşıyor.

Unutulmamalıdır ki, günümüz küratörlerinin ana odak noktası farklı mecralardaki nesnelerin bir araya gelmesidir. İlgili alanları çok daha büyük ve daha karmaşık hale geldi. Küratörlerin ellerinde zaten başka türlü göremeyeceğimiz şeyleri gösteren yeterince iş var. Bu arada etkileşim, bu yeni kişilerarası iletişim alanları fikrini, bu alanları oluşturan teknolojiyle genişletir. Etkileşim kavramından yola çıkarak, “medya-ötesi” çok sayıda dijital platform tarafından desteklenen bu yeni ortamların özelliklerine atıfta bulunur ve bunları sınıflandırır - işitsel, görsel, metinsel ve benzeri...

Iwona Blazwick ise bu konuyu şöyle özetliyor; “sergi alanı, ister müze ister laboratuvar olsun, artık tarafsız, doğal ve evrensel olarak anlaşılamaz, bunun yerine siyasetin, ekonominin, coğrafyanın ve öznelliğin önceden belirlenmiş psikodinamikleri aracılığıyla anlaşılabilir. Kendimize şunu sormalıyız: Sağlam ve şeffaf yapılar yaratabilir miyiz? İzleyicilerle, diğer kurumlara, sanatçılarla ilişkiler kurmak için gerekli olan sürekliliği, yeni sanatsal üretim ve alım biçimlerini benimseme esnekliği ile birleştirebilir miyiz? Galerisi, 21. yüzyıla ayak uydurabilmek için bir ağ, kara kutu, beyaz küp, tapınak, laboratuvar veya durum olmalıdır. Küratör ile yapımcı, nesne veya sanat fikri arasındaki yaratıcı ortaklık biçimini almalıdır.” (9)

Sergi tasarımı, kendi amacı doğrultusunda ziyaretçiyi pasif bir izleyiciden aktif bir katılımcıya dönüştüren modernist bir disiplin haline geldi. Geleceğin müzelerinin de, tasarımın birden fazla modelde yorumlama biçimi ve doğasına uygun sergileme biçimleriyle anlamlı deneyimler yaratabilmenin yollarını aramaya devam edeceklerine inanıyorum.

The display requirements of contemporary art and design call for a particular response as they are presented in many forms and works in new media such as time-based, lens-based and digital - as well as performance art. The needs of the time-based media have required some specifications such as darkness, separation, and an allowance of a long viewing time. In the darkness, walls disappear, space disappears, and our fellow audience members, even time itself, escape our attention. Many of these requirements become essential to experience the contemporary, as Tate Director Nicholas Serota describes it: “The sense of discovery at looking at particular paintings, sculptures or installations in a particular room at a particular moment” (6).

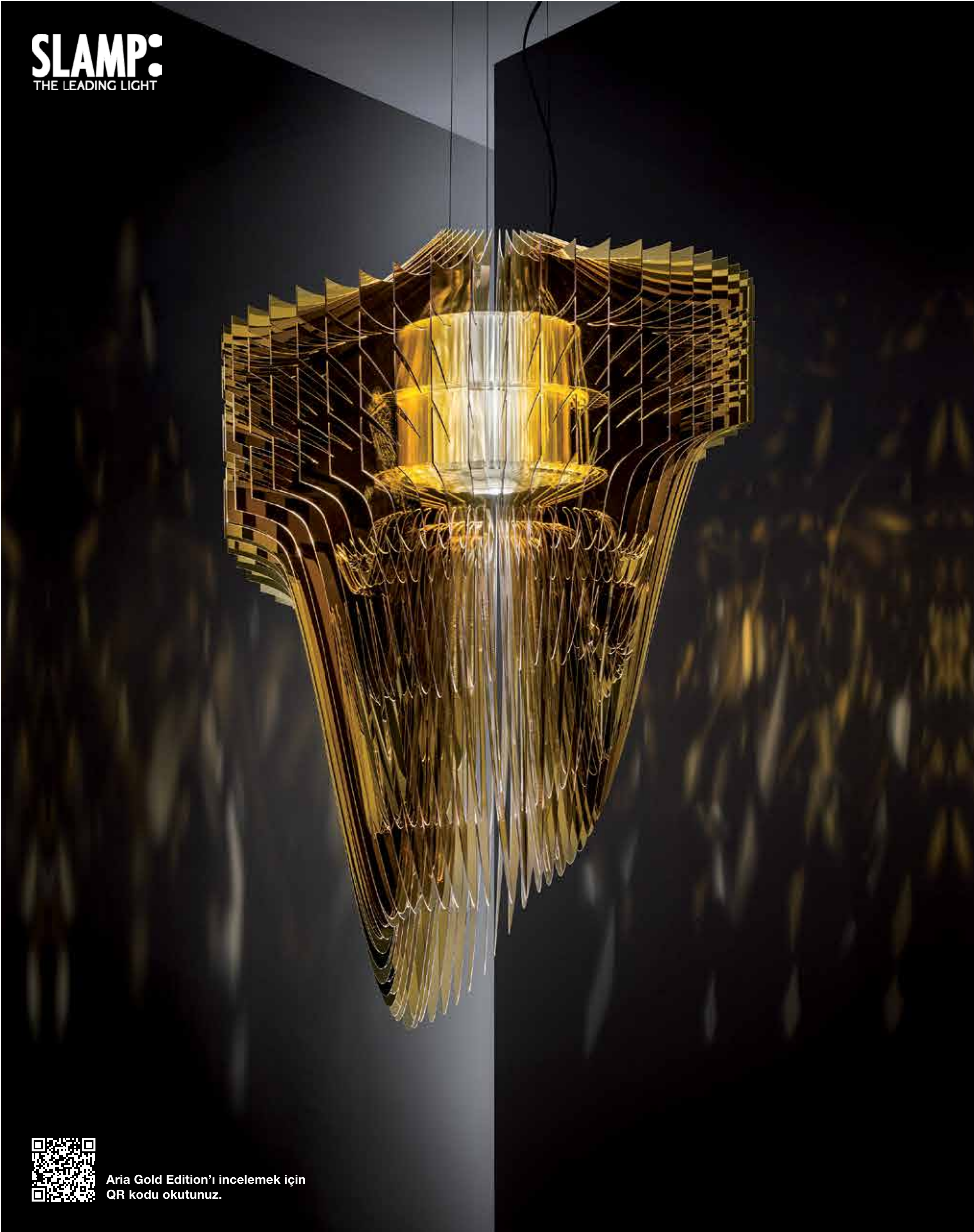
However, many installations require the space to be controlled; the typical black cube museum would have movable walls in its interior. Some artists may even have preferences in terms of the temperature of the ambient. The Pompidou Centre is early architectural evidence of this fit-for-all kind of application. However, in the Pompidou Centre, the high-tech architecture form of the museum influences how the objects are viewed. Relatively, the majority of the black cube museums prefer to develop an environment where works can be viewed objectively. It is evident that this is an idea taken from modernist white cube museums. In 1996 Donald Preziosi noted this multiplicity as, “...we live in a profoundly museological world today. It is a world that, in no small measure, is itself a product and effect of some two centuries of museological meditations. Museums are one of the central sites at which modernity has been generated, (en)gendered, and sustained over that time.” (7).

Rethinking what an exhibition space in the 21st century could be as well as what knowledge and understanding a future museum practitioner might mobilize in a rapidly changing social and cultural context (8). In architecture, Michel Foucault shows how the understanding of space, as a measurable abstract field in architecture which prioritizes the visual faculty in its perception and construction, was expressed in the design of the buildings, in the late-18th century, which was related to the power and control of the state- such as prisons. The construction and juxtaposition of unlikely elements point to a fluid, experimental understanding of the nature of art, whereas the cube is a particular structure. However, this contradiction perhaps leads to many successful experiments in this area.

One are the days when the word “exhibition” implies a series of displays amid painfully long or invitingly short and complex textual explanations, that inevitably left the audience as dazed and confused as ill-informed. Today, we need more spaces for such thoughtful experiences in our society, where they can take us to a renewed place in our lives, a transformation, and a fuller sense of being beyond the limitations of self. So what we need is to curate the conditions to encourage the audience's own creativity and deep engagement. However, this requires a safe and empty space for a wider view and an intense and more prolonged inquiry. Usually, “alternative-non-white-non-gallery” exhibitions require fewer interpretations since the spectator is encouraged to think about them because objects often speak for themselves. As every design has different demands, it is the curators' responsibility to ensure the creation of flexible, and adaptable exhibition spaces. These days, exhibition designers focus on the observer and the observed, creating spaces where visitors of all ages can feel comfortable. They need to create spaces where visitors are encouraged to look at and into other spaces that stimulate curiosity. We should not forget that today's curators' primary focus is on combining objects in different media. The field of interest has become much bigger and more complex. It is the curator's concern to show us things we would not otherwise be seen. Interactivity, meanwhile, extends this idea of new spaces of interpersonal communication with the technology that composes these spaces. a new way of communicating, a new means of expression to the public. Stemming from the notion of interactivity, “trans-mediality” references and categorizes characteristics of these unique environments supported by a multiplicity of digital platforms - audio, visual, textual, or otherwise.

Iwona Blazwick summarizes as “the exhibition space, be it museum or laboratory, can no longer be understood as neutral, natural, universal but rather as through prescribed psychodynamics of politics, economics, geography, and subjectivity. We must ask ourselves, can we create robust and transparent structures? Can we combine continuity -so necessary to build relationships with audiences, other institutions, artists-with the flexibility to embrace new modes of artistic production and reception? To be relevant in the 21st century, the gallery must be a permeable web, a black box, a white cube, a temple, a laboratory, and a situation. It must take the form of creative partnership, between a curator and the producer, object or idea of art.”(9).

In its own right-aiming, exhibition design became a modernist discipline to transform the visitor from a passive viewer into an active participant. I believe that museums will continue in the future to seek to promote multimodal interpretations of design concerning its notion to create meaningful experiences.



Aria Gold Edition / Zaha Hadid

(1) O'Doherty, B. (1999) *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*. University of California Press

(2) Birkett, W. B. (2012) *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube*. Masters thesis. Seton Hall University

(3) Gropius, W. (1919) *Bauhaus Manifesto and Program*
https://adepratt.weebly.com/uploads/3/7/7/1/37716215/bauhaus_-_manifesto__program_statement.pdf

(4) Harvard Graduate School of Design (2015) *Le Corbusier's Musée à croissance illimitée: A Limitless Diagram for Museology*
<https://pdfs.semanticscholar.org/5330/ca32f47d331689b2056092d0dea23eff1563.pdf>

(5) <https://www.architonic.com/en/project/zaha-hadid-architects-contemporary-arts-centre-maxxi-rome/> 5100200

(6) Serota N. (2000), *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, Thames & Hudson.

(7) Preziosi, D. (1996), *Art, Art History, and Museology. Museum Anthropology*, 20: 5-6. <https://doi.org/10.1525/mua.1996.20.2.5>

(8) Dewdney, A., Dibosa, D., & Walsh, V. (2012). *Post Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum (1st ed.)*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203084595>

(9) Marincola, P. (2006). *What makes a great exhibition?* Philadelphia: Reaktion Books, pp. 133

(1) O'Doherty, B. (1999) *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*. University of California Press

(2) Birkett, W. B. (2012) *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube*. Masters thesis. Seton Hall University

(3) Gropius, W. (1919) *Bauhaus Manifesto and Program*
https://adepratt.weebly.com/uploads/3/7/7/1/37716215/bauhaus_-_manifesto__program_statement.pdf

(4) Harvard Graduate School of Design (2015) *Le Corbusier's Musée à croissance illimitée: A Limitless Diagram for Museology*
<https://pdfs.semanticscholar.org/5330/ca32f47d331689b2056092d0dea23eff1563.pdf>

(5) <https://www.architonic.com/en/project/zaha-hadid-architects-contemporary-arts-centre-maxxi-rome/> 5100200

(6) Serota N. (2000), *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, Thames & Hudson.

(7) Preziosi, D. (1996), *Art, Art History, and Museology. Museum Anthropology*, 20: 5-6. <https://doi.org/10.1525/mua.1996.20.2.5>

(8) Dewdney, A., Dibosa, D., & Walsh, V. (2012). *Post Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum (1st ed.)*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203084595>

(9) Marincola, P. (2006). *What makes a great exhibition?* Philadelphia: Reaktion Books, pp. 133

Deneyimin lüks tüketim yanlısı olması izleyiciye ne söyler?

Yazı **Text:** Merve Akar Akgün

A luxury consumption driven experience: What does it say to the audience?



30 AVENUE MONTAIGNE FOTOGRAF PHOTO ADRIEN DIRAND COURTESY OF DIOR LINTYLE

Paris'te geçtiğimiz aylarda birkaç yıllık renovasyon ve ciddi bir ekip çalışmasının ardından *30 Avenue Montaigne*'deki Dior mağazası yeni konsepti, galerisi, restoranları ve sürprizleriyle tekrardan açıldı. Pek çok farklı türden “şey”i sergilemek ve deneyimletmek üzere yeniden tasarlanan binayı odağımıza aldık

After several years of renovation and a serious teamwork the new Dior boutique has reopened its doors on *30 Avenue Montaigne* with its new concept, galerie, restaurants and more. We focused on the building that has been redesigned for exhibiting and experiencing many different “things”

Paris'teyim. Şehrin alışveriş caddelerinin belki de en özel olan Alma Meydanı'nı Champs-Elysées'nin dönel kavşağına bağlayan 615 metre uzunluğundaki Montaigne caddesi üzerinde ilerliyorum. Bu cadde aynı zamanda Parislilerin "altın üçgen" olarak tanımladıkları ve Paris'in en kıymetli bölgesini temsil eden üçgenin bir duvarını çiziyor. (Merak edenler için hızlıca söyleyeyim; bu üçgen Montaigne, George V ve Champs-Elysées caddelerinin arasında kalan bölgeyi işaret ediyor ve Paris'in 8. Bölgesinde yer alıyor.) 30 numaranın önüne varıyorum. Millon d'Ailly de Verneuil: 1865 ile 1868 yıllarında arasında I. Napoléon'un öz oğlu Alexandre Colonna Walewski'nin dul kalan eşi Maria Anna Catherine Clarissa Cassandra Ricci için inşa edilmiş üç katlı bir *hôtel particulier**. Sonrasında sendika ve borsaya bağlı çalışan önemli bir devlet memuru olan Maurice Louis Alfred Millon d'Ailly de Verneuil, ardından Madame Boselli ve 1939'dan itibaren ise Coralie Couture isimli şapka mağazasını açmak üzere Villoutreys ile Brossard tarafından alınıyor. 1946 yılında ise Marcel Boussac'in da desteğiyle Christian Dior kendi adını taşıyan moda evini buraya taşıyor.

LVMH grubuna ait markalardan biri olan Dior, 2022 yılında, bu lokasyonda, 10.000 metrekareden fazla bir alan kaplayarak alışveriş mekânları, vitrinler, restoran, pastane, bahçeler, özel salonlar ve müzeden bozma bir galeriden meydana gelen yeni merkezini açıyor. Müzeden bozma diyorum çünkü "La Galerie" olarak adlandırılan bu mekân bir müze titizliğinde kurgulanmış ve günümüzde bir markanın hikâyesinin anlatılma şekilleri bağlamında güçlü bir örnek teşkil ediyor.

Lüks sektörüne dair düşününce herkesin önyargularla kaplanmış durumda olduğu- nu gözlemlemeye başladığımdan bu yana, kapitalizmin kendi kendini kemiren hatalı eko-sisteminin gün be gün imkânsız uçlara doğru yöceltmekte olduğu bu sektörün iç dinamikleriyle daha yakından ilgilenmeye başladım. Sektör çalışanlarının büyük çoğunluğunun muhtemelen hiçbir zaman erişemeyecekleri ürün ve deneyimleri en iyi şekilde pazarlayıp satabilmek için duydukları heves lüksün o uyuşturucu etkisini yaratan biricik ve değerli hissetmeyle bağlantılı. Ayrıcalıklı hissetmek insanların çoğunun uğruna büyük kararlar alabilecekleri bir his değil mi? Bugünden bakarak Christian Dior'un 1900'lerin ortalarında yaptıklarını anlamak biraz güç olabilir, dolayısıyla küresel ısınmadan ya da organik tarımdan bahsedilmeyen o yıllarda bu lüks tüketimin ne demek olabileceğini düşünmek ve ardından bu temel üzerinden bu markaya dair oluşturulmuş türlü tasarımının mekân özelinde okumasını yapmak gerekiyor.

21 Ocak 1905 yılında Fransa'nın Normandiya bölgesinde yer alan bugün 12.500 oturanıyla hâlâ küçük bir kasaba olan Granville'de doğan Christian Dior, orada geçirdiği gençlik yıllarında bir el falcısıyla karşılaşüyor ve ondan ömrü boyunca kadınlarla çalışacağını ve bu şekilde başarıyı yakalayacağını işitiyor. (Sonra hayatı boyunca ticari kararlarını hep falcılarla birlikte almaya devam ediyor. Hatta markanın önemli sembollerinden biri olan "yıldız" simgesinin de bu tür bir hikâyesi var.) Dior ailesi 1910 yılında Paris'e taşındıklarında babası Christian'ın diplomat olmasını istediği için Ecole des Sciences Politiques'e yazdırıyor fakat o hem diploma alamıyor hem de bu dönemde tam aksi yönde bir tutumla Max Jacob, Jean Cocteau gibi dönemin şair ve sanatçılarla dostluk kurmaya başlıyor. Bu tutum 1928'de Jacques Bonjean ile birlikte bir sanat galerisi kurmaya kadar ilerliyor. Kendi hayran oldukları sanatçıları sergiliyor ve satıyorlar: Picasso, Braque, Dufy, Dalí... Finansal sebeplerle birkaç yıl sonra galeri kapanıyor. 1930'ların başlarında Christian'ın illüstrasyon konusundaki yeteneği fark edilmeye başlıyor. Jean Ozenne'in taslaklarını satması ya da Claude Saint-Cyr ve Madame Agnès'e ilk desenlerini satması da bu döneme denk geliyor. Ardından Le Figaro Illustré'de işe başlıyor. Kısa bir ara sonrası desenlerini Balenciaga, Nina Ricci ve Schiaparelli gibi isimlere satıyor. 1938 yılında modelist ve desinatör olarak "modanın prensi" Robert Piguet ile çalışmaya başlıyor. 1942'de Pierre Balmain ile Lucien Lelong'un yanında çalışıyor. Birkaç yıl sonra da dönemin önemli isimlerinden Marcel Boussac ile konuşup falcısının da ısrarlarıyla onu yeteceğine ikna ederek Montaigne caddesi 30 numarada yer alan binaya taşınıyor ve dönemin bilinen kadın giyim modasının sınırlarını zorlamaya ve elbiseleri bir mimar gibi tasarlamaya başlıyor. (Eskiden üç metre kumaşla dikilen elbiseler için 25 metre kumaş kullanması gibi...) Corolle, En 8, New Look, gibi efsanevi koleksiyonlarla kısa sürede dünyaca tanınıyor. II.



DIOR BAHÇELERİ GARDENS FOTOĞRAF PHOTO KRISTEN PELOU
COURTESY OF DIOR İZİNİYLE

MISS DIOR, FOTOĞRAF PHOTO ANDREA CENETIEMPO

AZUMA MAKOTO FOTOĞRAF PHOTO ADRIEN DIRAND
COURTESY OF DIOR İZİNİYLE



I'm in Paris. I am walking on the 615 meters long Avenue Montaigne, one of the city's most special shopping streets, which connects Alma Square to the roundabout of the Champs-Elysées. This street also draws a wall, what Parisians call the "golden triangle" and represents the most precious district of Paris. (For those who are wondering, this triangle marks the area between Avenue Montaigne, George V and Champs-Elysées and is located in the 8th district of Paris.) I arrive in front of number 30. Millon d'Ailly de Verneuil. A three-storey hôtel particulier built between 1865 and 1868 for Maria Anna Catherine Clarissa Casandra Ricci, the widow of Napoleon I's natural son, Alexandre Colonna Walewski. Afterwards, the building is bought by Maurice Louis Alfred Millon d'Ailly de Verneuil, an important civil servant working for the union and the stock market; then by Madame Boselli; and finally by Villoutreys and Brossard to open a hat shop called Coralie Couture in 1939. Then in 1946, with the support of Marcel Boussac, Christian Dior moved his eponymous fashion house there at 30 Avenue Montaigne.

Dior, one of the LVMH group brands, opened its new boutique in this location in 2022, covering an area of more than 10,000 square meters and consisting of shopping areas, show-cases, a restaurant, a patisserie, gardens, private lounges and a museum-turned gallery. I say museum-turned because this place called "La Galerie" was designed with the meticulousness of a museum and sets a very strong example in terms of the way a brand's story is told today.

Ever since I started observing that everyone is covered in prejudices when thinking about the luxury industry, I have become more interested in the inner dynamics of it, while the self-gnawing and faulty eco-system of capitalism is pushing it day by day to impossible extremes. I suspect that the enthusiasm of the vast majority of industry professionals to market and sell products and experiences -that they will probably never have access to- is linked to the unique and valuable feeling that creates the dope effect of luxury. Isn't feeling privileged a feeling that most people can make big decisions for? Today, it may be a little difficult for us to understand what Christian Dior did in the mid-1900s, so I want to look at what this luxury consumption could mean in those years when we didn't talk about global heating or organic agriculture. And on this basis, I would like to make a spatial-specific reading of the design of this brand.

Born on January 21, 1905, in Granville, which we can still call a small town with 12,500 residents in the Normandy region of France, young Christian Dior meets a palmist and hears from her that he will work with women throughout his life and achieve success in this way. (Afterwards, he continues to make commercial decisions with fortune tellers throughout his life. Even the "star" symbol, one of the important symbols of the brand, has such a story.) When the Dior family moved to Paris in 1910, his father wanted Christian to become a diplomat. He enrolls in politics at Ecole des Sciences but he cannot get a diploma and in this period, he starts to make friends with poets and artists such as Max Jacob and Jean Cocteau with a completely opposite attitude. He even goes as far as establishing an art gallery with Jacques Bonjean in 1928. In this gallery, they exhibit and sell the works of artists they admire: Picasso, Braque, Dufy, Dalí... The gallery closes after a few years for financial reasons. In the early 1930's, Christian's talent for illustration started being noticed. It is also during this period that Jean Ozenne sells her sketches to Claude Saint-Cyr and Ma-



DIOR BAHÇELERİ GARDENS
FOTOĞRAF PHOTO KRISTEN
PELOU COURTESY OF DIOR
İZİNİYLE

MISS DIOR, FOTOĞRAF
PHOTO ANDREA CENETIEMPO
AZUMA MAKOTO FOTOĞRAF
PHOTO ADRIEN DIRAND
COURTESY OF DIOR İZİNİYLE

Dünya Savaşı sonrası Fransa'nın yoksulluk döneminde bile bu çetin şartlara bir başkal-dırı olarak Fransız *Haute Couture*'ünü ve parfümünü öne sürüyor. Devamında Dior yine sektörde o zaman bilinmeyen servisleri de markasına dahil ederek ve *franchise* sistemini getirterek tüm dünyada yeni Dior mağazaları açarak Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Ava Gardner, Liz Taylor gibi en ünlü yıldızları giydirmeye başlıyor. (Hatta bu ünlüler-den Dior'dan başka hiçbir markayı giymeyen Marlene Dietrich o dönem Le Grand Alibi filmini çekmeye hazırlanan Alfred Hitchcock'a telif edilen rol karşılığında "No Dior No Dietrich" sözleriyle yanıt vererek sektöre damgasını vuruyor.) 1956'de Dior anılarını ka-leme almak üzere Var bölgesinde yer alan Colle Noire şatosuna kapanıyor. Ertesi yıl O dönemki genç asistanı Yves Saint Laurent ile birlikte Fuseau koleksiyonunu çıkardıktan sonra gittiği İtalya'da geçirdiği bir kalp krizinin ardından aniden vefat ediyor. Cenazesi Fransa tarihinin en büyük cenazelerinden biri oluyor.

Granville'deki müze-ev aynı zamanda Dior'a tüm yaratıcı süreçlerinde temel olan ev. Bu evin çiçekli bahçesi ve evde ailecek geçirilen zamanların etkisi bugün tasarlanan Paris *flagship*** mağazasında belirtiliyor. Örneğin, Belçikalı peyzaj mimarı Peter Wirtz danış-manlığında yapılan bahçe düzenlemeleri de içinde II. Dünya Savaşı esnasında 1944 yılın-da Ravensbrück'te aktivitelerinden ötürü Gestapo tarafından tutuklanan ve 1945 yılında serbest bırakılan Christian'ın ablası Catherine'i barındırıyor.

İki yıl süren renovasyon ve genişletme çalışmalarından sonra Dior'un CEO'su Pietro Beccari yönetiminde mimar Peter Marino tarafından tasarlanmış şekilde 6 Mart 2022 tarihinde François 1er sokağına da taşarak tekrar açılan 30 Avenue Montaigne "galeri"si, mağazası, her ikisi de Fransız şef Jean Imbert'in dokunuşuyla tamamlanan Le Restaurant Monsieur Dior ve La Pâtisserie Dior, *haute couture* salonları ve bahçeleriyle bir bütün deneyim olarak sunuldu.

Haftanın her günü açık, Maria Grazia Chiuri tasarımlarıyla kadın, erkek, çocuk ve bebek hazır giyim, *haute couture* ev dekorasyonu, kozmetik ve mücevher satış bölümleriyle dokuz farklı dilde hizmet veren mağaza Montaigne caddesi ve François 1^{er} sokağının köşesini tutan bir girişten konukları içine alıyor. Bu kapıdan girmeyip sola doğru yürüseniz François 1er'in üzerindeki girişle La Galerie'ye; sağa doğru yürüerseniz Dior kitabevine varıyorsunuz.

10.000 metrekarelik alan üzerine kurulan bu yeni *flagship*, zamanında Christian Dior'un yaptığı tanım gibi, tam bir fevkaladeliçler sığınağı (*refuge of the marvelous*). Berlin'deki Hamburger Bahnhof, Seul'daki MMCA ya da Roma'daki MAXXI ile aynı büyüklükte bir mekân. Son 75 yıldır Dior'un DNA'sını oluşturmuş olan bu binalar artık



dame Agnès. Then he starts working at Le Figaro Illustré. After a short break, he sells his designs to names like Balenciaga, Nina Ricci and Schiaparelli. In 1938, he starts working with the "prince of fashion" Robert Piguet as a model and designer and working alongside Pierre Balmain and Lucien Lelong in 1942. A few years later, he talks to Marcel Boussac, one of the important names of the period, and convinces him that his fortune-teller would suffice, and moves to the building located at 30 Avenue Montaigne pushing the limits of the well-known women's clothing fashion of the period and designing dresses like an architect (by using 25 meters of fabric for dresses sewn with three meters of fabric normally). It gets known worldwide in a short period of time with legendary collections such as Corolle, En 8, New Look.. He proposes French *Haute Couture* and perfume as a rebellion against these harsh conditions even during the poverty period of post-World War II in France. Afterwards, Dior starts to dress the most famous stars such as Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Ava Gardner, Liz Taylor by opening new Dior stores all over the world by including services that are unknown in the sector and introducing the fran-chise system. (Marlene Dietrich, who wore no other brand other than Dior among these celebrities, leaves her mark on the industry by responding to Alfred Hitchcock, who was preparing to shoot of *Le Grand Alibi* at that time, by saying "No Dior No Dietrich" in exchange for the copyrighted role.) He confines to the Colle Noire castle in the Var re-gion.The following year, he goes to Italy with his young assistant, Yves Saint Laurent, after he takes out his Fuseau collection, and dies there after a heart attack. His funeral is one of the biggest funerals in the history of France.

The museum-house in Granville is also Dior's home in all of his creative processes. The flowery garden of this house and the effect of family time at home are indicated in the Paris flagship store designed today. For example, garden arrangements made under the consultancy of Belgian landscape architect Peter Wirtz also include Christian's older sister, Catherine, who was arrested -and then released in 1945- by the Gestapo for her activities in Ravensbrück in 1944 during World War II.

After two years of renovation and expansion by the architect Peter Marino under the direction of Dior's CEO Pietro Beccari, 30 Avenue Montaigne reopened on March 6, 2022 overflowing to François 1^{er} street, with Le Restaurant Monsieur Dior and La Pâtisserie Dior both touched by French chef Jean Imbert, and is presented as a whole experience with *haute couture* lounges and gardens.

The store, which is open every day of the week, and serving in nine different languages women's, men's, children's and baby ready-to-wear, hate couture, home decorations, cosmetics and jewelry sales sections designed by Maria Grazia Chiuri, welcomes guests through an entrance that occupies the corner of Avenue Montaigne and Rue François 1^{er}. If you do not enter through this door and walk to the left, you will reach La Galerie with its entrance above François 1^{er}; If you walk to the right, you arrive at the Dior bookstore.

This new flagship, built on an area of 10,000 square meters, is a refuge of the marvelous, as Christian Dior described it. A venue that is big as the Hamburger Bahnhof in Berlin, the MMCA in Seoul, or the MAXXI in Rome. These buildings, which have formed the DNA of Dior for the last 75 years, now witness the whole process and also tell the history of Dior. Nathalie Crinière is the narrator scenographer of La Galerie Dior. The founder of Agence NC, Crinière has retained this position both in Dior's 2021 exhibition at the Brooklyn Museum, in the Musée des Arts Décoratifs exhibition, and in showings for many other fashion brands. A brand's communication is undoubtedly about telling the story of that brand. The four-storey building, organized with the care of a museum, consists of galleries that center different focal points. Wanting to convey exactly where and how the story began, Crinière also preserved some parts of this building, which is the real place of the story, such as Christian Dior's office or the rooms where the models were dressed before the fashion show, and included them in the narrative. After more than two years of renovation and exhibition work, what remained was a near-perfect witnessing experience for the audience.

I witnessed with amazement what a luxury consumer brand can do to promote itself. Of course, the sums spent on this work are very high, and the result is a very impressive; a complete narrative. I would like to focus on La Galerie aside the whole other shopping experience. A presentation that brings together all kinds of materials that accompany Christian Dior's journey, with works of art, on a room-to-room route from the birth of Christian Dior to the first day of his brand. You might ask how Nathalie Crinière's work is different from a curator's. I can say that while curators often bring together related things around an idea, scenographers tend to create a new atmosphere by incorporating other elements into the work. But I still think they serve similar purposes. After entering the space called La Galerie, the stairwell, which provides the connection between the floors, is designed as a huge glass showcase, and inside it is a large diorama produced with a 3D printer for minia-ture replicas of Dior's designs over the years, that makes a giant diorama and a rousing portrait of Monsieur Dior made from pixels. The image of Christian Dior is a frequent and each time he is portrayed as a figure of power and grace. In 2017, when the *Christian Dior Designer of Dreams* exhibition at the Musée des Arts Décoratifs in Paris welcomed 700,000 visitors, CEO Beccari was tempted by the idea of deepening the roots of the fashion house where it was released. 30 Avenue Montaigne, which is at the same time highly commercial but gracefully renders this ambition invisible, proposes the pinnacle of luxury consumption and experience: you can be part of a rich story, dress in comfortable and high-quality fabrics, buy from specially produced books, fill your stomach with the finest foods and spend a night If you want to stay in Dior's suite, you can even have the key to 30 Avenue Montaigne. This also means you can shop 24/7 or visit the museum at three o'clock in the middle of the night in your pajamas if you wish. If you could do these, would you feel different, special and valuable?

The design journey that Christian Dior started, continued with Yves Saint Laurent, Marc Bohan, Gianfranco Ferré, John Galiano, Raf Simons and Maria Grazia Chiuri points to different periods and styles of Dior. La Galerie, which is designed to be re-newed every three months due to the sensitivity of the clothes, can skillfully highlight the differences of the lines drawn in this sense. In addition, the entire narrative is adorned with the names Christian Dior has added to his art collection: works by Guy Limone, Jennifer Steinkamp, Johan Cretien, Paul Cocksedge, Isa Genzken, Azuma Makoto and Joël Andrianomearisoa are distinguished pieces that contribute to the general mood of La Galerie Dior. Because only a space completed by a work of art (and its reading) ap-

mekânda tasarım **design in space**

tüm sürece şahitlik ederken Dior'un tarihini de anlatıyor. Türkçede “skenografi” kelimesiyle karşılık bulan ve sahne, ışık, ses ve kostüm gibi elemanları içeren bir nevi sahne yahut atmosfer tasarlama pratiği olarak da tanımlayabileceğimiz yöntemle oluşturulan La Galerie Dior'un anlatıcı skenografi Nathalie Crinière. Agence NC'nin kurucusu Crinière bu pozisyonunu hem Dior'un 2021'de Brooklyn Müzesi sergisinde hem Musée des Arts Décoratifs sergisinde hem de başka pek çok moda markasının sergisinde korudu. Bir markanın iletişimi şüphesiz o markanın hikâyesinin anlatıcılığını yapmakta geçiyor. Bir müze özeniyile düzenlenen dört katlı bina farklı odak noktalarını merkezine alan galerilerden oluşuyor. Hikâyenin tam olarak nerede ve nasıl başladığını aktarmak isteyen Crinière aynı zamanda hikâyenin gerçek mekânı olan bu binanın Christian Dior'un ofisi ya da defile öncesi mankenlerin giyindiği odalar gibi bazı kısımlarını olduğu gibi koruyarak anlatıya dahil etmiş. İki yıldan fazla süren renovasyon ve sergi çalışmalarının ardından geriye kalan ise izleyiciler için kusura yakın bir tanıklık deneyimi olmuş.

Bir lüks tüketim markasının kendini tanıtmaya adanmış neler yapabiliyor olduğuna şaşkınlıkla şahitlik ettim. Elbette bu iş için harcanan meblağlar çok yüksek, ortaya çıkan sonuç ise çok etkileyici, eksiksiz bir anlatı. Diğer bütün alışveriş deneyimini özenle bir kenara ayırarak La Galerie kısmına odaklanmak istiyordum. Christian Dior'un doğumundan ölümüne, markasının ilk gününden bugününe doğru odadan odaya geçilen bir güzergâhta sanat yapıtları eşliğinde sunulan ve Dior'un yolculuğunda ona eşlik eden türlü malzemeleri bir araya getiren bir sunum. Anlatıcı skenograf demiştin Nathalie Crinière için, yaptığının küratörlükten ne farkı var diye sorabilirsiniz. Küratörler daha çok birbiriyle alakalı şeyleri -genellikle- bir fikir etrafında bir araya getirirken, skenografın işi içerisine başka elemanları da dahil ederek yeni bir atmosfer yaratma eğiliminde oluyorlar diyebilirim ama yine de benzer amaçlara hizmet ettiklerini düşünüyorum. La Galeri olarak adlandırılan mekâna girdikten sonra katlar arasındaki bağlantıyı sağlayan merdiven boşluğunu çevresi metrelerce uzunlukta cam bir vitrin olarak tasarlanarak içerisinde Dior'un seneler içerisindeki tasarımlarından minyatür replikalara 3B printer ile 100.000 saat mesai ayrılarak üretilmiş geniş bir dioramaya ve Monsieur Dior'un renk piksellerinden oluşan dev bir portresine yer veriyor. Genel olarak Christian Dior'un sureti sıklıkla karşılaşılan bir imaj, her defasında bu batıl inançları kuvvetli figür aynı zamanda bir güç ve zarafet figürü olarak tasvir ediliyor. 2017 yılında Paris'te Musée des Arts Décoratifs'te yer alan *Christian Dior Designer of Dreams* sergisi 700.000 ziyaretçi ağırlayınca CEO Beccari, moda evinin köklerini, salındığı yerde daha da derinleştirme fikrinin cazibesine kapılarak çalışmalara başlıyor. Aynı zamanda son derece ticari olan ancak zarafetle bu emelli görünmez kılan 30 Avenue Montaigne lüks tüketim ve deneyimin zirvesini öneriyor: zengin bir hikâyeye dahil olabilirsiniz, konforlu ve kaliteli kumaşlardan giyinebilir, özel olarak az sayıda üretilmiş kitaplardan alabilir, karnınızı en güzel gıdalarla doyurabilirsiniz ve bir gece Dior'un suit odasında kalmak isterseniz 30 Avenue Montaigne'in anahtarına bile sahip olabilirsiniz! Bu aynı zamanda 7/24 alışveriş yapabileceğiniz veya dilerseğiniz pijamalarınızla gece yarısı saat üçte müzeyi gezebileceğiniz anlamına da geliyor. Bunları yapabilirseniz kendinizi farklı, özel ve değerli hissedebilir miydiniz?

Christian Dior'un başladığı, Yves Saint Laurent, Marc Bohan, Gianfranco Ferré, John Galiano, Raf Simons ve Maria Grazia Chiuri ile devam eden tasarım yolculuğu Dior markasının farklı dönemlerine ve tarzlarına işaret ediyor. Kıyafetlerin hassasiyetinden örünü her üç ayda bir yenilenecek şekilde tasarlanan sunum La Galerie bu anlamda çizilen çizgilerin farklarını ustaca ön plana çıkarabiliyor. Ayrıca tüm anlatı Christian Dior'un sanat koleksiyonuna kattığı isimlerle bezenmiş durumda: Guy Limone, Jennifer Steinkamp, Johan Creten, Paul Cocksedg, Isa Genzken, Azuma Makoto ve Joël Andrianomearisoa'nın yapıtları La Galerie Dior'un genel mizacına katkı koyan güzide parçalar olarak konumlanıyor. Çünkü her zaman bir sanat yapıtı (ve okumasıyla) tamamlanan bir mekân bütüne yaklaşıyor. Hatta bu “galeri”de *Wunderkammer* (nadirler kabinesi) olarak tasarlanmış bir de Room of Wonders bile bulunuyor. Burada Dior'a ait pek çok değerli ve nadir nesneyle karşılaşılıyor izleyici.

Rüya tasarımcısı olarak da adlandırılan Christian Dior'a dair detaylı bir tarihi okuma yapabilmek fırsatını sunarken soruyorum, rüya tasarlamak ne demek olabilir? Rüyalarımızda neler var? Beccari'nin de dediği gibi geleceğe bağlı kalarak ancak kölesi olmadan tekrardan düzenlenen 30 Avenue Montaigne müşterilerine ve izleyicilere tam teşekküllü bir ziyaret vaat ediyor. Para harcama ve alışverişle ilintili kısımlarda elbette müşterinin konforuna ve gustosuna hitap eden öğelerin her birini özellikle düşünerek hem hareket alanı sağlıyor hem de rahat ettiriyor. La Galeri kısmı ise biraz daha farklı çünkü orada alışveriş bu defa bilgi aktarımıyla yapılıyor. Giriş ücreti 12 Euro, indirimli ücret ise 8. Dior markasına ait hiçbir ürünü satın alamayacağınız bu ücret karşılığında Dior'un tarihi üzerine çok iyi kurgulanmış bir görsel şövu yardımıyla tarihsel bilgilere ulaşma fırsatını satın almış oluyorsunuz aslında. Bütün bunları anlatma sebebim ise başlıkta sorduğum soruya bağlanabilmek içindi, “deneyimin lüks tüketim yanlısı olması izleyiciye ne söyler?” En ince detayına kadar düşünülmüş kurgular, en kaliteli malzemeler, uğruna harcanan uzun saatler, günler hatta yıllar, dahil olanların kendi yetkinlik alanlarında öncü olmaları ve projeye verilen önem şüphesiz ki izleyicide öncelikle güven hissini uyandırıyor. Lüksün tasarımı genellikle konfor ve kalite kadar güvenliği de temsil eder. Bu örneği tasarımı sergileme kapsamında ele alarak skenografi alanına da değinmek ve sergi görme deneyimini sorgulamak amacıyla ele aldım. Sunumun yöntemli nizamı, modern kronolojisi, yaşayan bir tarihe atıfta bulunması bakımından bir değer olarak inşa etmesi meta üretimin çağına yani 19. yüzyıla ait bir olgu. Günümüzde çağdaş müze deneyiminin değişmesinin ve tüketim yanlı olmasının “müze mağazalaştırdığı” düşüncesi eleştirilirken bu müzeleşen mağaza örneği, yaratılan değerlerin değişen pozisyonu bakımından içinde yaşadığımız çağı tasvir ederken anlamlı bir ters köşe oluşturuyor; temsil ettikleri bilgi ve iktidar rejimleriyle müzeleri irdelemek ve tekrar inşa etmek gereken bir zamanda...

