

**ÖTE/DE/Kİ  
MİMARLIK  
THE FAR/O/THER  
ARCHITECTURE**

**TABANLIOĞLU  
ARCHITECTS**

**MİMARLAR + HAN**

**TÜMERTEKİN**

**Küratör / Curator:**

Hasan Bülent Kahraman

**Danışman / Consultant:**

Luca Molinari

**28 Kasım / November 2018**

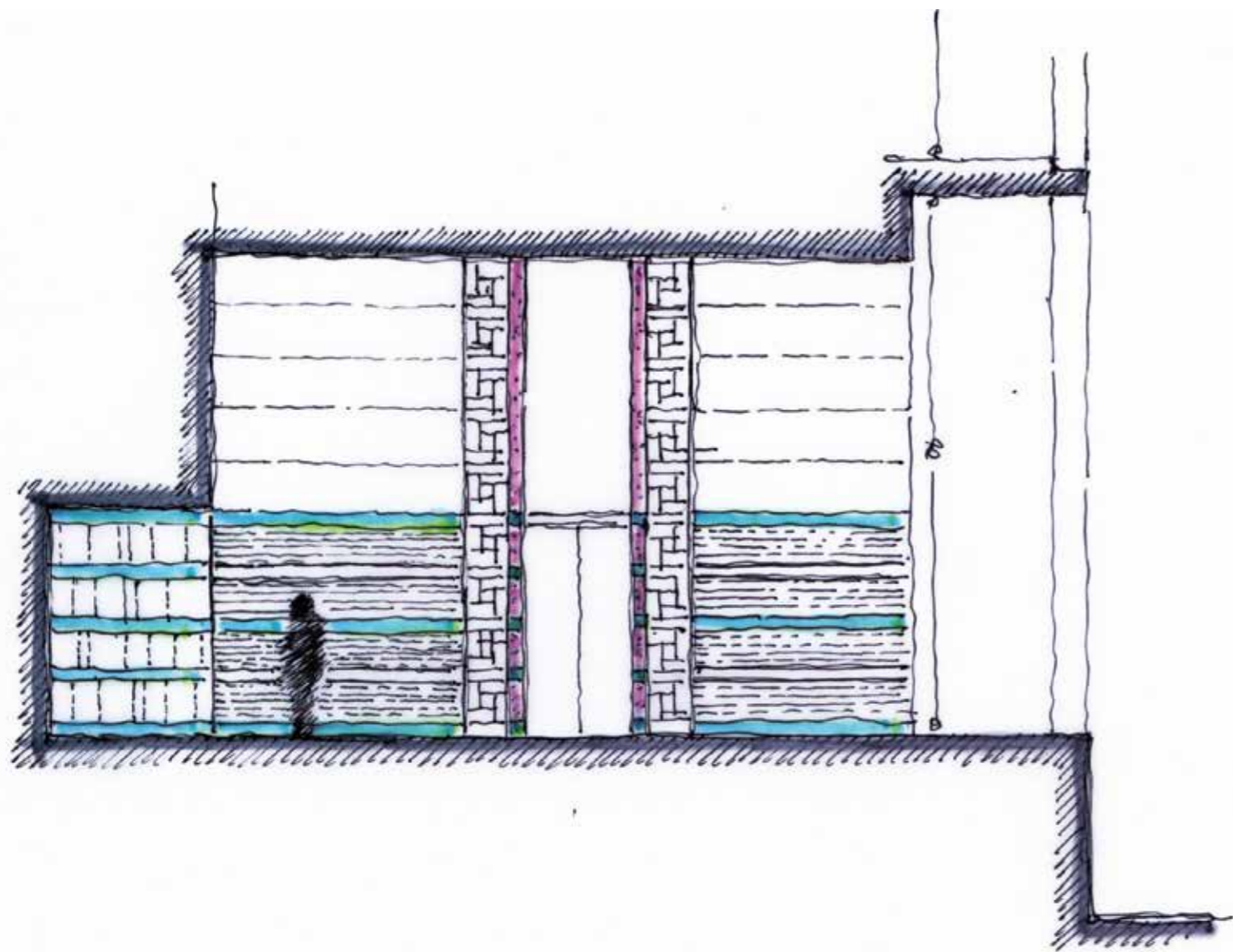
**05 Ocak / January 2019**



**AKBANK**  
SANAT

**ÖTE/DE/Kİ MİMARLIK**

**THE FAR/O/THER  
ARCHITECTURE**











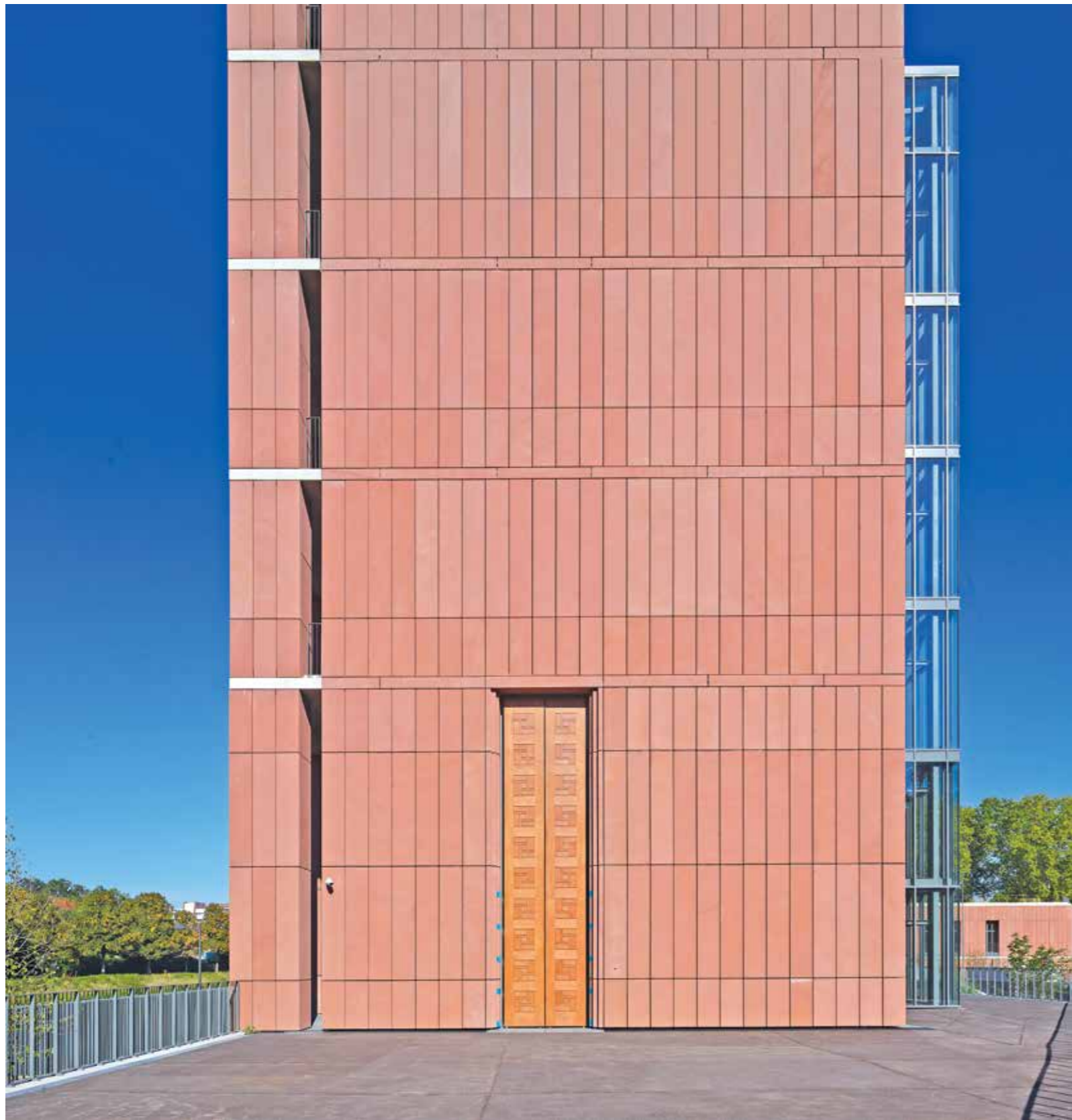












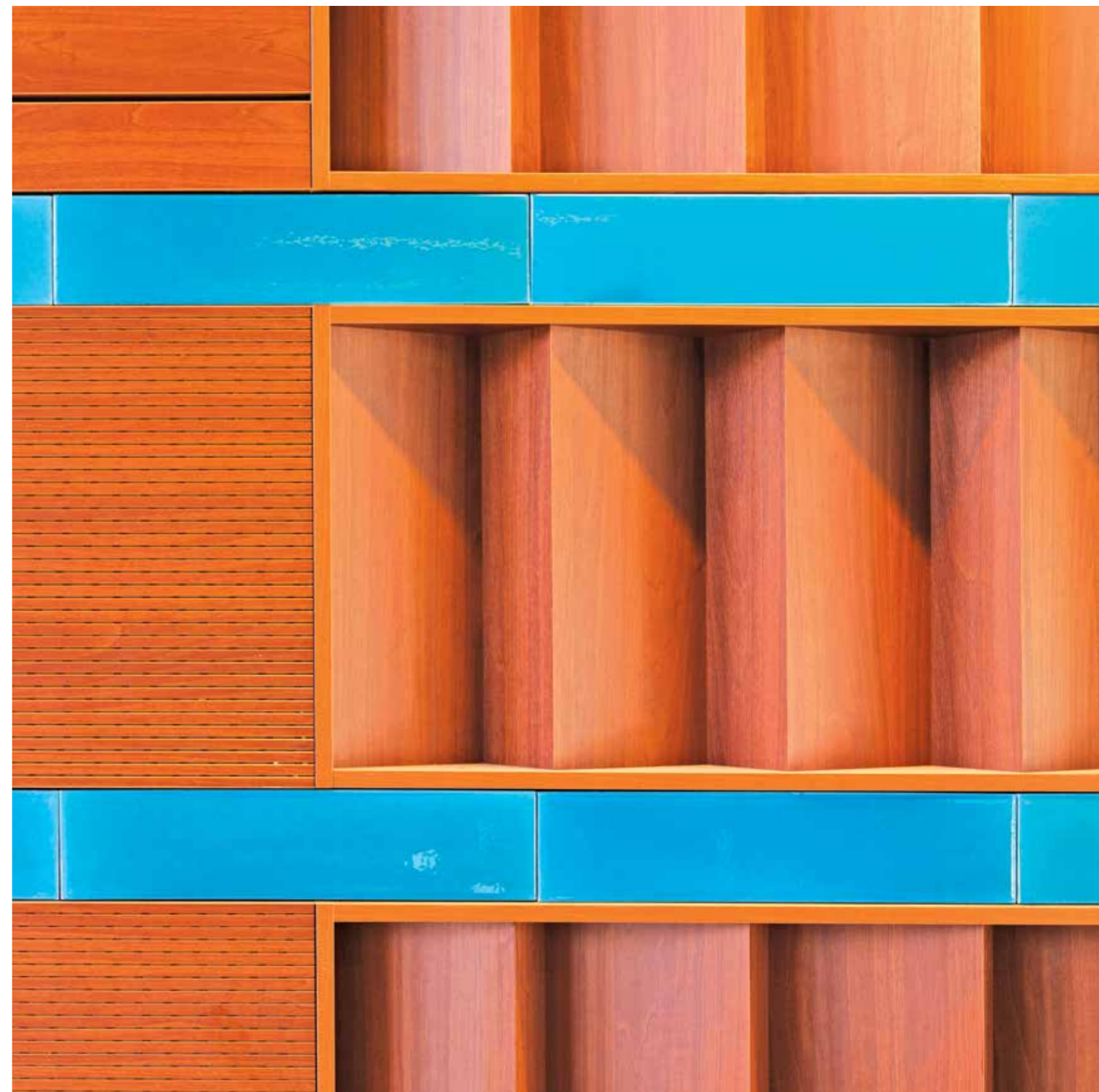




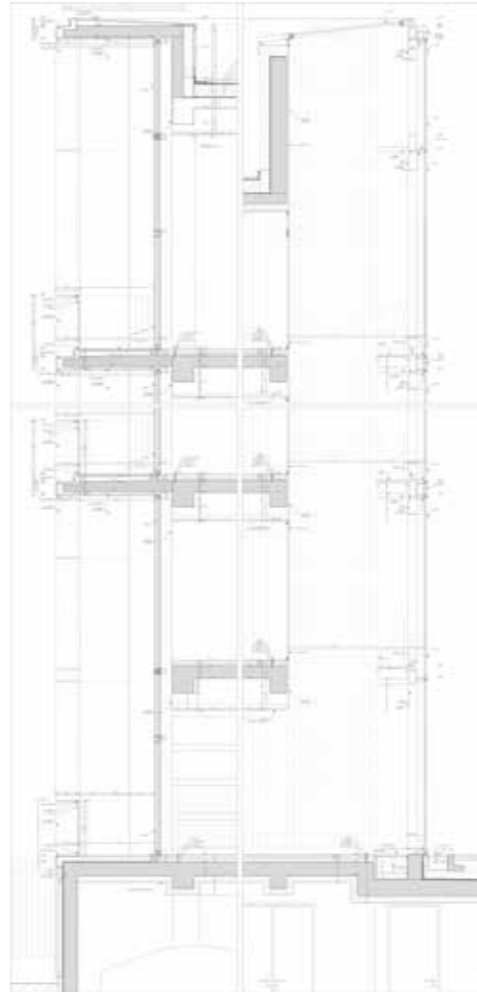
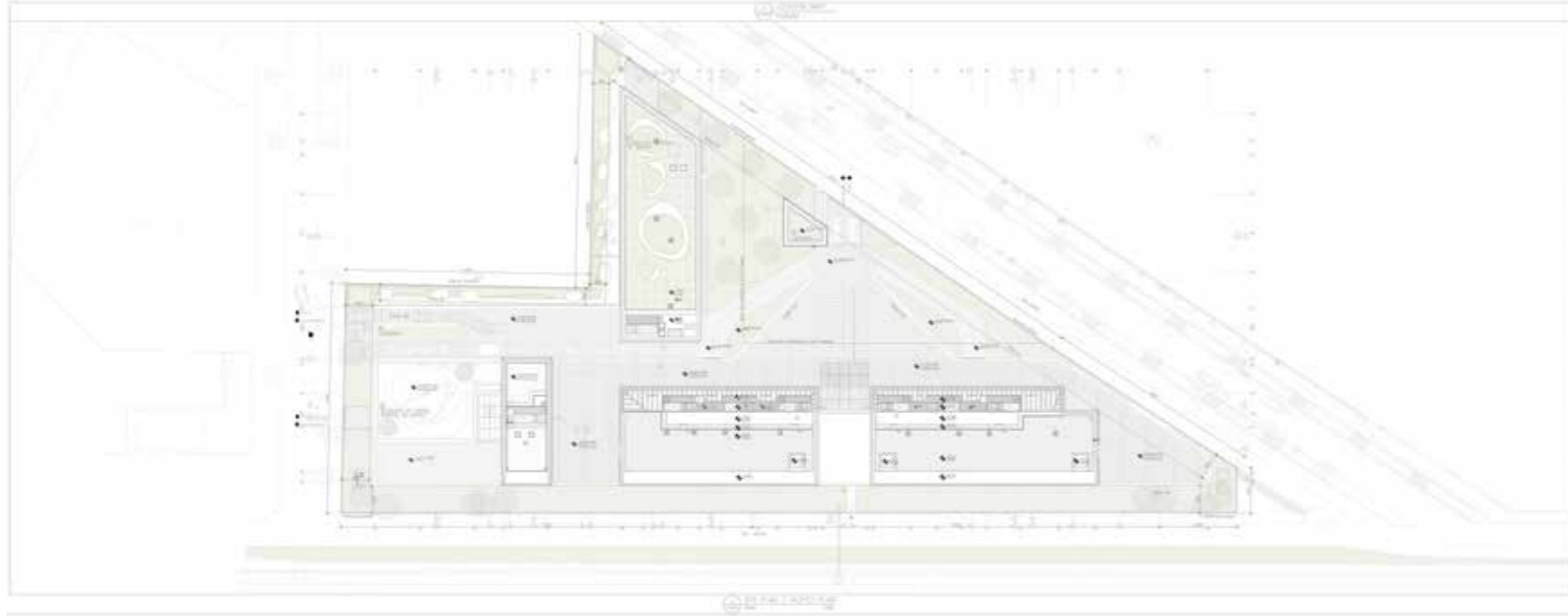












Mekan insanın var oluşuna denktir. İnsan tüm yaşamını mekan içinde geçirir. Onu değiştirebilir. Bir mekandan diğerine geçebilir. Gene de sonuna kadar bir mekan içinde kalacak, ölümünden sonrasında da gene bir mekan içinde kalacaktır. Hatta hayatın büyük anlamlarından biri de ölüm sonrasındaki mekanla ilgilidir. O mekanın mütevazı bir mezar mı olacağı, bir anıt mı olacağı başlı başına bir olgudur ve insanın hayattaki gerçekliğini önemli ölçüde tayin eder. Ölümünden sonra mekan değiştirenler olduğunu, basit mezarından bir anıta nakledilenler olduğu gibi tersinin yaşandığını da biliyoruz. Ölüm mekanı sona erdirmez. Ortadan kaldırmaz. Mekan o derecede yüklü ve tayin edicidir. İnsanlık da mekana kayıtlıdır. Zamanda bıraktığımız izleri mekana işleriz. Arkeoloji mekanla ilgilidir. Kazmak zamanı kazmaktır ama mekanın içinde yol almaktır. Mekan deşildikçe ve mekanın derinliğine inildikçe zaman geriye doğru götürülür. Mekanı aşan bir gerçeklik bulunamaz.