*Fransa'da 17. ve 18. yüzyılda asil, ruhban sınıfı ve bazı ayrıcalıklı memurlara ait şehir saraylarını tanımlamak için kullanılan özel konak anlamına gelen yerleşmiş mimari terim.

**İngilizcede “amiral gemisi” anlamına gelmekte olan *flagship*, büyük markaların standart mağazalarından daha büyük alana sahip, daha fazla stok, daha tecrübeli personel bulundurduğu mağazalarına verilen isim.



Son 75 yıldır Dior'un DNA'sını
oluşturmuş olan bu yapılar artık
tüm sürece şahitlik ederken
Dior'un tarihini de anlatıyor.

These buildings, which have formed
the DNA of Dior for the last 75 years,
now witness the whole process and
also tell the history of Dior.

RÜYALAR ATÖLYESİ THE ATELIER OF DREAMS
FOTOĞRAF PHOTO KRISTEN PELOU COURTESY
OF DIOR İZİNİYLE

DIOR, MAKING OF GLOBAL FOTOĞRAF PHOTO
SOPHIE CARRE COURTESY OF DIOR İZİNİYLE



proaches the whole. There is even a Room of Wonders in this “gallery”, designed as a *Wunderkammer* (cabinet of curiosity). Here, the audience encounters many precious and rare objects belonging to Dior.

While offering the opportunity to read a detailed history of Christian Dior, who is also called the dream designer, I ask, what does it mean to design a dream? What do we have in our dreams? As Beccari said, redesigned with tradition but without becoming a slave of it, 30 Avenue Montaigne promises a full-fledged visit to its customers and audience. In the parts related to shopping, each of the items that appeal to the quality and gusto of the customer both provides space for movement and makes them comfortable. La Galerie is a little different because the act of shopping there is done by buying information this time. The entrance fee is 12 Euros, the discounted fee is 8. In fact, you purchase the opportunity to access historical information with the help of a well-constructed visual show on Dior's history, for a price that you cannot buy any products of the Dior brand. The reason why I told all this was to be able to connect to the question I asked in the title, “What does a luxury driven experience tell the audience?” The fictions thought out to the smallest detail, the highest quality materials, the long hours, days and even years spent for the sake of it, the fact that the people involved are pioneers in their own fields of competence and the importance given to the project undoubtedly arouses a sense of trust for the client or viewer. The design of luxury often represents safety and trust as well as comfort and quality. I have handled this example with the aim of addressing the field of scenography and questioning the experience of seeing an exhibition by considering the design within the scope of the exhibition. The methodical order and the modern chronology of the exhibition creates a value in terms of referring to a living history. This phenomenon belongs to the age of commodity production, namely the 19th century. While the idea that the change in contemporary museum experience and its consumption driven atmosphere is criticized today as the stores becoming museums, this example of boutique becoming a museum creates a meaningful reverse corner while describing the era we live in, created values are changing their positions, at a time when it is necessary to rethink and reconstruct the concept of the museum that merely represents knowledge and power.



DIOR, MAKING OF GLOBAL FOTOĞRAF PHOTO
SOPHIE CARRE COURTESY OF DIOR İZİNİYLE

YARATIMIN KALBI MUZCİZELER ODASI
THE HEART OF THE CREATION THE CABIN
MIRACLE FOTOĞRAF PHOTO KRISTEN PELOU
COURTESY OF DIOR İZİNİYLE

CHRISTIAN DIOR'UN MASASI CHRISTIAN DIOR'S
DESK FOTOĞRAF PHOTO KRISTEN PELOU
COURTESY OF DIOR İZİNİYLE



Röportaj Interview: Liana Kuyumcuyan

Tasarım tarihini sergilemek: Exhibiting the history of design:

Vitra Design Museum

Frank Gehry tarafından tasarlanan Vitra Tasarım Müzesi 1989'da açıldı. Ana müze binası olan bu mekân, yılda iki defa tasarımın mimari, sanat ve gündelik kültürle olan, geçmiş ve şimdiki ilişkisine adanmış geçici sergiler düzenliyor. Herzog & de Meuron tarafından tasarlanan ek bina Vitra Schaudapot ise 2016'da açıldı ve şimdi Vitra Tasarım Müzesi'nin kalıcı koleksiyonuna ev sahipliği yapıyor. 2010 yılından bu yana Vitra Tasarım Müzesi Koleksiyon Başkanlığını yapan Susanne Graner ile hem Vitra Tasarım Müzesi'ndeki hem de Vitra Schaudapot'taki deneyimleri; tasarımı depolama ve sergileme pratikleri; ve 14 Mayıs 2023'e kadar görülebilecek olan son tasarım sergileri *Color Rush! An Installation by Sabine Marcelis* üzerine konuştuk

The Vitra Design Museum, designed by Frank Gehry, opened in 1989. It is the main museum building, and annually mounts two major temporary exhibitions dedicated to design's past and present relationship to architecture, art and everyday culture. The additional building Vitra Schaudapot designed by Herzog & de Meuron was opened in 2016 and now showcases the permanent collection of the Vitra Design Museum. We talked with Susanne Graner, the Head of Collection of the Vitra Design Museum since 2010, about her experiences both in the Vitra Design Museum and the Vitra Schaudapot; storing and exhibiting design pieces; and their recent design exhibition *Colour Rush! An Installation by Sabine Marcelis*, which can be seen until May 14th, 2023



SUSANNE GRANER, VİTRA TASARIM MÜZESİ KOLEKSİYON BAŞKANI.
VİTRA TASARIM MÜZESİ İZNİYLE. FOTOĞRAF: NATHALIE SCHULTEN
SUSANNE GRANER, HEAD OF COLLECTION VİTRA DESIGN MUSEUM.
COURTESY OF VİTRA DESIGN MUSEUM. PHOTO: NATHALIE SCHULTEN

(SOL) VİTRA SCHAUDEPOT, VİTRA TASARIM MÜZESİ İZNİYLE.
FOTOĞRAF: MARK NIEDERMANN
(LEFT) VİTRA SCHAUDEPOT. COURTESY OF VİTRA DESIGN MUSEUM.
PHOTO: MARK NIEDERMANN

Öncelikle Vitra Tasarım Müzesi'nin tarihçesini ve kuruluşunu sormak istiyorum. Tasarım müzesi ihtiyacı nasıl gelişti? Ve bugünün koleksiyonu yıllar içerisinde nasıl bir araya geldi?

Koleksiyonu müzenin kurucusu Rolf Fehlbaum başlattı. 1980'lerde bir mobilya koleksiyonu oluşturdu ve 1989'da kurulduğunda Vitra Tasarım Müzesi'ne devretti. O zamandan beri de koleksiyon, müze müdürleri ve ekibi tarafından Rolf Fehlbaum ile birlikte genişletildi. Bu koleksiyonun adedi bugün örneklerinin en büyüğü. Vitra Tasarım Müzesi'nin koleksiyonu, yaklaşık 7.000 parça mobilya, 1.000'den fazla aydınlatma nesnesi, çok sayıda arşiv ve Verner Panton ve Alexander Girard'ın mülkleri olan Eames Office Koleksiyonu ile toplamda yaklaşık 20.000 nesneyi kapsıyor.

Mevcut koleksiyonu Schaudepot'ya taşımak nasıl bir süreçti?

Frank Gehry'nin ana müze binası, başlangıçta koleksiyona ev sahipliği yapmak için tasarlanmıştı. Daha sonra bu müze alanı, büyük geçici sergiler düzenlemek için kullanılmaya başlandı. 2016 yılında Vitra Schaudepot'nun inşası, koleksiyonun kalıcı bir sunumuna izin verdi ve çeşitli bir eğitim programı sunmaya başladı. Schaudepot'nun eklenmesiyle Vitra Tasarım Müzesi sergi alanı ikiye katlandı. Yeni yapı, endüstriyel bir binanın veya deponun basit görünümünü, bir kamu müzesi deposunun karmaşık gereksinimleriyle birleştiriyor.

Dışarıdan bakıldığında Schaudepot, tamamen penceresiz bir cephe ve basit bir üçgen çatı ile karakterize edilen, elle kırılmış tuğlalardan inşa edilmiş yekpare bir hacim olarak görülüyor. Bina'nın içi, koleksiyondaki nesnelerin korunması için ideal koruma koşulları sunuyor. Zemin kat, koleksiyonumuzdan yaklaşık 400 nesnenin gösterildiği ana salonu içeriyor. Büyük bir pencere, ana salonu, ziyaretçilerin koleksiyonun diğer depolarına bir göz atabileceği alt zemin katına bağlıyor. Bu görsel temas, bina'nın altında yatan konsepti vurgulamak üzere tasarlandı; müze koleksiyonunun büyümesini ve genişlemesini temsil ediyor. Üst kattaki sergileme alanı ile bağlantı kurarak daha büyük bir kamusal varlık kazanmasını sağlıyor. Bodrum katındaki mevcut depolar sürekli değişim içinde kalacak, daha da genişletilecek ve aynı şekilde sergilerin bir parçası haline gelecek.

Her biri aynı zamanda tarihsel bir önem taşıyan tasarım nesnelerini sergilemek için hazırlanan Schaudepot'nun iç mekânı nasıl tasarlandı?

En başından beri, Schaudepot'taki sergi aynı zamanda genişletilmiş bir depolama alanı olarak hizmet etti. Bu nedenle "Schaudepot" adı (gösteri ve depolama) iki prensibimizi temsil ediyor; nesnelerin sergilendiği, ama aynı zamanda saklandığı bir yer olarak kullanılıyor.

Özel üretilmiş üç katlı raflar bu konuyu göz önünde bulundurarak tasarlandı, mobilyaları depoda saklama şeklimizin temelini oluşturdu. Bu deponun karakterini korumak ve ziyaretçilerin mobilya tasarımı tarihine "dalmasını" sağlamak bizim için çok önemliydi. İç mekânı Dieter Thiel tasarladı.

First of all, I would like to ask about the history and foundation of the Vitra Design Museum. How has this need for a design museum evolved? And how did the collection of today gather through the years?

The museum's founder Rolf Fehlbaum initiated the collection. In the 1980s, he assembled a collection of furniture, which he transferred to the Vitra Design Museum upon its founding in 1989. Ever since, the collection has been expanded by the museum directors and team together with Rolf Fehlbaum, and numbers are among the largest of its kind. Today, the Vitra Design Museum's collection encompasses around 20.000 objects, with some 7.000 pieces of furniture, more than 1.000 lighting objects, numerous archives, and the Collection of the Eames Office, the estates of Verner Panton and Alexander Girard.

What was your experience when you had the chance to take the existing collection in Schaudepot?

The main museum building by Frank Gehry was originally conceived to house the collection. Later, the museum started utilizing the space to stage major temporary exhibitions. The construction of the Vitra Schaudepot in 2016 allows for a permanent presentation of the collection and offers a diverse educational program. With the addition of the Schaudepot, the Vitra Design Museum has doubled its exhibition space. The new structure combines the simple appearance of an industrial building or warehouse with the complex requirements of a public museum repository.

From the outside, the Schaudepot presents itself as a monolithic volume constructed from hand-broken bricks, characterized by a completely windowless façade and a simple gable roof. The interior of the building offers ideal conservational conditions for the preservation of the objects from the collection. The ground floor includes the main hall where around 400 objects from our collection are shown. A large window connects the main hall to the lower ground floor, from which visitors can get a glimpse of the other repositories of the collection. This visual contact emphasizes the underlying concept of the building; it enables the museum's collection to outwardly grow and expand and gain a greater public presence with above-ground display space. The existing repositories in the basement will remain in constant change, being further expanded and likewise becoming part of exhibitions.

How did the interior of the Schaudepot develop to showcase design pieces since each piece also has historical importance?

From the very beginning, the exhibition in the Schaudepot also served as an extended storage area. This is why the name "Schaudepot" (show and storage) illustrates our two principles; it becomes a place where objects are exhibited but also stored.

The tailor-made three-storey shelves take this into account and are based on the way we store the furniture in the depot. It was important to us to preserve this depot's character and to enable visitors to "immerse" in the history of furniture design. Dieter Thiel designed the interior.

Sergiyi oluşturmak için aldığınız en önemli tasarım kararları nelerdi? Mekânın tasarımı, tasarım nesnesinin algılanma biçimini nasıl etkiliyor?

Çok katlı raflar, ziyaretçilerin birçok nesneyi aynı anda görmelerine ve doğru-dan karşılaştırmalarına olanak tanıyor. Nesnelere bakış açıları şaşırtıcı; alışılmış zemin seviyesindeki sunumdan göz seviyesindeki görünüme ve hatta esas olarak aşağıdan görülen mobilyalara kadar çeşitli sunum biçimlerimiz var. Üst katlarda daha iyi görünürlük sağlamak için raflarda cam kullanmaya karar verdik. Bu bir deneydi ve ziyaretçilerimizin bu sunum biçimini nasıl karşılayacağını bilmiyorduk. Bu yeni bakış açılarının ziyaretçileri tanıdık nesneleri farklı açılardan görmeye teşvik edişini görmek bizi çok şaşırttı.

Kuruluşunun ilk 5 yılında koleksiyon, 1800'lerden günümüze kadar modern mobilya tasarımının 400 önemli parçasından oluşan bir seçkiye odaklandı; bunların arasında erken dönem ahşap mobilyalar, Le Corbusier, Alvar Aalto veya Gerrit Rietveld'in ikonik modernist parçaları ve bunun gibi birçok nesne yer aldı. 3 boyutlu basılmış objelerin, daha az bilinen veya anonim nesnelerin, prototiplerin ve deneysel modellerin son örnekleri yine bu koleksiyonun parçası oldu. Bu kalıcı sergi, "Monoblok" tarihi veya "iktidar koltukları" gibi, depolanan koleksiyonla ilgili konulara odaklanan daha küçük, geçici sergilerle desteklendi. 5. yıldönümü-müz vesilesiyle, gelecekteki Schaudepot sergileri için tüm sunumu etkileyecek yıllık temalar seçmeye karar verdik. Bu kapsamda çalışmalara, Mart 2021'de koleksiyonumuzdaki kadın tasarımcılara odaklanan *Spot On: Women in Design* sergisiyle başladık. Ve Mayıs 2022'den beri *Colour Rush! An installation by Sabine Marcelis*'i sunuyoruz.

Tasarım sergileri, sanat sergileriyle kıyaslandığında daha geriden gelen bir alan; tasarım nesnelerinin bazen işlevsel veya kapital yanları sanat eserlerine göre daha ağır basabiliyor. Tasarım nesnelerinden oluşan bir sergi hazırlarken odaklandığınız en kritik noktalar neler oluyor?

Koleksiyonumuzun neredeyse tamamı sanat eserlerinin aksine, kullanım için tasarlanmış ve seri olarak üretilmiş nesnelerden oluşuyor. Sandalye ve masa gibi ürünler yakın çevremizin ve günlük hayatımızın birer parçası; kullanım biçimlerine çokça aşinayız. Bu, Schaudepot'ta kullandığımız sunum biçimlerinde bize belli bir özgürlük ve esneklik sağlıyor. Sergilenme biçimi için belli gereksinimleri olabilecek bir sanat eserinin aksine, tasarım nesnelerinde yeni sunum biçimleri deneyebilir ve alışılmadık perspektifler, düzenlemeler veya gruplamalar yoluyla yeni hikâyeler anlatabilirsiniz.

Tasarım sergilerinin gerekliliği konusunda kişisel görüşlerinizi ve bu alanın geleceğiyle ilgili öngörülerinizi sormak isterim.

Son yıllarda tasarım tanımının ne kadar güçlü bir şekilde sorgulandığını görüyorum. Aynı zamanda geçmişte gerçekleştirilen birçok tasarım sergisinin ağırlıklı olarak Batılı, çoğunlukla erkek tasarımlarını sahneye koyduğunu gördük. Kurumla-

What were the most important design decisions you made to create the exhibition? How does the design of the space affect the perception of the design piece?

The multi-storey shelves allow visitors to see many objects at once and to compare them directly. The points of view on the objects are surprising; from the usual ground-level presentation to the view at eye level, and even furniture that is mainly seen from below. To ensure better visibility on the upper level, we decided to use glass for shelving. It was an experiment, and we were not sure how our visitors would receive this presentation. We were positively surprised to see how new perspectives encourage visitors to see familiar objects in a new way.

In the first 5 years of its existence, the presentation focused on a selection of 400 key pieces of modern furniture design from the 1800s until today, including early bentwood furniture, iconic modernist pieces by Le Corbusier, Alvar Aalto or Gerrit Rietveld, but also more recent examples of 3D-printed objects and lesser-known or anonymous objects, prototypes, and experimental models. This permanent exhibition was complemented by smaller, temporary exhibitions focusing on topics related to the stored collection, like the history of the "Monobloc" or an exhibition about "seats of power". On the occasion of our 5th anniversary, we have decided to choose annual themes for future Schaudepot exhibitions, which will have an impact on the entire presentation. We started in March 2021 with the exhibition *Spot On: Women in Design* which focused on female designers in our collection. And since May 2022, we have been presenting *Colour Rush! An installation by Sabine Marcelis*.

Exhibiting design is a concept that is developed slower when we compare it with art exhibitions; objects sometimes have these functional and capital sides that are heavier than art pieces. What are the critical points you focus on when you prepare an exhibition on design pieces?

In contrast to works of art, almost all of our collection pieces have been designed for use and produced serially. Objects like chairs and tables are part of our immediate environment and everyday life; their use is familiar to us. This allows a certain freedom and flexibility in how we present in the Schaudepot. Unlike a work of art, which may have precise requirements for the exhibition situation, we can try out new forms of presentation and tell new stories through unusual perspectives, arrangements, or groupings.

I would like to ask your personal opinion on the necessity of design exhibitions, and your foresight on the future of them.

In recent years, we have seen how strongly the definition of design is being questioned and, at the same time, that many design exhibitions of the past have mainly put Western, mostly male designs on stage. This is one of the many reasons why it is so important to rethink the usual exhibition practices of institutions and museums and to find new ways of showing more inclusive, socially relevant, and global approaches.





Sergilenme biçimi için belli gereksinimleri olabilecek bir sanat eserinin aksine, tasarım nesnelerinde yeni sunum biçimleri deneyebilir ve alışılmadık perspektifler, düzenlemeler veya gruplamalar yoluyla yeni hikâyeler anlatabilirsiniz.

Unlike a work of art, which may have precise requirements for the exhibition situation, we can try out new forms of presentation and tell new stories through unusual perspectives, arrangements, or groupings.

Since design is a very tactical profession, it is normal to feel a lack of touch while studying the history of design. I think touching or using a product is also very important to understand concepts such as material quality, warmth, ergonomics etc. So, how can we develop ways of exhibiting design to make it more understandable and reachable to everyone?

For this reason, we have set up a public space in the Schauderpot, the so-called "Schauderpot Lab". It is a material library with information on production methods, development processes, about 350 material samples, and 17 prototypes. The samples are presented in compartments, and visitors are invited to open and touch them. Visitors can gain more knowledge about the objects through this haptic experience of the materials.

Thanks to these interactive parts, you actually give the viewer a feeling of wonder and involvement in the exhibition area, which also creates an informative environment. Who else is involved in designing these spaces?

The design of our exhibitions is created in close consultation with the curators, exhibition designers and graphic designers. For the Vitra Design Museum exhibitions, we often work with external exhibition designers and graphic designers who will support our in-house team in preparing the shows. In recent years, we have increasingly focused on the use of materials that are as sustainable as possible. A particular challenge is that all of our museum exhibitions go on a worldwide tour. Here we need flexible and smart design solutions that are also coordinated with our partners.

Our in-house team mostly designs the exhibitions in the Schauderpot - so we can react to our collection-specific requirements and make ideal use of our team's extensive know-how. We also work with external designers for special topics, such as *Colour Rush!*.

In the exhibition *Colour Rush! An Installation by Sabine Marcelis* you aim to look at the existing collection in different ways. Where did this idea come from? What were the important points while curating *Colour Rush!* you and Sabine Marcelis focused on?

Our world is full of colour. Its various shades unleash emotions, assist orientation, indicate functions or perils, and mark cultural, political, professional, or religious identities. Although each of us perceives colours in our own way, all times and cultures have symbols and traditions distinguished by specific hues. This is one reason why colours play a central role in the design of interiors, fashions, and public spaces. Some architects, artists, and designers even use their handling of colour as their hallmark; just think of Le Corbusier, Yves Klein, or Hella Jongerius.

It was a long-held desire to reflect this theme in an exhibition. When my colleague Nina Steinmüller and I began to search our collection and archives in relation to colour and colour references, we realized that architects and designers of-





COLOUR RUSH! SERGİ GÖRÜNTÜSÜ. KÜRATÖR: SABINE MARCELIS, VITRA SCHAUDEPOT. VITRA TASARIM MÜZESİ İZNİYLE. FOTOĞRAF: MARK NIEDERMANN
INSTALLATION VIEW COLOUR RUSH! CURATOR: SABINE MARCELIS, VITRA SCHAUDEPOT. COURTESY OF VITRA DESIGN MUSEUM. PHOTO: MARK NIEDERMANN



rın ve müzelerin alışılmış sergileme pratiklerini yeniden düşünmeye başlamalarının ve daha kapsayıcı, sosyal olarak ilgili ve küresel yaklaşımları göstermenin yeni yollarını bulmaya eğilmelerinin nedenlerinden biri de bu.

Tasarım üretimle bağlantılı bir meslek olduğu için tasarım tarihi okurken dokunma hissi hep eksik kalıyor. Bir ürüne dokunmak ya da onu kullanmak malzeme kalitesi, sıcaklık, ergonomi gibi kavramları anlamak için çok önemli. Peki, tasarımı daha anlaşılır ve herkes için ulaşılabilir kılmak adına nasıl sergileme yolları geliştirilebilir?

Tam da bu nedenle Schaudepot'ta "Schaudepot Lab" olarak adlandırdığımız bir kamusal alan kurduk. Üretim yöntemleri ve geliştirme süreçlerinin incelenebilmesi için yaklaşık 350 malzeme numunesi ve 17 prototip hakkında bilgi içeren bir malzeme kütüphanesi burası. Numuneler bölmelerde sunuluyor ve ziyaretçiler, bu bölmeleri açarak malzemelere dokunmaya teşvik ediliyor. Bu dokunsal deneyim sayesinde ziyaretçiler, nesneler hakkında daha fazla bilgi edinebiliyorlar.

Bu etkileşimli kısımlar sayesinde aslında bir keşfetme duygusu uyandırılıyor ve ziyaretçiler sergi alanına dahil olabiliyor. Bu da bilgilendirici bir ortam yaratıyor. Peki bu çok yönlü mekânların tasarımında kimlerle çalışıyorsunuz?

Sergilerimizin tasarımı küratörler, sergi ve grafik tasarımcılarla yakın iştişare içinde oluşturuluyor. Vitra Tasarım Müzesi sergileri için genellikle dışarıdan, kurum içi ekibimize destek olacak grafik tasarımcılarla çalışıyoruz. Son yıllarda, mümkün olduğunca sürdürülebilir malzemelerin kullanımına odaklanıyoruz. En büyük zorluğumuz, tüm müze sergilerimizin dünya çapında turlara çıkması oluyor. Burada, ortaklarımızla da koordine ettiğimiz, esnek ve akıllı tasarım çözümlerine ihtiyaç duyuyoruz.

Şirket içi ekibimiz çoğunlukla Schaudepot'taki sergileri tasarlıyorlar - böylece koleksiyona özel gereksinimlerimize yanıt verebiliyor ve ekibimizin kapsamlı bilgi birikiminden ideal bir şekilde yararlanabiliyoruz. Ayrıca *Color Rush!* gibi özel gösterimler için dışarıdan tasarımcılarla da çalışıyoruz.

***Color Rush! An installation by Sabine Marcelis* sergisinde mevcut koleksiyona farklı şekillerde bakmayı hedefliyorsunuz. Bu fikir nereden geldi? *Color Rush!*'ın küratörü Sabine Marcelis ile odaklandığınız noktalar neler oldu?**

Dünyamız rengarenk. Çeşitli tonları duyguları açığa çıkarıyor, yönelimlerimizi etkiliyor, işlevlere veya tehlikelere işaret ediyor. Kültürel, politik, profesyonel veya dini kimlikleri belirtiyor. Her birimiz renkleri kendimize göre algılasak da, tüm zamanların ve kültürlerin belirli renk tonlarıyla ayırt edilen sembolleri ve gelenekleri var. Bu durum, renklerin iç mekân, moda ve kamusal alanların tasarımında merkezi bir rol oynamasının nedenidir. Bazı mimarlar, sanatçılar ve tasarımcılar rengi ayırt edici özellikleri olarak bile kullandılar; Le Corbusier, Yves Klein veya Hella Jongerius'u düşünün.

Bu temayı bir sergide yansıtmak uzun süredir devam eden bir arzumuzdu. Meslektaşım Nina Steinmüller ile renk ve renk referanslarıyla ilgili olarak koleksiyon ve arşivlerimizi araştırmaya başladığımızda, mimarların ve tasarımcıların kendi sistemlerini oluşturmak için genellikle rengi kullandıklarını fark ettik. Böylece sergi konseptinin temel fikri doğdu. Çalışmalarının merkezine renk incelemelerini alan Hollandalı tasarımcı Sabine Marcelis'i sergiyi tasarlaması için davet ettik. Kabaca 400 adet objeyi renklerine göre ayırarak, Schaudepot'u basit ve kapsamlı bir hareketle tamamen dönüştürdü. Enstalasyon, koleksiyonu yeni bakış açılarından göstermeyi amaçlıyor. Dönemler ve stiller arasında çok ilginç çapraz referanslar üretirken, aynı zamanda ziyaretçilere sürükleyici deneyim sunuyor. Sunum, farklı dönemlerden tasarımcıların konuya yaklaşımlarını gösteren, müze arşivlerinden hem tarihi hem de çağdaş nesneler ve belgelere de yer veriyor.

Bu yıllık projenin sonraki edisyonları hakkında bize ipuçları verebilir misiniz? Tasarım koleksiyonunu sergilemek için yeni yaklaşımlar ararken Schaudepot mekânı nasıl değişecek?

Vitra Schaudepot'daki bir sonraki sunum, Vitra Tasarım Müzesi koleksiyonunda geniş bir arşivi bulunan Danimarkalı tasarımcı Verner Panton'a (1926-1998) ithaf edilecek. Sergi, Panton'un çeşitli eserlerini öne çıkaracak. Sunum mobilya, aydınlatma ve tekstil ürünlerinin yanı sıra, arşiv malzemeleri ve tasarım süreçlerini gösteren modelleri içerecek.

***Plastic: Remaking Our World* adlı sergi Eylül 2022'de Vitra Tasarım Müzesi'nde sona erdi, şu anki programınız nedir?**

Hello, Robot. Design between Human and Machine sergisi geçtiğimiz günlerde Vitra Tasarım Müzesi'nde açıldı ve Mart 2023'e kadar ziyaret edilebilecek. Seçimlerin ve kamuoyunun, algoritmalar ve Yapay Zekâ tarafından manipülasyonun hedefi haline geldiği bu dönemde, ilgili risklerin de ele alınması gerekiyor. *Hello, Robot. Design between Human and Machine* sergisi evde, endüstride veya sağlık alanında kullanılan robotların yanı sıra medya enstalasyonları, bilgisayar oyunları, edebiyat ve filmlerden örnekler de sunuyor. Robotik patlamasının hayatımızı nasıl değiştirdiğini gösterirken, tasarımın da robotiği nasıl değiştirdiğini göstermeye odaklanıyor.

ten use existing colours to create their own systems. Thus the basic idea for the exhibition concept was born. We invited Dutch designer Sabine Marcelis to design the exhibition since the examination of colour is central to her work. She has transformed the Schaudepot in one simple, sweeping gesture by sorting its roughly four hundred objects by colour. The installation shows the collection from new perspectives and produces fascinating cross-references between periods and styles while simultaneously providing visitors with an overwhelming immersive experience. The presentation is complemented by historical and contemporary objects and documents from the museum archives that illustrate how designers from different eras approached the subject.

Can you give us hints about the next versions of this annual project? How will the space of Schaudepot change while searching for new approaches to exhibiting a design collection?

The next annual presentation in the Vitra Schaudepot will be dedicated to the Danish designer Verner Panton (1926–1998), whose extensive archive holdings are in the collection of the Vitra Design Museum. The exhibition will bring Panton's diverse oeuvre to life – it includes furniture, lighting, textiles, and archival materials and models that illustrate his design process.

The exhibition called *Plastic: Remaking Our World* just ended in September 2022, what is your current programme?

The exhibition *Hello, Robot. Design between Human and Machine* has recently opened in the Vitra Design Museum and can be visited until March 2023. The exhibition *Hello, Robot. Design between Human and Machine* addresses the risks involved, however, given that elections and public opinion have become the target for manipulation by algorithms and artificial intelligence. Next to robots used in the home, in industry, or healthcare, the exhibition presents media installations, computer games, and examples from literature and film. It shows how the robotics boom is changing our lives - and how design is changing robotics.

Her birimiz renkleri kendimize göre algılasak da, tüm zamanların ve kültürlerin belirli renk tonlarıyla ayırt edilen sembolleri ve gelenekleri var. Bu durum, renklerin iç mekân, moda ve kamusal alanların tasarımında merkezi bir rol oynamasının nedenidir.

Although each of us perceives colours in our own way, all times and cultures have symbols and traditions distinguished by specific hues. This is one reason why colours play a central role in the design of interiors, fashions, and public spaces.

Sınırlar, ortamlar, karşılaşmalar ve ahaliler üzerine: Can Altay

About borders, settings, encounters and ahalis: Can Altay



Sanatçı ve akademisyen Can Altay ile mimarlık, tasarım ve sanat arasında geçişkenlik gösteren pratiğini mekân kavramı üzerinden konuştuk

Focusing on the concept of space, we talked to the artist and academician Can Altay about his practice, which transmediates between architecture, design and art

Mekâna dair eleştirel bakış açınızı nasıl geliştirdiniz? Aldığınız eğitimlere bu anlamda ne borçlusunuz?

Eğitim özelinde bakacaksak birkaç etmen var sanırım; ama dönüp baktığımda en kritik dönemlerden biri Bilkent'teki lisansüstü yıllarım. Dört yıllık bir lisans eğitiminin üstüne, o eğitimini aldığım alanla ilgili ihtimaller, tatminsizlikler ve nihayetinde başka bir şey söyleme ihtiyacı arayışı içindeyken, belki de tamamen şans eseri bana çok verimli bir ortam sundu Bilkent. Görsel sanatlarda Selim Bırsel, sanat felsefesinde Lewis Johnson, eleştirel kuramda Mahmut Mutman gibi isimler vardı. Tahire Erman'dan kent sosyolojisi, öbür uçta Mustafa Pultar'dan etik ve epistemoloji üzerine dersler alıyordum. Bütün bunlar sonraki yılların harcını oluşturan garip bir harman gibi oldu. Bir de yine Bilkent'in kütüphanesi benim için çok kritik bir mekân, bir ortam. Çünkü orada hem rastlantısal olarak karşılaştığım kitaplar, hem de takip ettiğim güncel yayınlar, sanata dair rotamın gelişmesinde çok önemli rol oynadılar.

Üretime başlarken güncel sanatla karşılaşma ihtimalim çok sınırlıydı. Yine bu bahsettiğim seminerler sayesinde İstanbul Bienali'ni ziyaret ettim. "Evet ben böyle bir şeyler yapmak istiyorum" dediğim kritik bir andı. Tabii kendimi bulma sürecimde gelgitler de oldu. Tamamen yazınsal bir alanda, teori ve araştırma odaklı bir rotadan ilerleyebileceğimi hissetmişim. Bir yandan da hep bir mekân kurma veya bir karşılaşma anı yaratabilme -bu bir obje üzerinden de olabilir, bir resim ya da herhangi bir iki boyutlu yüzey; kurduğum bir enstalasyon üzerinden de olabilir- imkânı arıyordum.

Bir diğer kritik nokta da yine 1996, 1997, 1998 yıllarında İstanbul'da düzenlenen *Genç Etkinlik* sergileridir. Açık başvuruyla katılım alan bir sergiyi bu. Şimdi Tepebaşı TRT binasının yanındaki otoparkın olduğu yerde TÜYAP vardı. Orada 150, belki daha fazla genç sanatçının katıldığı devasa ölçekte bir dizi sergi oldu. Ben ilk başvuru yolladığımda çok naif, küçük bir resimle gitmişim. Henüz lisans öğrencisiydim. O İstanbul'a gitme, işini gösterme, akranın olan sanatçılarla tanışma, onların neler tartıştığını veya nerelerde durduğunu keşfetme derken, böyle bir yolu tercih edeceğime karar verip, Ankara'ya döndüğümde Bilkent'te tüm bu bahsettiğim dersleri aldım. Bir sonraki *Genç Etkinlik*'te yer alan isim daha donanımlı veya o eleştirel pozisyonu biraz daha biçimlenmiş bir işti, belki sonradan gelen pek çok işin tohumuydu. Hem sanat üretimine ve bağlamına hem de benim nerededir durduğuma dair sorular sormaya başladığım dönemde yaptığım o iş üzerinden Vasif Kortun ile tanıştım, sanırım 1998'de ve yirmi küsur yıldır devam eden bir sohbetimiz, fikir alışverişimiz ve zaman zaman birlikte çalışma imkânlarımız oldu.

Yani bu eğitim sorusunun tam izini sürmek hayli zor aslında. Başlarda kendi tarihçemi yazarken iç mimarlığı geride bıraktığım andan sonrası gibi yazıyordum, ama dönüp baktığımda iç mimarlığın derdinin esasen hep mevcut yapıyla boğuşmak olduğunu görüyorum. Var olan bir şeyi dönüştürmeye çalışmak, yani yıkıp yeniden yapmak yerine onunla bir şekilde başa çıkmak; onun içsel değerlerini keşfedip, onları korumak, ya da bilakis korumamak...

"Ortam" ve "ahali" benim için önemli iki kavram. "Ortam" (*setting*) terimini seviyorum çünkü bir mekânsal ortama işaret ettiği gibi, bir arayüz ya da medyum anlamına da gelebiliyor, nihayetinde ortada olan bir şey. Ahali de aslında, cemaatin ya da toplumun baskı kuran bir toplumsal yapı olduğu gerçeğine cevap ararken sarıldığım bir kavram. Daha geçişken, rastlantısal ve bir yandan hâlâ anlamlı birtakım birliklilikler nasıl olabilir sorusunun karşılığı.

Ama bunların yanında bir üçüncü kavram var ki, o da bağlam. Bu bağlam meselesi benim için her zaman önemli. Bazen boğuştuğum mevcut yapı, bazen bir sanat kurumu veya sanat gösterme ya da sergi yapma biçimleri gibi şeylerin kendi iç dinamikleri, bazen tabi olduğumuz çok daha üst kurumsal sistemler, bazen de kendimizi içinde bulduğumuz yakın (*immediate*) bağlamlar... Bütün bunlarla baş etmenin iç mimarlık birikimiyle ilişkisi olduğunu sonradan fark ettim.

Pratiğinizde "sınırlar" ve onları aşma imkânları üzerine belirgin bir odak var. Özelde işlerinize değinmeden önce, mimarlık disiplinindeki şu çok tartışmalı iç-

How did you develop your critical perspective on space? What do you owe to your academic training in this sense?

I think there are a few factors; but when I look back, one of the most critical turning points feels like my graduate years at Bilkent. While I was in a state of dissatisfaction, looking for new possibilities and searching for a need to say something else in my field of study after the four-year undergraduate education, Bilkent offered me a fertile ground, perhaps only by luck. There was Selim Bırsel in visual arts, Lewis Johnson in philosophy of art, and Mahmut Mutman in critical theory. I was taking courses on urban sociology from Tahire Erman, while attending Mustafa Pultar's courses on ethics and epistemology. All this was like a strange blend that formed the mortar of the following years. Also, Bilkent's library is a very critical space/environment for me; both the books I came across by coincidence, and the newest periodicals were crucial in developing my artistic route.

When I started producing, my chance of encountering contemporary art was very limited. Again, thanks to these seminars I mentioned, I visited the Istanbul Biennial. It was a critical moment when I said, "Yes, I want to do something like this." Of course, there were fluctuations in the process of finding myself. I felt that I could be involved with writing, following a theory and research-oriented route. On the other hand, I was always searching for ways of creating a space or a moment of encounter may be through an object, a painting or any two-dimensional surface; or an installation I created.

Another critical point is the *Genç Etkinlik* (Youth Action) exhibitions, which were in Istanbul in 1996, 1997 and 1998. This was an exhibition format that worked with open calls. Then, there was TÜYAP where the parking lot next to the Tepebaşı TRT building is now. There was a series of exhibitions on a massive scale; with 150, maybe even more young artists. My first entry was a very naive, little painting. I was still an undergraduate student. After that experience of visiting Istanbul, showing my work, meeting with peer artists, and exploring what they were discussing or where they were standing; I decided that I would prefer such a path, and thus, when I returned to Ankara, Bilkent; I took all these courses that I mentioned. My work at the next *Genç Etkinlik* (Youth Action) was better equipped or more formalized in its critical position. It was a period when I started asking questions about both the production and the context of art and also, my position. I met Vasif Kortun through that work. I think we met in 1998 and had opportunities to chat, exchange ideas and work together for over twenty years.

Well, it's quite difficult to fully track down the answer to the education question. I used to leave interior architecture behind when thinking of my artistic trajectory. However, looking back, I now see that interior architecture's main problem of struggling with the existing structure is always there. Trying to transform an existing thing, that is, to deal with it instead of destroying and rebuilding it; discovering its inner values, preserving them, or not, perhaps making some additions...

There are two concepts, which I call "setting" and "ahali". I like the term "setting" because it can refer to a spatial setting, as well as an interface or medium; it is something that is ultimately around. "Ahali", on the other hand, is actually a concept that I embraced while exploring the fact that "community" is an oppressive social structure. It is the answer to the question of how there can be more transitory, coincidental but meaningful gatherings.

There is a clear focus in your practice regarding "borders" and the possibilities to transcend them. Before we get into your works in particular, I would like to get your ideas on this highly controversial interior-exterior dichotomy in the discipline of architecture. How do you consider this separation or specialization that triggers an epistemic tension between interior architecture and architecture?

The interior-exterior dichotomy is socially important, but frankly, it does not hold a fundamental place in my view on architectural disciplines. From the birth of the built environment, from the moment people started to differentiate themselves by building things or drawing boundaries; there has been an inside and an outside. On the

dış dikotomisine dair yorumlarınızı almak istiyorum. İç mimarlıkla mimarlık arasında epistemik bir gerilime neden olan bu ayrışmayı ya da özelleşmeyi siz nasıl değerlendiriyorsunuz?

İç-dış dikotomisi toplumsal olarak önemli ama mimarlık disiplinlerine bakışında esası bir yerde değil açıkçası. Yapısal çevrenin doğuşundan, insanlar bir şeyler inşa ederek, ya da sınırlar çizerek kendilerini ayırtırmaya başladığı andan itibaren; bir içerisi var, bir dışı var. Öte yandan, bence iç mimarlık için esas çıkış noktası belki mimarlık bile değil. Yani mağaradaki yaşam ve mağarayı biçimlendirme, orayı hem buluşmak, hem barınmak, hem hikâye anlatmak için kullanmak, mimarlığın temellerinden çok daha eski değil mi? İç mekân, yapısal inşayı tarihsel olarak önceliyor denebilir. Zaten disiplinlerarası hiyerarşilere çok takılmamak gerek diyeceğim ama ister istemez sanatta bile bunu görüyor ve yaşıyoruz. İç mimarlığın üvey evlat muamelesine tek yanıt, 21. yüzyıl mimarlığının tek çaresinin iç mimarlık olduğu gerçeği. Mevcut yapı stoğunun nasıl dönüşeceği gezegen açısından hayli önemli.

Bir de iç mimari yaklaşım sınırlı bir ömür fikriyle hayli barışık. Sergilerle iyi çalışabilmemde bunun etkisi vardır. Belirli bir zaman dilimi içinde bir yeri dönüştürmek, bir yerde bir ortam kurabilmek ve o ortamın gerek nesneler gerek insanlar, gerek katılımcılar, gerek izleyicilerle kendi ahalisini oluşturabilmesi...