Buradan hareketle mekanın çok önemli bir gerçeğine değinelim. Mekan, bellektir. Zamanın belleği olmaz. Zaman bizatihi belleğin kendisidir. Bellek, zaman içinde biriktirilenlerdir. Fakat onları mekan içinde yan yana getiririz. Madem ki mekan dışı insan gerçeği olamaz o takdirde mekan dışı bellek de söz konusu değildir. Onlar ancak çok erken çocukluk döneminde meydana gelen bilinç dışı veya dış bilinç ögesi olabilir. Belleği harekete geçiren mekan ve nesnelere. Nesnelere gördüğümüzde anımsarız. Çağrışımlar başlar. Aynı şey zamana kayıtlanmış bir mekana girdiğimizde de başlar. Çocukluğumuzun doğduğu eve gideriz, bir kente döneriz, bir avluya gireriz ve belleğimiz dalgalanır, anımsamalar (-'anı'lar değil!) ardı ardına sökün eder. Mekan değiştirmek, özdeşleşme derecesine göre, insan için deri değiştirmekle eş değerde olabilir.

Mekan aynı zamanda çok ciddi bir iktidar elemanıdır. İnsanlık tarihin ilk gününden beri mekanın içinde soluk alıp verirken üretimini, elinin ve zihninin emeğini mekana işler. Lescaux ve Chauvet mağarasının duvarlarına veya Camuşlu Köyü kayalarına işlenen resimler daha içsel ve masum bir amacı taşıyordu: zamanda iz bırakmak. O resimlerle insan evrensel var oluş tragedyasını aşmak istiyordu: ölüp gidecekti, boşluğa savrulacaktı, yeryüzünde bir izi kalmalıydı. Fakat

geçen zaman insana iktidar denen mekanizmayı getirdi. Bugünden beş bin yıl öncesinde insan Tanrıyı keşfetti ve ilk iktidarı ona vererek büyük mücadelesine başladı. İnsan, iktidarı Tanrıya veren sonra da onun içinde kendi iktidarını kurmak için mücadele eden varlıktı. Bronz Çağı ve Mısır Uygarlığı aşağı yukarı iç içe geçen tarihlerdir ve yazılı ilk metinler gene Tanrıyı övmektedir. Sümer ise bütünüyle öyledir.

İnsanın öleceğini bilerek yaşayan tek canlı olması giderek mekanın geçiciliği ve zamanın kalıcılığı düşüncesini uyandırmaktaydı. Ve büyük soru şuydu: insan mekanı nasıl kalıcı hale getirebilir? Bunun iki yolu vardı: anıtlar dikmek, iktidarını onlar aracılığıyla mekana kaydetmek, onu bir mimari mesele olarak somutlaştırmak. Heykel ilk iktidar ifade aracıdır. Eski Mısır'da olduğu gibi onun kuş, aslan veya kedi olması önemli değildir. O figürlerin her biri Tanrı'dır. Her Tanrı heykeli aracılığıyla iktidarını 'gösterir'. Mimarlık bir sonraki aşamadır. Saraylar, anıtlar ve nihayet meydanlar, kentler sürekli olarak iktidar göndermeleridir. Böylece mekanın da masum olmadığı anlaşılmıştır. Basit mekan yoktur. Her mekan sonsuzca karışık ve karmaşıktır. Her mekan çözümlenmeyi gerektirir. 'Okunmaya' muhtaçtır. Fakat değişmeyen gerçek sabittir: mekan bir görsellik dolayımıdır. İktidar da görselliğe bağlı olarak teşekkül eder kamusal alanda. İktidar göstermekle kaimdir. İktidarı görmemek olanaksızdır. Bu bir hegemonya ilişkisidir. Hegelci anlamıyla bir efendi-köle diyalektikidir. Anıt ve mimari bir amaç doğrultusunda işlemeye başladığında kendi iktidarını kurar. Yineleyelim; bu hegemonik bir iktidardır. İzleyene dışına çıkma olanağını vermez. Her mimarlık ideolojiktir.

Bunlar bir mekanın ve mimarlıkla biten çeşitli formlarının dış meseleleridir. Asıl sorun mekanın iç meseleleridir. Örneğin mekan kendisine kayıtlı mıdır? Bu zor soruyu şöyle yanıtlayalım: Zaman bir mekanı değiştirebilir. Arkeoloji zamanın değiştirdiği mekanı bulup ortaya çıkarma çabasındır. Arkeolojiyle birlikte ortaya çıkan mekan hem eskinin mekanıdır bize izleklerini verir hem de mevcut halidir aynı yerin. Mevcut hali, zamanın yeniden biçimlendirdiği halidir: yıkım, yıkıntılar. Fakat yıkılmış olmak bir şeyi değiştirmez. Mekan kendisini her şeye rağmen korur. Ama iktidar artık söz konusu değildir. Mekan değişen zamanın getirdiği yeni anlamlarla alımlanır ve yorumlanır. Eski bir tiyatro, kütüphane veya saray artık metruktür. Kullanılsa dahi eski anlamını korumaz. Soyutlanmıştır. Bir ören yerini gezerken insanı saran duygu ve düşünce evreni artık hüznün ve tahayyüldür. Geriye sadece mekanın iç dinamikleri kalmıştır. Bir



'matematik' olarak çözümlenmeye ve 'yeniden inşa' edilmeye yatkın elemanların hazırladığı mekan. Sonuç bellidir: her mimarlık kendi mevcudiyeti içinde anlam taşır. Sadece sürekliliği olan düşüncenin veya edimin mekanı zaman içinde kendi sürekliliğine sahip olur. Bir dinin mekanları, bir ideolojinin mekanları böyledir. İdeolojik platformun kaymasıyla mekan da anlam yitirir.

Mekanın modülasyonları büyük ölçüde ideolojik dönüşümlere bağlıdır. İdeolojiler mekanları üretir. Ama mekanların ürettiği ideolojiler de vardır. Lefebvre'in kamusal ve özel mekan tanımları bu eksenle ele alınabilir. Lefebvre işlenen mekanlardan, yaşanan mekanlardan ve temsili mekanlardan söz ediyordu. fakat Lefebvre'ye göre mekan bütünüyle iktidarla ilişkilidir ve modülasyon bir iktidardan diğerine transferle sağlanacaktır. Fakat Lefebvre'in getirdiği soyut mekan, toplumsal boyutları olan mimarinin ve kamusal diye tanımlayacağımız alanın iç mantığını mükemmel şekilde belirler:

Soyut mekan son derece karmaşık biçimde işler. Tıpkı diyalog gibi, bu mekan da zımnî bir anlaşma içerir. Bu bir saldırmazlık paktıdır, kısmi bir şiddetsizlik anlaşmasıdır. Yani karşılıklılık ve ortak kullanım anlaşmasıdır. Sokaktan her geçen, karşısına çıkana saldırmama iddiasındadır; bu yasayı ihlal eden saldırgan, suç işlemiş olur. Böyle bir mekan, sözel iktisattan aynı olsa da, onunla dayanışma içinde olan bir "mekan iktisadı" gerektirir. Bu, insanların belirli yerlerdeki (mağaza ve dükkanlar, kafeler, sinemalar, vb.) belirli ilişkilerine değer katar ve sonuç olarak, bu yerler hakkında bir "konsensüs"e ve bir konvansiyona yol açan yananlamsal söylemler oluşturur: Buralarda sıkıntıya yer yoktur, sakince gitmek ve kendini iyi hissetmek istenir. Düzanlamsal, yani betimleyici söylemlere gelince, bunların kısmen hukuki bir veçhesi vardır, ki bu da bir konsensüse yol açar: Aynı yeri ele geçirmek için dövüşülmez; imkansız durumlar hariç, "fiziksel mesafeler", saygın mesafeler oluşturularak, kullanılabilir mekanlar bırakılır. Bu, aynı zamanda, mekan içinde bir mülkiyet mantığına ve stratejisine yol açar: "Senin olan yer ve şeyler benim değildir." Yine de, ortak ve paylaşılan yerler vardır; buraların sahiplenilmesi ve kullanımı -kafeler, meydanlar, anıtlar gibi- tamamen özel olamaz. (Çocuklar, kadınlar, yaşlılar, hatta bütün bir nüfus karşısında) kaba ya da saldırgan kimi fiillerin yasaklanması gibi, burada çabucak tarif edilen mekansal konsensüs, uygarlığın parçasıdır. Dolayısıyla, diğer şiddetlerin reddi gibi, sınıf mücadelesi de reddedilir.<sup>1</sup>

Mimari, Lefebvre'in getirdiği tanım içinde en 'hukuki' alandır. Mimari gizli hukuki uzlaşmayı meydana getiren, biçimlendiren *süreçtir*. Mimarın tasarladığı mekanı sevmek, beğenmek veya reddetmek değildir söz konusu olan. Buradaki soru çok kritiktir. Mimarlık önceden kabul edilmiş bazı uzlaşmaların somutlaştırılması mıdır yoksa bazı huzursuzluklar, tartışmalar ve çekişmeler mimarlığın edimiyle mi son bulur? Cevabı gene Lefebvre'nin '*tartışmalı mekanlar*' (*contested spaces*) kavramına yönelerek verelim. Düşünüre göre her mekan tartışmalıdır, gergindir. Çünkü çeşitli zıtlıkların (sınıfsal, dinsel, cinsel, dilsel...) yan yana geldiği alanlardır. Kamusal uzlaşmalar ve özellikle yasa bunları sönmeler. Uygarlık, devlet ve gelenekler içinde uzlaşmalar teşekkül eder. Mimarlık, bu Hobbescu 'doğa durumu'nun paranteze alınmasıdır. Çünkü mimarlık kendi tasarımıyla kendi çelişkilerini üretirse de bir 'uygarlık alanı' açarak yasanın kendisine ait koşullara çatışmaları düzenlemesini sağlar.

Hiçbir mimarlık mekanınının gene Lefebvre'in getirdiği tanımla *mutlak mekan* olmadığını söyleyelim. Bir mutlak mekan yaratılabilir. Bir dinsel alan tasarımı mutlak mekan kurgulamaktır. Fakat Lefebvre mutlak mekanın soyutlanmadan önceki (bir manada mimarî konuma eriştilmeden önceki) doğal mekan olduğunu belirtir ve mutlak mekanın yüklenen anlamla iç mekan-dış mekan ayrımını zorladığını belirtir. Tersine, mimarlık mutlak mekandan belli bir *bilinçle* uzaklaşma halindedir. Mekan soyutlandıkça kendisine yabancılaşır. İç dinamiklerini, tasarım ve inşa elemanlarını kullanarak kendisini meydana getirirken doğanın dışına doğru kaydıkça kayar. İdeoloji, bu itibarla, doğallığın ötesindeki pozisyonlardır. Biraz geliştirerek şöyle söyleyelim: mutlak mekan kendisinde ideolojik mekanlardır. Soyut mekanlarsa bir ideoloji üretme çabasıyla tasarlanmış mekanlara tekabül eder.

Soyut mekan aynı zamanda sivil mekandır. Kamusal kullanım amacı ne olursa olsun mimari sivil bir edimdir. Yukarıda belirttiğimiz uygarlık kavramının izdüşümünü alarak mimarlık sivilleştirme süreci olduğunu belirtebiliriz. Ve gene hemen belirtelim ideolojik pozisyonlar sivillikle çelişmez. Tersine, ideoloji bir sivillığe denk düşer. İdeolojinin üretilmesi bizatihi sivillğin üretilmesidir. Mimarlık bu dinamikle biçimlenir ve biçimler. Mimarının kendisi sivillığe geçmiştir. Spinoza'nın mutlak Tanrı'sı ve onunla teşekkül eden mutlak mekanı karşısında mimarlık sivillliğini dayatır. Bu büyük ölçüde Kartezyen bir sisteme geçmiştir. Mutlağın ön kabullere dayalı

resepsiyonlarından bu defa muhakemenin, idrakin ve tahlilin sistemine dönmüştür. Bizatihi mimarlık (mutlak mekan üretimi çabasında bile olsa) Kartezyen bir olgudur. Çevresiyle ve işleviyle, kullanıcıları ve muhataplarıyla mimarlık bir muhakemedir. Uslamlama ve işlevlendirmedir. En fazlasından bu realitelerin estetik planda somutlaştırılmasıdır. Doğaya rağmen bir mimarlık olamaz. Belki doğaya tahakküm iradesine sahiptir ama doğa-dışı değildir mimarlık.