Sınır meselesine gelirsek, bu disiplinlerarası sınır aşımı da olabilir. Ya da hem birlikte hem kendimizle nasıl yaşayacağımıza dair, bizim tarafımızdan alınmamış kararların doğrulara, değerlere, normlara dönüşmesi gibi şeylerin de sorgulanması ile bence çok ilişkili bu mesele. Tabii tam anlamıyla bir sınır aşımı hiçbir zaman mümkün değil çünkü gerek düşünsel olarak, gerek fiilen her şeyde, her sınırı aştığında ister istemez yeni bir sınır çizmeye başlıyorsun. Bir yandan da sınırı aşmak demek aslında sınırın var olduğunu görmek demek ki asıl önemli yanı bu. Yoksa mesele “sınırları yıkılım”-dan ziyade “bu sınırlar var ve bu sınırlarla nasıl baş edeceğiz?”. Tam ahali ve cemaat tartışmasında söylediğim şeye geldik.

2007’de o fikri düşünmeye başladığımda İngiltere’deydim ve orada “komünite” kavramı çok kıymetliydi, savunulması gereken bir şeydi. Sanatın ilişkiye girdiği komüniteler, cemaatler veya cemiyetler -Türkçede de çok farklı çağrışımları var tabii-... Bense “komünite” terimini biraz baskıcı (*oppressive*) buluyordum. Ya bir dinle ilişkili ya bir ailesel bağ ile ilişkili ya kan bağıyla ya da nereli olduğuyla ilişkili... Ve onunla beraber gelen bir kurallar setini alman gerekiyor. Oradan “ahali”ye geçmek de mesele, benim için bir anlamda sınır aşımı. Çünkü o komünitedeki sınırların varlığını görüyorsun ve o sınırların ötesinde daha geçişken, geçirgen sınırları olan bir birliktelik tahayyül edilebilir mi diyorsun - kavramsal seviyede bile olsa....

Mesela ilk işlerimden biri olan *Minibar* Ankara’da benim de içinde bulunduğum bir gece hayatı ortamı ve ahalisi üzerine bir gözlemdi. Apartman arası mekânları veya köşe başlarını, yine “geçici” olarak meşgul edip -işgal edip demiyorum- orayı bir şekilde dönüştürmelerini inceliyordum. Sadece o bireylerin orada olmasıyla, orası bir gece hayatı mekânına dönüşüyordu. Bunu da mimarının sınır aşımıyla çok ilişkilendiriyordum çünkü mimari her zaman birtakım çizgiler, birtakım hatlar koyduğunu söyler... Aslında sadece mimari demiyor, mesela uluslararası politika da diyor: “Devletleri tanımlayan birtakım sınırlar çiziyoruz.” Mimaride de çok daha bedene yakın bir ölçekte bazı alanlar, hatlar var ve bunların belli işlevleri var. Mesela bir bahçe duvarı veya iki plancı ya da belediye- hiçbir şekilde tahayyül edilmemiş bir işlev var; buluşup takılmak, içki içmek. Kamusal mekânda içmenin hoş karşılanmadığını geçelim, yasak olduğu bir coğrafya ve toplumda bunu yaparak ortaya koydukları durumun aslında mimarının sınır aşımı olduğunu düşünüyordum -aslında hâlâ da biraz düşünüyorum-. “Tasarladığımız şekilde, koyduğumuz kurallar dahilinde insanlar orada barınacak” düşüncesinin tamamen dışında, orada o mekânın sunduğu potansiyelleri algılamak üzerine bir yaklaşım... Mevcut yapıların barındırdığı ama kullanıcıların değerlendirmedeği ya da işte bu gibi anlarda değerlendirdikleri aşırılıklar var. Bu meseleyi ben sanat bağlamında, kız kardeşim Deniz Altay da yüksek lisans tezi bağlamında açtı, ortaklaşa yaptığımız işler de oldu.

Bahsettiğiniz şu “Tasarladığımız şekilde, koyduğumuz kurallar dahilinde insanlar orada barınacak” düşüncesine dönersek, Zygmunt Bauman *Yasa Koyucular ile Yorumcular: Modernite, Postmodernite ve Entelektüeller Üzerine* adlı kitabında entelektüeller için “yasa koyucu” ve “yorumcu” olmak üzere iki farklı rolden bahsediyor. Modernite projesinde mimar hep mekâna dair sorunları çözen, yasa koyucu bir özne olarak konumlandırıldı. Tüm estetik pratikleri yönetmeye muktedir, mekânlarda nasıl ikamet edileceğine/mesken tutulacağına dair çerçeveler oluşturan bir müellif pozisyondu bu. Siz ise daha ziyade, kolektif üretim için üretken ortamlar hazırlayan bir tür etnograf pozisyonunu benimsiyor; mimari ürünleri tasarlanmış ve tamamlanmış nesneler saymak yerine onları her daim müdahaleye ve dönüşüme açık mekânlar olarak değerlendiriyorsunuz. Bu görüşüme katılır mısınız? “Yasa koyucu” ve “yorumcu” rolleri birbirinden tamamen bağımsız mı? Günümüzde mimarlar arasında “yorumcu” rolüne doğru bir geçişten söz edilebilir mi?

Sorunun ilk kısmından başlarsak, görüşe bir derece katılıyorum. *Minibar* çalışmamın üzerinden yirmi yıl geçti ve mimarlığın kendine dair algısındaki sıkıntıları görenlerin sayısı epey bir arttı. Ama miras kalmış bir şişkin ego beklentisi, yüklenilmiş bir kimlik gibi şeyler var. Halbuki bugün faal olarak mimariye baksak -büyük ölçekli mimari projelere baksarsak mesela- biçimsel kararlar dışında gerçek müelliflik yatırımcı da mı, politika kuranlar da mı, hakikaten mimarda mı? Ne kadarı mimarda? Bence çok tartışılır. Her zaman kolektif bir süreç var, ama işte o kolektif süreç üzerinden kurulan anlatının mimarlık disiplini içinde başkalaştığını da gözlemliyoruz. Onun üzerinden de bu mimar kimliği inşa edilmiş, edilegelmiş.

Kolektif üretim yer yer uyumlu, yer yer çok gerilimli olabilir, zaten kamusal mekân doğası bu. Yani karşılaşmalar her zaman iyi hoş olacak değil, çok ciddi çatışmaları, gerilimleri de içerebilir. Dolayısıyla bunun kolektif bir üretim oluşu, olması gereken bir şeyden ziyade halihazır bir şey. Bunun sunacağı potansiyeller ve farklı ölçeklerde

other hand, I think the actual starting point for interior architecture is perhaps not even architecture. In other words, isn’t the life in the cave and its shaping; the use of it to gather, to find shelter and to tell stories much older than the architecture? It can be claimed that the interior space precedes architectural construction. I want to state that we should not get too caught up in disciplinary hierarchies, but we see and experience this even in art. The only answer to the ill-treatment of interior architecture is underlining the fact that interior architecture is the only solution for 21st-century architecture. How the existing building stock will be transformed is very important for the planet.

Also, the interior design approach is quite at peace with the idea of a limited lifespan. This has had an impact on my ability to work well with exhibitions. Transforming a place within a certain period of time, establishing a setting in a place, and creating its own community with objects, people, participants, and audiences...

The border issue can be an interdisciplinary transgression. Or, I think this issue is very related to the questioning of the decisions on how we will live together and with ourselves, and how the decisions we have not made become truths, values and norms. Of course, it is never possible to cross a boundary completely, because every time you cross a border, both intellectually and practically, you inevitably start to form a new boundary. On the other hand, crossing the border means seeing that the border actually exists, and this is the most significant part. So, the question is “how do we deal with these limits” rather than “let’s eliminate all boundaries.” We have come exactly to what I mentioned regarding the “ahali” and community discussion.

(KAPAK) CAN ALTAY, PARK: BİR İHTİMAL, 2010. İSTANBUL, NILS NORMAN, CEREN OYKUT, SINEK SEKİZ VE THE PARK COLLECTIVE İLE. FOTOĞRAF: EREN AYTUĞ
(COVER) CAN ALTAY, PARK: BİR İHTİMAL, 2010. İSTANBUL, IN COLLABORATION WITH NILS NORMAN, CEREN OYKUT, SINEK SEKİZ AND THE PARK COLLECTIVE. PHOTO: EREN AYTUĞ

CAN ALTAY, PARK: BİR İHTİMAL, 2010. İSTANBUL, NILS NORMAN, CEREN OYKUT, SINEK SEKİZ VE THE PARK COLLECTIVE İLE. FOTOĞRAF: LALEPER AYTEK
CAN ALTAY, PARK: BİR İHTİMAL, 2010. İSTANBUL, IN COLLABORATION WITH NILS NORMAN, CEREN OYKUT, SINEK SEKİZ AND THE PARK COLLECTIVE. PHOTO: LALEPER AYTEK



nasil daha sorgulayıcı biçimde ele alınabileceği gibi konuları hep hatırlamak ve bence kovalamak lazım. Hem birbirimizle hem gezegenle hem de gezegenin diğer sakinleriyle nasıl beraber yaşadığımız, bugün her alanda olduğu gibi mimarlıkta da sorgulanıyor. Benim de oldum olası dertlerimden biri de buydu. Ama bu etnograf terimine açıkçası çok katılmıyorum.

Bu “yasa koyucu” ve “yorumcu” rolleri arasında da mutlak bir ayrım olduğunu düşünmüyorum. yirmi yıl önce kendimi “yasa koyucu”dan çok uzaklaştırmıştım, ama sonra bir şekilde insanların karşılaşacağı veya birlikte bir şey üretecekleri ortamları (*setting*) üretmeye, yaratmaya, tasarlamaya geçince aslında “yasa koyucu” demeyelim de “oyun kurucu” pozisyonunda olduğumu düşünüyorum. Oyun kurarken yorum yapmak da gayet mümkün. Buna en güzel örnek Sophie Warren ve Jonathan Mosley ile birlikte gerçekleştirdiğim *Rogue Game* adlı projem olabilir. Bir spor salonunda aynı sahayı farklı biçimlerde kullanmak için üst üste farklı renklerde çizilen çizgiler vardır ya? Onların tayin ettiği alanları kullanan sporları eş zamanlı olarak oynuna alsak ne olur? Yani iki basket takımı birbirleriyle maç yaparken iki futbol takımı ve iki voleybol takımı da aynı sırada birbirleriyle maç yapıyorlar. Karşılıklı rekabetin yanında, rekabet etmediğin ama bir arada yaşamak zorunda olduğun ve o paylaşımı yönetmek zorunda olduğu başka gruplar var. Ayrıca senin hareket biçimini ve alanını tayin eden çizgiler de var... Bir yandan çok toplumsal bir yorumda bulunuyorsun. Bir yandan da var olan oyunları harmanlayıp, üst üste bindirip yeni bir oyun kuruyorsun. Bu iş bana sorarsan hem eylem içeriyor, hem yorum, hem de oyun kurma.



I was in England when I started thinking about that idea in 2007, and the concept of “community” was very valuable there, it was something to be defended. Like art’s relationship to community –these terms have very different connotations in Turkish-.... At the same time, I found the term “community” as a social construct a bit oppressive. Here it’s often either related to religion, kinship, blood ties, or where one is from... And you need to take the rules that come with it. For instance, going from there to “ahali” is, in a sense, a transgression for me. Because I saw the existence of boundaries within community, and I stated that it is possible to imagine a much more porous and welcoming togetherness.

For example, one of my first works, *Minibar*, was an observation on a nightlife scene that I took part in Ankara. I was examining how people occupied – not “conquered” – the spaces between the buildings or street corners on a “temporary” basis and transformed them somehow. It was only through the mere presence of those people that the place turned into a nightlife venue. I associated this with the transgression in architecture because the discipline of architecture consistently claims to be setting some rules, some lines... In fact, it is not just architecture that does this. For instance, international politics declare that it literally “draws borders to define the states.”

Similarly in architecture, on a rather human scale, there are some areas and lines that bear certain functions. For example, imagine a garden wall or a plane that divides two buildings. When they are installed in a place –whether it was the architect, the planner, or the municipality that placed them–, they hold a function that was by no means envisioned, like hanging out and having drinks. Let’s not forget that drinking in public places is never welcome, and borderline illegal. After all, I thought –actually; I still think, to a certain extent– that the scenario they put forward by performing this in a geography and society where it is forbidden is a case of architectural transgression. It’s an approach that acknowledges the potential offered by that place rather than the idea that “People will dwell according to our design, within the rules that we set.” There is an inherent excess in all spaces, and sometimes this bursts out through actions or readings. I delved into this issue within the context of art, whereas my sister Deniz Altay dealt with it in the context of her master’s thesis; but we also made some collaborations.

Going back to the statement, “People will dwell according to our design, within the rules we set,” I want to mention Zygmunt Bauman’s idea of two different roles for intellectuals, namely “legislators” and “interpreters” in his book *Legislators and Interpreters: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals*. In the modernity project, the architect has always been positioned as a legislative subject that solves spatial problems. It was an authorial position deemed to be capable of directing all aesthetic practices and creating frameworks on how spaces should be inhabited. Instead of this, you embrace the position of an ethnographer while creating fertile environments for collective production and considering architectural products as spaces open to intervention and transformation rather than viewing them as designed and completed objects. Would you agree with this observation? And are the roles of “legislator” and “interpreter” completely independent of each other? Also, is it possible to talk about a transition towards the role of “interpreter” among architects today?

Starting with the first part of the question, I would agree to some extent. It has been twenty years since my *Minibar* work. Since then, the number of people who see the problems in the self-perception of architecture has increased considerably. But an inherited expectation of a bulging ego exists, as an assumed identity. However, if we look at the practice of architecture today –for example, if we look at large-scale architectural projects– is the real authorship, apart from the formal decisions, in the investor, the policymakers, or the architect? How much of it is with the architect? I think it’s very questionable. There is always a collective process, but we also observe that the narrative built on that collective process is transformed within the discipline of architecture. The architect’s identity was built and maintained over a sense of distinction.

Collective production can sometimes be harmonious and sometimes very tense; this is the nature of public space. After all, encounters can not always be pleasant; they can also carry highly serious conflicts and tensions. Therefore, collective production is not an ideal but a fact. Its potential and critical treatment at different scales should always be considered and, in my opinion, be pursued. How we live together, with the planet, and with the other inhabitants of the planet is being questioned today in architecture as in every field. This was always one of my worries. But frankly, I don’t really agree with the term “ethnographer.”

Also, I don’t think there is an absolute distinction between these “legislator” and “interpreter” roles. Twenty years ago, I distanced myself from the “legislator” role a lot. However, later on, when I moved on to producing, creating, and designing settings where people would encounter or produce something together, I was kind of a “legislator” but more of a “playmaker.” Also, it is possible to interpret while initiating and hosting the game. The best example of this would be my project with Sophie Warren and Jonathan Mosley called *Rogue Game*. You know, in a sports hall field, there are different colors of overlapping lines that each function differently. Each color delineates the actions of a specific sport. What would happen if we simultaneously included all the sports that use the territories designated by these lines? Let’s assume that while two basketball teams are playing against each other, two football teams and two volleyball teams are also playing against each other. Besides mutual competition, there are groups in which they don’t compete but have to live together and manage the sharing. Here, a very social commentary is at stake, but also a new game created by blending the existing games. If you ask me, this includes action, interpretation, and hosting ‘play’.

Can you talk about your project *Disobedience Archive [Ders Bitti]* carried out in collaboration with Marco Scotini for the 17th Istanbul Biennial? I think that this attitude of “an-archiving,” which the biennial team describes as a way “to mobilize the resources of the past by way of use, rather than collection,” is very immanent in your practice. For example, your *Manifaturacılar Çarşısı Plakçılık*

17. İstanbul Bienali’nde Marco Scotini ile iş birliği içinde yürüttüğünüz İtaat-sizlik Arşivi [Ders Bitti] projenizden söz edebilir misiniz? Bienalin “(An)arşivle-me” olarak adlandırdığı, “geçmişten gelen kaynakları toplamak yerine kullanıma sokarak bir araya getirme” tavrı pratiğinize çok içkin diye düşünüyorum. Örneğin Manifaturacılar Çarşısı Plakçılık Sunar (MÇPS) projeniz, modern mimari mirasla çok faal ve samimi bir ilişki kuruyordu. Biraz ona da değinebilir miyiz?

Marco Scotini’nin yirmi yıldır devam eden, video eserler ve belgeseller ağırlıklı, İtaatsizlik Arşivi isimli bir projesi var. Bir nevi yeri yurdu olmayan bir arşiv bu. Marco dönem dönem farklı sanatçılarla ortaklaşa çalışarak bu arşivi görünürlü kılıyor. Son yıl-larda benim bazı işlerim başka sanat eserlerine ev sahipliği yapıyor, Marco’yla da daha evvel benzer biçimde çalışmıştık. Benim yaptım, o ortamın ve o karşılaşma anının kurgusu. Bir yandan adı üstünde İtaatsizlik Arşivi’nin -sınırlı da olsa- kamusal mekâna açılabilmesi bence çok anlamlı. Diğer yandan da bütün bu arşivin sunulacağı mekânın kendisi, şu bağlamla boğuşma veya bağlamı anlamaya çalışma, onunla bir arada ya da karşıt çalışma meselesi bakımından önemli.

Bu sergi Beyoğlu’ndaki Merkez Rum Kız Lisesi’nde gerçekleşiyor. Burası terk edil-miş olmasa da kendi haline bırakılmış bir mekân. Hem tarihsel hem de kültürel olarak otuz küsur yıl önce derslerin bittiği günlük haliyle bırakıldığı için mekânın kendisi de belge gibi çalışıyor. Cumhuriyetin iç işleyişinde bir eğitim kurumunun üstlendiği rolü ve bir azınlık okulu olduğunu da unutmuyarak bu işi yapıyorum. Onun bir şekilde içinde barındırdığı şiddeti -eğitim zaten şiddetli bir şey- göz önünde bulunduyorum. Sınıflar-daki tahtalardan birine biri -ya da son dersin olduğu gün, ya da başka bir şey, bilmiyorum- tebeşirle “Ders bitti.” yazmış. Bu da bize dokundu, şiirsel geldi. *Ders Bitti: İtaatsizlik Arşivi İçin Bir Ortam* benim işimin adı. Okulun kullandığı araçları bir şekilde işlevselleştirip videoların izleneceği mekânsal enstrümanlara dönüştürüyoruz. Yani mekânsal dağarcığımızda kara tahtalar, panolar, sıralar gibi araçları kullanıyor ve yeniden yorumluyoruz. Mekâna hiç dokunmuyoruz ve bu çok bilinçli bir karar. Bu mekânın mevcut halinin bir şekilde izleyiciye açılması kendi içinde kıymetli. O alanın görünürlü olmasını açıkça arzulayarak mekâna dair bir yorum yapıyorum veya buraya bakılması lazım, bunu görmemiz lazım diyorum. Okulu görmek, en az arşivdeki videoların ve bir bütün olarak arşivin deneyimlenmesi kadar önemli. Benim yaptım da bu ikisinin arasında bir takoz gibi, ikisini de biraz zorlar ve tabii hayli görünürlü bir vaziyette.

Bu işi İMÇ’deki işle bağlaman aslında çok ilginç. Mekânların barındırdığı anlatılar ve tartışmaya açtığı konular çok farklı; ama bence iyi bir bağlantı çünkü iki projede de mekânın kendi geçmişinden beslenen bir tavır var. İMÇ bir modern mimarlık numu-

Presents (MÇPS) project had a vigorous and sincere relationship with the modern architectural heritage it resided in. Can we talk a little bit about that?

Marco Scotini’s project, called *Disobedience Archiue* has been going on for twenty years, mainly focusing on video works and documentaries. In a way, this is an archive without a home. Occasionally, Marco works with different artists to make this archive visible. In recent years, some of my works host other works of art, and we have worked with Marco on similar terms before. My work is the setting of that setting and moment of encounter. On one hand, I think that the *Disobedience Archive’s* opening to public space, albeit limited, is very meaningful. On the other hand, the space where this whole archive is presented has great significance in terms of its context. This taps into what I said about dealing with context, whether struggling, comprehending, working with or against it.

This exhibition takes place at the Central Greek High School for Girls in Beyoğlu. This place has not been derelicted but let’s say it has been left to its own devices. The space works like a document, historically and culturally, since it was left as it was on the day the classes ended around thirty years ago. I do this work considering the role of an educa-tional institution regarding the inner workings of the Republic and bearing in mind that it is a minority school. I consider the violence it somehow contains —education is violent anyway. Someone wrote on one of the classroom boards —either later, or the day of the last lesson, or something else, I don’t know— “Ders bitti.” (The class is over.) with chalk. This has touched us deeply; it felt poetic. *Ders Bitti: A Setting for Disobedience Archive* is the name of my work. We somehow functionalize the tools used by the school and trans-form them into spatial instruments for watching videos. In other words, we use and rein-terpret tools such as blackboards, panels, and desks in our spatial repertoire. We never touch the space directly, which is a deliberate choice. It is valuable that the space itself, just the way that it is, is somehow opened to the audience. With the desire to make the space visible, as a statement that one should look here, that they should see it; I interpret the space. For me, experiencing the school is as important as experiencing the whole archive and the videos there. My work is like a wedge between the archive and the building, push-ing both of them a bit, and of course, it is highly visible.

It is actually very interesting that you connect this work with the one at İMÇ. The spatial narratives and the topics of discussion are very different, but I think it’s a good connection because both projects have an attitude that relies on authentic spatial his-tories. İMÇ is worth considering as an important instance in modern architecture. When we were doing this project, its demolition was on the table. It is not discussed

nesi olarak çok üzerinde düşünmeye değer. Bu projeyi yaptığımız sıralarda yıkılması bile tartışılıyordu. Artık çok tartışılmıyor galiba. Kuvvetli ve enteresan kararlar içeren bir bina. Tabii zaman içinde nasıl dönüştüğü gibi bir boyutu var. Bir de reel, kültürel bir boyutu var: 70’ler, 80’ler ve biraz 90’larda popüler müzik ve arabesk için kritik bir yer. Bir yandan o modern mimari anlatı ve onun Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki boğuşma-sı -toplumla boğuşması, bazen devletle boğuşması- var. Bir de o müzik hikâyesi var ki o da arabeskle alakalı. O dönem için çok büyük bir şeydi değil mi? Hem sınıfsal hem de kültürel ayrışmaların şu an için komik denecek seviyede naif olduğu bir dönemdi. Ara-besk üzerinden yürütülen bir kültür savaşı vardı. TRT bu müziği yasaklıyordu.

Aslında 1930’lı yıllarda ulus devlet inşası bağlamında, Osmanlı kültüründen kopmak adına Türk musikisi bile yasaklanmıştı...

Arabesk yasağı biraz daha sınıfsal bir şeydi bence. Arabesk, kültürel elitin gözünde lümpen müziği ve Türkiye’nin iç göç travmaları ile de çok ilişkisi var. Getirdiği müzik piyasasının da toplumsal olarak köşeyi dönme, meşhur olma, para kazanma gibi yük-selen değerlerle ilişkisi vardı. İMÇ’nin 6. bloğu tamamen müzik stüdyoları ile dolu, hemen hemen bütün dükkanlar müzikle ilgili. Bugün bile bazıları terk edilmiş vaziyet-te duruyor. Bazıları eski kasetleri satıyor, birkaçı da dijital döneme adapte olmuş.

Biz 5. bloktaydık, 5533, bir sanat inisiyatifinin mekânı. Onlarla birlikte çalıştık ama yaptığımız şey orayı herkese açık, randevu olarak kullanılabilecek bir müzik stüdyosu-na dönüştürmekti. Buna bir katman daha eklemek istemişim. O da yine bir ses kayıt stüdyosunda yapılabilecek, söylem üzerinden bir tartışma açabileceğimiz bir araç ola-rak *podcast* yayınlarıydı.

Orada hem müzik tarihine dair *podcast*’ler oldu, hem de güncel İstanbul’un müzik sahnelerine dair farklı farklı sohbetler oldu. Bir yandan da İMÇ’nin bağlamıyla, ka-musal mekânla ilişkisiyle ilgili kayıtlar oldu. Bir de aslında bir basılı yayın olarak baş-lamış olan “ahali” projesinin *podcast*’e dönüşmesinde o pivot anını besleyen şeylerden biriydi çünkü sesin sunduğu ihtimalleri keşfettiğim de yerd. İMÇ projesini bir grup öğrenci ile beraber yaptığımızı da söylemem gerekir. Adımız da öğrencilerden birinin önerisiyle “Can Altay ve Saz Arkadaşları”ydı. Projenin müellifi bu yani. Onlarla çalış-manın yer yer zorlukları olduğu gibi, çok keyifli tarafları da vardı. Projeje inanılmaz güzel sahip çıktılar. Amira Arzık’ın küratöryel rolü de çok önemliydi. Oraya gelip mü-zik yapan insanlar da bu ahalinin parçası oldu. Ses mühendisimiz Doruk da o ekoloji-nin bir parçası oldu. İMÇ’nin ekosistemi içinde, kendi küçük dünyasını oluşturan ama o bağlamla da bir şekilde konuşan, tartışan veya senin dediğin gibi, yorum yapan bir şeyde dönüştü.

Mekânı ele alışınızda ekolojik bir bakış var. Hem mekânı yeni kullanım olasılık-larına açmak hem de bu olasılıklara insan dışı öznelerin failliğine açmak bakımın-dan... Mesela *Park: Bir İhtimal*’de bitkiler ve hayvanları da kullanıcı olarak görü-yorsunuz. Kente büyük ekolojik katkıları olan kâğıtçıları mercek altına alan bir çalışmanız var. Mercek demişken, görme rejimlerini sorguladığınız işlerinizde bile aslında manzara ve peyzaja hükmetmek için kurgulanan aparatlarla uğraşıyorsu-nuz. Siz ekolojiyle ilişkinizi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ekolojiyle doğrudan hiç uğraşmadım ama benim için düşünsel olarak bence önem-li bir yeri var. Çünkü bütün bu bağlamsal ilişkilere, farklı aktörler veya bireyler arasın-daki etkileşimin bağlamı nasıl dönüştüreceğine dair çok kafa yoran bir alan. Ama ben daha ziyade mikrokozmoslarla ilgilendim. Bunlar nispeten içine kapalı ortamlar veya kent içi alanlar oldu, *Park: Bir İhtimal* projesinde olduğu gibi. Bu alanlar hem bize, hem kente dair çok fazla şey söylüyor. Onlara bakmaya başladığında bütün kentin farklı sakinlerini -ki buna hayvanlar da bitkiler de, farklı toplumsal gruplar ve bireyler de dahil- görmeyi sağlıyor. Dolayısıyla o ekosistemleri anlamak sadece o ana dair de-ğil, tarihsel bir şey de söylüyor. Rum Okulu’nda veya İMÇ’de olduğu gibi.

Park özelinde konuşursak, parkı var eden bir ahali söz konusuydu, buna parkın kullanıcıları demistik o zamanlar. Orada yaşayan insanlar, kediler, köpekler, orayı kes-tirme olarak kullanan insanlar, orada bir şekilde ekmeğini kazanmaya çalışan insanlar, yandaki askeri müzenin, çitlerin arkasından parkı izleyen bekçiler, askerler ve daha niceleri. Öte yandan park, modern anlayışta kentsel yeşil mekân, kent sakinleri için bir rekreasyon alanı ve hiçbir şey üretmeden kendilerini yeniden üretecekleri bir yer. Ama katı sınırları var, gerçi kısa bir an esneyip sonra daha da katılaştı kamusal mekânı meş-gul edebilme özgürlükleri... Biz de on iki yıl önce orada bir bostan kurmanın ne anlama gelebileceğini sorguladık mesela... Yine o yıllarda Sabancı Üniversite’sinden öğrenci-lerimin yanı sıra Sinek Sekiz kolektifi, Nils Norman ve Ceren Oykut’u davet etmişim bu oyuna. Parkta hem kullanıma ve üretime açık, hem de kendi içinde bir anlatı olarak çalışabilecek bir ortam kurduk beraber. Bir de parkın muhtelif sakinleriyle -kuş yemi satıcısından, çimlerde uzanıp “boş zaman” değerlendiren insanlara kadar- parka dair, kamusal mekâna dair, o mevcut parkın kendileri için ne anlama geldiğine dair kısa sohbetler yaptık.

Bunları da müzelerde çok kullanılan sesli rehber formatını kullanarak, parkı dene-yimlerden kulaklıklarla dinlenebilecek ses kayıtları olarak sunduk. Bir otoritenin sesini değil de -kurumsal sesli rehberlerde “bu şudur, şu şudur” diyen bir müktedir bilgi kayna-ğı var ya-, aksine onu tersyüz eden, parkın sakinlerinin sesini sunan bir kayıttı. Dolayı-sıyla o sesin mekânla üst üste binme hali de bence projenin çok önemli bir boyutu-ydu.

Hazır ses demişken, “ahali” düşüncenizi nasıl bir *podcast* serisine (*AHALI Con-versations w/ Can Altay*) dönüştürdünüz? İMÇ’deki *podcast* deneyiminin etkisi ol-duğunu varsayıyorum.

Evet, İMÇ deneyimi önemli faktörlerdendi. Bunun dışında, ben zaman içinde *pod-cast* mecrasını çok seven birine dönüştüm. Üniversiteye gidip gelirken sadece arka plan sesi olarak değil de, bir şeyler düşündüren, öğreten veya kafa yorduran bir şey olarak bu mecranın çok içine girdim.

Tam aradığım tatta bir şey de bulamıyordum. Yani doğrudan beni ilgilendiren me-selelerle dolu bir podcast yoktu ama uçundan geçen şeyler veya bazen bambaşka şeyler dinleyerek yine o tatmini almaya çalışıyordum. Pandemi ile beraber -nispeten imtiyaz-lı bir grup için- tüm hayatın evin içine çekilmesi; eğitimin tamamen dijital bağlama

much anymore. It surely is a building with powerful and intriguing decisions. Of course, one of the contexts is its transformation over the years. To a certain extent, there is also a real cultural dimension: it was a critical place for popular and ara-besque music in the 70s, 80s, and 90s. On the one hand, there is that modern archi-tectural narrative and its struggle in the history of the Turkish Republic —its strug-gle with society, sometimes with the state. On the other hand, there is also that story on arabesque music. It was a big deal for the time, wasn’t it? The class and cultural divisions of the day look naive to the point of being funny today. There was a culture war waged over arabesque. TRT banned this genre of music.

In the context of nation-state building, even classical Turkish music was banned to break away from Ottoman culture in the 1930s...

I think the ban on arabesque music was a little more related with class. Arabesque had a lot to do with the lumpen class in the eyes of the cultural elite and related to Turkey’s internal migration traumas. Its market was related to rising values such as feathering one’s nest, getting famous and making money quick. The sixth block of İMÇ is full of music studios. There, almost all the shops are about music. Even today, some remain, although they are abandoned. Some sell old cassettes, and a few have adapted to the digital era.

We were in block 5, 5533; the location of an art initiative. We worked with them, but what we did was to turn the space into a free music studio open to anyone, by ap-pointment. I wanted to add one more layer to this. That was the podcasts conducted in the sound recording studio as a tool to generate discourse-based discussions.

There we had podcasts on music history as well as different conversations about İstanbul’s contemporary music scenes. On the other hand, there were conversations about the context of İMÇ and its relationship with public space. It was also one of the things that fueled the pivotal moment in the transformation of the “ahali” project, originally a printed project, into a podcast. This is because it was also the place where I discovered the possibilities offered by sound. I should also mention that we realized the İMÇ project with a group of students. Our name was “Can Altay ve Saz Arkadaşları” (Can Altay and His Bandmates) upon the suggestion of one of the students. This is the name of the author of the project. Working with them had some difficulties as well as very enjoyable aspects. They took care of the project incredibly well. The curatorial role of Amira Arzik was also very significant. The people who came there and made music became a part of this community. Our sound engineer Doruk also participated in that ecology. Within the ecosystem of İMÇ, it has turned into something that cre-ates its own microcosm, but also speaks, discusses or, as you mentioned, interprets within that context.

There is an ecological understanding in your consideration of space, regarding opening space to new usage possibilities but also regarding opening these possi-bilities to the agency of non-human subjects... For example, you see plants and animals as users in *Park: A Possibility*. You have a work focusing on paper manufac-turers who have great ecological contributions to the city. Speaking of lenses, even in your works where you question vision regimes, you are actually dealing with the landscape and the apparatus designed to dominate the landscape. How do you in-terpret your relationship with ecology?

I have never directly dealt with ecology, but I think it intellectually holds an im-portant place for me, because it is a field that gives a lot of thought to all these contextual relations, and how the interaction between different actors or individuals may transform the context. But I was rather interested in microcosms. These were relatively secluded environments or urban areas, as in the *Park: A Possibility* project. These areas tell a lot about both us and the city. When one starts looking at them, they see the different in-habitants of the whole city, including animals and plants, different social groups and individuals. Therefore, understanding these ecosystems is not only about that moment, but it also bears something historical. As in the Greek School or İMÇ examples.

If we talk specifically about the park, there was a community who created that park; back then, we called it the park’s users. The people living there, the cats, the dogs, the people who use it as a shortcut, the people who somehow try to earn their living there, the guards of the military museum next door, who watch the park from behind the fences, and many more. On the other hand, the park is a modern urban green space, a recreation area for the residents and a place where they are expected to recreate themselves without producing anything.

But it has had strict limits, actually, the freedom to occupy the public space has stretched for a short time and then became even more rigid... For instance, twelve years ago, we questioned what it would mean to set up an edible garden there... Again, in those years, I invited Nils Norman and Ceren Oykut to this game, along with my students from Sabancı University and the Sinek Sekiz collective. Together, we have established an en-vironment in the park that is open to use and production, and that can work as a narra-tive in itself. We also had short conversations with various residents of the park —from the bird-feed seller to the people who spend their “leisure” time lying on the grass— about the park, public space, and what that existing park means to them.

We presented these as audio recordings in an audio guide format that is common in museums. You could listen to them with headphones. Instead of the voice of authority evident in institutional audio guides, our recordings presented the voice of the park’s residents, reversing the narrative. Therefore, I think the overlapping of that sound with the space was also a very important dimension of the project.

Speaking of sound, how did you turn your idea of “ahali” into a podcast series (AHALI Conversations w/ Can Altay)? I’m assuming the podcast experience at İMÇ has had an impact.

Yes, the İMÇ experience was one of the important factors. Apart from that, over time, I became someone who loves podcasts. During daily commutes, I became very involved in this medium, not only as a background sound but also as something that I learn from and makes me think or ponder.



CAN ALTAY, DISTRIBUTED, 2012.
LONDRA’NIN ÇEŞİTLİ YERLERİNDEN,
FRIEZE FOUNDATION DAVETİYLE.
CAN ALTAY, DISTRIBUTED, 2012.
VARIOUS LOCATIONS IN LONDON,
COMMISSIONED BY THE FRIEZE
FOUNDATION



CAN ALTAY, DREAMERS' LIBRARY STATION, 2022. BASEMENT, ROMA, İTALYA YERLEŞTİRME
GÖRÜNTÜSÜ. CURA KURATÖRLÜĞÜNDE. FOTOĞRAF: ROBERTO APA
CAN ALTAY, DREAMERS' LIBRARY STATION, 2022. INSTALLATION VIEW AT BASEMENT,
ROME, ITALY. CURATED BY CURA. PHOTO: ROBERTO APA



çekilmesi ve herkesin uzaktan bir şekilde birbirine ulaşabilmesiyle yüz yüze gelmeden de tekrar eski tartışmalarımızı canlandırabileceğim veya sesini sözünü duymak istediğim insanlara ulaşabileceğim gerçeğine uyandım. Sonuçta *podcast* serisi pandemi döneminde başladı. Stephen Wright'ı konuk aldığımız ilk bölümü geçenlerde tekrar dinledim. Bir zaman damgası da var, pandemi başlayalı sadece birkaç hafta olmuş. Müthiş bir sohbetti. Tabii Stephen'ın söylediklerinden ötürü diyorum bunu... Dolayısıyla pandemi ile beraber bedenler olarak bir araya gelemeyeceğimiz bir ortamın yokluğunda başka arayüzlerin de işlerliğini farkettim. “Ortam” ve “ahali” diyorum ya... Her yaptığım iş bir şekilde bir karşılaşma içeriyor veya bir anlamda, mekânsal bir enstrüman gibi çalışıyor, bir buluşma içeriyor. *Ahali Conversations*, o buluşmayı fiziksel mekânda değil de; ses üzerinden, dijital mekânda kurmayı sağladı. İçinde birtakım karşılaşmalar, buluşmalar var. Sohbet esnasında bir grup dinleyici de alabiliyor, böylece soru cevaplar üzerinden konuları genişletebiliyoruz ki bu kısımlar sonra kurgulanmış son yayına da bazen girebiliyor.

Ama fiziksel mekâna göre rastlantısallığa daha az açık olmalı? Konuklar davet üzerine geliyor ve sanırım dinleyiciler de kısmen öyle...

Ever, ama şu var; “sonuç ürün” olan bölümler yayınlanıyor ve bir *podcast* dinleyicisi, belki davet ettiğimiz isimlerden birini ararken bizimle dolaylı bir karşılaşma yaşayabiliyor. Tabii, doğrudan bir temas yok ama mesela şu ara sohbetlere canlı katılan grubun birkaç ana figürü daha evvel tanımadığım, *podcast*'te yaptığım çağrıya cevaben, beğendiklerini ve canlı katılmak istediklerini iletip da katılmış kişiler. Bazılarını da ben davet ediyorum. Son bölümde Paul O'Neill ile sohbetimizde bu rastgele temas ihtimallerine değiniyoruz. Sergilerde ve kütüphanelerde var olan iki tür temas ve karşılaşma var. Biri, oraya giden bireyin yapılan tekil işle karşılaşması. Ama bir de birbirinden farklı müelliflerin ya da aynı müelliflerin -fark etmez- yakınında, etrafında olan işlerle bir arada çoğul karşılaşması var. Bunu kütüphane ortamında düşünürsek, bir kitabı arıyor ve onu almaya gittiğinde o rafta, o kitabın iki biraz solunda başka bir kitap sırtı ilgisini çekiyor ve merak edip onu da açıyor.

Sergi ortamında da bir işi hep başka işlerle beraber görüyorsun, ki sergi tasarımı yaparken de bu benim içini kritik bir unsur. Aslı (Altay) ile beraber Van Abbemuseum için yaptığımız sergi tasarımlarında da yakınlıklar ve temaslar önemli bir noktada duruyordu. Bunun aslında teke tek bir şey olmadığı gerçeği var. Tabii *podcast*'te teke tekiz. Fiziksel mekânın ve sosyal mekânın sunduğu şey çoğul karşılaşma. Bu kıymetli. Bir yandan da her mecranın getirdiği potansiyeller ve sınırlamalar var. Yani şu noktada *podcast* mecrasının sınırlarını zorladığını düşünüyorum tabii. Şu an bir şekilde tartışmayı geliştirebilmek, bilgi üretimine katkı sunabilmek ve kendi öğrenme sürecimi de devam ettirmek odaklı bakıyorum çünkü bu benim için de bir öğrenme aracı. Belki zaman içinde başka şeyler de denenebilir. Yani esas mecram ses olmadığı için benim için biraz daha araçsal seviyede aslında.

“Alelade” olarak ifade ettiğin nesnelere karşı çok büyük zaafım var.
... Bu kadar yaygın kullanıma açık, ama her bulundukları ortamda farklı konuşabilen nesnelerle çalışmaya, onları ben de biraz farklı konuşturabilmeye hevesleniyorum.

I also have a great interest in the objects you describe as “commonplace”.
... I am eager to work with widely used objects that speak different tongues in every environment they are in. Also, I feel excited about making them speak a little differently.

I couldn't find anything for my taste. Well, there were no podcasts that dealt with issues directly interested me, but I was trying to satisfy myself with things that were somehow related to my interests and also, sometimes, with completely different things. During the pandemic, with life being drawn into the home –for a relatively privileged group of people–, the education being completely digitized, and everyone being able to reach each other remotely; I realized that I could still revive some old discussions or reach people whose voices I would like to hear, without the need of a face to face interaction. So, the podcast series started during the pandemic period. I recently listened to the first episode, where we had Stephen Wright as our guest. It also holds a timestamp because the time we recorded was only a few weeks since the pandemic started. It was a great conversation. Of course, this is because of Stephen's contribution... After all, I realized that other interfaces could work in the absence of an environment where we can't come together as bodies.

I have been emphasizing “setting” and “ahali,” for every work I do somehow involves an encounter or in a sense, it works like a spatial instrument, including a gathering. Through sound, *Ahali Conversations* established that gathering not in the physical space, but in digital. It hosts some encounters and meetings. We can also have a group of listeners during the conversation, to expand the topics through questions and answers, which can sometimes be included in the final, edited broadcast.

But it must be less open to random encounters compared to physical space? Guests participate through invitation, and I think partially, the audience also requires invitation...

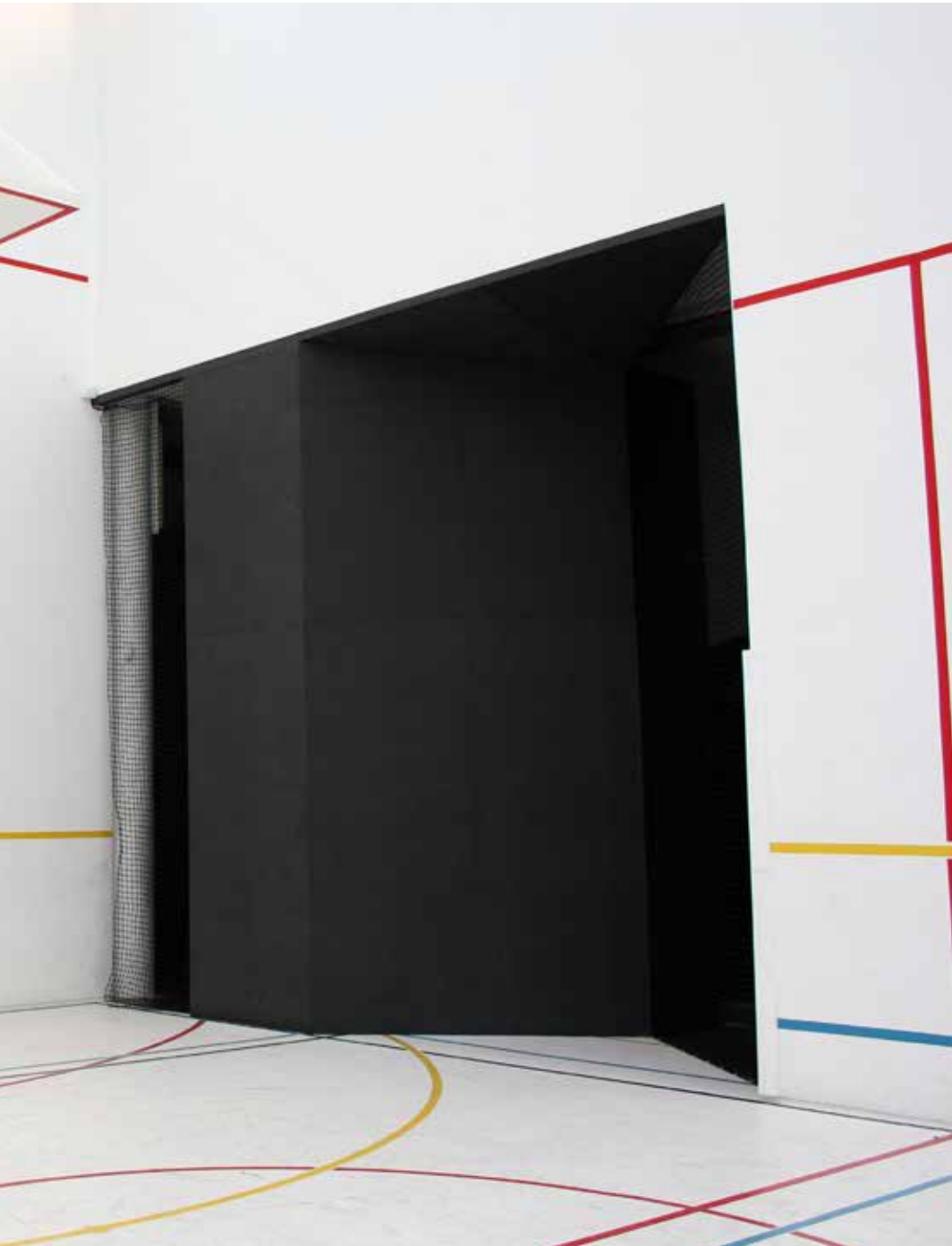
Yes, but when the episodes are published as “end products”, a podcast listener may indirectly encounter them while searching for one of our guests. Of course, there is no direct contact, but for instance, a few active participants in our live chat group are people I didn't know before. In response to the call I made on the podcast, they contacted us to say they liked the podcast and wanted to participate in the live sessions. In a recent episode during a conversation with Paul O'Neill, we discussed possibilities of random encounters and contact. We talked about two types of contacts and encounters that take place in exhibition and library settings. One is the encounter of the individual with a single work. But also, there are multiple encounters between different authors or the same authors –it doesn't matter– along with the works near them or around them. Imagine a library shelf, how you come across books that intrigue you in the vicinity of the one you are searching for, sheerly due to their contact, their standing side by side.

You always see a work together with other works in an exhibition, which is critical for me when working on display. In the exhibition designs we made for the Van Abbemuseum together with Aslı (Altay), questions of proximity and contact held great emphasis. Well, an exhibition is never a one-on-one experience. Multiple encounters are what physical and social space offers. This is valuable. On the other hand, there are po-





SOPHIE WARREN VE JONATHAN MOSLEY İLE CAN ALTAY, ROGUE GAME, 2007-2013. SPIKE ISLAND'DAN SERGİ GÖRÜNTÜSÜ, 2012. FOTOĞRAF: MAX MCCLURE
CAN ALTAY WITH SOPHIE WARREN AND JONATHAN MOSLEY, ROGUE GAME, 2007-2013. INSTALLATION VIEWS FROM SPIKE ISLAND, 2012. PHOTO: MAX MCCLURE



“Tasarım nesnesi” olduğunu unuttuğumuz gündelik hayat nesnelere ve onların üretimlerine dair önemli tahlilleriniz var. Biraz bu projelerinizde değinebilir misiniz? Bir de son projelerinizden *The Dreamers Library Station*’da ilginç bir plastik sandalye kullanımı gördüm ve merak ettim. Ben bu alelade nesnenin çok tuhaf bir evrenselliği olduğunu düşünüyorum.

Mekânı hep bireyler oluşturuyormuş gibi konuştuk ama mekânın kurulumunda nesneler de çok önemli aktörler. Her nesne de kendi birikimi, çağrışımları ve geleneğiyle geliyor. Gündelik hayat nesneleri üzerine uzun yıllardır düşünür çalışırım. Mesele 2012’de Londra’da yaptığım *Distributed*, bir mahallenin farklı komünal mekânlarına yerleştirilen kapı kulplarından oluşan bir işti. Heykel olarak bir kapı kulbu şebekesi diyebiliriz. Yirmi tane büyük, çevresini ayna gibi yansıtan küresel kapı kulpu yerleştirmiştik. Bir yandan kamusal heykel meselesine dokunmaya çalışan, bir yandan işlev meselesine dokunmaya çalışan, bir yandan gündelik hayat nesneleri ve sıradanlığın kıymeti gibi bir şeye dokunan bir işti. Öte yandan da bir eşik ve içinde bulunduğu mekânı tamamen yansıttığı için onunla da konuşan birer nesneden bahsediyoruz. O mahallenin sakini iseniz, muhtemelen *pub*’a da gidiyorsunuz, yerel yönetim binasına da gidiyorsunuz. Belki bir toplu konut projesine de yolunuz düşüyor. Veya alışveriş merkezi ya da yerel kütüphane. Birden fazlasını görebileceğiniz bir şeyin, karşılaşma ihtimallerinin çoğaldığı, bir nesneler şebekesi.

Bir de “alelade” olarak ifade ettiğin nesnelere karşı çok büyük zaafım var. Plastik sandalyeler bunlardan biri, büyük şemsiyeler bir diğeri. Bu kadar yaygın kullanıma açık, ama her bulundukları ortamda farklı konuşabilen nesnelerle çalışmaya, onları ben de biraz farklı konuşturabilmeye hevesleniyorum. Örneğin *Fenakistaskopsana*’da tipik bir güneş şemsiyesini, elle çevirilebilecek bir düzenek sayesinde, ilkel anlamda hareketli görüntü üretebilecek bir nevi aygıtı dönüştürüyorum. Bu da yine kamusal mekânı meşgul etmeyle ve paylaşım fikriyle doğrudan ilişkili bir işti.

Kullanım nesneleri özelinde bakarsak da, en gurur duyduğum dönem, 2012-2019 yılları arasında yedi yıllık bir süreçte İstanbul Bilgi Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümü’nün müfredat kurgulanması ile orada yaptığımız deneyler ve provalardır. Orada aslında hep bağlamdan kopukmuşçasına ele alınan, adı üstünde “endüstriyel” tasarım, yani seri üretilecek, her bağlamda var olabilen, üretildiği bağlamı çok düşüneyen, biraz forma ve kullanıma odaklanan bir eğitim geleneğine müdahale ettik diyebilirim. “İstanbul’da bir Endüstriyel Tasarım bölümü kurmak ne demek?”, “Bu, kent’in üretim gerçekleriyle, kullanım potansiyelleriyle nasıl ilişkilenebilir?” Bağlamı düşünebilen, inisiyatif alabilen ve sadece sanayinin hazır taleplerine cevap verecek değil de, tasarladığı nesneler ve onlar etrafında kuracağı tartışmalarla bir anlamda var olduğu çevreleri de dönüştürebilecek ve yeni talep odakları doğurabilecek bir tasarımcı profili hayal ettik. Bu hayali paylaşan bir grup öğrenci ve öğretim görevlisi ile bir arada çalışma fırsatı buldum. Bu niye önemli? Aslında dolaylı olarak çok kuvvetli ilişkim olsa da, nihayetinde dışarıdan girdiğim bir disiplindeki mevcut yapıyı (Endüstriyel Tasarım müfredat standartları) içeriden nasıl dönüştürebileceğime ve hem bugünün dünyası için, hem de yerel bağlam için anlamlı bir tasarım eğitiminin nasıl olabileceğine odaklanıyordum. Orada da, hem sanat bağlamındaki birikimim ve deneyimim hem de mekân üzerine kafa yoruyor olmamın büyük katkısı oldu. Aslında tek tip bir tasarımcıdan ziyade, çeşitlilik üretmeyi başarabilecek bir ortam yaratmaya uğraştık. Bugün mezunlara baktığımda pek çok şeyi zamanında ve anlamlı yapmış olduğumuzu düşünüyorum.

tentials and limitations brought by every medium. So at this point, with the podcast, I don’t think we are necessarily pushing the limits of the medium. At the moment, I am focusing on improving the discussion, contributing to the production of knowledge, and pursuing my own learning process, because this is also a learning tool for me. Maybe other things can be experimented over time. In other words, since sound had never been a core medium for me, I still work with it on a more instrumental level.

You have an influential analysis of everyday objects that are forgotten to be “design objects.” Could you talk a little bit about these projects? Also, I saw an interesting use of plastic chairs in one of your latest projects, *The Dreamers Library Station*, and I was curious. I think this commonplace object bears a very intriguing universality.

We have always talked as though only the individuals create the space, but objects are also prominent actors. Each object comes with its own accumulation, connotations, and tradition. I have been thinking and working on everyday objects for many years. For example, *Distributed* (2012), a project that I made in London, was a work consisting of door handles placed in different communal spaces of a neighborhood. As a sculpture, we can regard it as a network of door handles. I placed twenty large; spherical door handles that reflect their surroundings like a mirror. On one hand, it tried to relate to the issue of public sculpture; on the other hand, to the issue of function; it was also about everyday objects and the value of banality. In addition, we are again talking about a threshold and an object that speaks to its physical context by completely reflecting it. If you are a resident of that neighborhood, you probably go to the pub as well as the local government building. Maybe you are on your way to a mass housing project. Maybe you’ll come across the piece at the mall or the local library. A network of objects with more than one thing to see and where the probability of encounters is multiplied.

I also have a great interest in the objects you describe as “commonplace”. Plastic chairs are one of those; parasols are another. I am eager to work with widely used objects that speak different tongues in every environment they are in. Also, I feel excited about making them speak a little differently. For example, in *Fenakistaskopsana*, I transform a typical parasol into a kind of device that can produce motion pictures in a very primitive sense, thanks to a mechanism that can be turned by hand. Again, this was a work directly related to the idea of sharing, gift economy, and keeping public space occupied.

When we look at functional objects, I am most proud of the experiments and rehearsals we conducted in the curriculum design of İstanbul Bilgi University’s Industrial Design Department for seven years between 2012 and 2019. We intervened to an educational tradition that always treated “industrial” design as if it had no context, and with the market as its sole field of responsibility. It was considered mass-produced, focused a little on form and use, and was made to work in any context, not thinking much about the context in which it is produced. Also in relation to resources, and labour, and cultural factors. “What does it mean to establish an Industrial Design department in İstanbul?”, “How can this be related to the city’s production realities and usage potentials?” were the questions I was asking.

We have imagined a designer profile who can reflect on their context, take initiative and not only respond to the ready demands of the industry but also transform the environments in which they take part, using the objects they design, and create new focuses of demand. I had the opportunity to work with a group of students and lecturers who shared this dream. Why is this important? Although I had an indirect yet powerful relationship with it, after all, industrial design was a discipline that I was engaged in from the outside; and I was focused on how I could transform the existing structure (Industrial Design curriculum standards) and how it would be a meaningful design education both for today’s world in a planetary sense, and for the local context. There, too, my knowledge and experience in the context of art, as well as the fact that I pondered on space, contributed greatly. In fact, we tried to create an environment that could achieve diversity rather than a single designer archetype. When I look at the graduates today, I think we have achieved this in a timely and meaningful way.

CAN ALTAY VE SAZ ARKADAŞLARI, MÇPS (MANİFATURACILAR ÇARŞISI PLAKÇILIK SUNAR), 2017. KAYIT STÜDYOSU GÖRÜNTÜLERİ, 5533 İSTANBUL, TÜRKİYE
CAN ALTAY VE SAZ ARKADAŞLARI, MÇPS (MANİFATURACILAR ÇARŞISI PLAKÇILIK SUNAR), 2017. SETTING AND RECORDING STUDIO VIEWS FROM 5533, ISTANBUL, TURKEY

Gerçek dünya için tasarım

Design for the real world



*İŞLER NASIL YÜRÜMÜYOR:
VICTOR PAPANEK'İN HAYAL
DÜNYASI, 2014. SHEILA JOHNSON
TASARIM MERKEZİ, PARSONS
TASARIM OKULU, NEW YORK.
HOW THINGS DON'T WORK:
THE DREAMSCAPE OF VICTOR
PAPANEK, 2014. SHEILA JOHNSON
DESIGN CENTER, PARSONS
SCHOOL OF DESIGN, NEW YORK.*

Yazı **Text:** Hasan Cenk Dereli

1923-1998 yılları arasında yaşamış olan tasarımcı ve eğitimci Victor Papanek, hem yazdığı kitaplar hem de ürünleriyle tasarım tarihinin önemli figürlerinden. Mimar Hasan Cenk Dereli, kamusal alana yaptığı yerleştirmelerden yazdığı makale ve kitaplara kadar yaratıcı alanda birçok iş üretmiş olan Papanek üzerine yazdı

Designer and educator Victor Papanek, who lived between 1923-1998, is one of the important figures in the history of design regarding his books and works. Architect Hasan Cenk Dereli wrote about Papanek and his works in the creative field, from his public space installations to his articles and books

“Endüstriyel tasarımdan daha zararlı meslekler mutlaka var, ama oldukça az sayı-
da. Ve muhtemelen sadece bir meslek daha sahte. İnsanları, umurunda bile olma-
yan insanları etkilemek için sahip olmadıkları parayla, ihtiyaçları olmayan şeyleri
almaya ikna eden reklam tasarımı, muhtemelen şu an var olan en sahte meslek.
Endüstriyel tasarım, reklamcılar tarafından pazarlanan bayağı ahmaklıkları bir
araya getirerek, meslek olarak hemen onların ardından geliyor.”

1971 yılında yayımlandığında en çok satanlar listesine girmiş kitabının ön sözü-
nü bu cümlelerle açmış Victor Papanek. Bugünün kimseyle kapışmadan her şeyle
uyumlu söylemler üretim moduyla kıyaslayınca nasıl da sert, doğrudan ve iddialı.
Bu girizgahın boş bir saldırı olmadığını kitabın ilerleyen sayfalarında anlatıyor Pa-
panek. Rakamlar veriyor, durumlar tarif ediyor, yöntemler gösteriyor, kendinin,
öğrencilerinin ya da dahil olduğu kolektiflerin tasarımlarını anlatıyor.

Endüstriyel tasarımın “büyüklere oyuncaklar”, “parıltılı kuyruklu ölüm makina-
ları” ve “seksileştirilmiş daktilolar, tost makineleri, telefonlar ve bilgisayarlar”
üretmekle ilişkili gördüğü süreçte bildiğimiz anlamıyla yok olacağını ve var olma
amacını kaybedeceğini söylüyor. Ona göre “tasarım yenilikçi, çokça yaratıcı, disip-
linler arası bir araç olarak insanlığın gerçek ihtiyaçlarına duyarlı” olmalı.

70’li yılların başında, hızla büyüyen tüketim ekonomisinin tozu dumana kattığı
bir ortamda, o tozun içinden seslenen bu insanın o günkü uyarıları ve gösterdiği
yön, bugün için de geçerli. Onca yıl içinde pek bir şeyin değişmediğini görmek de
biraz üzücü tabi.

60’lı ve 70’li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa tasarım ortamının
gündemini İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni endüstriyel malzemelerle ve tek-
nolojilerle yaratılan tüketim nesneleri ile aktif tutulmaya çalışılan üretim kapasite-
si, yeni pazarlarda yaygınlaşma gibi konular meşgul ediyor. Soğuk Savaş hem eko-
nomik hem de silahlanma düzeyinde devam ediyor. Bir yandan savaş ve savaşla
yayılmacılığa karşıtlık ve küresel bir nükleer savaş ihtimalini önlemek için barış
çağrıları yapılıyor. Nükleer bir savaşla kendi yok oluşunu hazırlarken dünyadaki
yaşamın büyük kesimini ve örneğin tarımsal üretimi artırmak gibi verim odaklı
yaklaşımlar yüzünden geliştirdiği kimyasallar ve teknolojilerle canlıları ve kendini
de yok etme ihtimali ile yüzleşen insanlığın çevre duyarlılığını yeniden kazanmaya
başladığı bir dönem. Bu süreçlerin hemen hepsinde bir yerlerde tasarımcılar da yer
alıyor. İnsanların mesleklerini ve mesleklerinden bağımsız olarak insanlıklarını
sorguladıkları bir zaman...

Böyle bir ortamda sosyal ve ekolojik konulara duyarlı bir tasarımın ve tasa-
rımcı rolünün mümkün olduğunu savunan Papanek, görüşlerini ilk paylaşmaya
başladığında Birleşik Devletler’de “fakirlerin tasarımcısı” olarak yaftalanıyor.

“There are professions more harmful than industrial design, but only a very few of
them. And possibly only one profession is phonier. Advertising design, in persuading
people to buy things they don’t need, with money they don’t have, in order to impress
others who don’t care, is probably the phoniest field today. Industrial design, by con-
cocting the tawdry idiocies hawked by advertisers, comes a close second.”

These were the words with which Victor Papanek opened the foreword of his
book, which became a best-seller when it was published in 1971. How severe, di-
rect, and assertive are these sentences compared to today’s mode of producing dis-
courses that appear to be in harmony with everything, never clashing with anyone
or anything. Papanek articulates later on in the book that this introduction is not
meant just to be an attack. He gives figures, recounts situations, shows methods,
and describes designs of his own, those of his students, and those by collectives he
was involved in.

Papanek says that as long as industrial design is associated with producing “toys
for grown-ups,” “death machines with glittery tails,” and “sexy typewriters, toast-
ers, telephones, and computers,” it is doomed as we know it and lose its raison
d’etre. According to him, “design needs to be an innovative, highly creative, inter-
disciplinary tool, sensitive to the real needs of humanity.”

The call out of this person positioned within the whirlwind of the rapidly growing
consumer economy at the beginning of the 1970s and the direction he is pointing to is
valid today. It is, of course, disappointing to see that not much has changed since then.

In the 1960s and 1970s, the design agendas of the USA and Europe were oc-
cupied with issues of production capacity and expanding into new markets in the
post-WWII era with new industrial materials and technologies. The Cold War
continues on both the economic and weaponry levels. On the one hand, there are
calls for peace to oppose war and expansionism and to prevent the possibility of
a global nuclear war. It is a period in which, on the one hand, humanity is faced
with the possibility of destroying a large part of life in the world while preparing
for its extinction with nuclear war. On the other, the destruction of living things
and themselves with the chemicals and technologies humanity has developed to
improve efficiency and increase agricultural production has triggered people to
regain their environmental awareness. In almost all of these processes, designers
are also involved. A time when people are questioning their profession and their
humanity regardless of their profession...

Arguing that a designer role sensitive to social and ecological issues is possible
in such an environment, Papanek is labeled as the “designer of the poor” in the
United States when he first started to share his views. But his cooperation with

mekân ve tasarım **design and space**

Ama UNESCO ve Dünya Sağlık Örgütü ile iş birliği ve dünyanın farklı yerlerinde gerçekleştirdiği projeler, insanların gerçek derterleri ile uğraşan tasarımcılara ihtiya- cın ne kadar büyük olduğunu gösteriyor. Bugün etki odaklı tasarım, katılımcı tasa- rım gibi kavramların öneminin içselleştirildiği bir ortamın var olmasında onun kapsayıcılık, sosyal adalet ve sürdürülebilirliği merkeze alan çalışmalarından etkil- lenmiş tasarımcı nesillerinin rolü büyük. Amerikan akademik çevrelerinden dışla- nırken İskandinav ülkelerindeki akademik ortamda çalışacak ve fikirlerini dene- yecek ortam bulması bugün bu ülkelerin Papanek'in önemseddiği konulardaki en ilercici çalışmaları yapmalarında onun etkisinin olabileceğini düşündürüyor.

1923 yılında Viyana'da doğan Victor Papanek, Avusturya'nın Nazi Almany- a's'na katılmasıyla Yahudi kökenleri yüzünden ailesiyle beraber ülkesini terk etmek zorunda kalıyor. Bu serüven Amerika Birleşik Devletleri'nde sonlanıyor. New York, Cooper Union'da mimari tasarım eğitimi alıyor. Frank Lloyd Wright ve Frederick Kiesler ile çalışıyor. Kariyerinin oldukça erken zamanlarından itibaren Buckminster Fuller'in yakın bir takipçisi ve sonra da dostu oluyor. Dünya sistemini bir bütün ola- rak ele alması, etkilerin sonuçlarını, ürünlerin atıklarını berrak bir şekilde algılama- sını, "spaceship earth" (uzay gemisi dünya) kavramını kullanmasını nam-ı diğer Bu- cky'nin yaklaşımları da güçlendirmiş olmalı. Bu ilişki Fuller'in Papanek'in ilk kitabına yazdığı sunuş yazısında da görülüyor. Tasarımın farklı ölçeklerini kapsayan düşünme biçimi ve disiplinlerarası çalışmayı önemsemesi Papanek'i obje, mekân, servis ve iletişim tasarımını kapsayacak kulvarlarda, gündelik hayatın tam merkezin- de üretken kılıyor. 1998 yılında bu dünyadan ayrılıyor Papanek.

Yakın zamanda Victor Papanek'in iki kitabını okudum. İlki önceki satırlarda andığım 1971 yılında yayımlanan ilk kitabı *Design for the Real World* (Gerçek Dün- ya İçin Tasarım). Oldukça tartışılmış ve bu ilgi sayesinde yirmiden fazla dile çevril- miş bir kitap. Gerçek dünyadan ne kastettiği, tasarımın ve tasarımıcının gerçek dünyaya dair sorumluluğu üzerine kapsamlı bir içerik. Alternatifler için kutsal bir metin olarak değil, eleştirel gözle okunduğunda hâlâ oldukça zihin açıcı ve bugün için bile güncel. Papanek, yaşadığı yıllarda tekrar basımları yapılan kitaba yazdığı yeni ön sözlerle orijinal içeriği tekrar ele alıyor. Benim okuduğum kitap 2019 yılın- da yapılmış İngilizce tekrar basımı. Diğer kitap da 1995 yılında ilk kez basılan, 1983 yılından içerikler de taşıyan *The Green Imperative* (Yeşil Zorunluluk) kitabı- nın 2021'de yapılmış İngilizce tekrar basımı. Adından da anlaşılabileceği gibi çev- reye duyarlılık ve tasarım kavramlarını odağına alıyor, daha yeşil bir gelecek için değişim ihtimaline dair umudu güçlendirmeye çalışıyor. Kendi mesleki pratiğind- en köklenen farklı ölçeklerdeki örnekleri kullanıyor kitapta Papanek. Mimarlık, endüstriyel tasarım, paketleme tasarımı, oyun alanlarının tasarımı gibi farklı konu- lara değiniyor. Yeniden kullanıma ve kaynakların paylaşılmasına duyarlı bir tasa- rım fikrini özendirmeye çalışıyor.

Bu ikisi dışında Papanek'in tek ya da kolektif olarak yazdığı *Nomadic Furniture I* (Göçebe Mobilya I, 1973), *Nomadic Furniture* (Göçebe Mobilya II, 1974), ve *How Things Don't Work* (İşler Nasıl Yürümüyor, 1977) kitapları mevcut. Ayrıca Papan- ek'in işlerine ya da kendisine odaklanan içeriklerle araştırma kitapları ya da sergi kataloğu olan *Victor Papanek, Path of a Design Prophet* (Victor Papanek, Bir Tasa- rım Peygamberinin Yolu, 2015), *Victor Papanek: The Politics of Design* (Victor Papa- nek: Tasarım Siyaseti, 2018) ve *Victor Papanek: The Designer for the Real World* (Victor Papanek: Gerçek Dünyanın Tasarımcısı, 2021) adlı kaynaklar da mevcut.

Ama ne yazık ki bunlardan hiçbiriri Türkçe'ye çevrilmiş değil. Daha da vahim olan, ne 2002 – 2007 yıllarında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mimarlık okur- ken, ne de yine aynı kurumda yüksek lisans ve doktora çalışmalarına devam eder- ken, kimsenin Victor Papanek'ten bahsettiğini duymamış olmam. Umarım en- düstriyel tasarım bölümünde okumuş olanlar onunla benden daha erken tanışmışlardır. Eğitim hayatım ve sonrasında farklı tasarımcı rollerine dair dene- meler yapmama, sosyal fayda odaklı mimarlık ve tasarım pratikleri içinde aktif rol almama ve etki odaklı tasarım konusunda öncü çalışmalar yapan İşveç'i sık sık zı- yaret etmeme rağmen, Victor Papanek'in görüşleri ve işleri ile çok yakın zamanda tanıştım. Kendi antenlerime bir bakım yaptırırmam gerekiyor sanırım.

Tasarımcı olmayan insanların kendi çevrelerinin yaratılmasına katkılarını ince- lediğim yüksek lisans tezimi Papanek'in kitaplarını bilerek yazmış olmayı isterdim doğrusu. Dost sohbetinde özgür ve her şeyi kendi başına yapmaya muktedir, iş ortamında kâr odaklı işlerin ajanı tasarımcı-mimar rolünün dışında Türkiye çoğ- rafyasının gayri resmi yollarla kendi kendine, bireylerin aktif katılımıyla biçimle- nen mekânlarında tasarımcının rolü üzerine düşünüyordum o zamanlar. Mevcut süreçlerin arızalı sonuçlarını azaltmak ama yine de insanlara inisiyatif vererek tasa- rımına dair içgüdüleri güçlendirecek bir rol ne olabilir diye... Papanek'te bu tarif doğrudan yok ama bugünden bakınca o zaman bu konuyu değerlendiren düşünme şeklini farklılaştıracağını düşünüyorum. En azından bugün temel kaynaklardan biri olarak gördüğüm görüşlerine tezimde yer vermiş olurum.

Papanek, *Design for the Real World* ve *The Green Imperative* kitaplarında ütörik önerilerle olması hayal edilen bir bugün ve gelecekten bahsetmiyor. Her yazdığın- da oldukça gerçekçi. Geçmiş ve bugünden rakamlar ve olaylarla durumu ortaya koyup uygulanabilir önerilerde bulunuyor.

The Green Imperative daha en başında paketleme tasarımına odaklanıp, ürünün korunması, nakliyesi ve sergilenmesi ile paketin ilişkisini birlikte analiz ediyor. Hem ürünün hem de paketinin organik malzemeler düşünülerek nasıl yeniden ele alınabileceğini örneklerle ortaya koyuyor. Kutu içine koruyucu bir malzeme olarak yağsız tuzsuz patlamış mısır koyulan örneklerden yeniden kullanılabilir plastik türlerine ve biyoplastiklere doğru çeşitlendiriyor örnekleri. Çarpıcılığı yüzünden

70'li yılların başında, hızla büyüyen tüketim ekonomisinin tozu dumana kattığı bir ortamda, o tozun içinden seslenen bu insanın o günkü uyarıları ve gösterdiği yön, bugün için de geçerli. Onca yıl içinde pek bir şeyin değişmediğini görmek de biraz üzücü tabi.



The call out of this person positioned within the whirlwind of the rapidly growing consumer economy at the beginning of the 1970s and the direction he is pointing to is valid today. It is, of course, disappointing to see that not much has changed since then.

UNESCO and the World Health Organization and his projects in different parts of the world shows how great the need is for designers who deal with people's real problems. The role of generations of designers who were influenced by his work focusing on inclusiveness, social justice and sustainability has a great role in the existence of an environment in which the importance of concepts such as impact-oriented design and participatory design are internalized today. While being ex- cluded from American academic circles, finding an environment to work and test his ideas in the academic environment of Scandinavian countries makes us think that Papanek may have an impact on these countries' progressive studies on the subjects he cares about.

Born in Vienna in 1923, Victor Papanek was forced to leave his country with his family due to his Jewish background when Austria joined Nazi Germany. This journey ends in the United States. He studied architectural design at Cooper Union, New York. He worked with Frank Lloyd Wright and Frederick Kiesler. He was a close follower and later a friend of Buckminster Fuller from the very be- ginning of his career. His understanding of the world system as a whole, his clear perception of the results of the effects and the wastes of the products, and his use of the concept of "spaceship earth" must have been strengthened by Bucky's approach. This relationship is also seen in Fuller's introduction to Papanek's first book. His way of thinking covering different scales of design and his emphasis on interdisciplinary work make Papanek productive in the areas that will include object, space, service, and communication design, at the very center of daily life. Papanek passed away in 1998.

I recently read two of Victor Papanek's books. His first book, *Design for the Real World*, was published in 1971, which I mentioned above. It is a highly con- troversial book and has been translated into more than twenty languages due to this interest. This book includes a comprehensive content on what he means by the real world, and the responsibility of design and the designer for the real world. When read critically and not as scripture for alternatives, it's still quite mind-opening and relevant today. Papanek revisits the original content with new forewords he wrote for the book, which was reprinted during his lifetime. The book I read was reprinted in 2019 in English. The other book is the English re- print in 2021 of *The Green Imperative*, which was first published in 1995 and also has parts from the 1983 version. As the name suggests, it focuses on the concepts of environmental awareness and design and tries to strengthen the hope for the possibility of change for a greener future. In the book, Papanek uses examples from different scales rooted in his own professional practice. It touches on dif- ferent topics such as architecture, industrial design, packaging design, and the design of playgrounds. It tries to encourage a design idea that is sensitive to reuse and sharing in resources.

Apart from these two books, Papanek has written the books *Nomadic Fur- niture I* (1973), *Nomadic Furniture* (1974), and *How Things Don't Work* (1977), which he wrote either individually or collectively. In addition, *Victor Papanek, Path of a Design Prophet* (2015), *Victor Papanek: The Politics of Design* (2018), and *Victor Papanek: The Designer for the Real World* (2021) are also available as re- sources about him.

But unfortunately, none of these books have been translated into Turkish. Even worse, I did not hear anyone mention Victor Papanek when I was studying architecture at Istanbul Technical University between 2002 and 2007 or while I was still pursuing my master's and doctorate studies at the same institution. I hope those who studied in the industrial design department encountered him earlier than I did. Despite experimenting with different designer roles during and after my education, taking on an active part in social wellness-oriented arch- itecture and design practices, and frequently visiting Sweden, which carries out pioneering work on impact-oriented design, I have only recently met Victor Papanek's views and works. I guess I need to renew my receivers.

I wish I had written my master's thesis, in which I examined the contributions of non-designers to the creation of their environment, knowing about Papanek's books. In addition to being a free, independent, capable designer-architect who is the agent of profit-oriented works in professional environments, I was also thinking about the role of the designer in the spaces that the individuals were actively shaping through informal means in Turkey. I was contemplating what would be a role in which the faults of the current processes are diminished as people's instincts about design are strengthened by empowering them. Papanek doesn't have a direct definition, but when considered from today's perspective, I think that I would have positioned myself differently. At least, I would have in- cluded his opinions in my thesis as I see his work as one of the essential resources.

In his books *Design for the Real World* and *The Green Imperative*, Papanek does not discuss an imagined present and future with utopian suggestions. He is quite realistic in everything he writes. He presents the situation with figures and events from the past and present and makes practical suggestions.

The Green Imperative focuses on packaging design from the very beginning and analyzes the relationship of the package with protection, transportation, and dis- play of the product. He illustrates how both the product and its packaging could be reconsidered with organic materials in mind. It diversifies the examples from oil-free, salt-free popcorn as a preservative in the box to reusable plastic types and bioplastics. The book continues with data that stuns because of its strikingness, with surprising alternative suggestions, and by always having strong hopes behind

sersem eden verilerle, şaşırtan alternatif önerileriyle ve sözü hep güçlü umutlara bağlayarak devam ediyor kitap. Dünya için tehlikeli bu zamanların sabır, hayal gücü, akıl ve çok çalışma ama daha da önemlisi küçük bireysel eylemlerin küresel resimdeki etkisine dair inançla, iyimserlik duygusu ile harekete geçmeye hevesli olmayı gerektirdiğini söylüyor. Kitabın yazıldığı zamanlar için olduğu kadar bugün için de geçerli bir tespit.

“Ne yapalım! Süreçleri ve atıkları ile dünyayı mahvettiğini bildiğimiz işleri bir kenara itip kendi hayatımızı mahvetme pahasına kendimizi insanlığın ve dünyanın kurtuluşuna mı adayalım?” diyenler olacaktır şuraya kadar yazılanları okuyunca. Papanek’in bu yoruma, kitabının sayfalarına serptiği örneklerle güçlendirdiği gerçekçi bir cevabı var:

“...adına dünya dediğimiz 9700 mil çapında, uzayın engin okyanuslarında yol alan bu küçük uzay gemisinde beraberiz. Küçük bir uzay gemisi, nüfusunun yüzde 50 - 60 kadarki çalışmasına yardım edemiyor, hatta kendi hataları olmamasına rağmen kendilerini hayatta tutmaya yardımcı olamıyorlar. Açlık ve fakirliğin Chicago ve New York gettolarında küçük çocukların duvardaki boyayı yemesine ve kurşun zehirlenmesinden ölmelerine sebep olduğu bir yer burası. Çocukların Los Angeles ve Boston’da enfekte sıçan ısırması sonucu öldüğü bir yer. Uzay gemimizdeki herhangi birinin beyninden ve potansiyelinden kendimizi mahrum bırakmak yanlış ve artık kabul edilebilir değil. Tüm bunlar değer sorusunu gündeme getiriyor. Tasarımcının (insanın tüm araçlarını ve çevresini etkileyerek) cinayeti seri üretim esasına oturtacak kadar güçlü olduğunu görmüşsek, bunun büyük ahlaki ve sosyal sorumluluklar yüklediğini de görmüş olmalıyız. Tasarımcının zamanının, yeteneklerinin ve becerilerinin yüzde 10’unu özgürce vererek yardım edebileceğini göstermeye çalıştım. Ama nereye yardım? İhtiyaç ne?”

Satırları okurken bu çağrıya kendini yakın hissedener...

Papanek size sesleniyor.



his words. These dangerous times for the world require patience, imagination, wisdom, and hard work, but more importantly, a willingness to act with a sense of optimism and belief in the impact of small individual acts on the global scale. This is as valid today as it was when the book was written.

Some people will say, “What could we do? Should we push aside things we know are destroying the world with their processes and waste? Should we devote ourselves to the salvation of humanity and the world at the expense of ruining our own lives?” about what has been written so far. Papanek has a realistic response to this comment, reinforced by the examples he interweaves throughout the pages of his book:

“Or to change to a more meaningful metaphor, we are all together on this small spaceship called Earth, 9,700 miles in diameter and sailing through the vast oceans of space. It’s a small spaceship and 50 to 60 per cent of the population cannot help to run it, or even help themselves stay alive, through no fault of their own. Where hunger and poverty cause small children to eat the paint off walls and die of lead poisoning in Chicago and New York ghettos. Where children in Los Angeles and Boston die of infected rat bites. To deprive ourselves of the brain and potential of any person on our spaceship is wrong and no longer acceptable. All this raises the question of value. If we have seen that the designer is powerful enough (by affecting all of man’s tools and environment) to put murder on a mass-production basis, we have also seen that this imposes great moral and social responsibilities. I have tried to demonstrate that by freely giving 10 percent of his time, talents, and skills the designer can help. But help where? What is a need?”

Those who feel close to this call while reading the lines...

Papanek is calling out to you.

VICTOR PAPANEK: TASARIM SİYASETİ, SERGİ GÖRÜNTÜSÜ. VITRA TASARIM MÜZESİ İZNİYLE. FOTOĞRAF: NORBERT MIGULETZ
VICTOR PAPANEK: THE POLITICS OF DESIGN, EXHIBITION VIEW, 2018. COURTESY OF VITRA DESIGN MUSEUM. PHOTO: NORBERT MIGULETZ



VICTOR PAPANEK: TASARIM SİYASETİ, SERGİ GÖRÜNTÜSÜ. DEN BOSCH TASARIM MÜZESİ, HOLLANDA. FOTOĞRAF: BEN NIENHUIS
VICTOR PAPANEK: THE POLITICS OF DESIGN, EXHIBITION VIEW, DESIGN MUSEUM DEN BOSCH, THE NETHERLANDS. PHOTO: BEN NIENHUIS



Röportaj Interview: Liana Kuyumcuyan

Kurukahveci Mehmet Efendi'nin Eminönü'ndeki mağazasının tasarım süreci nasıl gelişti? Binanın dokusu ve fonksiyonel tasarımı süreç içerisinde nasıl harmanlandı?

Kurukahveci Mehmet Efendi'nin 1932 yılında kullanmaya başladığı ve günümüze kadar kullandığı Zühtü Başar tasarımı olan yapısına müdahale etmeden önce bitişiğinde bir yapı tasarlamıştık. Şimdi Tahmis Binası olarak anılan o yapı kullanıma girdikten bir süre sonra sıra Kurukahveci Mehmet Efendi binasının restorasyon, güçlendirme ve yıllar içinde kullanım nedeniyle uğradığı bazı değişiklikleri gözden geçirmeye gelmişti. Günümüzdeki teknoloji ve kullanım temelinde bir müdahale geçirmesi gerekiyordu. Biz bitişiğindeki yapıyı tasarlarken zaten zaman içinde Zühtü Başar binası ve yanındaki çıkmaz sokağın ucunda yer alan, üretimin de devam ettiği diğer binalarının bir arada nasıl işleyeceğine yönelik vaziyet planı çalışmalarını yapmıştık. O çalışma uyarınca da önce yeni bina tasarlandı ve inşa edildi. Zühtü Başar binasının öncelikle güçlendirilmesi söz konusuydu. Güçlendirme yapılırken de yapının hem zaman içinde uğradığı değişiklikler değerlendirildi, artık geçerliliğini yitirmiş olan bölümler yapıdan uzaklaştırıldı. Birinci katta yer alan ve kurucunun ofis olarak kullandığı bölüm ise özgün haline dönüştürülmek üzere tekrar düzenlendi. Bu çalışmanın temeli, tabii ki yapıda hala izleri duran özgün malzemelerin ortaya çıkarılması, bölümlerin eklerinden arındırılması ve tasarımın özgün haline dönüştürülmesiyle oluştu.