## II

**Öte/de/ki Mimarlık** bu tanımların kesişim noktasında yer alıyor.

İki mimarın birbirinden farklı, yer yer birbiriyle çelişen ama ortak paydaları da olan mimarlıkları iki yapıyla ortaya geliyor. Yapıların ikisi de yurt dışında gerçekleştirilmiş. Birisi Strazburg'daki Türk Misyon Binası. Diğerisi Dakar'da Kültür Merkezi. Ortak yanlardan biri bu: mimarların doğal habituslarının dışında inşa edilmişler. Bu bize çok açık biçimde 'ötedeki mimarlık' kavramını tanımlıyor.

İkinci ortak paydayı doğal habitusun dışında gerçekleştirilen yapıtların farklı bir kültürel ortama aktardığı özgül ve özgün yerel doku meydana getiriyor. Birisi Strazburg'da diğerisi Dakar'da yer alan bu yapılar elbette mimarlarının yerel, bilinçlerini, tercihlerini ve kültürel formasyonlarını şekillendiren birikimin izlerini taşıyor. Osmanlı-Türk izlekler belki daha da geriye giden soybilim özellikleri ve morfolojileri yapıtlarda o farklı coğrafyalarda yansıtıyor. Ama bir boyut daha var: her iki yapı da içinde yer aldıkları habitatın doğallığına ekleniyor. Savana açılan özellikleriyle Tabanlıoğlu, çevresindeki doğal ortamı dönüştürme kaygısıyla Tümertekin kültürel transferlerin hiçbir zaman tek yönlü olmadığını daima gidimli ve etkileşimli olduğunu gösteriyor.

Söz konusu etkileşim çok önemli bir kısıtlamayı aşma imkanını da sağlıyor: sanat yapıtının bir kültürden diğerine aktarılması kolaydır. Fiziksel açıdan basittir o transfer. Fakat mimarlık birikimini içselleştirmenin ana elemanı yolculuktur. Bir mimari yapıt ancak ait olduğu coğrafyada, mekanda görülebilir. Her ne kadar küreselleşme bir pratik olarak mimarların da ülkeler ve kültürler aşırı iş yapma ve sunum imkanlarını zenginleştirmiş olsa da bahsettiğimiz kısıtlama geçerlidir. Tabanlıoğlu ve Tümertekin yapıtlarıyla bu defa bu kısıtlamayı ortadan kaldırıyor ve bir kültürü başka bir kültüre

taşıyarak ve orada yerleşik kültürle *kaynaştırarak* ortaya ilginç bir sentezin çıkmasına imkan sağlıyor.

Bahsettiğimiz sentez Batı-dışı mimarlık pratiklerinin gösterilmesidir. Bilindiği gibi, Türkiye'deki mimarlık çabaları geç Osmanlı, 19. Yüzyıl sonundan başlayarak 1950'lere kadar çok sert 'yerellik' tartışmalarıyla yüklenmiştir. Sivil mimarlık dönemlendirmeleri, yabancı mimarların gelip Türkiye'de yapı tasarımları, Batılı mimarlık akımlarının Türkiye'de de hakim olması önemli etmenlerdir. Kabul etmek gerekir ki, mimarlık eğitimi de çok büyük ölçüde Batılı normların, akımların, ekollerin öğretimidir. Oysa ne kadar Batıyla bütün olsa da Batı-dışı modernlik pratikleri Türkiye'nin en önemli gerçeklerinden biridir. Hatta Türkiye'de üretilen sanat ve tasarım bu realiteyi bir zenginlik olarak üstünde taşır. İki mimar da farklı ülkelerde yapıtlarını üretirken bu kaynağı bilinçli ve bilinç dışı edimler olarak tasarımlarına katmıştır.

Serginin üçüncü bağlamını mimarların üretim ve tasarım süreçleri oluşturuyor. Mimarlık tasarımı nerede sanat tasarımından ayrılır, nerede onunla bütünleşir sorusu bu aşamada ortaya çıkıyor. O soruyu cevaplarırken mimarlık tasarımının bireysel yaratım süreci üstünde de durmak gerekir.

Güncel sanat çok önemli ölçüde mekan kullanımını kapsayan eylemlerdir. Bir sanatsal formun gidebileceği en uç noktaya kadar sürüklenmesi anlamına gelen eski tarz sanatsal edimler Duchamp sonrası dönemde yerini düşünmenin bile fiilen sanat yapıtı olabileceği açılımlara bıraktı. Enstalasyonlar, mekan müdahaleleri, bellek, tanıma, fark, kimlik, aidiyet politikaları gene güncel sanatın büyük ifade alanlarını meydana getirdi. Bunların tamamı mekanla, mekan politikaları ve stratejileriyle ilgilidir. Wittgensteinci bir deyimle söylersek belki uzak belki yakın anıştırmalar (*resemblances*) bu ilişkiyi kurar. Son kertede mekan sanatı ontolojik olarak da gerçekler. Güncel sanatın yerleştirmeler ve müdahaleleri doğrudan mekanlara dönük girişimlerdir. Diğer süreçler de yapıtın varlık gerçekliği olarak mekanla ilişki içindedir. Kısacası, Duchamp-sonrası sanatı zihne ait olduğu kadar mekana da ait kabul etmek gerekir.

Mekan plastiktir. Yapısı gereği bu özelliği taşır. Onun yoğunlaşması dönüştürülmesidir. Her mekan dönüştürülmeye açıktır. Mesele ona müdahalenin içeriği, kapsamı ve niteliğidir. Dönüştürümün bilinçle yapılması ister istemez mimarlık ve sanat

<sup>1</sup>Henri Lefebvre, *Mekanın Üretimi*. Çev. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 84-85.



deneyimlerini öne iter. Güncel sanatın varlığı ve işlevi gereği mekana ve ilişkili olduğu ardışık kavramlara yönelik çabaları mimarlığın kendisine özgü, büyük, kütleli çabalarından ayrışır. Güncel sanatın mekan sorgulamaları daha mikro politikalar düzeyinde devam eder. Verili mekanın sorgulanması anlamına gelir. Mimarlık ise makro politikalar peşindedir. Bir mekanı kurmanın kendisi büyük müdahaleler kategorisinde sayılmalıdır. Daha önce kullandığımız bir kavramla belirtirsek bir noktadan sonra hegemoniktir. Daha demokratik mimarlık politikaları elbette mevcuttur. Katılımcı, paylaşımcı, ters-hiyerarşik, sivil ve sorgulamacı, edilgin olanın etkinliğini öne alan bu politikalar makro ve hegemonik anlamlara kapalıdır. Gene de hemen belirtelim, bu tavır ve tutum mimarlığı daha sanatsal bir çizgiye taşır ve onun mikro planlardaki işlevini oluşturur.

Tabanlıoğlu ve Tümertekin'in mimarlıkları bu kesişim noktalarında yer alır. Her iki mimarın da mekan plastliğini öne çıkardıkları ve mimari arkitektoniği bu anlayış etrafında örgütledikleri muhakkaktır. Bu bir mimarlık başarısıdır. Mekanın bir plastik olarak dönüştürülmesi bu iki mimarın da sanatsal çizgisinin başladığı noktadır. Bir başka deyişle Tabanlıoğlu da Tümertekin de mekanı bir sorunsal olarak düşünüp, onun iç modülasyonlarını en güçlü işlevi hazırlayacak şekilde kuruyor. Mekanın bir meta-anlatı üretmesi, kendisine ait gerçekliği mimarlıkla elbette ilişki içinde ama bazen ondan bağımsız olarak verebilmeleri bu yoldandır. Tümertekin'in zaman zaman daha yalın, sessiz ve içe dönük mekan çözümlerine karşılık Tabanlıoğlu'nun daha büyük kütleleri yeri geldiğinde daha maksimalist bir anlayışla hazırlaması iki mimarın da mekan estetiğini bir plastik sorgulamadan geçirmesine engel değildir. Tersine bu sergi zaman zaman ifade imkanları ve performansıyla farklı mimarların da son kertede aynı sorunsal etrafında kaldıklarına güçlü bir kanıt teşkil etmektedir.

Bu şuradan da bellidir: çölün ve denizin kıyısında bir binayla kent içinde ve suyun kıyısında bir bina konumları ve işlevleri gereği birbirinden alabildiğine farklıdır. Fakat mimarîlerin ortak paydası bu farkı aşacak mahiyettedir. Çünkü mekanlar kendilerine ait gerçekliği bir öte-anlatı olarak tasarlamışlardır. Bu nedenle de her iki mimarlık da mümkün olabilecek en uç noktada aşkınsal ve aynı düzeyde yercildir. Yercillik binaların kullanım değerinden ve onu sağlayan işlevinden türer. Aşkınsallık ise bahsettiğimiz öte-anlatıdır: bir arazinin kendisine ait gerçekliğini muhafaza ederek onu kendi estetiğini kuracak şekilde yoğurmak ve dönüştürmek. Sanatsal ifadenin

daha ileri düzeyde bir tanımı söz konusu değildir.

Son nokta şudur. Günümüz mimarisi anıtsallığa açık göndermeler taşır. Zigurratları veya piramitleri bugün yeniden inşa etmenin hiçbir anlamı yoktur. Ama Parthenon'un dili saklanabildiği kadar saklansa da günümüzün ileri mimarisinde kendisini sezdirir. Çağdaş mimarlığın en çok sorgulanması gereken hususlarından biri tevazudur. Modernizmin Le Corbusier'le başlayan ve Mies van der Rohe ile devam eden minimalist atakları ancak uzak hayaller olarak bugünkü mimarlığı yalayıp geçmektedir. Burada kritik bir nokta söz konusudur. Minimalizm, içerdiği yalınlıkla daima mistik göndermeler barındırır. Yokluk ve boşluk hiçlikle, hiçlik evrensel var oluş trajijiyi iç içedir. Oysa post-modernizmin şatafatlı, kiçe açılan, eklektik yapısı bu yokluğa dayalı öte anlam sorgulamalarına sırtını döner. Her şeyin, o arada pastişin olabilecek en mebzul hali bugünkü mimarlığın öte-dilini meydana getirir.