Mekânın içerisinde ne tür fonksiyonlar kurgulandı?

Bizim tasarladığımız yapının zemin katında bir satış bölümü yer alıyor. Birinci katında kahve kitaplığının yer aldığı, seminerlerin ve kahve tadımlarının yapıldığı bir alan var. Onun üstündeki katta ise Kurukahveci Mehmet Efendi Ailesi'nin tarihine ilişkin kurum ve aile sergisi yer alıyor. Dolayısıyla bu yapı içinde yer aldığı çıkmaz sokağın da bir uzantısı olarak mekânlarına katılacağı bu yapı tümüyle kamusal ve dışa dönük bir yapı. Yandaki 1932 yapımı Zühtü Başar binası ise zemin katında bir satış bölümüne sahip ama üst katında kurucunun kullandığı ofis bulunduğu için kamusal kullanıma açık değil. Bodrum katında da kahveler kavruğu için kapalı. İki yapı arasında böyle bir fark var.

Mimari tasarımın detayları, mekânın kimliğini de derinden etkiliyor. Siz bu binayı tasarlarken neleri ön plana çıkarmak istediniz?

Bizim tasarladığımız yapının kamusal kullanıma uygun mekân kurgusundan öte, malzemelerinin ayrıntılarının yapı bileşenlerinin yine kamusal kullanıma uygun şekilde oluşturulması zorunluluğu vardı. Öte yandan, bu kadar köklü bir kurum, döneminin tüm mimari öğelerini içeren diğer binasına komşu olduğundan, o binayı hiçbir şekilde gölgelermeyecek, onunla belli oranda diyalog halinde kalacak şekilde tasarlanmasi gerekiyordu. Tasarımın her aşaması bu birlikteliğin farkında olarak, iki binanın birbiriyle hem görsel hem de kullanıma olarak birlikteliklerini gözetmek ve geliştirmekle geçti. Örneğin, yeni bina ana sokağa, caddeye çok dar bir cepheyle bağlanıyordu. Bu cephe, Zühtü Başar yapısının yatay gelişen ve beyaz boyalı cephesinin yanında, bölgede pek çok yapıda karşımıza çıkan tuğla kullanımıyla yer aldı. Başar yapısının okunaklılığını artırmak için hem malzemeyi farklı kullandık, hem de bu malzemeyi yapının içinde yer aldığı fiziksel çevrenin tanıdık malzemelerinden biri olan tuğla ile kapladık. Fakat bu tuğla kaplama Zühtü Başar binasının yatay çizgilerini tuğlanın örülme şeklinde devam ettirdi.

Çalışmanın büyük bölümü zaten özgün işlevleri ile kullanılan ve pek çok bölümünde özgün malzemenin izlerinin hala var olduğu yapıyı analiz etmek, soyamak ve veri toplamaktan oluştu. Ardından, örneğin bir çekmecenin ahşap kulpuunu bulup zaman içinde değiştirilmiş olan diğer kulpları benzeri şekilde üretirmek gibi son derece noktasal müdahalelerden yapının bütününe ilişkin taşıyıcı sistem güçlendirmesi gibi çok farklı ölçelerde çalışmalar yapıldı. Yapı, bir üretim yapısı olarak tasarlandığından, içindeki üretimin hacminin büyümesiyle yapıdan çıkıp arkadaki bir başka yapıya geçmiş. Bu nedenle de yapı daha çok zemin kattaki satış bölümü ile işlemekteydi.

Kahve ve tasarım: Kurukahveci Mehmet Efendi Eminönü mağazası

Coffee and design: Kurukahveci Mehmet Efendi's Eminönü store

How did the design process of Kurukahveci Mehmet Efendi's store in Eminönü evolve? How were the texture and functional design of the building blended in the process?

Before we intervened in the Zühtü Başar design, which Kurukahveci Mehmet Efendi started using in 1932 and has been using until today, we designed an adjacent building, now called the Tahmis building. After that building came into use, it was time to review some changes that Kurukahveci Mehmet Efendi building had undergone due to restoration, reinforcement, and use over the years. It had to undergo intervention based on today's technology and usage. While designing the adjacent building, we had already done the site plan studies on how the Zühtü Başar building and the other buildings where production continues, located at the end of the dead end next to it, would work together. Following that work, the new building was designed and built. The first issue was to strengthen the Zühtü Başar building. While strengthening, the changes that the building had undergone over time were evaluated, and the parts that were no longer valid were removed from the building. The section on the first floor, which the founder used as an office, was rearranged to be transformed into its original form. The basis of this work, of course, was formed by uncovering the original materials that still have traces in the building, purging the sections from their annexes, and transforming the design into its original form.



What kinds of functions are built in the space?

There is a sales section on the ground floor of the building we designed. The space on the first floor is used as a coffee library, a meeting space and coffee-tasting area. The second floor houses an exhibition reflecting the history of the Kurukahveci Mehmet Efendi company and family. Therefore, this building, which will join its spaces as an extension of the dead-end street in which it is located, is an entirely public and extroverted structure. The 1932-built Zühtü Başar building next door has a sales section on the ground floor but is not open to public use as the founder's office is located on the upper floor. The basement is also closed because the coffees are roasted. There is such a difference between the two structures.

The architectural design details also deeply affect the identity of the space. What did you want to highlight when designing this building?

The building we designed had to be created in accordance with the public use, as well as the details of the materials and the building components, beyond the space setup suitable for public use. On the other hand, since such a deep-rooted institution is adjacent to another building containing all the architectural elements of its period, it had to be designed so that it would not overshadow that building and would remain in dialogue with it to a certain extent. By being aware of this unity, every stage of the design was spent observing and developing these two buildings, both visually and in terms of use. For example, the new building was connected to the main street with a narrow façade. This façade took its place with the use of bricks, which we see in many buildings in the area, besides the horizontally developing and white-painted façade of the Zühtü Başar building. In order to increase the legibility of the building, we used different materials. We covered this material with brick, one of the familiar materials of the physical environment in which the building is located. However, this brick cladding continued the horizontal lines of the Zühtü Başar building in the form of brickwork.

Most of the work consisted of analyzing, stripping, and collecting data from the building, which is already used with its original functions and in many parts of which traces of the original material are still present. Afterward, studies were carried out at very different scales, from extremely point-based interventions such as finding the wooden handle of a drawer and having others similarly produced, which were changed over time, to strengthen the structural system for the whole building. Since the building was designed as a production structure, with the increase in the volume of production inside, it left the building and moved to another building at the back. For this reason, the building mainly operated with the sales section on the ground floor.

With the new structure we designed, sales areas were enlarged, and their number increased. Since the new building was associated with the Zühtü Başar building, the functioning of the building, or rather its functional feature, allowed the production to be placed back on the basement floor, and the building was brought closer to its original design. This restoration work enabled not only the physical restoration of the building but also the functional reuse of the building, including production as it was designed.

What should be considered when constructing such a closed public space?

The primary determinant of the design was undoubtedly the boundaries and location of the plot in which it was located. It was located on one of the streets with the heaviest human traffic in Istanbul and was within the texture of a very old district. In addition, it was located at the corner where a dead-end street meets another street. In the face of a cramped, dense structural environment, it was necessary to refine the design. Our approach to the subject was to transform this functional, mobile, and building density into a contribution to the public space we aim to create. Basically, there was no problem with the accessibility of the space because everything was intertwined. What we needed to solve was not accessibility but creating the distribution for the functions within the building and the suitable circulation after reaching it. In the later stages of the design, the effects of this density on the structure came to the fore. For example, the amount of possible garbage left on the smallest horizontal plane was added to the design as important data shaping the facade of the building. We took care to create planes that are not horizontal at any point but have no geometry on which to drop anything. Many such things physically provided input into the design of the structure. The data determined by the intense use of the building's relationship with its immediate surroundings were included in the design. The strategy we followed was a basic architectural approach that we applied in many similar buildings. In case the purpose of use of the building changes over time, we created a single vertical service area with stairs, elevators, and ventilation ducts to allow new functions to be easily accommodated, and we designed the remaining sections as single empty spaces without any partitioning. Thus, each section was made adaptable to changes in itself.

Tasarladığımız yeni yapı ile satış alanları büyütüldü ve sayısı arttırıldı. Yeni yapı ile Zühtü Başar yapısının ilişkilendirilmiş olması nedeniyle, yapının işleyişi, daha doğrusu işlevsel özelliği üretimin tekrar bodrum kata yerleşmesini sağladı ve bina, özgün tasarımına yaklaştırılmış oldu. Bu restorasyon çalışması sadece yapının fiziksel olarak restore edilmesi ile kalmayıp işlevsel olarak da yapının tasarlandığı gibi üretimi de içerik şekilde yeniden kullanılmasını sağladı.

Bu tür bir kapalı kamusal mekânı kurgularken nelere dikkat etmek gerekiyor?

Tasarımın temel belirleyicisi kuşkusuz yer aldığı parselin sınırları ve konumuydu. İstanbul'un en yoğun insan trafiğine sahip sokaklarından birinin üstünde yer alacak ve son derece eski bir semtin dokusunun içindeydi. Buna ek olarak da bir çıkmaz sokağın, bir diğer sokakla birleştiği köşede yer alıyordu. Sıkışık, yoğun bir yapısal çevre karşısında tasarımı geliştirmek gerekiyordu. Bizim de konuya yaklaşımımız bu hem işlevsel, hem hareketli, hem de yapılaşmaya ilişkin yoğunluğun, zaten yaratmak amacıyla olduğumuz kamusal alana bir katkıya dönüşmesi üzerine oldu. Temelinde mekânın ulaşılabilirliği gibi bir sorun yoktu çünkü her şey iç içeydi ve çözmemiz gereken şey ulaşılabilirlik değil, ulaştıktan sonra yapının içindeki işlevlere yönelik dağılımı ve ona uygun dolaşımı oluşturmaktı. Tasarımın ilerleyen aşamalarında, bu yoğunluğu yapıya etkileri gündeme geldi. Örneğin en ufak bir yatay düzlem oluştuğunda onun üzerinde bırakılacak olası çöp miktarı, yapının cephesini biçimlendiren önemli bir veri olarak tasarıma eklendi. Hiçbir noktada yatay değil, üzerine bir şey bırakılabilecek geometriye sahip olmayan düzlemler yaratmaya özen gösterdik. Bunun gibi pek çok şey fiziksel olarak yapının tasarımına girdi oluşturdu. Yapının yakın çevresiyle kurduğu ilişkide yoğun kullanımın belirlediği veriler tasarımda yer aldı. İçinde izlediğimiz strateji ise, pek çok benzeri yapıda yaptığımız temel bir mimari davranıştı. Yapının zaman içerisinde kullanın amaçlarının değişmesi durumunda kolaylıkla yeni işlevlerin yerleşmesine olanak sağlaması için merdiven ve asansörün bulunduğu, havalandırma kanallarının da içinde yer aldığı tek bir düşey servis alanı oluşturup, geri kalan bölümleri hiçbir bölümlere yapmadan tek boş hacimler olarak kurguladık. Böylece her bölüm kendi içinde değişikliklere uyaranabilir kılındı.



Mekândan bir topluluk yaratmak: How-To-Gether

Creating a community from space: How-To-Gether

Moderatör **Moderator:** Liana Kuyumcuyan

Temporary Art Center (TAC), Hollanda'nın Eindhoven kentinde bulunan bir kültürel buluşma alanı. TAC çok yakında kentsel dönüşüme girecek. TAC direktörü Astrid Cats, sosyal tasarımcı Timothy Liu, mimar Servie Boetzkes, çok disiplinli tasarımcı Sanne Muiser ve yaratıcı teknoloji uzmanı Nikolai Gillissen ile katılımcı bir platform oluşturmayı ve TAC'ın gelecekteki tasarımına karar vermeyi hedefleyen *How-To-Gether* projesini konuştuk

Temporary Art Center (TAC) is a cultural meeting place in Eindhoven, The Netherlands. TAC is going to be renovated very soon. We talked with the director of TAC Astrid Cats, social designer Timothy Liu, architect Servie Boetzkes, multi-disciplinary designer Sanne Muiser, and creative technologist Nikolai Gillissen about their work on the *How-To-Gether* project, that aims to create a participatory platform to decide the future design of the TAC



Öncelikle kısaca kendinizi ve *How-To-Gether* projesindeki rolünüzü anlatmanızı rica ediyorum.

Astrid Cats: Son beş yıldır TAC'ın direktörlüğünü yapıyorum. Arka planım farklı disiplinlerden programlama ve çağdaş sanatlar üzerine.

Yönetici olduğum dönemde TAC binasıyla ilgili kriz hep vardı. Bina belediye-ye aitti ve şehir merkezinde apartman yapmak için bir emlak yatırımcısına satmayı planladılar. Biz de şehir merkezinde konumlanan sanat alanımızı korumak için fırsatlar arıyorduk.

Yani son birkaç yıldır üzerinde çalıştığımız şey bu. Şimdi, birlikte bu binayı yenileyeceğiz. “Nasıl koruyacağız?” sorusundan yola çıkıp “Gelecek için ne inşa edeceğiz?” sorusuna vardık. Bu sanat alanını geleceğe taşımak için çok sayıda sanatçı ve paydaşın dahil olabileceği fırsatlara bakıyoruz. Yani sadece bir şeyleri tutmaya çalışmakla kalmıyor, aynı zamanda neye dönüşebileceğini görmek için dört gözle bekliyoruz. Şimdilik rolüm bu. Ve bahsedeceğimiz proje de tüm bu sürecin bir parçası oldu.

Timothy Liu: Son yıllarını yakın gelecekte bir dünya inşa etmek için vizyonlar ve projeler üzerinde çalışarak geçiren çok disiplinli bir sosyal tasarımcı ve yaratıcı stratejistim. Sosyal ve kültürel mekanizmalarımızı araştırıyorum ve *How-To-Gether* gibi sosyal alt yapılarımızdaki ve sistemimizdeki bu normlar aracılığıyla normallliği ve standardizasyonu sorguluyorum.

Bu projede çevrimiçi platformda bir kamusal alan yaratmayı hedefleyen bir anılatı ve *web* sitesini geliştirmeye odaklandım. *Web* sitesini geliştirme ve platformu kullanma süreci çok doğal bir şekilde gelişti. Projeyi çok erken aşamalarda tartışmaya başladık. Farklı sakinleri, yatırımcıları veya toplulukları ziyaret ederken yanımızda taşıyabileceğimiz bir konuşma parçasının sonucunu elde etmeyi amaçladık. Böylece bu *web* sitesi ile onlara hayal ettiğimiz geleceğin sanat alanını kolayca gösterebilir ve onların nasıl bir alan istediklerini öğrenebiliriz. Bu süreçte kendimize kolektif davranışlarımızdan ne öğrendiğimizi de sorabiliriz. Dijital platform da böyle gelişti.

Web sitesi bir dizi “kılavuzlar” ile hazırlandı. Ben de bu platformu sadece diyalog için bir davet aracı olarak değil, pratikte tartışma ortamları yaratmak için kullanmak istiyorum. Böylece insanları görüşmeye katılmaları ve “kılavuz” yazmaları için davet etmeye başladık. İnsanların *web* sitesindeki kılavuzları nasıl kullandığını görmek gerçekten ilham verici çünkü TAC'ın geleceğini hayal ederken her bir kişinin düşüncesini, hayal gücünü ve isteklerini görebiliyorsunuz. Sitedeki kılavuzların ve illüstrasyonların daha çok binanın bir planı veya kültürel geleceği olduğunu söyleyebiliriz. Sitede sorduğumuz sorulardan çok cevaplar görüyoruz.

Nikolai Gillissen: Fiziksel ve dijital dünyaları karıştırmaya çalışan yaratıcı bir teknoloji uzmanı olarak çalışıyorum. Eğitimim etkileşim tasarımı, bilgisayar bilimi ve felsefenin bir karışımına dayanıyor. Bu arka plandan yola çıkarak Timothy benimle bir işbirliği yapmak istedi. Gerçek bir fiziksel alanı düşünerek, onu dijital bir sunuma dönüştürebilmek ve bir el kitabı oluşturmak için bir liste üzerinde çalıştık. Bu nedenle, TAC mekânı için geleceği keşfetmenin yeni ve eğlenceli yollarını bulmak adına özgürce gezinip keşfedebileceğiniz, etrafa bakabileceğiniz bu dijital dünyayı tasarladık. Bu çözüme varmak için birçok çalışmamız oldu.

Sanne Muiser: Özellikle “birlikte yaratma” konusunda tasarım, araştırma ve sanat arasındaki etkileşimde, çok disiplinli bir tasarımcıyım. Bu proje kapsamında mimar, belediye ve vatandaşlar için anlaşılabilir bir belge yaratmak için aracı olarak çalışıyorum. TAC çalışanları, inşaat ekibi, mimarlık ekibi, belediyeden kişiler ve komşularla birlikte birçok oturum gerçekleştirdik. İlk önce TAC çalışanları ile başladık, onlarla bir kimlik ortaya çıkararak onu yapı taşı olarak kullanmayı amaçladık. Belediye veya mimarlar için bir belge oluşturmayı hedefledik. Görsel bir disiplinden gelen biri olarak, mimar ve belediye için bilginin tanımının çok farklı olduğunu anlıyorum. Bu yüzden kelimeleri kullanırken ve onları filtrelerken emin olmak zorundayız.

Hepimizin bir kolektif gibi hissettiğini görmek çok ilginç, ama aynı zamanda oldukça da bireyseldir. TAC kişisi olduğunuzda, bu kimliğinizin bir parçası haline geliyor. İnsanlar buraya gerçekten değer veriyorlardı, ancak yeniden inşa edilmesi gerekiyor. Böylece sorular ortaya çıktı: Yanınıza ne almak istiyorsunuz ve arkanızda ne bırakmak istiyorsunuz? Birlikte oluşturma oturumları güvenli bir şekilde planlandı, böylece herkes fikrini paylaşılabildi. Amacımız kimin ne söylediğini tartışmak değil. Daha çok, farklı bakış açıları elde etmek için nasıl gördüğünüzü, dinlediğinizi ve paylaştığınızı anlatmaya odaklanıyoruz.

Bir tiyatro çalışanı, TAC binasını grafiksel bir kişiden veya bir fotoğrafçıdan daha farklı şekilde kullanıyor. Bu yüzden tüm bu değerleri almak ve mimar ekibi için tercüme etmek çok değerli. Daha çok binayı nasıl kullandığımız ve onu nasıl daha iyi hale getirebileceğimize odaklanıyoruz, yani benim görevim buydu. Güzel olan, süreçte sürekli diyalog olmasıydı. Mimarların tasarımındaki katkılarımızı yakında göreceğiz.

Servie Boetzkes: Çok çeşitli projeler ve boyutlar üzerine çalışan bir mimarım. Son birkaç yılda odak noktamız, bir yandan dönüşümsel tasarım, diğer yandan biyo-tabanlı ve döngüsel tasarım üzerinde çalışmak oldu. Özel konutlardan restoranların iç mekânlarına kadar, kamu binaları, tıp merkezleri veya spor salonları tasarlıyoruz.

Stüdyo pratiğimin yanı sıra Hollanda ve Çek Cumhuriyeti'nde mimarlık alanında çeşitli sanat akademileri ve üniversitelerde ders veriyorum. Stüdyoma paralel olarak üstlendiğim bir başka ilginç rol de Eindhoven şehrinin Mekânsal Kalite Ekibi, veya “güzellik komitesinin” bir üyesiyim. Bu, şehrin belediye bünyesinde meydana gelen tüm gelişmelerden en iyi şekilde yararlanmasına yardımcı olduğumuz bir danışmanlık rolü.

Bu proje için ben ya da daha doğrusu Atelier Boetzkes, geniş anlamda geleceğin TAC binasının tasarımcısı rolünü oynuyor. Sadece şehir için yeni bir kültürel nokta tasarlamakla kalmıyoruz, aynı zamanda yaratıcı insanlardan oluşan bir topluluğa kendi arzuları doğrultusunda rehberlik ediyoruz. Bu, optimal kat planı, canlı yeni bir restoran ve havalı bir fuar alanı tasarlamamın yanı sıra, gelecekteki kullanıcıların tüm istek ve taleplerini tartmak ve bunu uygulanabilir bir plana dönüştürmekle ilgili. Fiziken bu, tasarıma yönelik yukarıdan aşağıya bir tutumun istenmediği anlamına gelir. Kullanıcıların tüm taleplerini ve hayal edilen planlarını

First of all, I would like to ask you to introduce yourselves shortly, and your part in the *How-To-Gether* project.

Astrid Cats: I have been the director of TAC for the last five years. My background is in programming and contemporary arts from different disciplines.

During the time that I've been a director, there was this crisis about the TAC building. The building belonged to the municipality, and they planned to sell it to a property investor to make apartment buildings in the city center. And, of course, we have been looking for opportunities to sustain our art space in the city center.

So that is what we have been working on for the last few years. Now we are actually going to renovate this building together. We shifted from “How are we going to preserve?” to “What are we going to build for the future?”. We are looking at opportunities as an art space with so many artists and stakeholders involved to keep this art space for the future. So it is not only trying to keep things but also looking forward to what this could all be. That is my role for now. And the project we will talk about has been part of that whole process.

Timothy Liu: I am a multi-disciplinary social designer and creative strategist who spent the last years working on visions and projects for near-future world building. I investigate our social and cultural mechanisms and I question normality and standardization through those norms in our social infrastructure and system, like *How-To-Gether*. I think this is one of the projects that is more social related.

I have been focusing on developing the narrative and the website, aiming to create a public space in the online platform. The process of developing the website and using the platform evolved very naturally. We started to discuss the project at very early stages. We aimed to have an outcome of a conversational piece that we can carry with us while visiting different residents, investors, or communities. So with this website, we can easily show them the future art space we imagine and also learn what kind of space they want. In the process, we could also ask ourselves what we learn from our collective behaviors. So, the digital platform developed like this.

The website comes with a series of “how-to-instructions”. And I want to use this platform not only as an invitation tool for dialogue but also to create discussions as a practice by constructing the website together. So we started to invite people to interview and collect instructions. It is really inspiring to see how people use the instructions on the website because you can tell each person's thoughts, imaginations, and wishes while picturing TAC's future.

So, you can say those instructions and the illustrations on the website are more like a blueprint or a cultural future of the building. We see more replies than the questions we have been asking.

Nikolai Gillissen: I work as a creative technologist, trying to mix the physical and digital worlds. My background is in a mix of interaction design, computer science and philosophy. From this background, Timothy asked me to collaborate on this project. We worked on a list to create a handbook by thinking of an actual physical space and turning it into a digital presentation. So, we have set this digital world where you can navigate and explore freely and look around to find new playful ways to explore the future for the TAC space. We had many discussion sessions to come to this solution.

Sanne Muiser: I'm a multi-disciplinary designer in the interaction between design, research, and arts for this project, particularly on co-creation. I am the middleman to get values in and make a document that could talk to the architect, the municipality, and everyone. We had those sessions with TAC people together with the building team, the architecture team, people from the municipality, and the neighbors.

First, we started with the TAC people. We aimed to get the identity out and use it as a building block to pile up the rest and to have a conversation document for the municipality or the architects. As a visual person, I understand that the information is very different for the architect and the municipality. So you had to be precise in getting those words in and filtering them out.

It is very interesting to see that we all feel like a collective, but we are also very much on our own. When you are a TAC person, it becomes an identity. People were really cherishing the place, but it needs to be rebuilt. So, the questions came in: What do you want to take with you, and what do you want to leave behind you? The co-creation sessions were planned safely, so everybody could speak up. It's not about arguing who says what. It is more about telling how you see, listen and share to get different perspectives.

A theater person uses the TAC building differently than a graphical person or a photographer. So getting all those values in and translating them for the architect team is very valuable. It is more like how we use the building and how we can make it better again. So that was my assignment. What was nice was that there was constant dialogue during the process. So you could see our input in the architects' design and what they got from it.

Servie Boetzkes: I'm an architect working on a widespread range of projects and project size. Whereby the focus in the last couple of years has been working on transformational design on the one hand and on the other hand biobased and circular design. From private housing to interiors for restaurants, we also design public buildings as a medical center or a sports hall.

Besides my studio practice I also teach at several Arts Academies and Universities in the field of Architecture in the Netherlands and in the Czech Republic. Another interesting role I fulfill parallel to my studio is being a member of the Spatial Quality Team or so called beauty comity of the city of Eindhoven. An advisory role where we help the city to get the best out of all developments that are happening within the municipality.

For this project I, or better said, Atelier Boetzkes plays the role of designer of the future TAC in a broad sense. We're not just designing a new cultural spot for the city, but we are guiding a community of creative people into a self desired direction. This means that besides designing the optimal floor plan, a vibrant new restaurant and cool expo space, it is also about weighing all the wishes and demands of the future users and translating that into a feasible plan. In concrete this means that a top-down attitude towards designing is not wished for. It is about listening to all the demands and dreamed plans of the users and talking this over with them to really understand

dinlemek ve neyin önemli neyin önemsiz olduğunu gerçekten anlamak için bunu onlarla konuşmakla ilgili. Bu nedenle, tüm ekibin rolü önemli, çünkü tüm parçaların toplamı, topluluğun arzusunu somutlaştırıyor. Ve bu arzunun bir şekilde yeni binanın tasarımına yansıtılması gerekiyor.

Dolayısıyla, binayı birden fazla şekilde kullanacak kişiler, kiracılar, bakım personeli, ziyaretçiler ve aynı zamanda gelecekteki komşulardan toplanan bu bilgi, daha büyük resmi çizmemize yardımcı oluyor. Böyle bir proje herkesin ne istediğini ve ayrıca sınırların neler olduğunu ortaya çıkarıyor. Çözümün, eski yukarıdan aşağıya zihniyetten daha kapsayıcı olabilmesi için herkese sesini duyurma şansı vermek ortak çabamız. Biz mimarlar olarak tüm bu bilgileri bir araya getiriyoruz ve bunu mimariye ve mekânsal kaliteye çeviriyoruz.

***How-To-Gether* projesinin fikri nasıl gelişti ve nasıl bir araya geldiniz?**

Astrid Cats: Aynı anda birkaç şey oluyordu. Hem yönetimde hem de TAC ekibindeydim ve hepimiz bu binayı nasıl koruyabileceğimize bakıyorduk. Bu sanat alanını geleceğe taşıyabilir miyiz? Bu süreçte, birkaç sakinimiz neler olduğunu duydu ve bu dönüşümün ne anlama geldiğiyle ilgilendi. Bu nedenle, çeşitli açılardan “Bir TAC sakini olarak ne yapabiliriz?” sorusunu gündeme getirdik. Bir sosyal tasarımcı, araştırmacı veya mimar olarak değil, bu topluluğun bir parçası olarak bu binayı korumak istedik. Ve gördüm ki TAC çevresinde çok sayıda insan var ve hepsi çok çeşitli veriler toplayabiliyor. Bu, bir direktör olarak benim için çok yararlı ve bilgilendirici oldu. Timothy bu projeyi oldukça erken tasarlayan insanlardan biriydi. Onun bakış açısı, sosyal ve felsefi bir araştırmacı ve tasarımcı olarak benzersizdi. Yaklaşım çok daha spekülatif ve sanatsal olduğundan zorlayıcıydı. Çünkü bir mimar, “Kapı nerede olmalı?” veya “Kaç metrekareye ihtiyacımız var?” diye düşünür. *How-To-Gether* projesi daha çok insanların nasıl davrandığına odaklanıyor. Mesela, bu alanlarda aslında neye ihtiyacımız var? Bu boşluklar ne için kullanılıyor? Ama öte yandan, mekân ne yapılmasına izin veriyor? Dolayısıyla, gerçek mekânın ile çevrelerinden ilham alan sanatsal niteliklere sahip herkes arasında etkileşimli bir süreç oluştu.

Proje birkaç yıl içinde gelişti ve bir topluluk olma sürecinin birçok paraleli olduğu için ortak alanlar ve kamusal alanı kullanma yolları hakkında kapsamlı bir analiz yapıldı. Bu yüzden Timothy çok sayıda literatür araştırması ve röportaj yaptı, bu çok ilham vericiydi.

Timothy Liu: Başlangıçta, bir sanat inkübatörü olarak ortak geleceğimiz hakkında bireysel araştırmalar yapıyordum. Topluluk ve müşterekler araştırması üzerine geniş çerçevelerimizi yeniden gözden geçirmeye ve paylaşmanın temel değerini ve anlamlı etkileşimi nasıl teşvik edebileceğimizi bulmaya çalıştım. Bu yüzden *How-To-Gether* projesini geliştirdim.

Hollanda Tasarım Haftası 2020'de zaten bir dizi yerleştirme yapmıştın ve burada kamu ile özel arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak kurumlar ve bireyler arasındaki ilişkileri ele aldın. Bu deneyim, *How-To-Gether*'daki araştırma sürecini nasıl etkiledi?

Timothy Liu: Müsterekler eskiden açık alanlardı, ama sonra onların etrafında inşa etmeye başladık ve şehirler, evler veya odalar ortaya çıktı. Böylece özel ve kamu gibi kavramlar doğdu. Hollanda Tasarım Haftası için yaptığım projede bu konseptleri tartıştım. Kamu ile özel arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaya, aralarındaki bu farkı kırmaya ve “Özelden kamuya, aynı zamanda kamusalıdan özele nasıl geçebiliriz?” sorusunu gündeme getirmeye çalıştım.

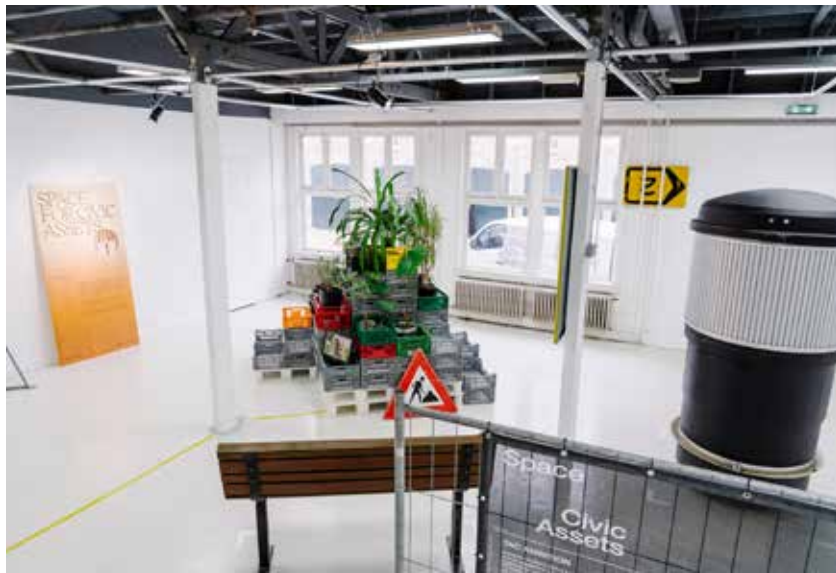
TAC için en önemli şey topluluk, yani insanlar. En önemli soru, “Birlikte nasıl yapabiliriz?”. Proje de böyle gelişti.

TAC'ın başka bir binaya taşınmasındaki süreç nasıl gidiyor. Eski binaya ne olacak?

Astrid Cats: Bu soruna çözümü binayı belediyeden satın alarak bulduk. Belediyelerin her zaman büyük yatırımcılara mülk satma niyeti oluyor. Binayı normal fiyatından almayı teklif ettik; indirim ya da başka bir şey istemedik. Yani, bir miteahitile satın aldık ve istenen şekilde bir konut da inşa ediyorduz, ancak aynı zamanda TAC'ı da koruyoruz. Yani ikisini de yapmaya çalışıyoruz. Sadece sanat alanını korumak ya da sadece konut inşa etmek yerine, aynı anda hem konut inşa edip hem de alanımızı koruyoruz. Bu büyük bir proje ama mevcut ekonomik konumumuzla da gerçekleşmesi mümkündü. Harekete geçmek için doğru bir fırsattı. TAC'ı satın almak için bir yıl önce sözleşme imzaladık. Bu sırada inşaaata başlamak için taşınmak zorunda kaldık. Bu yüzden tüm sakinlerimizi ve faaliyetlerimizi bu binadan eski bir okul binası olan yeni mekânımıza taşındık. İnşaat sırasında bir yıl boyunca bu yeni adreste olacağız. 2024 yılının başlarında eski binamıza geri dönmeyi umuyoruz. Şu an bu durumdayız.

***Web* sitesi bilgi toplamak açısından nasıl çalışıyor? Bu yaklaşım, bazı katılımcı tasarım pratiklerine benziyor ancak aynı zamanda biraz da farklı. Çevrimiçi bir platformda böyle bir pratik nasıl değişiyor, insanlardan gelen bilgileri nasıl filtreliyorsunuz?**

Timothy Liu: Başlangıçta, TAC sakinleriyle röportaj yapıyordum. “TAC'ın geleceği nasıl olsun istersiniz?”, “TAC'ın geleceğine en çok eklemek istediğiniz şey nedir?” gibi sorular soruyordum. Bazı insanlar bir yüzme havuzu istiyor; bazıları ise kreş... İnsanların kafasında zaten bir tür plan var. Bu yüzden de insanların istedikleri mekânlara dair örnekler ekliyorum. Yani *web* sitesinde toplantı alanı, ortak çalışma alanı, ortak alan ve özel alan gibi farklı bölümler var. En başından bu şekilde kategorize ettik. Ve bu farklı alanlarda insanların davranış biçimlerinin de çok farklı olduğu farklı eylemlerimiz var. Daha sonra insanlar nasıl pizza yapmak istediklerini, birlikte veya atölyelerinde nasıl çalışmak istediklerini veya birlikte nasıl yüzebileceklerini yazmaya davet etmeye başladım. Böylece farklı cevapları toplamaya ve *web* sitesine eklemeye başladım, site böyle bir süreçle geliştirildi. Burada hem mekânsal çizimler hem de kılavuzları görebiliyorsunuz. Ve bence bunlar gerçekten ilginç. İnsanlardan kılavuz yazmalarını istedik çünkü bu katılımcıya bir kişilik veriyor. Birlikte yapılabilecek şeyleri nasıl hayal edebileceklerine dair bir yaklaşım veriyor. Sitede bazen bir şiir yazıldığını, bazen de bir video yüklendiğini görebilirsiniz.



SPACE FOR CIVIC ASSETS, TEMPORARY ART CENTER.
HOLLANDA TASARIM HAFTASI 2020. FOTOĞRAF: ALMICHEAL FRAAY
SPACE FOR CIVIC ASSETS, TEMPORARY ART CENTER.
DUTCH DESIGN WEEK 2020. PHOTO: ALMICHEAL FRAAY

SPACE FOR CIVIC ASSETS, TEMPORARY ART CENTER.
HOLLANDA TASARIM HAFTASI 2020. FOTOĞRAF: TIMOTHY LIU
SPACE FOR CIVIC ASSETS, TEMPORARY ART CENTER.
DUTCH DESIGN WEEK 2020. PHOTO: TIMOTHY LIU



Astrid Cats: Bu aşamada, bu bilgiyi nasıl kullanacağımızı ve somut olarak nasıl uygulayacağımızı düşünmemiz gerekiyor. Bu resmi olmayan kılavuzlar yardımıyla gerçekten eleştirel düşünmemiz gerekiyor: İnsanların neyi yapmasına veya yapmamasına izin veriyoruz? Bu kuralları kim koyuyor?

Birinden bir kılavuz oluşturmamızı isteyerek, o kişinin bu topluluğun bir parçası olduğunun ve bazı kurallara uyması gerektiğinin farkına varmasını sağlamış oluyorsunuz, ve bu kuralları da kendilerine koyduruyorsunuz.

Timothy Liu: Bir kurgu yaratarak gerçeği anlıyoruz. Bu site bize gelecekte nelerin mümkün olduğunu gösterdi. Toplanan bilgilerin yararlı olup olmayacağını bilmiyorum. Ama bana kendi kurallarımızla kendi mekânımızı inşa ettiğimizi ve TAC'ta kendi yaşam tarzımızın oluşabileceğini düşündürüyor. Ve bu kılavuzları yazmak, insanlara gelecekte nasıl bir yerde çalışmak ve yaşamak istediklerini düşünmeleri için bir başlangıç noktası sağlıyor. Ayrıca bu, bahsettiğim önceki araştırmalara dayanıyor çünkü TAC'ın her zaman bu karma kimliğin içinde olduğunu söylemeliyim. Yani her zaman bir hibritti. Bence bunu yaparak elimizdekileri ve bundan ne elde etmek istediğimizi gözden geçirme şansımız da oluyor. Belki hep-sini almıyoruz, ancak istediğimiz TAC'ı oluşturmak için ana parçayı tutuyoruz.

Nikolai Gillissen: Bu gerçekten hoşuma giden bir şey çünkü *web* sitesi için çalışırken bu kılavuz yaratma görevinin birçok farklı yorumunu gördüm. Ve güzel olan şey, herkesin aynı şeyi farklı bir dilde konuşuyor olması. Yani, örneğin, ben teknolojiye çok odaklanırken, başka bir kişi geleceğe çok odaklanıyor; bazıları daha çok fotoğraf, müzik veya filmle ilgileniyor. Yani herkes kendi dilini konuşuyor. Tüm bu yanıtları tek bir formata koymak zor olabilir. TAC sakinleri olarak ne kadar etkileşimde bulunduklarına dair çeşitli düzeylerde karışık bir insan grubu vardı. Bu projede, bu çok farklı insanlar arasında kurulabilecek ortak bir dil üzerinde çalışıyoruz. Benim bu projeden kazancım işte bu deneyim oldu.

Sanne, bu katılımcı projede çalışma deneyimini ve özellikle son aşamalarda tüm bu bilgileri tasarım süreci için nasıl süzgeçten geçirdiğinizi merak ediyorum.

Sanne Muiser: İlginç bir şekilde topladığımız bilgiler baya hibrit ve daha tamamlamamadım. Yapılan araştırmaların bazı bölümleri ile görüşmelerden çıkan sonuçlarda örtüşmeler görüyoruz ve bu çok ilginç. Projelerle ilgili sevdiğim şey, bilgiyi almanın ve buna göre bir geleceği şekillendirmenin çeşitli yollarının olması. Tüm bu bilgileri farklı bakış açılarından, farklı alanlardan gelen insanlardan almak çok ilginç. Sanırım Timothy, halihazırda içinde bulunduğumuz bu çerçeveye bir açıklık getirdi. Benim rolüm ise sadece yüzeyde olanı toplamak, etiketlemek ya da adlandırmaktı. Tüm açılardan tüm bu karma süreç, TAC'ın geleceğini ve onu nasıl kullanmamız gerektiğini bulmak üzerine, çok zengin bir süreç.

Bu çok değerli çünkü birçok farklı bakış açısını barındırıyor. Hem yapılan işi zenginleştiriyor hem de kent planlama alanına yeni bir yaklaşım getiriyor. Bu

what is important and what is not. Therefore the work of the whole team is important because that sum of all parts together embodies the wish of the community. And that wish needs to be somehow reflected within the design of the new building.

So this gathering of information from the people who will use the building on multiple levels, tenants, maintenance, visitors but also the future neighbours, helps us to paint the bigger picture and helps everybody to understand what is wanted and also what the limitations are within a project like this. It is a joint effort to give everybody the chance to be heard so that the solution can be a more inclusive one than the ancient top down mentality. We as architects combine all that information and translate that into architecture and spatial quality.

How did the idea of the *How-To-Gether* project develop and how did you all come together?

Astrid Cats: Several things were happening at the same time. I was on the direction board and the TAC team, and we were all looking at how we could keep this building. Can we take this art space into the future? During the process, several of our residents heard what was happening and were interested in what this transformation meant. So, from several angles, we raised the question of "What can I do as a TAC resident with my skills?" as a social designer, researcher, or architect, but as part of this community. We wanted to preserve this building. And I saw that there are so many qualities of people around TAC, and they can all collect such diverse research. That was very helpful and very informative for me as a director. So Timothy was one of these people who came out with this project quite early on. His perspective was unique as a social and philosophical researcher and designer. So his approach was much more speculative and artistically challenging. Because an architect would be thinking, "Where should the new door be?", or "How many square meters do we really need?". The *How-To-Gether* project focuses more on how people behave. Like, what do we actually need in these spaces? And what are these spaces used for? But on the other hand, what does the space allow them to do? So it was an interactive process between the actual space and anyone with artistic qualities inspired by their environment.

The project evolved over several years, and there has been an extensive analysis of commons and ways of using public space because the process of being a community has many parallels. So Timothy did a lot of literature research and interviews with the residents, which was very inspiring.

Timothy Liu: In the beginning, I was doing research about our shared future as an art incubator and an entity. I tried to reconsider our spacious frameworks on the research of community and commons/communing and to find out the core value of sharing and how to stimulate meaningful interaction. That is why I developed the *How-To-Gether* project.



TEMPORARY ART CENTER
ÖN TASARIMI, KCAP
VE ATELIER BOETZKES
TARAFINDAN HAZIRLANDI
RENDERS OF THE
PRELIMINARY DESIGN
OF THE TEMPORARY
ART CENTER, BY KCAP
AND ATELIER BOETZKES

You already made a series of installations during Dutch Design Week 2020, and tackled the relations of institutions and individuals by liquifying the distinction between public and private. How did that experience affect your current process of research on *How-To-Gether*?

Timothy Liu: The commons used to be open spaces, but then we started building around them, and they became cities, houses, or rooms. So, concepts like private and public were born. I was shown these concepts in the project I did for Dutch Design Week. I tried to soften the lines between the public and the private, and try to break this difference between them and raise the question, "How can we go from private to public, but also from public to private?".

To TAC, the most important thing is the community, so the people. The most important question is, "How can we do it together?". So that is how the project got developed.

What is the current situation of TAC moving to another building and the future of the old building?

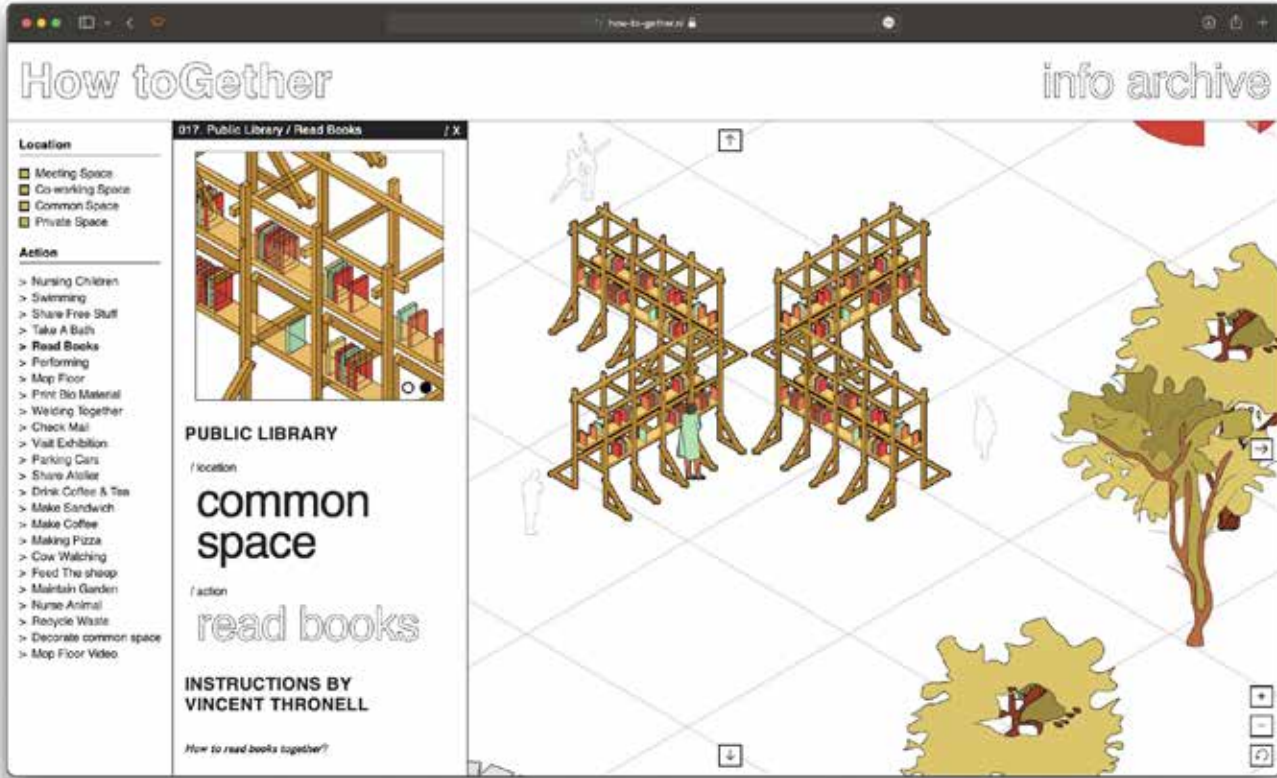
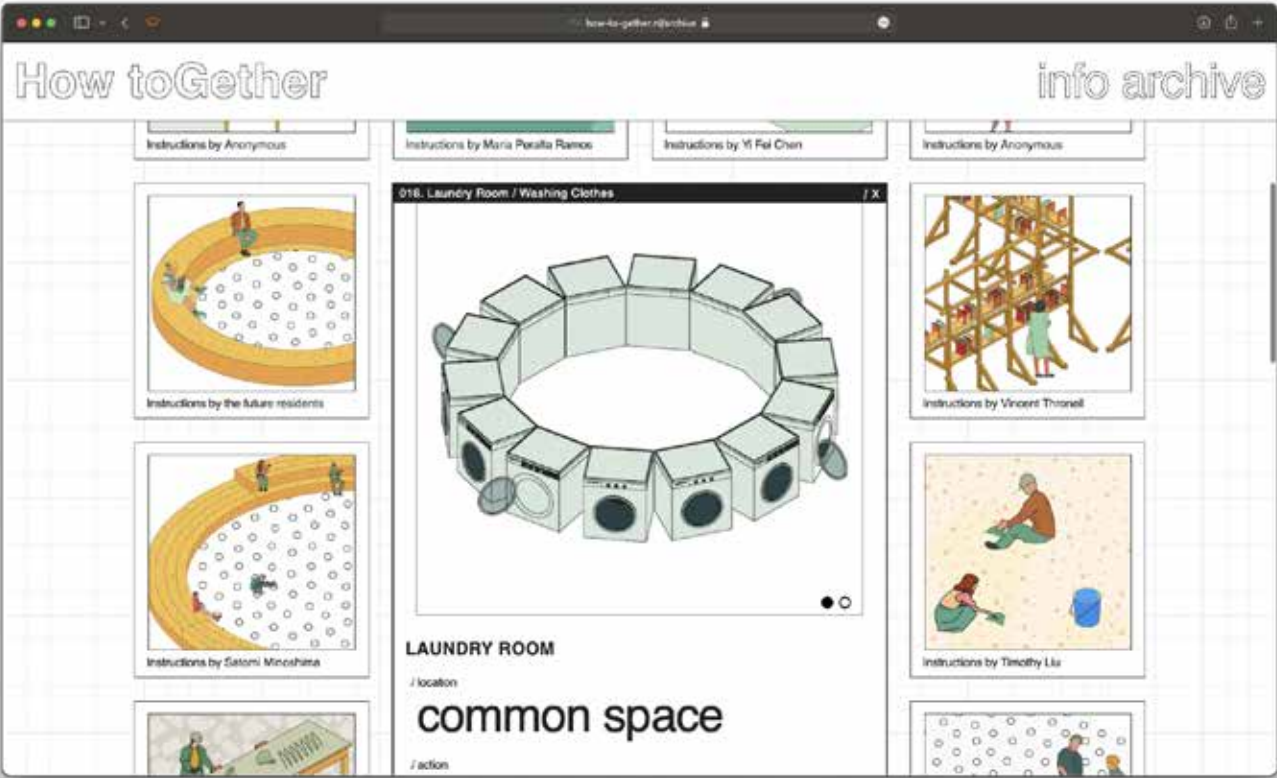
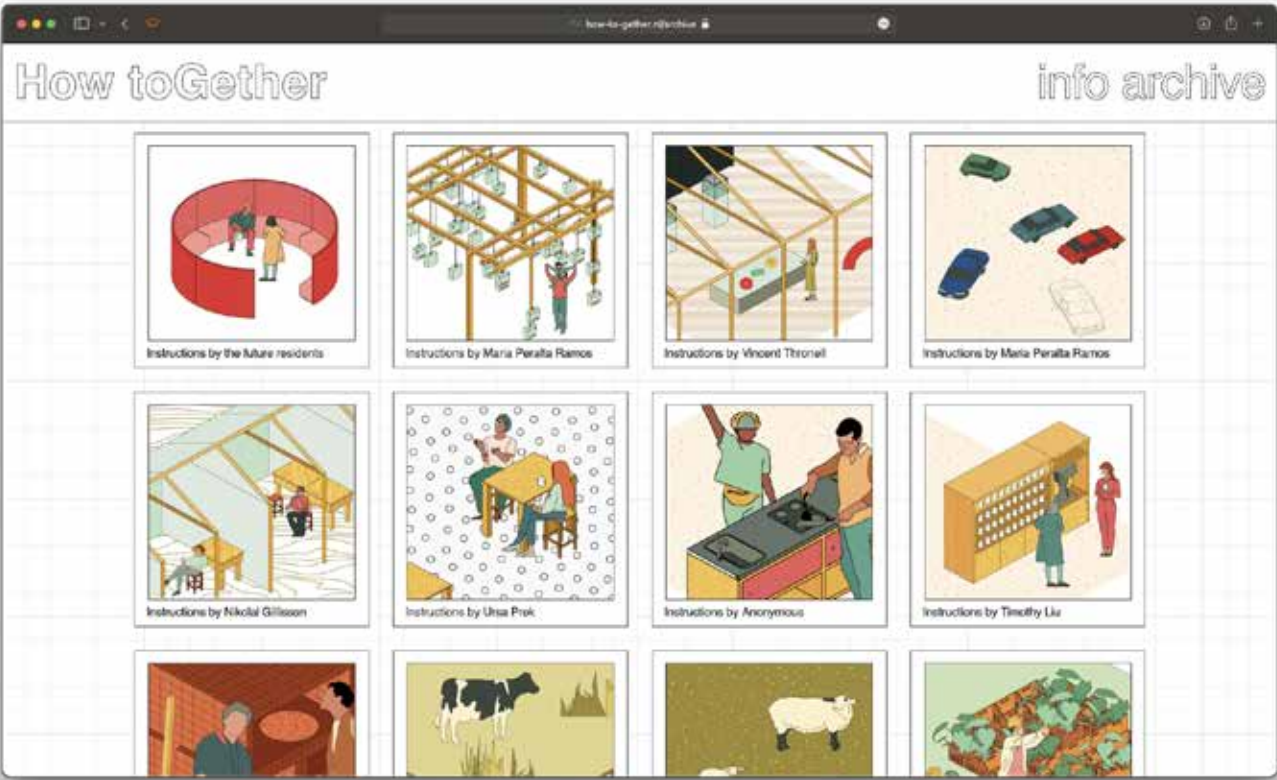
Astrid Cats: Our solution to this problem was to buy the building from the municipality. The municipalities always have the intention to sell properties to big investors. And then, we offered to buy the building at a normal price; we did not ask for a discount or anything. So, we are buying it with a property developer and developing housing in the same spot, but we are also redeveloping TAC. So we try to do both. Instead of preserving the art space or letting it become housing, we try to both build housing and preserve our space at the same time. And financially, that is possible. It is a big project, but it is possible with our current economic position. It is an opportunity to make a move on. We signed the contract a year ago to buy TAC. In the meantime, we have had to move out to start the construction. So we had to move all our residents and activities from this building to a new space, which is an old school building. We will be at this new address for a year during the construction, and then we hope to move back in early 2024 into our old building. So this is where we are.

How does the website work according to gathering information? This approach is similar to some participatory design practices but is also a bit different. How is this practice changing in the online platform, and how are you filtering the information coming from people?

Timothy Liu: In the beginning, I was interviewing TAC residents. I was asking questions like, "How do you want the future of TAC to be like?", "What is the most desired thing you want to add to the future of TAC?". Some people want to have a swimming pool; some want to have a daycare center. People already have kind of a blueprint in mind. So I start speculating, I add an illustration of what people are thinking about adding. So on the website, you have different sections like the meeting space, co-working space, common space, and private space. That is how we categorized it at the very beginning. And in those different spaces, we have different actions, so different ways people behave. And later, I started to invite people to write down, for example, how they want to make a pizza, how they want to swim together or in the workshops, and how they will work together. So, I started collecting people's different answers and putting them on the website. The website was developed with this process. So on the website, you see landscape illustrations and instructions. And I think the instructions are really interesting. I make people write instructions because it gives the participant a personality, a characteristic, like how to imagine something to make together. We use instructions to show people how we can do things together. And sometimes you see on the website a poem is written, or sometimes just a video.

Astrid Cats: At this stage, I think the challenge for us is to think of how we will use this information and implement it concretely. With these informal manuals, we really have to think critically; what do we allow for people to be able to do or not to do? Who is setting those rules?





projede, yeni şehirlerin nasıl inşa edilmesi gerektiğinin bir cevabı veya formülünü bulmak ile ilgilenmiyoruz, şehir inşası söz konusu olduğunda sosyal konular ve insan faaliyetlerinin unutulmaması gerektiğini vurguluyoruz. Mekânları, farklı açılardan bakarak tasarlamanın çok değerli olduğunu düşünüyorum.

Servie, bir mimar olarak, bu toplanan bilgiler mimari tasarıma nasıl dönüştürülebilir?

Servie Boetzkes: Son birkaç yıldır bu proje üzerinde çalışmak benim için tam bir yolculuktu. Almamız, sindirmemiz ve unutmamız gereken bilgi miktarı çok büyüktü. Bu, bu mesleğin bir parçası. Bu nedenle bilgileri filtrelemek ve tüm bu unsurları önem derecesine göre tartmak her gün yaptığımız bir şey. Örneğin, insanlar bir duvar prizinin konumu hakkında endişelenebilir, ancak ön tasarım aşamasında bu o kadar da önemli değil. Ancak bu durum, o kişinin endişesini ortadan kaldırmıyor, bu yüzden o dileği arşivliyoruz ve zamanı geldiğinde de uyguluyoruz.

Katılımcı proje içinde herkese ses vermek önemli ve tüm bu seslerin ortak paydaları da var. Bunların ne olduğunu anlayabilirsek, tasarım sürecinde kullanılacak bilgi miktarını basitleştirebiliriz. Ayrıca, belirli bir kaliteye sahip olmak isteyenler için tasarımda bazı parçalar kaçınılmaz oluyor. Örneğin ressamlar için Kuzey ışığı, doğrudan stüdyolarından ürün satan insanlar için sokak erişimi veya gruplarıyla kayıt alabilecekleri bir yere ihtiyacı olan müzisyenler...

Yani evet, bu bilgiyi filtrelemekle ilgili, ama aynı zamanda binanın kullanıcılarını ve ortak yönlerini anlamakla da ilgili. Ve herkesin kendini ifade etmesinin farklı bir yolu olsa da, genellikle aşağı yukarı aynı çözüme varıyorlar. Ve TAC topluluğunun güzel yanı çok dayanıklı bir topluluk olması. İnsanlar sınırlamaların neler olduğunu anlıyor ve şu anda devam etmekte olan en büyük kentsel gelişimlerden birinde, şehir için yeni bir kültürel etkin nokta yaratma hedefimize ulaşabilmemiz için bizimle birlikte düşünmeye istekliler.

Şu anda projenin hangi aşamasındasınız?

Sanne Muiser: Araştırmalarımızı bitirdik ama ilginç bir şekilde diyalogumuz sürüyor. TAC sakinleri olarak taşınmış olmamız çok ilginç. Binayı yeniden inşa ettikleri için bir okula taşındık. Ve bu şekilde okul binası ile beraber haritaların ve tüm plan da orada... Harita bir konuşma parçası haline geldi, yani bunun üzerinden devam eden bir diyalog var. “Tuvaletler nerede olacak?” veya “Cinsiyet açısından nötr mü olacaklar?” gibi basit sorular da var. Bu şekilde, birlikte yaratma pratiklerimiz ile değerlerimizi de yansıtıyoruz ve düşüncelerini aldığımız mahalleli ile de paylaşıyoruz. Onların da bize verdikleri ilginç bilgiler oldu. Şimdilik konuşma kağıt üzerinde devam ediyor ve tüm süreç herkese açık.

Tüm birlikte yaratımlar ve programlar tamamlandı. Toparladığımız bilgi tasarımı aktarıyor. Binanın nasıl görünmesi gerektiğine dair ilk taslak da hazır ve devam etmekte olan diyalogun parçası haline geldi.

Astrid Cats: Teknik ve mimari açıdan bina tasarımının üç aşaması vardır: İlk aşama, ilk taslağın tasarlanması. Ardından, birlikte oluşturma oturumlarından ve etkinliklerinden elde edilen tüm girdileri kullandığımız geçici bir tasarım geliyor. Taslağın ve geçici tasarımın temeli büyüdü. Son yaptığımız geçici tasarımı TAC sakinlerine sunduk ve çokça geri bildirim aldık. Çoğu olumluydu. Bilgiyi alma konusunda işimizi iyi yaptık çünkü bu birlikte yaratma oturumları sırasında zaten duyduğumuz fikirlerin çoğu plana dahil edilmişti. Ama şimdi geçici tasarımdan kesin tasarıma doğru oldukça teknik bir hamle yapıyoruz.

Ancak pencere çerçevelerinin ne kadar büyük olması gerektiğini de çalışmalısınız. Ve elbette insanlar santimetreyi umursamıyorlar ama asıl tasarım için bu gerçekten önemli. Elbette bunlar pratik ve mimari kararlar; o zaman büyük değişiklikler meydana gelebilir veya bir şeyin imkânsız olduğunu keşfedebiliriz. Şimdi bu detayları çözmeye aşamadayız. Benim de yakında tüm sakinlerimize göstermek istediğim şey bu. Bu aslında çok büyük bir gelişme. Bu aşamaya geldiğimiz için çok mutluyum.

Artık kesin tasarıma geçiyoruz ve sınırlı artık bilgi toplamayacağız. Mevcut bilgiyi yorumlamalı ve tasarıma çevirmeliyiz, böylece insanlar şimdiye kadar aradıkları şeyin gerçekten bu olup olmadığı konusunda bize geri bildirimde bulunabilirler. Yani artık binanın dış kısmı olan, neredeyse kesin tasarıma sahip olduğumuz bir aşamaya geldik. Artık kafede perde isteyip istemediğimize karar verebileceğimiz bir aşamaya geliyoruz. Ve perde istersek, bunu üretebilecek bir TAC’lı var mı ona bakacağız.

Son yıllarda soylulaştırmanın Eindhoven’ın belirli alanları için nasıl önemli bir kavram haline geldiğini gördük. How-to-Gether’a dahil olan tasarımcılar olarak, şehrin geleceğine ilişkin konunuz nedir?

Sanne Muiser: Bu projede gördüğünüz şey bir süreç. Eindhoven’da “Stripe S” gibi alanlar eski sanayi binalarını barındırıyor ve şu anda orada insanlar yaşıyor, ancak büyük bir sosyal yaşam eksikliği var. Bunu görmüyorsunuz çünkü dışarıdan bakınca çok güzel; ama okul ya da hastane yok... O boşlukta hiçbir şey yok. Zamanla insanlar öğreniyor çünkü bu tasarım dili 15 yıl önce geliştirildi, o zaman için olağanüstüydü. Bu yüzden onu da eleştirmek istemiyorum çünkü zamanının güzel bir örneği, bu bir öğrenme süreci. Bugün tüm mülk gerçekten değerli. Ve soru şu, neden? Bu aşamada sosyal tasarıma ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Ve bence bunu keşfetmek için zaman ve mekân olması harika. Hızlı bir şekilde apartmanlar inşa edildiğinde her zaman para sorunu olur, ancak değer korunur. Bazı mahallelerin neden bu kadar değerli olduğunu düşünmeliyiz. Belki de çok para kazandırdığı için değil, barındırdığı kültür yüzündendir? Bunu da görmeye başladık. Umarım bu konuya daha fazla odaklanılır çünkü şu anda çok fazla şey olup bitiyor.

Servie Boetzkes: Soylulaştırma terimi, mimarlık ve sosyoloji içinde biraz olumsuz bir çağırışma sahip. İşçi sınıfından üst sınıfa değişen ve toplumdaki azınlıklar için satın alınabilir olmayan mahalleleri kasteder. TAC ile, Philips tarafından ofis ve otopark olarak kullanılmış, şehir merkezine bitişik bir alan ile ilgileniyoruz. Philips zamanla şehir merkezinden ayrıldııkça, kentsel dokuda bıraktığı boşluk giderek daha fazla kentsel dönüşümü gerektiriyor.

Soylulaştırmanın gerçekten bir etkisinin olduğu geçmişten alınan dersler nede-niyle Eindhoven’da siyaseti ikna etti; burada geliştirilmekte olan şeyin daha kapsayıcı olması gerektiği ve toplumdaki herkese olanak sağlaması konusunda ortak karara varılıyor.

By asking someone to create a manual, you make that person aware that they are a part of this community and they have to obey some rules, but then they are there to make their own rules.

Timothy Liu: By creating fiction, we understand reality. The website showed us what is possible in the future. I don’t know if the collected information will be useful at all. But it makes me think that we are building our own space, with our own rules, and we will have our own way of living at TAC. And writing the instructions already gives people a starting point to think about what kind of space they want to work and live in the future. And also, that goes back to the earlier research I was discussing because TAC is always in this mixed identity, I have to say. So it is always hybrid. I think by doing this, we also have the chance to review what we are having and what we want to get out of it. Maybe we are not taking it all, but we just keep the main part to build the TAC we want.

Nikolai Gillissen: One thing I really liked -because I’ve been working with the website- I saw a lot of different interpretations of the same assignment. And one nice thing is that everybody speaks about the same thing in a different language. So I, for instance, am very focused on technology. Another person is very focused on the future; some are more into photography, music, or film. So everybody speaks their language. So, forcing them into the same format might be tricky. It was a mixed people with various levels of how much they interact as residents. We are working on a shared language across these very different people in this project. So that is one takeaway I had for this project.

Sanne, I was curious about your experience working on this participatory project and how you filter all this information into the design process, especially in the latest stages.

Sanne Muiser: Interestingly, the information collected is hybrid, and you cannot wrap it up. It’s interesting that there is an overlap in parts of the research and the outcomes of the interviews. What I like about the projects is that you have this hybrid way of getting the information and shaping a future according to that. Getting all this information from different perspectives, people from different fields, is very interesting. I think Timothy created a sort of openness into a frame we are already in. And my part was just collecting what was on the surface, labeling or naming it. This whole hybrid process from all angles is to find the future of TAC and how we should use it. It is a rich process.

It is valuable because it has all these different perspectives. It makes it rich and also a new approach to city development. We are seeing how things can be done differently. So, the project is not an answer or the formula of how new cities should be built; but especially when it comes to city building, we want to highlight that social parts and human activities should not be forgotten. I think this is a very valuable way of designing spaces by looking from different perspectives.

Servie, I would like to ask you the same question as an architect. How can the collected information be translated into architectural design?

Servie Boetzkes: For me it has been quite a ride the past few years working on this project. The amount of information that we have to absorb, digest and often also need to forget has been huge. This is part of the profession so filtering information and weighing all those elements on importance is something that we do every day. For example people can worry about the position of a wall socket, but as long as we are in a preliminary design stage that is not that important. That doesn’t take the worry away from that person, so we collect and archive that wish and when the time is there we apply these requests.

Within the participatory project it was important to give everybody a voice and all these voices have common denominators. If we can understand what that is, we can simplify the amount of information that is to be used within the design process. It also helps us to appoint parts in the design for people who would like a certain quality. Things such as Northern light for painters, street side ateliers for people who also sell items directly from their studio’s, or musicians who need a spot where they can practice and record with their bands...

So yes, it is about filtering information but it is also about understanding the users of the building and what they have in common. And whilst everybody has a different way to express themselves they often want more or less the same solution. And the beauty about the TAC community is that it is a very resilient community. People understand what the limitations are and are willing to think with us so we can meet our goal and that is to create a new cultural hotspot for the city in one of the biggest city developments that is ongoing right now.

Which stage of the project are you in right now?

Sanne Muiser: We finished the research, but interestingly the conversation is still going on. It’s very interesting that we actually moved as TAC residents. We moved to a school because they are rebuilding the building. And in that way that school building is there, there are maps, there is the whole plan... The map has become a conversation piece. So there is a dialogue continuing on the map. There are also simple questions like, “Where will the toilets be?”, or “Are they going to be gender neutral?” So in that way, with the co-creation, the values are reflected and shared with the neighborhood where we get inputs. They also had interesting information to give to us. For now, the conversation continues on paper and the whole process is open to everyone.

So, all the co-creations and programs have been done. All the information is transformed into the design. The first draft of how the building should look is finished. It has become a conversation piece, which still continues.

Astrid Cats: From a technical and architectural point of view, there are three phases of building design. The first stage is designing the first draft. Then there is a provisional design where we use all the input from the co-creation sessions and activities. That was the basis for a draft design and a provisional design. The last thing we did was present the provisional design to TAC residents. We got a lot of feedback on that. Most were very positive. We did our job well in getting the information in because many of the ideas we had already had been heard during those



TEMPORARY ART CENTER DAKI ESSEY STÜDYOLAR, FOTOĞRAF: EVA DERBALOVA
OLD STUDIOS AT TEMPORARY ART CENTER, PHOTO: EVA DERBALOVA

Ve bu özel durumda TAC, sanatçıların ve tasarımcıların şehir merkezi olan bir “A” lokasyonunda “C” lokasyon fiyatlarına kiralayabilecekleri bu kültürel noktalardan biri olacak. Böylece, şehrin bu bölümünün canlı ve kapsayıcı olmasını sağlıyoruz. Yani evet, bu alan yükselecek ve yoğunlaşacak ama bu kültürel sanat topluluğunun devreye sokulmasıyla parlatılmadan, daha doğal bir şekilde gerçekleşecek. Her şeyi cıalamamak, yeni ve eski nesillerin sosyal ve kültürel uygunluklarını keşfedebilecekleri ve icat edebilecekleri bu yerleri yaratmak için şehirlerin ihtiyaç duyduğu şey. Bir mimar olarak, tüm bunları mümkün kılmak ve bu şehre hak ettiği yeri vermemiz gerektiğine inanıyorum.

Timothy Liu: Geleneksel şehir planlamasının bu durumlarda nasıl hareket ettiğini görmenin gerçekten ilginç olduğunu düşünüyorum, onlar sadece cevaplara odaklanıyorlar, ama biz soruları da gündeme getiriyoruz. Kentsel planlama ve kentsel gelişim, modelleme ve sembol üretimini hedef alıyor. Pratiklerini bunun üzerine inşa ediyorlar ve makinelerin izin verdiği kadar tasarlayabiliyorlar. Sonra bizler de makineler gibi düşünmeye başlıyoruz. Bunun tamamen değiştirilmesi gerektiğini söylemiyorum. Ama böyle projelerle bizim de modernizme katkıda bulunduğumuza inanıyorum. Sadece makineler değil, kültür de bize ilham veriyor. Buna bilgi, merak ve kültür alışverişi de eklenebilir. Bu tür projelerin böyle bir değişime yardımcı olacağını inanıyorum. Bu proje hakkında gerçekten sevdiğim şey, aşağıdan yukarıya ilerliyor olması. Birçok farklı sanatçı, tasarımcı ve mimar ile işbirliği yapıyoruz: geleceğimiz için birlikte bir mekân üretmeye çalışıyoruz.

Astrid Cats: Gerçekten de, şehir gelişimine geleneksel bakış açısının parayı takip ettiğini deneyimledim. Ve bu sadece konut ve ofis inşa etmekle ilgili çünkü inşa edilmesi en kârlı olanlar bunlar. Ama birçok şehirden de aynı dönüşümün yaşandığını düşünüyorum. Bu sistem yeterli değil. Şehirde başka tesislere ve niteliklere de ihtiyacımız var. Parklara, yüzme havuzlarına, oyun alanlarına ve yürüyüş yollarına ihtiyacımız var; şehrin bir parçası olma deneyimine ihtiyacımız var. Şehrin yaşanabilirliği çok değişti. TAC ile geliştirdiğimiz yolun bu sorunun tek çözümü olduğunu düşünmüyorum ama kesinlikle yeni bir model oluşturduk. Avrupa’da bu şekilde ele alınan ilk örnek olduğunu biliyoruz. Bina yatırımcılarıyla işbirliği yapıyoruz ve aşağıdan yukarıya inşa etmeye çalışıyoruz. Başarılı olup olmayacağımızı bilmiyoruz; 2-3 sene sonra, hatta belki 20 sene sonra tekrar konuşmak lazım ama bence en azından bu farklı modelleri geliştirmeye başlamamız lazım. Var olanı kabul edemeyiz. Bu bizim yaklaşımımız. Ve bence çok ilginç bir yöne doğru gidiyoruz. Bu nedenle Hollanda’daki diğer pek çok kuluçka merkeziyle de iletişim halindeyiz; şu an gözleri üzerimizde. Ayrıca bunu Amsterdam’daki bir modelle uygulamak için de sürecimizi takip ediyorlar. Herkesin farklı bir yaklaşım denemek istediğini hissettiklerimiz bir andayız. Sadece sanat mekânları değil, belediye de farklı bir yaklaşım benimsemesi gerektiğini düşünüyor; bina yatırımcıları bile bizim çalışma şeklimizi takip ediyor.

Nikolai Gillissen: Bence bu harika yollardan sadece biri. Daha önce benzer denemeler yapıldı, ancak daha çok yukarıdan aşağıya bir yaklaşım vardı ve sonunda istedikleri gibi çalışmadılar. Bizim modelimiz hiç uygulanmadı ve bence süreci takip etmesi çok ilginç. Nasıl sonuçlanacağını görmemiz gerekecek, ama bence çok umut verici.

Bu proje sayesinde topluluk kavramına veya kentsel müştereklere ilişkin anlayışınız nasıl değişti?

Sanne Muiser: Çok hoş ve nazik bir şekilde değişti. Topluluk, aynı takım elbiseyi giymek gibi bir ortaklıktır. Ama TAC sakini olmak böyle değil. Nasıl gö-

co-creation sessions, so they were integrated into the plan. But now we are making this quite technical move from a provisional design to a definite design.

But you also have to imagine how big the window frames should be. And of course, people do not care about centimeters, but it is really important for the actual design. Of course, these are practical and architectural decisions; then it could be that big changes occur or that we discover something is impossible. So we are now at that stage of working out these details. So that is what I also want to show to all our residents soon, which is actually a huge improvement. I am very happy about that.

Then we go into the definite design, and I think we will not be gathering knowledge anymore. We have to interpret the existing knowledge and translate it into the design, so people can give feedback to us on whether that is indeed what they are looking for so far. So we now come to a phase where we have almost the definite design, which is the exterior part of the building, but we are now also coming to a stage where we can decide if we want curtains in the cafe. And if we have curtains, we need to find a TAC resident who can make those.

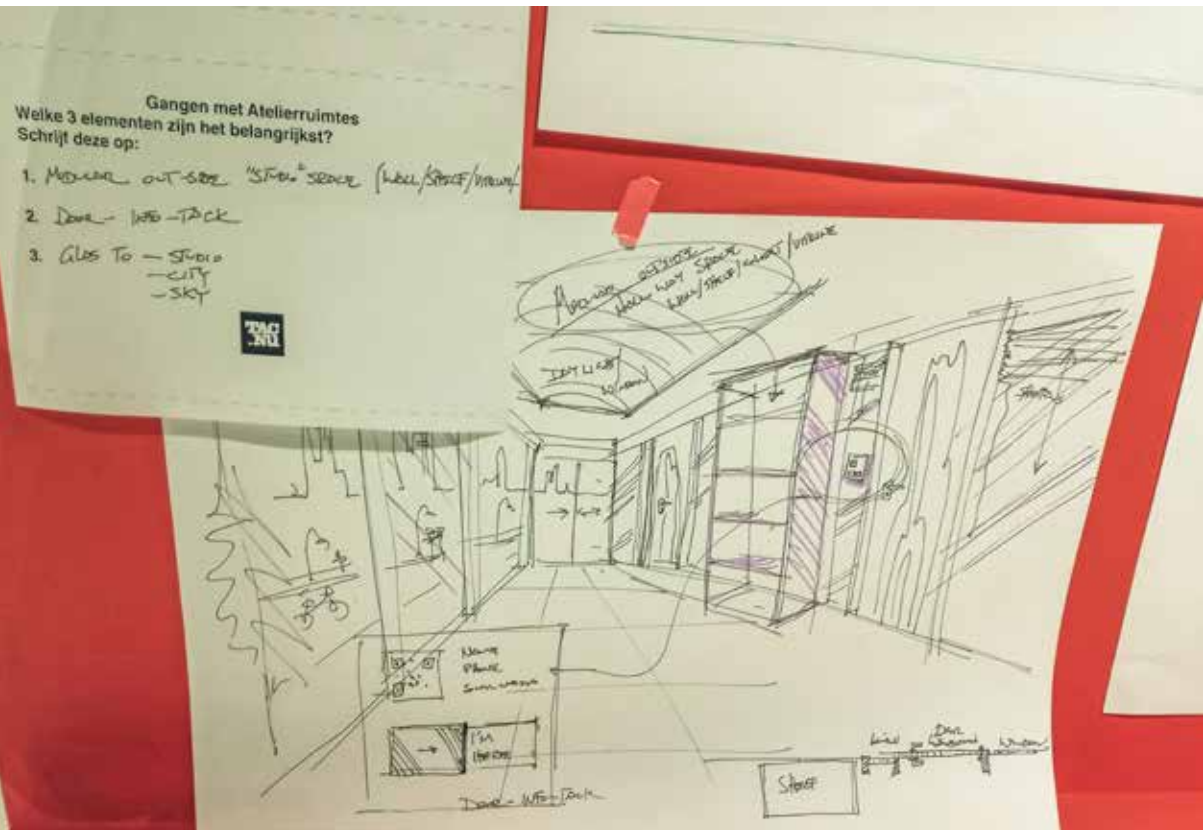
In recent years, we have seen how gentrification has become an important concept for specific areas of Eindhoven. What is your position as a designer regarding the city’s future in relation to your involvement in How-to-Gether?

Sanne Muiser: What you see in this project is a process. Areas like “Stripe S” in Eindhoven are old industrial buildings, and people are living there right now, but there is a huge lack of social life. You do not see that because it looks beautiful outside, but there is no school or hospital... There is nothing in that blank. But people are learning because this was developed 15 years ago, which was outstanding then. So, I don’t want to critique it because it is a good example of its time, but then again, it is a learning process. Today the whole property is really valuable. And the question is, why? I think social design is needed at this stage. And I think it is wonderful that there is time and space to discover that. There is always the money issue when fastly apartments are built, but the value is kept. We should think about why certain neighborhoods are so precious. Maybe it is not because it makes so much money, but it is just because of the culture that’s in there. That is also visible. I hope they will see it even more because a lot is happening here.

Servie Boetzkes: The term gentrification has a somewhat negative connotation within architecture and sociology. It is about neighborhoods that change from working class to upper class and are unaffordable for the minorities in society. Now here we are dealing with an area adjacent to the city center that has been used by Philips as offices and parking lots. And while Philips has left the city center for a while, this gap in the urban fabric has become more and more in need of urban redevelopment.

Because of the learned lessons from the past -where gentrification was indeed an aspect- have convinced politics here in Eindhoven; what is being developed here has to become more inclusive and give possibilities to everybody within society.

And in this specific case TAC will be one of these cultural spots where artists and designers will be able to rent in the city center on an A-location for C-location prices. Therefore we make sure that this part of town will be vibrant and inclusive. So yes, this area will be uplifted and it will be densified but with the implementation of this cultural art community there will also be an unpolished, more raw edge. And to not polish everything is what cities need to create these places where new and old generations can explore and invent their social and cultural relevance. My belief as an architect is to make all this possible and to give this city this spot which it deserves.



ründüğüne dair bir özgürlük var. İşte bunu çok seviyorum. Topluluk duygusunun özgürlük olduğunu öğrendim. Yani yapmak istediklerimizi yapmakta belli sınırlar var ve ortak paydamız da bu. Bunu çok ilginç buldum. Bir kutuya konmaktan ya da her hafta Cuma günleri bir şeyler içmeye davet edilmekten hoşlanmıyorum. Ama TAC sakiniysen bilirsiniz ki herkes stüdyolarındadır ve haftanın bir noktasında, belki gece ya da öğleden sonra biriyle karşılaşsınız. Burası hibrit bir mekân ve bu çok ilginç. Her yerde böyle olduğunu sanmıyorum, ama TAC iyi çalışıyor. Bir müşteręi müşterek yapan da işte bu.

Timothy Liu: Topluluk benim için aynı ilgiye sahip bir grup insandır. Ve müşterekler aynı mekân, su, kimlik, güven - tıpkı TAC'ta sahip olduğumuz gibi - veya paylaştığımız dil, hatta altyapı ve zaman olabilir. Dolayısıyla, karşılıklı etkileşimleri paylaşmanın, ticaret yapmanın veya değiş tokuş etmenin yolu, bu proje sayesinde gerçekten değişti. Çünkü artık TAC topluluğundan insanları daha iyi anlıyorum ve daha fazla bilgi paylaşarak birbirimizi daha da çok tanıyoruz. Dolayısıyla bu proje sayesinde topluluk hakkındaki anlayışımın kesinlikle değiştiğini düşünüyorum.

Nikolai Gillissen: Bir şeyler yaratmak dışında çok az ortak ilgi alanına sahip, herkesin kendi yolunda olduğu, çok çeşitli ve son derece heterojen bir grup insan olmamıza rağmen, sıklıkla aynı dili konuşuyoruz ve bu da bir topluluk ve birlikte-lik duygusu oluşturuyor.

Servie Boetzkes: TAC, çok sayıda yaratıcı ve renkli insandan oluşan, çok yönlü bir topluluk. Ve bu sadece atölye kiralayanlar için değil, düzenlenen tüm etkinliklere katılanları ve mekânı ziyaret edenleri de kapsıyor. Bu akışkan topluluk, mekânı değiştirken kendini yeniden keşfediyor. Bu projenin aynı zamanda yaptığı şey, bir kentsel müşterek olarak işlevinin önemini anlamak, özellikle de bunu belediye-nin etkilerinde yapmadan. TAC şehrin merkezindeki konumunu stabilize ediyor. Yaratım alanları, kulüçka merkezleri ve kültürel hızlandırma programları yaratıcı toplumun üreme alanıdır, bunların erişilebilir ve herkese açık olması gerekir. Ancak bu mesajı yaymanın da toplumun bir görevi olduğunu ve bunun bir parçası olmanın belirli bir sorumluluğu olduğunu da unutmamak gerekir. Çok biçimli ve kapsayıcı topluluğa benzeyen bu büyük resmin nasıl bir parçası olacağınız kadar, bireysel hedeflerinizi geliştirmekle de ilgilidir.

Timothy Liu: I think it is really interesting to see how traditional urban planning acts in these situations. They only provide answers, but now we are also raising the questions. Urban planning and urban development are based on modeling and symbol making. They build on that, and they are based on what machines are capable of. So we also started to think like machines. I'm not saying that this needs to be totally changed. But I believe now we are adding to modernism, and the machines do not just inspire us, but the culture also inspires us. And we can add to this; knowledge, curiosity, and cultural exchange... I believe these kinds of projects will help this change. The thing I really like about this project is that it is bottom-up. We are collaborating with many different artists, designers, and architects; we are trying to develop a space for our future.