Hiçlik, sessizlik, yokluk elbette mistik bir evrene göndermedir. Bu noktada mimarın kişiliği, bireyliği, kendiliği, tek başına kaldığı yaratım süreci mimarî yapının arkasındaki en önemli değerdir. Yapı bunların hiçbirisini göstermez. Yapı, mimarını saklar. Ve bunu ilginç bir bükümle ortaya kor: minimal yapıda mimarı daha fazla konuşmaktadır. Maksimalist bir yapı ise mimarını unutturur. Oysa bu sergi iki mimarın yaratım süreçlerinin biricikliğini de bize getiriyor. Yaratımın bizatihi gizemli olan gerçekliği, sancılı süreçleri serginin özellikle öne ittiği bir parametre. Mimarısız mimarinin olamayacağını anımsatıyor bize.

Sonuç mekanın poetik yapısıdır. Mekanın poetikasını Bachelard öğretti. Ama bir mekanın poetik dokusu ondan farklıdır. Şiirin Tanrısal bir yanı vardır. Çünkü şiir gündelik yaşamı da ören sıradan ve basit sözcüklerle yazılır, inşa edilir. Şiir bir mimaridir. Ama her mimari şiirsel bir boyut taşımaz. Mekanın poetikası ancak onun anatomisiyle anlaşılabilir. Mekan şiiri ise büyük anlatıların bittiği yerde başlar. Şiir gerçekliğe dışsal değildir. Tıpkı mimarlığın da olmadığı gibi. Aksine sanatlar arasında en gerçek/çi olanı mimaridir. Salt üretilmesi için üretilmiş bir mimari yoktur. Belki o doğrultuda soyutlanmış bir mekandan söz edilebilir. Ama mimari işlevle bütünleştiği için daima gerçekçidir. Hem gerçekçi hem aşkınsal olan şiirse ayrı bir zorluk taşır.

Mimarlık tam da budur ve Öte/de/ki Mimarlık bu kesişim noktasında biçimlenen iki yapıyı, onların mimarlarıyla yaşadığı büyük serüveni sunuyor bize.

Hasan Bülent Kahraman

Space corresponds to human existence. Humans spend all their lives within space. They may change it. They may pass from one space to another. Nonetheless, they will have to remain within a space up until the end, even after death. In fact, one of life's grand themes is related to our posthumous resting space/place. Whether or not that space will be a humble grave or a mausoleum is a question in itself, the answer to which will to a large extent ascertain the reality of one's existence. We know that after death, some are conducted to a different space, that they are transferred from their humble grave to a mausoleum, and vice versa. Death doesn't put an end to space. It doesn't obliterate space. Space is so charged and constitutive that it can't be obliterated. Humanity is also inscribed in space. We commit the traces we leave in time onto space. Archaeology is related to space. When we excavate we excavate time, but this entails advancing in space. As we dig up space and as we go deeper into space, time retreats. There is no reality that transcends space.

Starting from these observations, let's touch upon a very important actuality of space. Space is memory. Time doesn't have memory. Time is memory itself. Memory is what is accumulated in time. But we juxtapose them inside space. If there is no human reality outside space, then memory outside of space is out of the question. They can only be the unconscious element or the element of outer consciousness that originates in very early childhood. What activates memory is space and objects. We remember when we see objects. Evocation begins. The same thing happens when we set foot in a space that has been inscribed into time. We enter our childhood home, we return to a city, we set foot in a courtyard and our memory begins to undulate, recollections (not "reminiscences"!) crop up in succession. Depending upon the degree of identification, moving from one space/place to another can be tantamount to the shedding of one's skin.

At the same time, space is a very critical element of power. Ever since the dawn of history, mankind has inscribed its production, its manual and mental labor onto the space in which it has subsisted. The images engraved onto the walls

of the Lescaux and Chauvet caves or onto the rocks of the Camuşlu Village served a more innate and innocuous purpose: to leave a trace in time. With those images, humans strived to transcend the tragedy of universal existence: Humans were to return to dust, to perish, so they had to leave a trace on earth. But in the course of time, humanity came upon the mechanism of power. Five thousand years ago humanity discovered God and began its grand struggle by conceding the primordial power to God. Humanity gave power to God and then fought to establish its own power inside God. The Bronze Age and the Egyptian civilization are roughly coeval, and the first written records praise God. The same is true regarding the Sumerian civilization.

The fact that humans were the only beings who lived with the foreknowledge of their own death, gradually led to the idea that space was ephemeral, whereas time was everlasting. Hence the big question: How could a man make space permanent? There were two solutions: erecting monuments, inscribing one's power onto space through them, materializing power as an architectural question. The sculpture is the first medium of power. It does not matter whether it is a bird, a lion or a cat, as it was in Ancient Egypt. Each one of these figures is God. Each deity 'manifests' its power through its statue. Architecture is the next stage. Palaces, monuments and finally agoras and cities are perpetual references to power. Thus, it was understood that space itself was not innocuous. There is no simple instance of space. Every instance of space is infinitely complex and multifaceted. Every instance of space calls for analysis. It needs to be 'read'. But the fact remains: space is a visual mediation. And power takes shape in public space in relation to visibility. Power exists through the manifestation of itself. It is impossible not to see power. This is a relationship of hegemony. It is a master-slave dialectic of the Hegelian kind. When monuments and architecture begin to function to one end, they establish their own power. To reiterate the point made above; this power is based on hegemony. It does not allow those who watch it to escape itself. Every instance of architecture is ideological.

These are the exogenous problems of space and the various forms that lead to architecture. For instance, is space inscribed onto itself? Let's answer this difficult question thus: Time can change a space. Archeology is the endeavor to find and unearth the space that has been transformed by time.



The space that is unearthed through archeology is the space of the past that grants us its themes, as well as the present state of the same place. Its present state is the state that has been re-formed by time: destruction, ruins. But to have been destroyed doesn't change anything. Space protects itself despite everything. But power is now out of the question. Space is construed and interpreted with the new meanings that have been brought by the shift of time. An old theatre, library or palace is now derelict. It cannot preserve its old meaning even if it were to be used. It has been abstracted. The prevailing impression one gains when one visits an archeological site is now one of melancholy and reverie. The internal dynamics of the space are all that remains. The elements that have produced a space, and which are prone to be analyzed and "reconstructed" as "mathematics". The result is obvious: Every instance of architecture bears meaning within the confines of its own presence. The only space that can be continuous in time, is the space based on continuous idea or action. Such are religious spaces and the spaces of an ideology. With the shift of ideological basis, space loses its meaning.

The modulations of space are connected with ideological transformations. Ideologies produce spaces. But there are also the ideologies produced by spaces. Lefebvre's definitions of public and private space can be discussed within this framework. Lefebvre spoke of worked spaces, lived spaces and spaces of representation. Yet according to Lefebvre, space is entirely related to power and modulation is provided through its transferal from one power to another. But the abstract space posited by Lefebvre perfectly determines the internal logic of architecture with societal dimensions as well as the internal logic of the space that we may call public:

Abstract space works in a highly complex way. It has something of a dialogue about it, in that it implies a tacit agreement, a non-aggression pact, a contract, as it were, of non-violence. It imposes reciprocity and commonality of use. In the street, each individual is supposed not to attack those he meets; anyone who transgresses this law is deemed guilty of a criminal act. A space of this kind presupposes the existence of a 'spatial economy' closely allied, though not identical, to the verbal economy. This economy valorizes certain relationships between people in particular places (shops, cafes, cinemas, etc.), and thus gives rise to connotative

discourses concerning these places; these, in turn, generate 'consensuses' or conventions according to which, for example, such and such a place is supposed to be trouble-free, a quiet area where people go peacefully to have a good time, and so forth. As for denotative (i.e. descriptive) discourses in this context, they have a quasi-legal aspect which also works for consensus: there is to be no fighting over who should occupy a particular spot; spaces are to be left free, and wherever possible allowance is to be made for 'proxemics' - for the maintenance of 'respectful' distances. This attitude entails in its turn logic and a strategy of property in space: 'places and things belonging to you do not belong to me'. The fact remains, however, that communal or shared spaces, the possession or consumption of which cannot be entirely privatized, continue to exist. Cafes, squares and monuments are cases in point. The spatial consensus I have just described in brief constitutes part of civilization much as do prohibitions against acts considered vulgar or offensive to children, women, old people or the public in general. Naturally enough, its response to class struggle, as to other forms of violence, amounts to a formal and categorical rejection.<sup>1</sup>

According to Lefebvre's definition, architecture is the most "judicial" of fields. Architecture is the *process* that forms and brings into being the secret judicial convention. It is not a question of loving, liking or rejecting the space that has been designed by the architect. The question here is of critical importance. Is architecture the concretization of certain received conventions or do certain discussions and conflicts come to an end with the act of architecture? We may answer this by once again turning to Lefebvre's concept of "contested spaces". For Lefebvre, every instance of space is contentious and fraught with tension because these areas are where various antinomies (class-based, religious, sexual, linguistic) are juxtaposed. Public conventions and especially the law redeem these antinomies. Certain conventions take shape within civilization, traditions and the state. Architecture is the bracketing of this Hobbesian "state of nature". For even though architecture produces its own contradictions with the designs it implements, it nevertheless enables the law to regulate the conflicts with its own conditions by opening up a "field of civilization".

<sup>1</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*, tr. Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford, p. 56-57.