Astrid Cats: I have experienced that, indeed, the traditional way of looking at city development is following the money. And it is only about building housing and offices because they are the most profitable to build. But I think in many cities this is experienced. The existing system is not enough. We also need other facilities and qualities in the city. We need parks, swimming pools, playgrounds, and walkways; we need the experience of being a part of the city. And the livability of the city has changed a lot. I do not think the way we are doing with TAC is the only solution to this problem, but it is definitely a new model. We know this is the first example in Europe where we are taking it this way, collaborating with the building investors and trying to build bottom-up. We do not know if it will succeed; you have to ask us again two or three years later, maybe even in 20 years, but I think at least we need to start developing these different models. We cannot accept what it is. This is our approach. And I think we are heading in a very interesting direction. This is also why we are in touch with many other incubator spaces in the Netherlands; their eyes are on us at the moment. They are also looking at our process to take this as a model for Amsterdam. We are in a moment where we feel that everyone wants to try a different approach. It is not only art spaces, but also the municipality feels this needed to take a different approach; even the building investors are thinking about our way of working.

Nikolai Gillissen: I think this is one of the many great ways. There have been very similar experiments before, but more of a top-down approach, and in the end, they do not work out the way they intended. Our model has never been applied, and I think it is very interesting to follow up. We will have to see how it will turn out, but I think it is very promising.

How has your understanding of community or urban commons changed through this project?

Sanne Muiser: It changed in a very nice and gentle way. Community is something that you have in common, like wearing the same suit. But being a TAC resident is not like this. There is this freedom in how you appear. That is what I like a lot. I found out that the community's feeling is freedom. So there is limitedness in doing whatever we want, which is the common ground. I found it very interesting. I don't like being put in a box or invited to a Friday afternoon drink weekly. But if you are a TAC resident, you know that everybody is in their studios, and at some point in a week, maybe at night or in the afternoon, there is this common ground that you know you will encounter someone. It is a hybrid space, and that is interesting. I don't think it is like this everywhere, but at TAC, it works well. It's this ungrabbable thing that makes a commons as commons.

Timothy Liu: A community, for me, is a group of people with the same interest. And the commons can be the same space, waters, identity, trust -as we have in the TAC space- or the language we share, even the infrastructure and time. So, the way of sharing mutual interactions, trading, or exchanging really changed through this project. Because now, I understand better the people from the TAC community. And by sharing more information, we understand each other more. So I think my understanding of community and sharing definitely changed through this project.

Nikolai Gillissen: Even though we're a highly diverse group of people with very few shared interests except creating stuff, everybody is in their way. And even though we are a very super heterogeneous group of people, we speak the same language often. This creates an extreme sense of community and togetherness.

Servie Boetzkes: TAC is a very pluriform community with a great bunch of creative and colorful people. And that is not only for those who rent an atelier, but also for all the events that are organized and the people who are visiting these. This fluid community is reinventing itself as it changes space. What this project also did is to understand the importance of TAC's function as an urban commons, especially stabilizing it's position in the center of the city, without being in the outskirts of the municipality. That makerspaces, incubators, cultural accelerators are the breeding ground for the creative society and that they need to be accessible and open to everybody. But that it is also a task for the community to spread that message and that there is a certain responsibility being part of this. It is as much about developing your individual goals as it is how to be part of this bigger picture that resembles that pluriform and inclusive community.

How does *How-To-Gether* continue currently? Are you planning a physical exhibition or publication due to the project?

Astrid Cats: So there are different types of research, including the one from the co-creation sessions that Sanne executed. You can do co-creation sessions, have empathy, and still collect information, but it is always good to have a start and an ending. So the website is the end product of the research. We will do a final presentation during Dutch Design Week in October 2022. We are doing this together with analytical research executed by different universities around. They took TAC as their main case. That is quite interesting. So we have our artistic research, and then we have this analytical, formal research done by universities. We will put them together for an exhibition and a publication. I think this publication is an opportunity to present what we discovered in all of these different researchers and keep it quite lightly. We want to say that TAC was there long before, and we worked for it. Thanks to this, many people can learn about this experience and hopefully inspire their thinking. We are still in the design stage and believe in the

How-To-Gether nasıl devam edecek? Proje nedeniyle fiziksel bir sergi veya yayın planlıyor musunuz?

Astrid Cats: Sanne'nin yürüttüğü birlikte yaratma oturumları da dahil olmak üzere farklı araştırma türleri var. Birlikte yaratma seansları yapabilir, empati kurabilir ve yine de bilgi toplayabilirsiniz, ancak bir başlangıç ve bitişe sahip olmak her zaman iyidir. Bizce *web* sitesi araştırmanın son ürünüydü. Ekim 2022'de Hollanda Tasarım Haftası sırasında bir final sunumu yapacağız. Bunu, farklı üniversiteler tarafından yürütülen analitik araştırmalarla birlikte yapıyoruz. TAC'ı bir proje olarak ele aldılar. Bu oldukça ilginçti. Sanatsal araştırmamız vardı; artık üniversiteler tarafından yapılan bu analitik, resmi araştırmamız da var. Bunları bir sergi ve yayın için bir araya getireceğiz. Bu yayının, tüm bu farklı araştırmacılarda keşfettiklerimizi sunmak ve süreci hafifletmek için bir fırsat olduğunu düşünüyorum. TAC'ın çok önceden beri var olduğunu ve onun için çalıştığımızı söylemek istiyoruz. Bu sayede birçok insan bu deneyim hakkında bilgi edinebilir ve umarız onların düşüncelerine ilham verebiliriz. Henüz tasarım aşamasındayız ve bu süreci açık tutmanın önemine inanıyoruz. Ben de bu yeni projeleri TAC sakinleri ile yapmayı düşünüyorum ve onların yeteneklerini binada kullanabilmeyi hayal ediyorum. Ama şimdilik hedefimizi sergi ve yayın olarak söyleyebiliriz.

Son olarak hem bireysel hem de bu proje ile ilgili gelecek planlarınızı söylemek istiyorum.

Timothy Liu: Bir sosyal tasarımcı olarak deneysel anlatılar, sergiler ve küratörlük çalışmaları aracılığıyla olası gelecekleri tasavvur edip mümkün kılarak toplumumuzda farklı normallik biçimlerine meydan okumaya ve sorgulamaya devam edeceğim. Bu projeyi genişletmek için topluluk, toplumsal davranış ve paylaşım yolları hakkında araştırma ve sanat çalışmalarına devam ediyorum. Ayrıca gerçek hayattaki temasta ve disiplinler arası bir şekilde daha büyük bir sosyal değişim yaratmak için spekülatif tasarımı kullanmak için daha fazla fırsat arıyorum.

Sanne Muiser: Şimdilik, tüm bilgileri topladığımız ortak yaratım oturumlarının çıktılarını paylaşmaya çalışacağız. Ayrıca, Astrid'in dediği gibi, tüm bu projenin girdilerinin paylaşılacağı bir ulusal araştırma bölümü var ve Hollanda Tasarım Haftası sırasında sergilenecek bir sunum hazırlanıyor. Kişisel olarak ise, projelerim devam ediyor. Ben her zaman sahadayım. Kendi pratigimde liflere ve yüne odaklanıyorum.

Nikolai Gillissen: Projedeki rolümün tamamlandığını düşünüyorum, ancak umarım gelecekte, asıl binanın yaratılmasındaki adımlarda da bir parçası olmaya devam edebilirim. Fiziksel ile dijitalı bir araya getirdiğimiz projeler üzerinde çalışmaya devam edeceğiz.

Servie Boetzkes: Tasarım sürecindeki bir sonraki aşamayı henüz hazırlamaya başladığımız için benim rolüm devam ediyor. Müteahhitin 2023 yılı başında işe başlayabilmesi için yapı ruhsatı başvurularının hazırlanmasına odaklanacağız. Bu karmaşık kentsel yapı bloğunun mühendisliğini yapmak için harika bir profesyonel ekiple çalışıyoruz. Tüm süreç, bu projeyi inşa etmek için gerekli olan gerekli teknik çözümlere dönececek.

Bunun yanı sıra, Eindhoven'daki "kalite ekibinin" bir üyesi olarak diğer mimari projelerimiz üzerinde çalışmaya devam edeceğiz. Ayrıca önümüzdeki dönemde Brno'daki Mimarlık Fakültesi'nin bahar dönemini kurgulamak için kullanacağız.

Astrid Cats: Tasarım devam ediyor ama son aşamadayız. Ve inşaat 2023'ün başlarında başlayacak. Yani altı aydan az bir süre kaldı. Bunun için heyecanlıyım. Bundan bağımsız olarak, artık TAC'ın direktörü olmayacağım. Son beş yıldır bu organizasyonun merkezindeyim. Tam zamanlı işim olarak bu fırsatı yakaladım. Benim için tüm bu bilgilerin ve TAC'ın geleceği için istediğimiz her şeyin kullanıcıların içinde olmasını sağlamak çok önemli. Birlikte düşünmeye devam etmek için doğru insanları bulmalıyız. Olduğu gibi devam etmesi iyi, ama aynı zamanda tekrar kolektif bir süreç haline gelebilir. Bu yüzden, tüm bu topluluk yapısıyla keşinen sağlıklı şey, gelecekteki ürünü tasarlamanın tekrar topluluğa geri dönmesidir. Bu yüzden kişisel olarak benim için oldukça ilginç bir nokta. Bu yüzden benim için önümüzdeki birkaç ay, bunun devam etmesi için doğru koşulları oluşturmaya odaklanacak.

Söylediklerin ilginç; tüm bu süreci topluma kazandırmak. Çünkü bir bina dönüştürülürken kentsel hafızası da yok oluyor. Bu hafıza binanın kendisine ait olsa da, bir topluluk aslında bina yok olsa bile bu hafızayı taşıyabilir.

Astrid Cats: Evet, çok güzel söyledin. Bu kararı vermem için çok önemli bir sebepti. TAC'ın geleceği hakkında konuşmaya başlamamız güzel. Hafıza toplumun içindedir. Bu hafızaya daha az bağlı olan yeni insanların binanın geleceği için, daha yeni bir bağlanma türüyle katılabilmelerinin de iyi olduğunu düşünüyorum. Umuyoruz ki bu organizasyondan sağlıklı gelişim doğabilir çünkü bilgeden hareket ediyoruz ve ileriye bakmak için ortak bir geçmişe sahibiz. Bu yüzden mekânımızın geleceği için çok heyecanlıyım.

* Projenin detaylarını görmek için <http://how-to-gether.nl> adresini, Temporary Art Center (TAC) hakkında daha detaylı bilgi için ise <http://tac.nu> adresini ziyaret edebilirsiniz.

TEMPORARY ART CENTER'DA
"BİRLİKTE OLUŞTURMA OTURUMLARI"
"CO-CREATION SESSIONS" AT
TEMPORARY ART CENTER

importance of keeping this process open. And I am thinking of doing these new projects with TAC residents to use their features for the building. But for now, we want to keep things in the form of exhibition and publication.

Finally, I would like to ask about your future plans both individually, and related to this project.

Timothy Liu: As a social designer, I will continue to challenge and question different forms of normality within our society, envisioning and enabling possible futures through experimental narratives, exhibitions and curatorial works. To expand this project I am continuing my research and artwork about community, communal behavior and ways of sharing. Also looking for more opportunities to use speculative design to create a greater social change in real-life contact and a cross-disciplinary way.

Sanne Muiser: For now, with the co-creation sessions that we did and gathered all the information, I will work on sharing them. Also, as Astrid said, there is this national research part where this whole project's input will be shared, and there is already a presentation that will be showcased during Dutch Design Week. And personally, my projects still continue. I'm always in the field. I'm now focusing on fibers and wool.

Nikolai Gillissen: I think my part in the project is completed, but I hope that maybe in the future I can continue being a part of it in the next steps, in the creation of the actual building. We will be working on more interesting projects to try to mix the physical with digital.

Servie Boetzkes: Our work is still ongoing as we just started preparing the next phase in the design process. We will start focusing on preparing the application for the building permits so that the contractor can start his work in the beginning of 2023. This means that we are working with a great team of professionals to engineer this complex urban building block. That all will be translated into the necessary technical drawings that are needed to build and realize this project.

Besides that we will continue to keep working on our other architecture projects, being a member of the quality team in Eindhoven and also use the upcoming period to re-invent our summer semester for the Faculty of Architecture in Brno.

Astrid Cats: The design stage is still ongoing, but we are at the final stage. And the construction will start in early 2023. So it is less than six months from now. I am excited about it. A bit of a plot twist; I will not be the director of TAC anymore. I have been at the heart of this organization for the last five years. I've had this opportunity as my full-time task. For me, it is very important to ensure that all this knowledge and all we want for the future of TAC will be within the people. We need to find the right people to continue thinking together. It is good that it will continue as it does, but it can also become a collective process again. So I think a healthy thing that collides with this whole community building is that it is back to the community again to design the future product. So it is quite an interesting point for me personally. So for me, the next couple of months will be focused on making the right circumstances for this to continue.

It is interesting what you said; giving all this process to the community. Because when a building is transformed, its urban memory is also destroyed. Even though it belongs to the building itself, a community can carry this memory even though the building is gone.

Astrid Cats: Yes, that is very nicely said. That is a very important reason for me to make this decision. It is good that we start talking about the future of TAC. The memory is within the community. I think it is also good if new people with a lesser attachment to this memory can join for a newer type of attachment for the future of the building. Hopefully, healthy development can be born from this organization because we work from the knowledge and have a shared history to look ahead. That is why I'm very excited about the future of our place.

* You can check <http://how-to-gether.nl> to see the details of the project, and <http://tac.nu> for further details on the Temporary Art Center (TAC).

Barınmanın güçleştiği, bilinmezliklerin arttığı bir dünyada, Roof Coliving kendini farklılıklarıyla bir arada yaşamak, üretmek, ve yaşadığı mekânlara katılmak isteyenlere yönelik bir sosyal girişim olarak tanımlıyor. Roof'un temsilcileri sosyal tasarımcı Emre Güzel ve şehir plancısı İzel Büyükgöze ile, konsept ve ürün olarak iki farklı yaklaşımda *coliving* pratiğini, ve mekândan yola çıkarak şehir ölçeğinde etkileri hakkında konuştuk

Bir konsept olarak bir arada yaşamak

Röportaj **Interview:** Nilsu Öztürk

Co living:

Living together as a concept

Roof Coliving defines itself as a social enterprise for those who want to live together despite their differences, to produce and participate in the places where they live, in a world where uncertainty is on the rise and finding a decent accommodation is an issue... We talked to Roof's representatives, social designer Emre Güzel, and city planner İzel Büyükgöze about the practice of coliving as a concept and product, and its effects on the city scale, starting with the space

Roof Coliving'in başlangıç hikâyesi nedir?

Emre Güzel: Roof Coliving 2019'da üniversiteden üç arkadaşımla katıldığımız bir yarışmada sunduğumuz bir proje fikriydi. Bu proje ile bir ortak yaşam alanı hayal ettik. Ardından bu ortak yaşama alanı örgütlenmeden kurulacak bir hayal olmamalı diyerek ilk çalışmalarımıza başladık. Roof Coliving merkezine insanları koyan ve topluluk değerlerini temel alan bir sosyal girişim olarak hareket ediyor. Türkiye'de farklı kimliklerimizle, farklı disiplinlerimizle bir arada yaşayıp yaşadığımız mekânlarda etki üretebileceğimiz pratikler mümkün mü diye sorguluyor ve buna yönelik çalışmalar yapıyoruz. Her gün kullandığımız yaşam alanlarını insan ve topluluk pratiklerini içerecek biçimde yeniden tasarlıyoruz.

***Coliving* kelimesini kendi pratiğiniz bağlamında nasıl tanımlıyorsunuz?**

Emre Güzel: Literatürdeki örnekler göre, *coliving* dünyanın çeşitli yerlerinde farklı problemlere çözüm üretmek için kullanılmış bir kelime. *Coliving* bulunduğu konumda, kurucuları ya da toplulukları hangi problemlere çözüm üretmek istiyorsa, onlara yönelik ortaya çıkan "bir arada yaşam mekânları" olarak tasvir edilebilir. Tabii her sektörde olduğu gibi burada da popüler kültürün ve kapitalizmin yansımalarını görüyoruz. *Coliving* problem çözen bir yaklaşım olarak ortaya çıkarken, şu an gördüğümüz, daha çok otel hizmeti veren, ana problemleri ve çözüm pratiklerini dışarıda bırakan yaklaşımlar da kendini *coliving* olarak tanımlıyor. Bizim pratiğimizde ise *coliving* konseptini, bir mekânda yaşarken birbirimizden öğrendiğimiz, bir topluluk olarak hareket edebildiğimiz, mülkiyetten ziyade müşterek olanı konuştuğumuz bir yaşam pratiğini olarak tanımlıyoruz. Yani aslında farklı kullanımlarla kelimenin anlamı konsept ve ürün olarak ikiye ayrılıyor.

Dünyadaki örneklerine baktığımızda, mesela Hindistan'da yapılan bir çalışmada, Y kuşağının %72'sinin ortak yaşama alanlarında yaşamaya istekli olduğu ortaya çıkıyor. Dolayısıyla çıkış noktası konut krizi ve hızlı kentleşme pratikleri olsa da, aslında *coliving* yaklaşımı sosyal izolasyonu ve yalnızlaşmayı çözen bir yaşam pratiği olarak da anlatılıyor. Ek olarak, Finlandiya'daki bir örnekte, yaşlı nüfusun sosyal izolasyonunu çözmek için gençlerle bir arada yaşadığı, böylece gençlerin de barınma problemlerine çözüm bulunduğu bir model görüyoruz. Ya da beyaz yakalıların kırsaldaki üreticilerle birlikte çalıştıkları, birbirlerine deneyim ve bilgi aktarımı yaptıkları ortak yaşama alanları da var. Yine Hindistan'da sadece *hacker*'ların yaşadığı, böylece birbirleriyle *network* geliştirdikleri bir yaşam pratiği de var. Ama öbür tarafta işgal evleri de var... Kısacası, *coliving* bulunduğu konuma, kullanıcısının pratiğine ve mekânda üretmek istediği etkiye göre şekillenen, değişken bir konsept.

What is the origin story of Roof Coliving?

Emre Güzel: Roof Coliving was a project idea we presented in a competition we participated in 2019 with three friends from university. We dreamed of a shared living space with this project. Then we launched our work by saying that this common living space should not be a dream to be built without organizing first. Roof Coliving acts as a social enterprise that puts people at its center and is based on community values. We question whether practices, where we can live together with our different identities and disciplines and make an impact in these spaces, are actually possible in Turkey. Our goal is to achieve this through our work. We redesign everyday living spaces to include human and community practices.

How would you define the word coliving in the context of your practice?

Emre Güzel: Coliving is a word used in various parts of the world to find solutions to different problems according to examples in the literature. Coliving can be described as "coexistence spaces" that emerge for whatever problems its founders or communities want to find solutions to wherever it is located. As in every sector, we see the reflections of popular culture and capitalism here. While coliving emerges as a problem-solving approach, the approaches that we see now, which are more likely to provide hotel services and leave out leading problem-solution practices, define themselves as co-living. In our practice, we describe the concept of coliving as a life practice where we learn from each other while living in a space, act as a community, and talk about the client rather than ownership. In other words, the meaning of the word is divided into two as concept and product through different usages.

When we look at the examples in the world, for example, a study conducted in India reveals that 72% of the Y generation is willing to live in communal living spaces. Therefore, although the starting point is the housing crisis and rapid urbanization practices, the coliving approach is also described as a life practice that solves social isolation and loneliness. Additionally, in an example in Finland, we see a model where the older population coexists with young people to solve their social isolation so that young people also find solutions to their housing problems. Or, there are common living areas where white-collar workers work together with rural producers and exchange experience and knowledge. There is also a practice of living in India where only hackers live, thus developing networks with each other. But there are also squat houses... In short, coliving is a variable concept that is shaped according to its location, the practice of the user, and the effect it wants to create in the space.



Herhangi bir kurum ya da kişi, mekânsal bir tasarım da geliştirse, operasyonel bir iş de yapsa, konumlandığı yerdeki dokuylaaidiyet kuramadığında, topluluğun ihtiyaçları yerine kendi niyetleriniöncelediğinde bu çürümeye mahkûm bir tasarım ya da yaşam pratiği olacaktır.

-Emre Güzel



CPH VILLAGE, DENMARK

Suppose any institution or person develops a spatial design or does an operational job when they cannot establish a sense of belonging with the texture of the place where they are located or prioritize their own intentions instead of solving a problem. In that case, this will be a design or practice doomed to decay.

-Emre Güzel

Bütün bu örneklerin Türkiye’deki karşılığı nedir sizce?

Emre Güzel: Mahalle ölçeğinde baktığımızda komşuluk meselesi üzerinden aslında bir *coliving* konsepti görüyoruz. Mekânsal ölçekte ise, avlulu yaşam sistemi gibi, Güneydoğu’da da gördüğümüz pratikler birer örnek. Yeni yüzyılda karşılaştığımız örnekler için ise daha çok kırsaldaki ekolojik köyler örneği verilebilir.

İzel Büyükgöze: Sulukule’de de yerinden edilmeler yaşanana kadar süregelen pratikler de Emre’nin bahsettiği avlu pratiği gibiydi. Kadınların bütün ev işlerini o avluda birlikte yapmalarını, çocuklarına birlikte bakmalarını aslında ben kişisel olarak *coliving* konseptinden çok farklı görmüyorum. Çünkü sorumlulukları paylaşmak, birlikte yerine getirmek ve aslında mekânı birlikte tasarlamak da bu konseptin bir parçası.

Özellikle bugün hepimizin gündeminde olan barınma sorununu ele aldığımızda ortak yaşama modellerinin farklı örneklerini Türkiye’de de görecek miyiz?

Emre Güzel: Biz *coliving* derken, karar mekanizmasında yer alabildiğin, birlikte yaşadığın insanlarla üretebildiğin ve mekânın içerisinde döngüsel bir hareket yaratabildiğin bir biçimden sözediyoruz. Ev kiralарının artması ve dolayısıyla yaşadığımız konut krizinin daha fazla insanı yavaş yavaş aynı evde beraber yaşamaya zorlaması, İstanbul’da *coliving* meselesini farketmeden de olsa gündeme getirecektir. *Coliving* konsepti, kartopu etkisiyle, bir ürün haline de gelecektir. Bence bunun ürün haline gelme biçimi tamamen deneyimlerden çıkmalı ve örgütsel bir yaklaşım içermeli. Fakat Türkiye’de sosyal etki odaklı yatırım biçimleri olmadığı için, buraya yatırım olduğunda da bu durum kapitalin bir parçası haline gelecektir.

İzel Büyükgöze: İstanbul’da şu an *coliving space* diyebileceğimiz bir yer yok ama *coworking space*’ler var ve bunlar da aslında benzer dinamiklerle çalışabilecek yerler iken, genel olarak sunulan veya alınan hizmet olarak karşımıza çıkıyor. Sosyal etki odaklı olan iyi örnekler de var. Ama şu an için bir ortak yaşama alanı örneği görmüyoruz. Ben de Emre’nin belirttiği gibi topluluk unsurunun altını özellikle çizmek istiyorum. Topluluk güçlendirme, topluluk olma ve topluluk bilinci gibi konuları belli konseptler çerçevesinde konuşuyor olmak bunun önünü daha sağlıklı bir şekilde açar diye düşünüyorum.

Siz bir ortak yaşama alanı tasarlayacak olsaydınız şimdiye kadar gördüğünüz örneklerden neleri baz alırdınız? Kendi yarattığınız mekânı ne noktada farklı kılarıdınız?

Emre Güzel: 2019’da gerçekleştirdiğimiz ilk çalışmamız tam da bunun üzerineydi. “Türkiye’de bir ortak yaşama alanı hayal ettiğimizde hangi parametrelere bakmamız gerekir?” sorusuyla yola çıkıp 8 ay süren bir çalışma yaptık. Buradan dört tane parametre çıktı; kültür, ekonomi, topluluk ve mekân pratikleri. Bu parametrelere bakarak her zaman sosyal etki perspektifinden derinleşmek gerektiğine karar verdik.

Aslında bizim doğrudan bir yapı inşa etmek gibi bir niyetimiz yok çünkü şu aşamada mekânlaşmaktansa mekânı talep eden topluluklarla bir arada olmak, topluluğu ve etki alanını büyötmek gibi bir derdimiz var. Ama karşımıza tabii ki farklı fırsatlar geliyor. Mesela Ankara’da tarihsel belleği olan Sönmez Apartmanı’nda bir prototip hayal ettik. Aslında geçmişten günümüze bu mekân sosyal etki aktörlerinin kullandığı bir yer olmuş. Bir çalışma topluluğu ile beraber buradan yola çıkarak daha büyük ölçekte, açık alan ve ortak etkinlik alanlarının da olduğu bir mekân hayal ettik. Bunun gibi şu ana kadar elliden fazla toplulukla beraber tasarladığımız bir atölye serimiz var. Sürekli bu atölyeleri yapıyoruz ki insanların farklı mekânlara yaklaşımını ve bu mekânlara yönelik nasıl hikâyeler tasarladıklarını anlayabilelim. Farklı *coliving* modellerine yönelik kendi verimizi üretiyoruz da denebilir.

İzel Büyükgöze: Kendi yarattığınız alanı ne noktada farklı kılarıyorsunuz noktasında şunu ekleyebilirim: Bizim komünitemizin dinamiklerine baktığımda dayanışmacı, birbirine bakan, birbirini kollayan ve progresif tasarım kararları alan bir yapı olduğunu gözlemliyoruz. Ben bu dinamiklerin metodik bir yaklaşımdansa daha çok insani ilişkiler bağlamında mekânı dönüştüren şeyler olduğunu düşünüyorum.

Emre GüzelEmre: Atölyelerimizi görsel olarak mekânı tasarlayabildiğimiz, dijital bir arayüz olan *Miro board* üzerinde yapıyoruz. Mesela sadece mimarlık disiplininin gelmiş, özelleşmiş gruplara da bu atölyeleri yaptık. Bu tip grupların çalışmalarına baktığımızda en çok derinleştikleri konu perspektif ve materyaller oldu. Bu süreçte mekâna insan koymayı unuttuklarını fark ettik. Fakat biz onları, “mekânı kullanan insan kim”, “mekânla organik ilişkilene biçimi nasıl” gibi konuların üzerine düşünmeye de teşvik ediyoruz. Sosyal hizmet uzmanlarının çoğunlukta olduğu bir çalışma yaptığımızda da daha çok sığınma evi, çocuk bakımı odaklı ortak yaşama alanları gibi, sosyal hizmetlerin sağlandığı alanların tasarımları öne çıktı. Yani farklı disiplinlerden insanların konuyu ele alışı sonucu çok etkiliyor. O yüzden atölyeleri genellikle farklı disiplinlerden gelen insanlarla yapıyoruz.

Aslında farklı topluluklar, kendi geçmişleri ve isteklerine göre *coliving* mekânına farklı tasarım müdahalelerinde bulunuyorlar. Şimdiye kadar gördüğünüz örneklerden ya da farklı atölyelerde yapılan çalışmalarınızd anklınızda kalan bazı tasarım müdahalelerini paylaşabilir misiniz?

Emre Güzel: Mesela atölyelerde de anlattığımız, Danimarka’da CPH Village adında bir ortak yaşama alanı var. Bir müdahale olarak tanımladığımızda burası beğendiğimiz bir *coliving* yapısı. Arazi üzerine gençler tarafından kurulmuş, gençlerin yönettiği ve gençlerin yaşadığı bir yer. Belediyenin 15 yıllığına bu gençlere tahsis ettiği bir mekân. Burası kendini kapital dünyadan uzakta tutan, bizim de beğendiğimiz, incelediğimiz bir *coliving*. Misyonlarında problemlere sosyal, çevresel ve ekonomik olarak çözümler geliştirdiklerini belirtiyorlar. Kopenhag’da gemi ticareti üzerine kurulmuş büyük bir ekonomi var, dolayısıyla kentte çok fazla atıl konteyner var. O konteynerları ileri dönüştürerek yerel yönetimin verdiği arazi üzerine bir ortak yaşama alanı kurmuşlar. CPH Village’da yaşamak için bir mülakat sürecinden geçiyorsunuz. Bu topluluğa ne katacaksınız ve bu topluluktan ne öğrenmek istiyorsunuz gibi sorular yöneltiliyorlar. Farklı disiplinlerin bir arada olmasına önemsiyorlar. Mesela burada on tane mimar yaşıyorsa on birinci mimarı almıyorlar. Onun yerine başvuran sosyolog varsa onu alıyorlar. Burada Kopenhag’da ödediğiniz barınma fiyatlarının oldukça altında bir ücret ödüyorsunuz. Çünkü siz buradan doğrudan hizmet almıyorsunuz. Burada yaşıyorsunuz, yaşadığınız alanın bir parçası oluyorsunuz ve birlikte üretiyorsunuz. Kendi içlerinde kurdukları bir portal sistemi var. Örneğin bir elektrikli süpürgeye ihtiyacın varsa, yeniden almak yerine portala girip birinin elektrik süpürgesini

What corresponds to all these examples in Turkey?

Emre Güzel: When we look at the neighborhood scale, we actually see a coliving concept realized through neighbors. On a spatial scale, the practices we see in the Southeast, such as the courtyard living system, are examples. Ecological villages in the countryside can be considered for some examples we encounter in the new century.

İzel Büyükgöze: The practices that continued until the displacements in Sulukule were like the courtyard practices that Emre mentioned. I personally don’t see the concept of coliving much different from the women in that courtyard doing all the housework and taking care of their children all together. Sharing responsibilities, fulfilling them together, and actually designing the space together are also parts of this concept.

Especially when we consider the housing problem, which is on all our agendas today, are we going to see different examples of co-living models in Turkey?

Emre Güzel: When we say coliving, we are talking about a form in which you can take part in the decision mechanism, produce with the people you live with, and create a cyclical movement in space. The increase in house rents and, therefore, the housing crisis that we are experiencing that forcing more and more people to live together in the same house, will bring up the issue of coliving in Istanbul, albeit without realizing it. The co-living concept will also turn into a product with a snowball effect. I think the way this becomes a product has to come from experience and involves an organizational approach. However, since there are no social impact-oriented investment forms in Turkey, this will become a part of the capital when there is an investment in this area.

İzel Büyükgöze: There is no place in Istanbul that we can call coliving space at the moment, but there are coworking spaces, and while these are places that can work with similar dynamics, they are generally offered or received as a service. There are also good examples that focus on social impact. But for now, we do not see an example of shared living space. I would like to underline the community element, as Emre already has. I think that talking about issues such as community empowerment, being a community, and community awareness within the framework of certain concepts will pave the way for this in a healthier way.

If you were to design a common living space, what elements would you use from the examples you have already cited? What would you change in the spaces that you create?

Emre Güzel: Our first project together in 2019 was exactly on this question. “Which parameters should we look at when we imagine a co-living space in Turkey?” We set out with the question and conducted a study that lasted eight months. Four parameters emerged: practices of culture, economy, community, and space. We decided that it is necessary to deepen the perspective of social impact by taking these parameters into consideration.

In fact, we have no intention of building a structure directly because, at this stage, we are concentrating on the issue of being together with communities that demand space to enlarge our community and its sphere of influence rather than transforming it into a space. But, of course, we encounter different opportunities along the way. For example, we imagined a prototype in the Sönmez Building, which is a site of historical memory in Ankara. In fact, this place has been used by social influence actors from past to present. Together with our community, we imagined a space on a larger scale with open space and common activity areas starting from this location. We have a series of workshops that we have designed together with more than fifty communities so far. We are constantly doing these workshops so that we can understand people’s approaches to different spaces and how they design stories for these spaces. In a sense, we produce our own data for different co-living models.

İzel Büyükgöze: On the point of what we would do differently in the space that we created, I’d say that we have observed that it is a structure of solidarity that takes care of each other and makes design decisions on transforming it forward. I think that these dynamics change the space in the context of human relations rather than a method-driven approach.

Emre Güzel: We conduct our workshops on Miro boards, a digital interface where we can visually design the space. For example, we organized these workshops for groups specialized in the discipline of architecture. When we look at the works by such groups, the subject they focused on the most was perspective and material. In this process, we realized that they forgot to put people in the spaces. But we also encourage them to think about such issues as “who is the person using the space,” and “what is their organic relationship with the space.” When we conducted a workshop in which social workers were in the majority, the designs of areas where social services, such as shelters and childcare-oriented common living areas were offered, became more prominent. In other words, the way people from different disciplines deal with the subject affects the outcome tremendously. That’s why we usually do workshops with people from different disciplines.

In fact, different communities make different design interventions in the coliving space according to their own backgrounds and wishes. Could you share some of the design interventions that you have in mind from the examples you have seen so far or your work produced in different workshops?

Emre Güzel: For example, there is a common living area called CPH Village in Denmark, which we also talk about in the workshops. When we define it as an intervention, this is a coliving structure that we quite like. It is a space founded, run, and lived in all by young people. It has been a space allocated to these young people by the municipality for 15 years. This is a coliving space that keeps itself away from the world of capital that we like and examine. In their mission statement, they assert that they develop social, environmental, and economical solutions to problems. Copenhagen has a large economy built on shipping, so there are many idle containers in the city. By converting those containers forward, they established a common living space on the land given by the local government. You go through an interview process to live in the CPH Village. They ask questions such as what you would add to this community and what you want to learn from this community. They care about the coexistence of different disciplines. For example, if there are ten architects already living here, they do not accept an eleventh architect. If there is a sociologist who applied, they will accept them instead. Here you pay a fee that is well below the housing prices you pay in Copenhagen because you don’t get direct services



talep edebiliyorsun ya da o kişi ile takas yapabiliyorsun, veya kiralayabiliyorsun. Kendi fonlarını kurmuşlar. Burada yaşarken bir proje, bir etkinlik yapmak istersen o fona başvuru yapıp projeyi hayata geçirebiliyorsun. Böyle doya doya anlattığım bir model CPH Village, çünkü çok katmanlı ve her katmanında bir sosyal etki perspektifi ve komünite yaklaşımı görebiliyoruz.

Bir diğer örnek ise Lizbon'dan bulunan Same Same Coliving. Burası bina ölçeğinde bir ortak yaşama alanı. Yaratıcı endüstrilerde var olmak isteyen ve üretim pratikleri geliştiren aktörlerin bir arada yaşadığı bir yapı. Burada satın alınan bütün ürünler ya ileri dönüştürülmüş ya da ekolojik sertifikası olan ürünler. Buna ek olarak, komşu haritası dedikleri bir uygulama var. Bu *coliving* yapısına ilk katıldığınızda sizinle bir kent yürüyüşü yapıyorlar. Böylece çevredeki diğer aktörler ve lokal üreticilerden haberdar olup, mekâna ve çevresine dair aidiyet kurmanıza yardımcı oluyorlar.

İzel Büyükgöze: Bizim komünitemizle yapılan çalışmalarda çıkan modellerde genellikle bir araya getiren unsurun sanat olduğu örnekler çok fazla. Ya da kent bahçeciliği ve bostan gibi fiziksel unsurların etrafında şekillenen tasarımlar oluyor. Modelleri tasarlayan ekiplerde çoğu zaman sanatçı da olmuyor. O yüzden bu enteresan bir sonuç bu bence. Belki sanatın birleştiriciliğinin çok özümsemiş, içselleştirilmiş olmasından kaynaklanıyordur.

Kopenhag örneğinde atıl bir alanın yeniden tasarlandığını görüyoruz. Bu tip *coliving* modellerinin çoğu zaman dezavantajlı bölgelerde konumlandığını biliyoruz. Bu bölgelerin canlandırılmasının ardından gelen kaçınılmaz *gentrification* (soylulaştırma) dalgasının homojenleştirmeye yönelik etkileri sizce nasıl azaltılabilir?

İzel Büyükgöze: Konvansiyonel konut üretim biçimlerinin medya iletişiminin yapıldığı noktada hep bir ayrıcalık olarak tanımlandığını görüyoruz. Ama *coliving* içinde barınmak bir ayrıcalık değil. Bence *coliving* konseptini, insan onuruna yakışır bir şekilde yaşamının, bunu bir hak olarak görmenin ve pratikleştirmenin bir biçimi olarak tanımlayabiliriz. O yüzden ben yine burada komüniteye dönmek istiyorum. Bu noktada yaşadığımız ve tasarladığımız mekânda eşit sorumluluk, ya da imkânlar el verdiginde sorumluluk sahibi olma durumunu çok önemsiyorum. Bu bina ölçeğinin de dışına çıkabilen bir şey olabiliyor. Bir yaşam tarzı olarak aslında insanların zihninde, dünyasında var oluyor. Kâr odaklı bir yapıdan ziyade toplumsal ihtiyaçlara, yerleşik kültüre, yerin dinamiklerine sadık, saygılı ve belki olumlu anlamda dönüştürücü olabilecek bir yaklaşım benimsemesi aslında bu ortak yaşama alanını üretecek, yaratacak, onu sürdürecektir topluluğun sorumluluk sahibi bir yaklaşıma sahip olmasına bağlı.

Mekânı ayrıcalıklılar kulübü olarak görmemek, tam aksine hayatı sürdürmenin yeni bir bir biçimi olarak görmek lazım. Ortak değerler doğrultusunda tasarlamak, sürecin her parçasına; finansal sürdürülebilirliğinden tuğlasını dizmeye, tadilatını yapmaya kadar sü-

from this place. You live here, become a part of the space you live in, and produce together. They have a portal system that they have established within themselves. For example, if you need a vacuum cleaner, instead of buying one, you can go to the portal and request someone's vacuum cleaner, you can exchange it with that person, or you can rent it. They set up their own funds. If you want to do a project or an activity while living here, you can apply for that fund and bring the project to life. CPH Village is a model that I describe to the fullest because it is multi-layered, and we can see a social impact perspective and a community approach at each layer.

Another example is Same Same Coliving in Lisbon. This is a building-scale communal living space. It is a structure where actors who want to exist in creative industries and develop production practices live together. All products purchased here are either upcycled or ecologically certified. In addition, there is a practice they call the neighbor map. When you first join this coliving structure, they take a city walk with you. Thus, you are aware of other actors and local producers around, which helps you to establish a sense of belonging to the space and its environment.

İzel Büyükgöze: In the models that come out of the studies conducted within our community, there are often many examples where art is the element that brings people together. Or there are designs shaped around physical elements such as urban gardening and orchards. Most of the time, there are no artists in the teams that design the models. So I think this is an interesting result. Maybe it is because the integration of art is so internalized and second nature.

In the Copenhagen example, we see that an inactive area has been redesigned. We know that this type of coliving model is often located in disadvantaged areas. How do you think the homogenizing effects of the inevitable wave of gentrification following the revitalization of these regions could be reduced?

İzel Büyükgöze: We see that conventional forms of housing production are always defined as a privilege at the point of media communication. But sheltering in coliving is not a privilege. I think we could define the concept of coliving as a way of living with dignity, seeing it as a right and making it a practical solution. That's why I want to return to the notion of community here again. At this point, I attach great importance to equal responsibility, or to be as responsible as possible in the space we live in and design. It can be something that goes beyond the scale of this building. As a lifestyle, it exists in people's minds and their world. Adopting an approach that is loyal and respectful to social needs, established culture and dynamics of the place and perhaps positively transformative, rather than a profit-oriented structure, actually depends on the responsible approach of the community that will produce, create and maintain this shared living space.



ROOF COLIVING, 2022. FOTOĞRAF PHOTO ZENNER AYBÜKE MUTLU

recin bir şekilde parçası olmak ve yeri özümseyerek onunla iletişim kurmak gerekli. Sadece yapı ölçeğinde değil, mahalleliyle birlikte, mahalleliyle de ilişkilenererek, binanın dışına taşarak topluluğu genişletmek önemli. Ben ortak yaşama alanının etkisini soylulaştırmaya karşı bir mekanizma olarak görüyorum.

Emre Güzel: Konsept aşamasında da olsa anlamlı karar verme mekanizmalarının kurulması gerektiğini düşünüyorum. Karar vermenin ötesinde uygulama sürecinde de toplulukla birlikte hareket etmek gerekiyor. Herhangi bir kurum ya da kişi, mekânsal bir tasarım da geliştirse, operasyonel bir iş de yapsa, konumlandığı yerdeki dokuyla aidiyet kurmadığında ya da bir problemi çözmek yerine kendi niyetlerini öncelediğinde bu çürümeye mahkum bir tasarım ya da yaşam pratiği olacaktır. Bu nedenle biz ortak yaşam alanlarına aynı zamanda karşılaşma mekânları diyoruz. Karşılaşma mekânının olabilmesi için karşılaşabileceğin insanı da o sürece dahil etmen gerekiyor ki bu süreçte bir topluluk aidiyeti de oluşabilsin.

Ortak yaşam alanlarının tasarımı sosyalleşmeyi bir nevi zorunlu kılıyor. Sizce bu tip yaşam alanlarının artmasının şehir kültürüne etkisi nasıl olacaktır?

İzel Büyükgöze: Bunu mekânla ilişkilendirme bağlamında düşünebiliriz. Aslında sosyal alanların daha fazla olmasının yarattığı şey, güven üzerinden ilişki inşa edebilmenin kolaylaşması. Bunu mahalleimizde gerçekleştirebildiğimiz zaman şehir hayatımız da biraz daha pozitif bir perspektifle gerçekleşiyor. Bu güven üzerinden kurulan ilişki elbette ki kutuplaşmış toplulukları birbirine daha çok yaklaştıracak pratiklerin yolunu açabilir.

Sabit bir mekân tasarımında daha çok bir konsepti konuştuk fakat mekânın kendisi de, özellikle dijitaldeki mekânların artışıyla, çok daha akışkan bir konseptte dönüştü. Sizin geçmiş etkinliklerinizin bazıları da dijitalde gerçekleşti. Fizikseldekiyle karşılaştırıldığında, dijital mekânlarda olan buluşmalarda katılımcıların deneyimleri sizce nasıl değişiyor?

İzel Büyükgöze: Bu noktada Katılımcı Kentler Programı* bağlamında yaşadığımız süreçten biraz bahsedebiliriz. Katılımcı Kentler Programı'nın ilk üç uygulaması *online* olarak gerçekleşti. Son programımız olan Katılımcı Kentler Programı #sezon04 Maltepe'yi yüz yüze yürüttük. Deneyim yüz yüze olduğunda insanlar birbirine çok daha rahat temas edebiliyorlar ve bu temas aslında ilişkiyi o etkinliğin dışına taşıyacak gücü bünyesinde daha fazla taşıyor. Yaklaşık 2 senedir sürekli ekranların başında bir şeyler yapıyoruz ve yaklaşık 6-7 aydır inisiyatif alınarak yüz yüze bir şeyler yapılmaya başlandı. Çok alışıldık bir yaşam biçiminden çok sürpriz bir yaşam biçimine geçmek ve orada hissedilen izolasyon ve yalnızlığın sonrasında birlikte üretebildiğin insanlarla bir araya gelmenin verdiği heyecan ve motivasyonu fizikselde daha çok hissettik.

Emre Güzel: Yüz yüze yaptığımız Katılımcı Kentler Programı'nda kişilerin sürece yönelik itiraz da olsa olumlu da olsa daha çok söz söyleyebildiğini, daha çok sesini çıkardığını düşünüyorum. Dijitalde insanlar mekân ve tasarım üzerine çok fazla söz söylemiyorlar. Dijitalin benim için olumlu olduğu nokta; katılımcılar dijitaldeki çalışmalarında yaratıcılıklarını öne çıkartabiliyorlar. Özellikle bu kişiler dijital kullanım pratiklerine hakimse daha yaratıcı çalışmalar çıkıyor. Hem atölyelerde hem de program çalışmalarında, yüz yüze deneyimlerde katılımcılar daha derin tartışmalara giriyorlar. Ama o derin tartışmalar yaratıcılığa yansımıyor. Dijitalde ise çok derin tartışmalara girilirse de dijitalin kullanım pratikleriyle sınırsız düşünüp çok daha yaratıcı işler çıkabiliyor.

*En sonucusu Ağustos 2022'de gerçekleşen Katılımcı Kentler Programı her seferinde farklı konu başlıkları üzerinden kamusal alanda diyalog yaratmak amacıyla bir araya geliyor. Roof Coliving'in gelecek etkinliklerinden haberdar olmak için @roofcoliving Instagram hesabınadresini takip edebilirsiniz.

The space should not be seen as a club for the privileged. On the contrary, it should be seen as a new way of living. It is necessary to design in line with common values, to be a part of the process, from financial sustainability to laying bricks and renovating, and to communicate with the place by assimilating. It is essential to expand the community not only on the scale of the building but also by getting in touch with the neighborhood and extending beyond the building. I see the impact of communal space as a mechanism against gentrification.

Emre Güzel: I also think meaningful decision-making mechanisms should be established, even at the concept stage. Beyond making decisions, it is necessary to act together with the community during the implementation process. Suppose any institution or person develops a spatial design or does an operational job when they cannot establish a sense of belonging with the texture of the place where they are located or prioritize their own intentions instead of solving a problem. In that case, this will be a design or practice doomed to decay. For this reason, we also call common living spaces places of encounter. In order to have a place of encounter, you need to include the people you may meet in that process so that a "community belonging" can be formed accordingly.

The design of common living spaces makes socialization a necessity. How do you think the increase in this type of living space will affect the city's culture?

İzel Büyükgöze: We can think of this in the context of being associated with a space. In fact, the more social areas are created, the easier it is to build relationships through trust. When we can do this in our neighborhood, our city life takes place with a more positive perspective. The relationship built on this trust can lead to practices that will bring polarized communities closer together.

We talked more about a concept rather than a fixed space design, but the space itself has turned into a much more fluid concept, especially with the increase in digital spaces. Some of your past events have also taken place digitally. How do you think the experiences of those attending meetings in digital places, compared to the physical ones, change?

İzel Büyükgöze: At this point, we could talk a little bit about the process we underwent in the context of the *Participatory Cities Program**. The first three renditions of the *Participatory Cities Program* took place online. We only carried out the co-design process of the last one face-to-face. When the experience is face-to-face, people can make contact with each other much more easily. This contact carries the power to take the relationship further outside of that event. We have been doing things on screens for about 2 years, and for about 6-7 months, we started to do things face-to-face by taking an initiative. After moving from a very ordinary lifestyle to an unusual one and feeling isolated and lonely during that process, we felt the excitement and motivation when people got to meet each other in person and produce together.

Emre Güzel: I think that in the *Participatory Cities Program* that we conducted face-to-face, people could share their opinions more openly, whether they objected to the process or not. People do not say much about space and design in the digital realm. The point where digital is more positive for me is that participants can highlight their creativity in digital works. Especially if these people have a good command of digital practices, more creative works are produced. In both workshops and program studies, in face-to-face experiences, participants engage in deeper discussions. But those deep discussions are not reflected in their creativity. In the digital realm, however, even though there are no deep discussions, much more creative works can be created by thinking without limits.

*The *Participatory Cities Program*, the last of which was held in August 2022, is organized to create a dialogue in the public sphere on different topics each time. You can follow @roofcoliving Instagram account to be informed about Roof Coliving's upcoming events.

Kâr odaklı bir yapıdan ziyade toplumsal ihtiyaçlara, yerleşik kültüre, yerin dinamiklerine sadık, saygılı ve belki olumlu anlamda dönüştürücü olabilecek bir yaklaşım benimsenmesi aslında bu ortak yaşama alanını üretecek.

-İzel Büyükgöze

Adopting an approach that is loyal and respectful to social needs, established culture and dynamics of the place and perhaps positively transformative, rather than a profit-oriented structure, actually depends on the responsible approach of the community that will produce, create and maintain this shared living space.

-İzel Büyükgöze



CPH VILLAGE, DENMARK



ROOF COLIVING, 2022. FOTOĞRAF PHOTO ZENNER AYBÜKE MUTLU

Diyalog ve tasarım: Kentsel yapıyı şekillendiren kamusal davranışlar

Dialogue and design: Public behaviors shaping the urban structure



VITTORIO DE SICA, IERI, OGGI, DOMANI, 1963. FİLM DEN KARE SCENE FROM THE MOVIE

Yazı **Text:** Liana Kuyumcuyan

Liana Kuyumcuyan 60’lı ve 80’li yıllar arasında İtalya’da çekilmiş üç filmi inceleyerek, tasarlanmış mekânın şekillendirdiği diyalog tipolojilerini ve diyalogların mekânın tasarımına nasıl bir etki bıraktığını yazdı

Liana Kuyumcuyan wrote about the typologies of dialogues shaped by the designed environment, and the designed environment got shaped by dialogues by studying three movies produced between 60’s and 80’s Italy

Kamusal alan kullanımı coğrafi, iklimsel ve sosyal davranışlara göre her ülke, şehir veya mahallede farklılık göstermekte ve zaman içinde bir kent kültürü oluşturmaktadır. Hükümetlerin farklı siyasi uygulamaları ile bu kullanımın “niteliği” zamanla bozulmakta ve halkların kamusal alandan çekilmesiyle sonuçlanabilmektedir.

Bu yazıda, kamusal alanda “var olmanın” farklı yollarını tartışmak ve yapı çevrenin bu kültürel davranışlara göre nasıl şekillendiğini üç filmi inceleyerek tartışmak istiyorum: *Il Bell’Antonio* (Güzel Antonio), *Una Giornata Particolare* (Özel Bir Gün) ve *Ieri, Oggi, Domani* (Dün, Bugün, Yarın). Filmler 1960-1980 yılları arasında İtalya’da çekildi. Sinemada bu 20 yıllık dönemin ayrı bir önemi vardır çünkü çoğu yönetmen “Yeni Gerçekçilik” akımı altında ekonomi ve siyaseti eleştiren, Faşist dönem (1922-1943) ve sonrasında toplumsal hayatın gerçeklerini gösteren filmler çeker. Bu yazı için seçtiğim üç film, dinin, siyasetin ve sosyal normların “kamusal alanda var olmanın” nedenlerini ve türlerini nasıl etkilediğine ve tasarlanan ortamın diyalog olanaklarını nasıl sağladığı veya sağlamadığı üzerine güzel örnekleridir.

“Kamusal mevcudiyet” ve diyalog

İnsanların kamusal alanda olma ihtiyacı evrenseldir. Yerler, insanlar tarafından kullanıldıklarında mekânlar haline gelmekte, zamanla değişmekte, gelişmekte ve sosyal nesneler haline gelmektedir. Basitçe kamusal alanda başkalarıyla iletişim kurma gerekliliği olarak açıklanabilecek bu ihtiyacı “kamusal mevcudiyet” olarak adlandıracam. Kamusal mevcudiyet, pasif bir beden yerine bir “eylemci” (*agent*) olmanın ilk adımıdır. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts* adlı kitapta, eylemlilik (*agency*) terimi şu şekilde açıklanmaktadır: “...hareket etme veya bir eylemi gerçekleştirme yeteneği. Çağdaş teoride, bireylerin özgürce ve özerk bir şekilde eylemi başlatıp başlatamayacakları veya yaptıkları şeylerin bir anlamda kimliklerinin inşa edilme biçimleri tarafından belirlenip belirlenmediği sorusuna dayanır.” (1)

Eylemlilik karşılaşmalar, diyaloglar ve pratiklerle beslenir. Beklenmeyeni bulmak, beklenmeyeni gerçekleştirmeye yol açabilir, bu da eylemliliğin ve nihayetinde gündelik hayatın özünü yaratacaktır. Kentsel yapı ve mimari bazı davranışları şekillendirip yönlendirse de, eylemci her zaman bunları kullanmanın alternatif yollarını bulabilir. Ancak yaratıcılığın kamusal alanda var olarak her gün pratik edilmesi ve öğrenilmesi gerekmektedir.

Kamusal mevcudiyet, kamusal alanda “var olmak” olarak açıklanabilir ve Jane Jacobs’ın *The Death and Life of Great American Cities* adlı kitabında kullandığı bir terim olan “kamusal karakterler” tarafından uygulanır: “Geniş bir insan çevresiyle sık sık temas kuran ve kendisini kamusal karakter haline getirmeye yeterince meraklı herkes kamusal karakter olabilir. Kamusal bir karakterin işlevini yerine getirmesi için özel yeteneklere ya da bilgiye ihtiyacı yoktur - ama genellikle bunlara sahiptir. Sadece var olması ve onun var olmasını isteyen başkalarının bulunması gerekir.” (2)

Çeşitli nedenlerle ortaya çıkan farklı kamusal mevcudiyet türleri vardır. Gelenekler, toplumsal beklentiler ya da siyasi görevler, kamusal mevcudiyetin nedenlerinden bazılarıdır: “Bizden önceki çağlar boyunca -ama artık değil- erkekler kamusal alana girdiler çünkü dünyevi hayatlarında kalıcı olabilmek için kendilerine ait veya başkalarıyla ortak bir şeye sahip olmak istediler.” (3)

The use of public space differs in every country, city, or neighborhood according to the geographical, climatic, and social behaviors, and it creates an urban culture through time. With different political practices of governments, “the quality” of this usage gets distorted in time and might end up by peoples’ retreat from the public realm.

In this article, I would like to discuss the different ways of being “present” in the public space and see how the built environment was shaped according to these cultural behaviors by studying three movies: *Il Bell’Antonio* (Beautiful Antonio), *Una Giornata Particolare* (A Special Day), and *Ieri, Oggi, Domani* (Yesterday, Today, Tomorrow). The movies were produced between 1960-1980 in Italy. This period of 20 years in cinema is essential since most directors shoot films under the Neorealism movement, criticizing economics and politics, showing the realities of social life during and after the Fascist period (1922-1943). The three movies are good examples of how religion, politics, and social norms affect the reasons and types of “public presence” and how the designed environment opens up or closes possibilities of dialogue.

“Public presence” and dialogue

People’s need to be in public is universal. Spaces are becoming places when people use them, so they change, develop, and become social objects through time. I will call this need as “public presence”, which can simply be explained as the necessity to communicate with others in the public space. Public presence is the first step to becoming an “agent” instead of a passive body. In the book *Post-colonial Studies: The Key Concepts*, the term agency is explained as: “...the ability to act or perform an action. In contemporary theory, it hinges on the question of whether individuals can freely and autonomously initiate action, or whether the things they do are in some sense determined by the ways in which their identity has been constructed.” (1)

Agency is fed by encounters, dialogues, and actions. Finding the unexpected might lead to performing the unexpected, which will create the essence of agency, and eventually, everyday life. Even though urban structure and architecture shape and direct some behaviors, the agent can always find alternative ways of using them. However, creativity needs to be exercised and learned every day by being present in the public space.

Public presence can be explained as “being” in the public realm. It will be practiced by “public characters”, a term used by Jane Jacobs in her book *The Death and Life of Great American Cities*: “A public character is anyone who is in frequent contact with a wide circle of people and who is sufficiently interested to make himself a public character. A public character needs to have no special talents or wisdom to fulfill his function -although he often does. He just needs to be present, and there need to be enough of his counterparts.” (2)

There are different types of public presence caused by various reasons. Traditions, social expectations, or political duties are some of the causes for public presence: “Through many ages before us -but now not anymore- men entered the public realm because they wanted something of their own or something they had in common with others to be more permanent in their earthly lives.” (3)

Related to immortality, public presence can become a spectacle for everyone who needs to state something that needs to be remembered. That’s why executions, political and religious



MAURO BOLOGNINI, IL BELL’ANTONIO, 1960. FİLM DEN KARE SCENE FROM THE MOVIE





Kamusal mevcudiyet, hatırlanmasının istendiği bir şeyi ifade etmesi gereken herkes için bir gösteri haline gelebilir. Bu nedenle infazlar, siyasi ve dini konuşmalar veya kutlamalar, özellikle dijital medya görüntüleri ve sesleri özel alanlarımıza getirmeden önce, kamusal alanda bir izleyici kitlesine her zaman ihtiyaç duymuştur. Bu tür olayları kamusal alanda yaşamak hâlâ birçokları için daha etkili ve akılda kalıcı olarak kabul edilir.

Kamusal mevcudiyet türlerini anlamak için, farklı yıllarda, farklı şehirlerde, farklı yönetmenler tarafından çekilmiş üç filmden birer sahne incelemek istiyorum. Bu üç filmin ortak yönlerinden biri, mimari öğeleri kullanarak gündelik hayatı gösteriyor olmalarıdır. Her üç film de İtalya'da Faşist dönemden sonra oldukça tercih edilen Neo Realizm akımına aittir. Bu filmlerin önemi alışkanlıkları, kültürleri, mimarileri, sosyo-ekonomik bakış açılarını ve hatta siyasetin nasıl olduğunu göstererek, bir ülkenin belirli bir zaman diliminin gündelik hayatını tüm artıları ve eksileri ile yansıtmada oldukça başarılı olmalarıdır. Burada farklı ihtiyaçlardan beslenen farklı kamusal mevcudiyet türleri takip edilebilmektedir.

Bildirmek için kamusal mevcudiyet: *Il Bell'Antonio*

Güzel Antonio (Il Bell'Antonio) filmindeki sahneler döneminin gündelik hayatını ve sosyo-politik normlarını gösteriyor. Filmin genel çerçevesini anlattıktan sonra bir sahneye odaklanmak istiyorum çünkü günümüzün sosyal medyasında olduğu gibi kamusal mevcudiyetin insanları bilgilendirme ya da haberdar olma gibi bir rolü olabileceğini anlatmak için güzel bir örnek olduğunu düşünüyorum.

Güzel Antonio, 1960 yılında Mauro Bolognini'nin yönettiği, başrollerinde Claudia Cardinale (Barbara) ve Marcello Mastroianni'nin (Antonio) oynadığı bir film. *Güzel Antonio*, yakışıklı bir çapkın olarak bilinen, sonunda bir kadınla evlenen, ancak cinsel ilişkide bulunamayan burjuva genç bir adam hakkındadır. Film, erkeğin gücünün Faşist zihniyetteki vurgusunun ele alındığı, yazar Vitaliano Brancati'nin romanına dayanıyor.

Antonio ve Barbara'nın aileleri entelektüel ve burjuva insanlar olduğundan, çokça tanınmış kişilerdir. Evlilikten hemen sonra Antonio'nun iktidarsızlığı şehirde dedikodu olarak duyulmaya başlar. Filmin kritik bir sahnesinde çiftin ebeveynleri, bir cenaze töreninde bu evliliğin “normalliğini” kanıtlamak için kamusal mevcudiyeti kullanırlar. İtalya'da bir anma sahnesi yaratmak için ölen kişinin evinden kiliseye doğru sıra halinde yürümek bir gelenektir. Bu tür bir tören, cenazeye fiziksel olarak katılan veya pencere ve balkondan seyreden kişilerin taziyelerini ölen kişinin ailesinin kabul etmesine yardımcı olur, aynı zamanda bölgede yaşayanlara da kimin öldüğünü bildirir.

Bu sahnede, tüm ailenin Barbara'nın büyükbabasının cenazesi için sıraya girdiğini görüyoruz. Barbara ve Antonio ilk kez evli bir çift olarak halka açık bir etkinliğe katılıyorlar. Herkes yürürken, Antonio'nun babası onun kime selam vermesi, karısıyla nasıl yürümesi, nasıl gülümsemesi gerektiği konularında kendisini sürekli uyarır. Yürüyüş sırasında balkonlarından ve pencerelerinden aileye ve yeni geline bakan, tam da anne ve babanın istediği gibi dedikodu yapan insanlar görülür. Bu durumda kamusal mevcudiyet, Antonio ve Barbara'ya karşı herhangi bir yanlış anlaşılma veya dedikoduyu önlemek için kullanılmakta ve bir gösteriye dönüşmektedir. Burada gerçekleşen anma yürüyüşünün dini bir görev olduğu kadar sosyal bir görev de olduğu görülebilmektedir. Antonio'nun güçlü (veya cinsel olarak yetkin) bir erkek karakteri temsil etmesi için babası tarafından sürekli yönlendirildiğini görüyoruz. Bu performans, herkesin görülme ve normalleşme beklentilerini karşılamaya çalıştığı gösterinin bir parçasıdır. Kamusal alan, normalde herkesin kendisi olarak var olabileceği ve “öteki” ile karşılaşabileceği bir yer olarak kabul edilir. *Güzel Antonio* filminde, kamusal alan kısıtlayıcı bir yer olarak karşımıza çıkar; bu, karakterlerin diğerlerinin bakışları altında sosyal bir normun arkasına gizlenmiş olmasından kaynaklanır. Bu sahnede kamusal alan iki tarafı bir etkileşimi yerine getirmez, daha çok bir imaj yaratmak için kullanılır.

“Gösteri, gerçekliği sonsuz bir metalaştırılabilir parça arzına indirirken, bizi görünüşlere odaklanmaya teşvik ediyor.” (4)

Bu sahnede pencere ve balkonların, insanların fiziksel olarak müdahale etmeden bakmalarına, takip etmelerine ve haberdar olmalarına izin verdiği için nasıl kamusal alanın bir parçası haline geldiklerini görebiliyoruz. Bu anlamda mimarinin rolünü de analiz etmek mümkündür; kamusal mevcudiyete ne kadar alan açtığı veya onu ne kadar kısıtladığı tartışmaya açıktır.

Aklanmak için kamusal mevcudiyet: *Özel Bir Gün*

Özel Bir Gün (A Special Day) filmi, tam anlamıyla kamusal mevcudiyet için tasarlanmış faşist bir toplu konut kompleksi Palazzo Federici'deki gündelik hayatı gösterir; burada herkes birbirini gözetleyebilir. Filmde gördüğümüz apartman kompleksi, 1931-1937 yılları arasında Mario de Renzi tarafından inşa edilmiştir. *Özel Bir Gün* filminde, Palazzo Federici'de var olmanın hükümete, yani faşist ideolojiye bağlılık göstermenin bir aracı haline geldiğini görüyoruz. *Özel Bir Gün*, 1977'de Ettore Scola'nın yönettiği, başrollerini Sophia Loren (Antonietta) ve Marcello Mastroianni'nin (Gabriele) oynadığı bir film. Film, Adolf Hitler'in Roma'da Benito Mussolini'yi ziyaret ettiği 1938'de geçiyor. 6 Mayıs'ta iki lideri kutlamak için bir geçit töreni düzenleniyor. Herkes geçit törenine giderken film, Palazzo Federici'nin kutlamalara katılmasına iki sakininin bir gününe odaklanıyor; evi temizlemesi, kocası ve çocukları için yemek yapması gereken bir ev kadını; ve Sardegna'ya sınır dışı edilmeyle bekleyen eşcinsel bir adam.

Bu filmde odaklanılabilecek iki tür mevcudiyet var: Biri kamusal alanda, diğeri ise özel alanda. Herkesin Hitler ve Mussolini'yi görmek için kutlamaya gittiği sahnede kamusal mevcudiyetin rolü izlenebilir. Şeffaf mimari, sakinlerin her hareketini sergiler. Geçit törenine katılmak, tüm vatandaşların iyi birer Faşist olduklarını göstermek için bir fırsattır. Burada kamusal mevcudiyet birleştirici bir araç olarak çalışır; kişinin kendisi önemli değildir, sadece daha büyük bir kalabalığın parçasıdır. Kamusal alan, “bir topluluğun parçası olmayı” gösteren ve kanıtlayan, “benzer” olma yeridir. Bu sahnede, kutlamaya katılmayanların başkalarına neden katılmadıklarını açıklama dertlerini görüyoruz. Antonietta, koridorda karşılaşmalarında komşularına yapması gereken ev işlerini açıklıyor. Yavaş yavaş tüm apartman kompleksi boşalırken; herkes önce binanın avlusunda toplanır, selamlaşır ve buradan dışarı dağılır.

Mimarinin kendi karakterinde yer alan özel alandaki varlık, filmin tamamı boyunca takip edilebilir. Palazzo Federici, herkesin birbirini izlemesine izin verdiği için gözlemciye ihtiyaç duymayan bir disiplin kurumu olarak inşa edilmiştir. Denetim mekanizması sivil düzeye getirildiği için, herkes birbirini takip edebilir ve herkes tarafından izlenebilir. Kapalı alan şeffaflık yoluyla kamunun bir parçası olduğundan burada özel alan artık yoktur. Palazzo Federici'de bulunmak faşist ideolojiye bağlılığı temsil eder. Yani bu dairede özel alanlar bile kamusal mevcudiyete izin verir. Bu, gösterinin iç mekânlarda da devam etmesi gerektiği anlamına gelir. Mimari sayesinde “öteki” olmak ve “öteki” ile karşılaşmak çok az bir ihtimaldir. Yine de Antonietta ve Gabriele karşılaşmaları ve ardından oluşan diyalogları sayesinde birbirlerini dönüştürmenin bir yolunu bulurlar.

Güncellemek için kamusal mevcudiyet: *Dün, Bugün, Yarın*

Dün, Bugün, Yarın (Ieri, Oggi, Domani) filmi, çevrede yayılan gelişmelerden haberdar olmak için kamusal mevcudiyetin önemini gösterir. Burada kamusal mevcudiyet, bilgi akışını sağlamak için bir araç olarak çalışır; eğer oradaysanız haberleri duyabilirsiniz.

speeches, or celebrations always asked an audience present in public, especially before digital media brought the images and sounds into private spaces. Even though experiencing such events live in the public space is still considered more effective and catchy for the many.

To understand the types of public presence, I would like to study one scene of each three movies shot by different directors in different years and other cities. Still, their common direction is to show everyday life by using architectural elements. All three are Neorealist movies which were highly preferred after the Fascist era in Italy. The importance of these movies is that they are quite successful in showing the everyday life of a certain period of time of a country with all its pros and cons, by showing habits, cultures, architectures, socio-economic perspectives, and even how politics are represented in daily life. Here we can see the different types of public presence fed by different needs.

Public presence to notify: *Beautiful Antonio*

The scenes in the movie *Beautiful Antonio* are showing everyday life and socio-political norms of that period. I want to focus on one scene after explaining the general frame of the movie, since it is a good example to understand how public presence can have a role to notify people or to be notified, like today's social media.

Beautiful Antonio (Il bell'Antonio) is a movie directed by Mauro Bolognini in 1960, starring Claudia Cardinale (as Barbara) and Marcello Mastroianni (as Antonio). The movie is about a bourgeois young man known as a handsome dangler, finally getting married with a woman, but cannot perform sexually. The movie is based on a novel by the writer Vitaliano Brancati, which highlights the Fascist mentality of male power in the book.

After Antonio and Barbara's marriage, Antonio's impotency starts to be heard as gossip in the city, since both families of the couple are well-known, intellectual bourgeois people. In a critical scene of the movie, the parents of the couple make use of the public presence to prove “the normality” of the marriage in a funeral. In Italy it is very traditional to walk from the deceased person's house to the church in a line, to create a commemoration scene. This type of ceremony helps the family of the deceased accept the condolences from the people who physically join the funeral, or watch from the windows or balconies, but also, notify people living in the area who passed out.

In this scene, we see the whole family walking on a line for Barbara's grandfather's funeral, and it is the first time for Barbara and Antonio to participate in a public event as a married couple. While everyone walks, Antonio's father constantly warns him whom to salute, how to walk with his wife, and how he should smile. During the walk, we also see people looking at the family and the new bride from their balconies and windows, gossiping about them, just as the parents wanted to be. In this case, we see public presence as a social duty as much as a religious one, which is used to inform others through a spectacle, to avoid any misunderstanding or gossip against Antonio and Barbara. Here we see Antonio highly directed by his father to represent the potent male character. This performance is a part of the spectacle that everyone tries to fulfill the expectations of being seen and normalized. Public space is normally accepted where everyone can encounter “the other” by being themselves and engaging. In the movie *Beautiful Antonio*, we see public space as somewhere restrictive, that the characters are hidden behind a social norm under the gaze of the others. In this scene, public space does not fulfill any two-sided interaction, but it is more an image creation.

“The spectacle reduces reality to an endless supply of commodifiable fragments, while encouraging us to focus on appearances.” (4)

In the scene, we see how the windows and balconies are also a part of public life since they allow people to gaze, follow up, and be notified without being physically involved. In this sense, the role of architecture can also be analyzed; how they allow or restrain public presence.

Public presence to be absolution: *A Special Day*

The movie *A Special Day* shows people's daily lives in a fascist public housing complex, Palazzo Federici, which is exactly designed for public presence; so everyone can surveil each other. The apartment complex we see in the movie was built between 1931-1937 by Mario de Renzi. In *A Special Day*, we see presence becoming a tool to show commitment to the government, in this case, to the fascist ideology.

A Special Day (Una Giornata Particolare) is a movie directed by Ettore Scola in 1977, starring Sophia Loren (as Antonietta) and Marcello Mastroianni (as Gabriele). The movie takes place in 1938, the day Adolf Hitler visited Benito Mussolini in Rome. On May 6th, a parade was arranged to celebrate the two leaders. While everybody goes to the parade, the movie focuses on the day of the two dwellers of Palazzo Federici who did not attend the celebrations; a housewife who needs to clean the house and cook for her husband and kids; and a homosexual man who waits to be deported to Sardegna.

There are two types of public presence in this movie that we can focus on: One is present in the public space, and the other is in the private space.

The role of public presence can be followed in the scene where everybody goes to the celebration to see Hitler and Mussolini. The transparent architecture showcases every movement of the dwellers. Being present in the parade is an implicit duty that all the proper citizens attend happily as good Fascists. Here public presence works as a tool to unify; the person itself is not important, but they are just a piece of the bigger crowd. Public space is the place to be similar, demonstrating and proving “becoming a part of a community”. In this scene, we also see the ones who do not attend are captured by the others and feel the need to explain why they can't participate. Here Antonietta explains how much housework she has to her neighbors when they meet in the hallway. Slowly the whole apartment complex gets empty; everybody gathers in the courtyard of the building, meets and salutes each other, and then leaves.

The presence in the private space can be followed during the whole movie, which is in the character of the architecture itself. The Palazzo Federici was built as a disciplinary institution that doesn't need an observer since it allows everyone to follow each other. When the control mechanism is brought to civic level, everybody can gaze and be gazed at by everyone. Here private space does not exist anymore since indoor space becomes part of the public via transparency. Being present in the Palazzo Federici represents the commitment to the fascist ideology. So, in this apartment, even the private spaces allow public presence. This means the spectacle also needs to continue indoors. Thanks to the architecture, being and encountering “the other” is a very little chance. Still, Antonietta and Gabriele will find a way to meet and transform each other during their dialogues.

Public presence to be updated: *Yesterday, Today, Tomorrow*

The movie *Yesterday, Today, Tomorrow* shows the importance of public presence to be informed about the news spread around. Here, public presence works as a tool to provide information flow; you can hear the news if you are present.

Yesterday, Today, Tomorrow (Ieri, Oggi, Domani) is a movie directed by Vittorio de Sica in 1963, starring Sophia Loren (as Adelina) and Marcello Mastroianni (as Carmine). The movie



VITTORIO DE SICA, *IERI, OGGI, DOMANI*, 1963. FİLMDEN KARE
SCENE FROM THE MOVIE

Dün, Bugün, Yarın 1963 yılında Vittorio de Sica'nın yönettiği, başrollerinde Sophia Loren (Adelina) ve Marcello Mastroianni'nin (Carmine) oynadığı bir film. Film, farklı geçmişlere ve sosyal sınıflara sahip üç farklı çift hakkındadır. İlk hikâyede Adelina ve Carmine'in birbirine oldukça bağlı bir mahallede yaşadığını görüyoruz. Adelina, sigara satarak çalışan altı çocuklu bir kadındır; kocası Carmine ise işsizdir.

Hikâye, Adelina ve Carmine'nin evleri için mobilya satın almalarıyla başlar, ancak bunun için para ödeyemezler. Yasalara göre parayı ödemediği için Adelina yargılanır, ancak hamile olduğu için polis onu hapse atamaz. Burada ele alacağımız sahne, gelişmeyi duyan herkesin diğerlerine Adelina'nın hamile olduğu için geçici olarak güvende olduğunu söylediği kısımda geliyor. Diyalog, sokaktaki birinin penceredeki kişiye aktarımı, penceredeki kişinin ise arka balkona geçerek diğer sokaktaki başka birine haberi vermesiyle son buluyor. Burada yarı kamusal bir alan yaratan ve her zaman da kamusal alanda bu şekilde işlemeyen bir mimari örneği görülür. Özel alanın bu gözenekli yapıları, kamusal mevcudiyetin ve insanların bir diyalogun parçası olmasına izin vermektedir.

Bu örnekteki kamusal mevcudiyetin türü, Jane Jacobs'in "kamusal karakterler" olarak adlandırdığı yapıyla oldukça ilişkilidir. Kamusal alanda bulunanlar, diğerleriyle diyalog halinde- dir. Önce otomatik olarak gelişmelerden haberdar olurlar ve hemen ardından diğerlerini de haberdar edebilirler: "Kamusal karakterler ortalıkta dolaşan haberleri tek tek yaymakla ve dinlemekle yetinmiyor. Birbirleriyle bağlantı kurup haberleri toptan da yayıyorlar." (5)

Dün, Bugün, Yarın'da gördüğümüz kamusal karakterler, sokakta, kaldırımında, terasta, balkonda veya pencerede bulunurlar ve gözlemleyerek, işiterek ve bilgileri aktararak aktif olurlar. Hikâyede, yasalarda bir boşluk üzerinde durulur ki bu da hamileliğin kişiye hapse girmekten koruduğudur. Bu bilgiler ancak kamusal alanda bulunarak duyulur ve sonra aktarılır. Böylece durumları en güncel kişiler haberleri dinlemek için hazır bulunanlar olacaktır. Bu sahnede izlediğimiz bir başka ilginç rol de insanların nasıl eylemci haline geldiğidir; sadece bililenmek- le kalmazlar, aynı zamanda bilgiyi yayma ihtiyacı da hissederler ki bu da kamusal alandaki hareketliliğe neden olur. Burada halkın varlığını sadece bir şeye tanık olmak olarak değil, aynı zamanda bilgiyi yayma sorumluluğunu hissetmek olarak görüyoruz.

Yeni potansiyeller

Üç film; din, siyaset ve sosyal normların kamusal varlığın nedenlerini ve türlerini nasıl etki- lediğini ve diyalog olanaklarını nasıl açtığını veya kapattığını anlamak için iyi örneklerdir. Yö- netmenlerin kamusal mevcudiyet türlerini görselleştirmek için tasarlanmış mekânı kullandığı bu filmlerde mimarinin rolü büyük ölçüde dikkate alınır.

Farklı kamusal uygulamaları incelemenin ve bunları ülkeler, bağlamlar, kültürler, topluluk- lar ve zamanlar arasında değiş tokuş etmenin önemli olduğuna inanıyorum. Bu değiş tokuşlar bazen eylemciye dönüşmek isteyen vatandaşlar için şehirde yeni potansiyeller keşfetmeye yar- dımcı olabilir. Mimari ve kentsel tasarım kısıtlayıcı olabilir de, eylemciler her zaman şehirle- rinde yeni potansiyeller üretmeye muktedirlerdir. Kentsel pratiklerin çoğu, hızlı şehirçilik ve modernleşme sonrasında unutulsa da her ulusun kültürel tarihinde saklıdır, ancak yine de bir kısmı günümüzün günlük hayatına entegre edilmiştir. Kentlerin dönüşümü, bazı kamusal dav- ranışlarla birlikte bazı mimari dilleri silmiş olsa da, bu bilgiler yine de insanların kültürel arşiv- lerinde (6) yer alacaktır. Hâlâ bazı köşelerde uygulanabilirler ve sakinlerin kendilerini ait his- settikleri şehirler yaratmak için bilgi üretilebilirler.

is about three different couples from different backgrounds and social classes. We see Adelina and Carmine living in a highly connected neighborhood in the first story. Adelina is a woman of six children, working by selling cigarettes; and Carmine, her husband, is unemployed.

The story starts with Adelina and Carmine buying some furniture for their house, but they cannot pay for it. According to the laws, she gets prosecuted for not paying the money, but the police cannot take her to jail since she is pregnant. The critical scene comes right after we learn about this law that everyone tells the ones on the street that she is temporarily safe because she is pregnant. The dialogues pass through the street to the window and the balcony and end up in another street. It shows a significant example of architecture creating a semi-public space for an alternative of public presence that does not exist in the public space all the time. Still, the porous structures of the private space can also allow the public presence and the people to be a part of a dialogue.

In this example, the type of public presence is highly related to what Jane Jacobs calls "pub- lic characters". The people who are present in the public space are in dialogue with the others, that they automatically get informed first, and can inform the others about the news right af- ter: "Not only do public characters spread the news and learn the news at retail, so to speak. They connect with each other and thus spread word wholesale, in effect." (5)

The public characters seen in *Yesterday, Today, Tomorrow* are in the street, sidewalk, terrace, balconies, or windows and are actively present by observing, hearing, and transferring the in- formation. A gap is found in the laws that pregnancy actually protects you from ending up in jail in the story. This information is heard and transferred only by being present in the public space. So, the most updated people will be the ones who are present to listen to the news. An- other interesting role we follow in this scene is how people become agents; they not only get informed, but also feel the need to spread it out which causes all the movement along the pub- lic space. Here we see public presence not just as witnessing something but also feeling the re- sponsibility of circulating the information.

New potentials

The three movies are good examples to understand how religion, politics, and social norms affect the reasons and types of public presence, and how it opens up or closes possibilities of dialogue. The role of architecture is highly taken under consideration in these movies, where the directors use the designed space to visualize types of public presence.

I believe it's important to study different public practices and exchange them between coun- tries, contexts, cultures, communities and times. These exchanges can sometimes help to dis- cover new potentials in the city for the citizens who are willing to turn into agents. Even though architecture and urban design can be restrictive, agents are always capable of producing new potential in their cities. Most of the urban practices are hidden in the cultural history of every nation that got forgotten after rapid urbanism and modernization, but still a part of it is inte- grated into today's daily life. Even though the transformation of the cities erased some archi- tectural languages together with some public behaviors, these pieces of information would still be present in the cultural archives (6) of people. They can still be practiced in some corners, and generate knowledge to create cities where the dwellers feel belonging.

SİERGİ YEMÜZEYEGALE
RİYEKONSEREMEYHA
NEYEGİDERKENTAKSİ
DENİNDİĞİNKÖŞEDE
NİESRÜTİYETTENİS
TİKLALECİKAN SOKAK
TAİCMESUYUTERMOS
TASEBZEBAHÇESİTE
RASİNDATABAKTA
BİRAKTIKLARINIZI
KOMPOSTYAPANOTEL

**NO:11
HOTEL
&APARTMENTS**

ASMALI MESCİT, İSTİKLAL CAD. BALYOZ SK., NO:11, BEYOĞLU, İSTANBUL, 34430, TURKEY
+90 212 293 44 64 | INFO@NO11APARTMENTS.COM
WWW.NO11APARTMENTS.COM



(1) Ashcroft, B. & Griffiths, G. & Tiffin, H. (2013) *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, Taylor & Francis Group. s. 9
(2) Jacobs, J. (2013) *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümlü ve Yaşamı*, Metis Yayınları. s. 88
(3) Arendt, H. (1958) *The Human Condition*, The University of Chicago Press. s. 55
(4) Morgan, T. & Purje, L. (2016) *An Illustrated Guide to Guy Debord's 'The Society of the Spectacle'*, Hyperallergic
(5) Jacobs, J. (2013) *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümlü ve Yaşamı*, Metis Yayınları. s. 90
(6) Kültürel arşiv, bireylerin dünyadaki varlıklarını doğrulamak için başvurdukları günlük etkileşimlerde bulunan bilgi deposu- na atıfta bulunan bir terimdir, Wendy James tarafından *The Listening Ebony: Moral Knowledge, Religion, and Power Among the Uduk of Sudan* (1999) isimli kitabında kullanılmıştır.

(1) Ashcroft, B. & Griffiths, G. & Tiffin, H. (2013) *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, Taylor & Francis Group. pg. 9
(2) Jacobs, J. (2013) *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books. pg. 68
(3) Arendt, H. (1958) *The Human Condition*, The University of Chicago Press. pg. 55
(4) Morgan, T. & Purje, L. (2016) *An Illustrated Guide to Guy Debord's 'The Society of the Spectacle'*, Hyperallergic
(5) Jacobs, J. (2013) *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books. pg. 70
(6) Cultural archive is a term referencing the repository of knowledge found in everyday interactions that individuals reference to validate their existence in the world, used by Wendy James in her book *The Listening Ebony: Moral Knowledge, Religion, and Power Among the Uduk of Sudan* (1999).

*The Soy
BBT-Class
Fish Kettle*

SOY
TÜRKİYE