We should point out that no architectural space fits into Lefebvre's concept of *absolute space*. An absolute space can be produced. Designing a religious space is to construct an absolute space. But Lefebvre indicates that absolute space is natural space before the abstraction (in a sense, before its elevation to the state of architecture) of absolute space and that absolute space strains the distinction between interior-exterior spaces due to the meaning attributed to itself. On the contrary, architecture constitutes a certain *deliberative* distancing from absolute space. As space gets abstracted, it becomes alienated from itself. As it brings itself to being by making use of its internal dynamics, design and construction elements, it gradually slips out of nature. In this respect; ideology is made up of the positions that are beyond the natural. We may elaborate on this proposition thus: absolute space is ideological space in itself. And abstract spaces correspond to spaces that have been designed with a view to producing ideology.

Abstract space is at the same time civic space. Whatever the purpose of its public use may be, architecture is a civic act. By projecting the concept of civilization sketched above, we may say that architecture is the process of transforming space into civic space. And we should promptly add that ideological positions do not contradict the civic. On the contrary, ideology coincides with the civic. The production of ideology is precisely the production of the civic. Architecture forms and is formed in relation to this process. Architecture is itself the transition to the civic. Against Spinoza's absolute God and the absolute space that takes shape with it, architecture posits the civic. This is, to a large extent, the shift to a Cartesian system. From presumptive receptions of the absolute, we have now passed into the system of reasoning, comprehension and analysis. The architecture itself (even if it endeavors to produce absolute space) is a Cartesian phenomenon. With its environment, its function, its users and its interlocutors, architecture is a form of reasoning. It is a form of rationalization and functioning. It is the concretization of these realities on the aesthetic plane. Architecture cannot run counter to nature. It may have the will to wield power over nature, but architecture is not outside of nature.

## II

**Far/o/ther Architecture** stands at the confluence of these definitions.

The architecture of two architects, which are different from and sometimes at variance with each other, but which nevertheless meet on common ground, center upon two structures. Both have been executed abroad. One is the Turkish Embassy Building in Strasbourg. The other is the Dakar Congress Center. Hence one of their common attributes: they have been constructed outside the natural habitus of their architects. This clearly defines for us the concept of "far/o/ther architecture".

The second common attribute is the specific and authentic vernacular fabric that has been transposed to a different cultural milieu, through structures, which have been executed outside the natural habitus. One in Strasbourg, the other in Dakar, these structures most certainly carry the traces of the vernacular ethos, preferences and cultural backgrounds of their architects. Ottoman-Turkish themes, or even other genealogical features and morphologies that date back even further, are reflected through structures built in different parts of the world. But there is another dimension: both structures are articulated into the naturalness of the habitat in which they are situated. Tabanlıoğlu's building, with its features that open onto the savannah, and Tümertekin's structure with its preoccupation with transforming its surrounding habitat, both show that cultural transfer is never unidirectional, that it is always discursive and interactive.

The interaction in question also enables one to overcome a very important constraint: the transfer of a work of art from one culture to another is easy. From a physical aspect, that transferal is simple enough. But the core element of interiorizing architectural heritage is the changing of location. An architectural work can only be seen at the place/space to which it belongs. Notwithstanding the fact that globalization, as a practice, has opened up the means for architects to work and make presentations across different countries and cultures, the constraint in question is still valid. With their buildings, Tabanlıoğlu and Tümertekin do away with this constraint by carrying over and *integrating* culture into another culture, thereby introducing a compelling synthesis.



The synthesis in question is the presentation of non-Western architectural practices. As we know, the architectural endeavor in Turkey was fraught with discussions regarding “localness” ever since the Ottoman 19<sup>th</sup> century up until the 1950s. The periodization of civil architecture, the influx of foreign architects who designed buildings in Turkey, and the predominance of Western architectural movements in Turkey were important factors. We should own that architectural education is also to a large extent the education of Western norms, movements and schools. Yet, no matter how integrated with the West it may be, non-Western practices of modernity are one of the main staples of Turkey. In fact, the art and design produced in Turkey bear this as a mark of its rich heritage. While planning their buildings in these different countries, both architects have consciously and unconsciously integrated this heritage into their designs.

The third context of the exhibition is the architects’ processes of production and design. At this stage, the question regarding the separating line between architectural design and artistic design, and the point at which these two strains converge arises. In answering this question, one should also elaborate upon the personal creative process of architectural design.

To a very large extent, contemporary art is the actions that involve the use of space. In the period following Duchamp, the old artistic approach that amounted to an art form taken to the extreme gave way to notions that even the act of thought could become art. Installations, interventions in space, memory, recognition, difference, identity, and the politics of belonging were the main fields of expression for contemporary art. All of these are related to space, the politics and strategies of space. If we are to express it in a Wittgensteinian manner, this relationship is possibly based on improbable or probable resemblances. In the last analysis, space substantiates art ontologically as well. The installations and interventions of contemporary art are squarely directed towards spaces. And other processes are in contact with space as the existential reality of the work. In short, one must see post-Duchamp art as something belonging to space as much as it belongs to the intellect.

Space is plastic. It has this attribute by definition. To plasticize space is to transform it. Every space is open to

transformation. The question lies in the content, scope and essence of the intervention that is to be exercised over it. The fact that this transformation is deliberative necessarily pushes to the fore the experiences of architecture and art. In accordance with its existence and function, the endeavors of contemporary art regarding space and the successive concepts that space entails, dissociates itself from the distinctive large-scale endeavors of architecture. In this sense, the queries of contemporary art on space proceed at the level of micro-politics. It entails the questioning of a given space. Yet architecture pursues macro-politics. The act of constructing a space must fall into the category of grand interventions. To reiterate a concept used above, architecture is, after a certain point, hegemonic. There are of course more democratic policies of architecture. These policies, which embrace the effectiveness of the participatory, the anti-hierarchical, the civic and the interrogative, are closed to macro meanings based on hegemony. But we should also add that this approach and disposition elevates architecture to a more artistic plane and constitutes its functions at the micro level.

The architecture of Tabanlıoğlu and Tümertekin lie at these junction points. Undoubtedly, both architects highlight the plasticity of space and base their architectural architectonics on this approach. This is an architectural feat. The transformation of space as a plastic element is the starting point of the artistic trajectory of both architects. In other words, both Tabanlıoğlu and Tümertekin problematize space and assemble its internal modulations so as to prepare the strongest function possible. This is how they can let space produce a meta-narrative, how they can offer the specific reality of space in relation to architecture, and sometimes independent of architecture. The fact that Tabanlıoğlu implements –when the occasion arises– larger masses in a more maximalist vein, while Tümertekin occasionally employs more stripped-down, subdued and introspective spatial solutions, does not hinder the two architects from questioning the aesthetics of space from a plastic point of view. On the contrary, this exhibition is a strong testament to the fact that, in the last analysis, different architects center upon the same problem, even though they sometimes approach it with their own modes of expression and performance.

This is also borne out by this observation: with respect to their location and function, a building constructed on the

edge of the desert and the sea, and a building constructed inside a city, on the waterside, are completely different. Yet the common ground, on which these different instances of architecture are based, is enough to overcome this difference. For spaces design their reality as a meta-narrative. Therefore, both architectures are equally transcendent and terrestrial to the extreme. Terrestriality derives from the intrinsic value of buildings and the function that secures that value. Transcendentality is the aforementioned meta-narrative: To plasticize and transform the specific reality of terrain while forming its own aesthetic. A more advanced definition of artistic expression is not possible.

The last point to be made is this. The contemporary architecture contains open references to monumentality. There is no point in reconstructing the ziggurats and pyramids today. Yet, although the language of the Parthenon has been disassembled as much as possible, it still makes itself felt in the advanced architecture of today. Humility is one of the main traits of modern architecture that we need to question the most. The minimalist forays of modernism that began with Le Corbusier and continued with Mies van der Rohe, skim the surface of contemporary architecture only as a distant shadow. There is a critical point to be made here. With its simplicity, minimalism always contains mystical references. Nonexistence and emptiness are one with nothingness, and nothingness is one with the universal tragedy of existence. Yet with its grandiose, quasi-kitsch and eclectic approach, post-modernism turns its back on these quests for meta-meaning based upon nothingness. The most lavish state of everything, which also includes pastiche, makes up the meta-language of contemporary architecture.

Nothingness, silence, and nonexistence, of course, refer to a mystical universe. At this point, the most important merit of an architectural structure is the personality, individuality, and selfhood of the architect and the creative process where she is left to her own devices. The structure itself does not betray any of these traits. The structure hides its architect. And it does this with an intriguing twist: in minimal structures, their architects speak more often. Yet maximalist structures tend to hide their architects and blank them out. Yet this exhibition also brings to our attention the particularity of the creative processes of the two architects. A parameter that is specially brought to the fore by the exhibition is the mysterious

reality and tortuous processes of creation. It reminds us that architecture without architects is impossible.

The result is the poetic structure of space. Bachelard taught us of the poetics of space. But the poetic fabric of a space is something different. Poetry has a Godlike aspect because poetry is written and constructed through ordinary and basic words that also make up our daily lives. Poetry is architecture. But not all architecture has a poetic dimension. The poetics of space can only be understood through its anatomy. And the poetry of space can only begin at the point where grand narratives come to an end. Poetry is not extraneous to reality. Just as architecture is not extraneous to reality. On the contrary, the most real/ist of the arts is architecture. There is no architecture solely produced for its own sake. Maybe we could speak a space that has been abstracted in that vein. But architecture is always realistic because it is integrated with function. Poetry, which is both realistic and transcendent, defines a different kind of challenge.

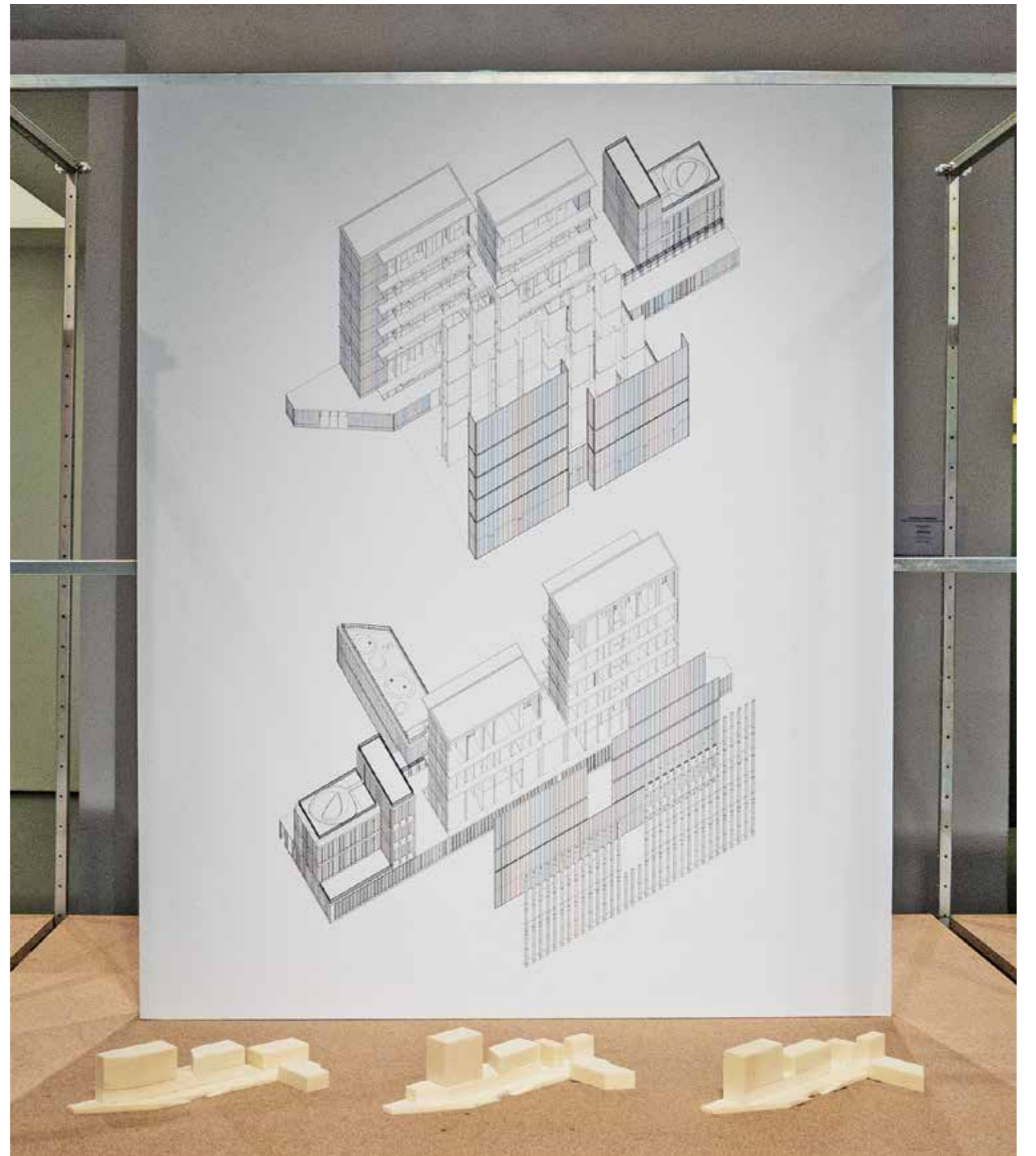
This is precisely what architecture is, and Far/o/ther Architecture offers us two structures that have taken shape at this junction, against the backdrop of the grand adventure of their architects.

Hasan Bülent Kahraman





























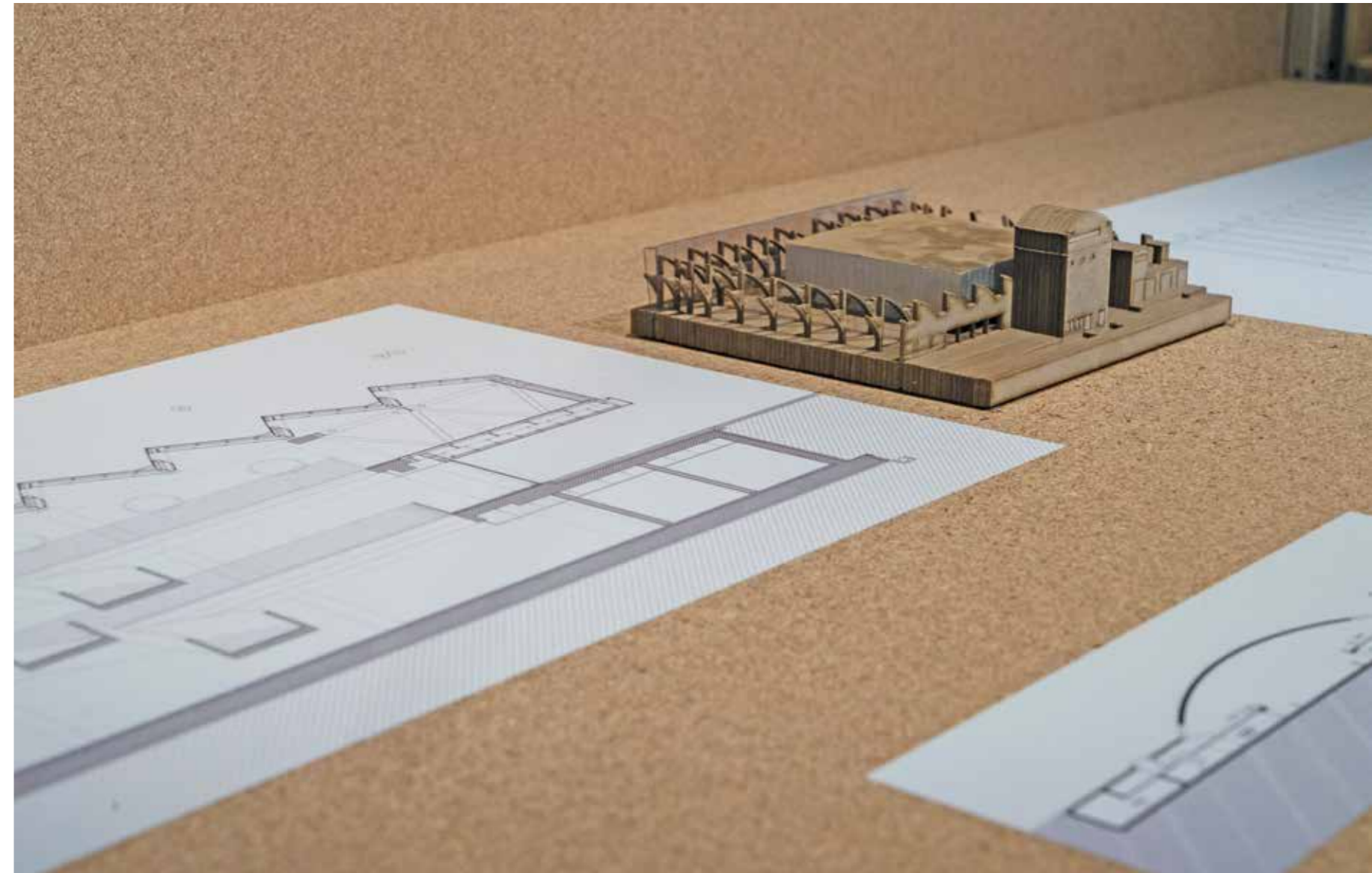




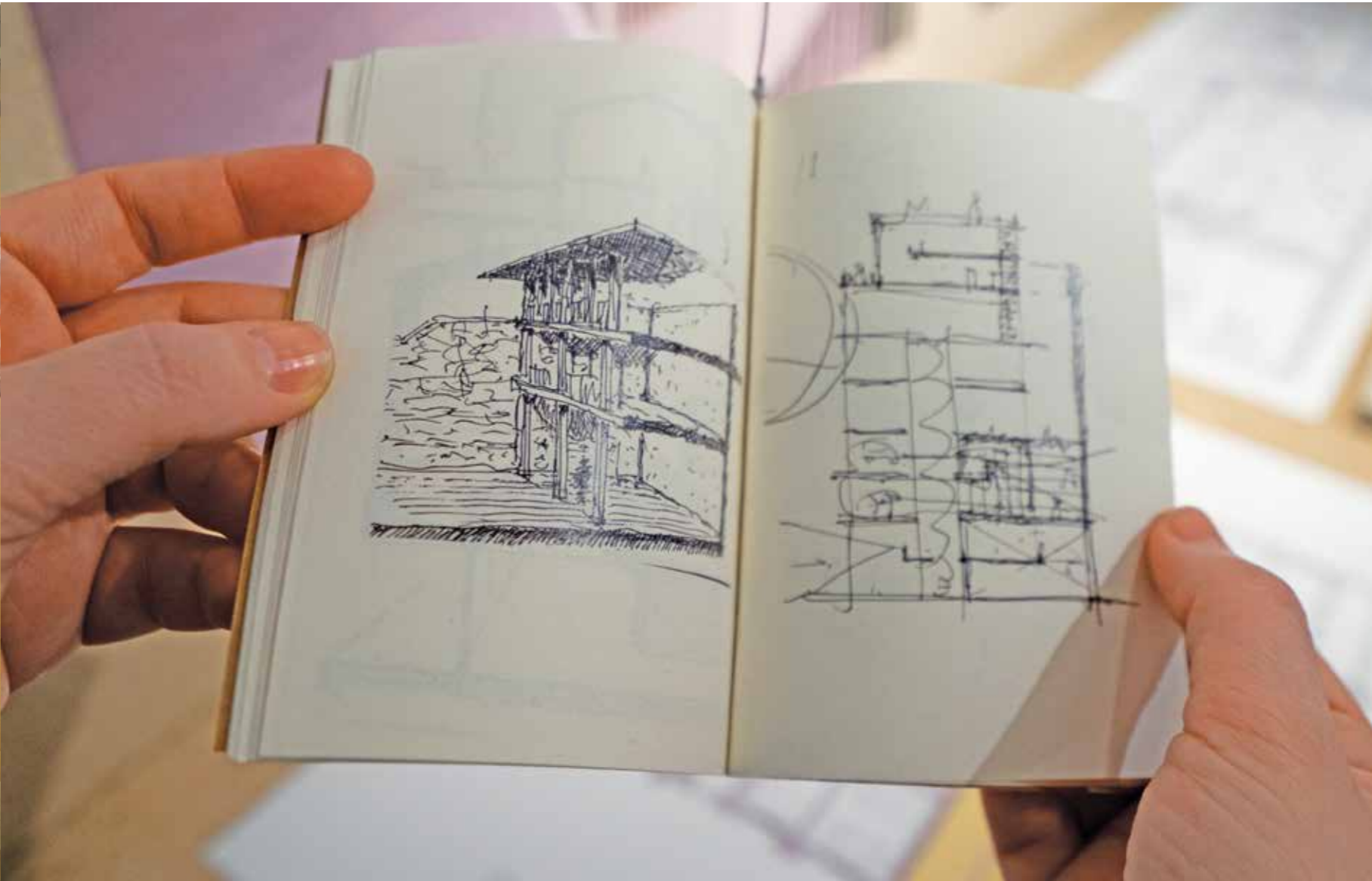








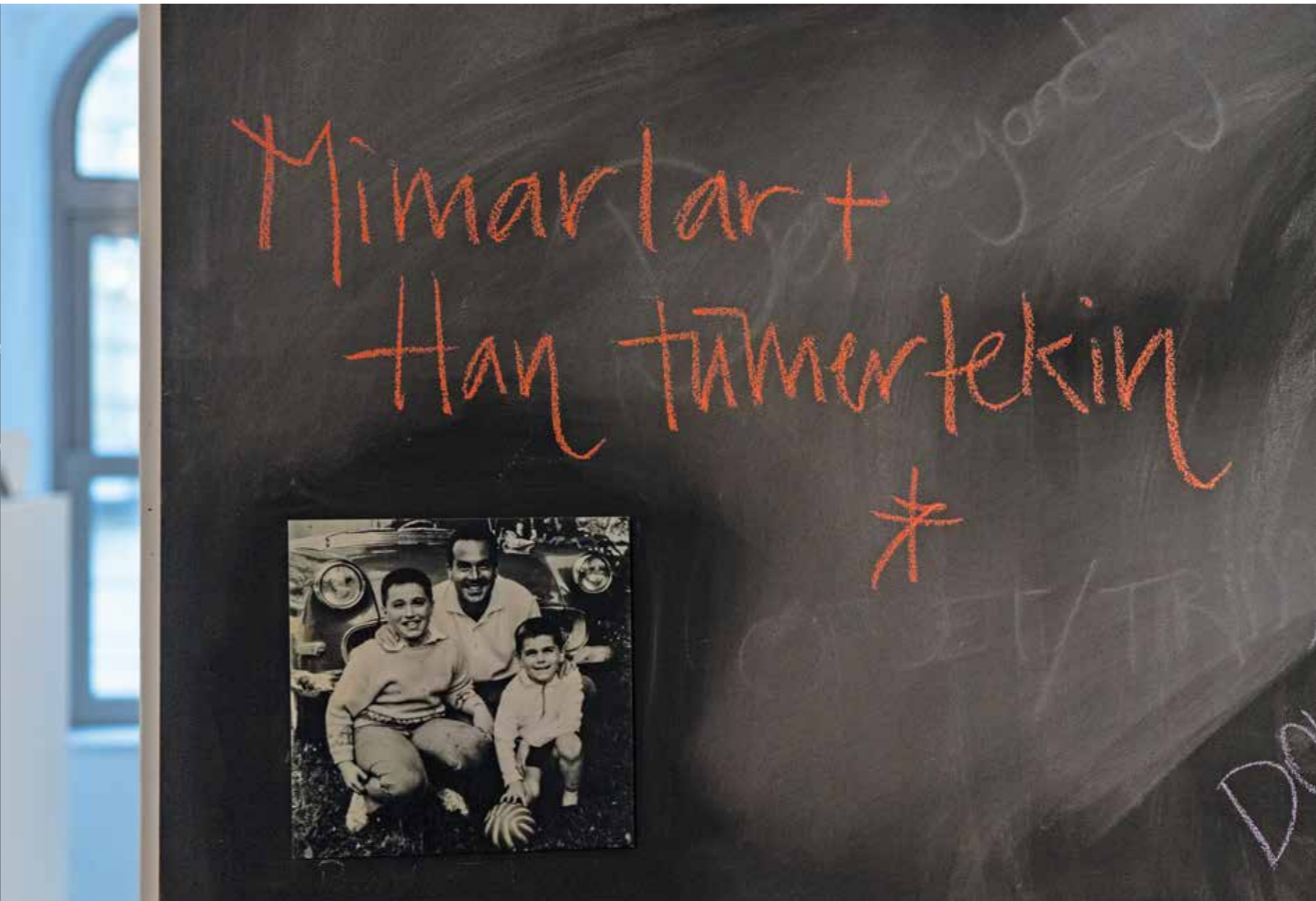




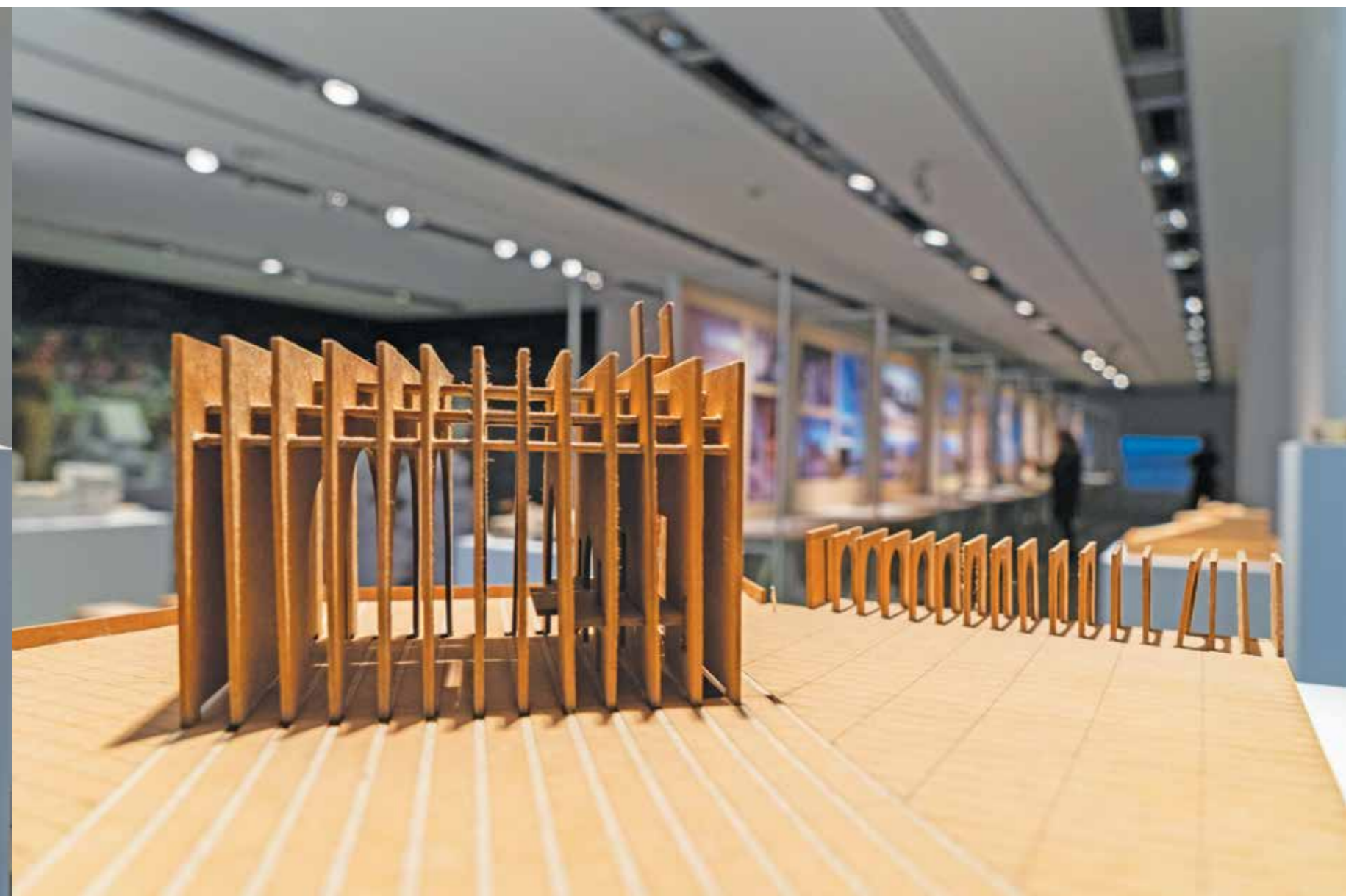


















**ÖTE/DE/Kİ  
MİMARLIK  
THE  
FAR/O/THER  
ARCHITEC-  
TURE**

**TABANLIOĞLU**  
ARCHITECTS  
MİMARLAR + HAN  
**TÜMERTEKİN**

**Küratör / Curator:**  
Hasan Bülent Kahraman  
**Danışman / Consultant:**  
Luca Molinari

**28 Kasım / November 2018**  
**05 Ocak / January 2019**

25. yıl | **AKBANK**  
SANAT



## SÖYLEŞİ TABANLIOĞLU MİMARLIK ve HAN TÜMERTEKİN

**Birbirinden farklı bağlamlarda, yurt dışında inşa edilen bu iki proje, yerel doku ile sizin kişisel deneyiminiz arasında kurulmuş ilginç bir yorum getiriyor. Bunu nasıl elde ettiniz ve bu deneyimden neler öğrendiniz?**

### **Murat Tabanlıoğlu:**

Afrika'da sırasıyla Trablus'ta (Libya), Sipopo'da (Ekvator Ginesi) ve Senegal'in başkenti Dakar'da 2010, 2011 ve 2014 yıllarında inşa edilen üç kongre merkezi; özgün yapılar kendilerine ait jestler kazanırlar ve \_ çağdaş mimarlık diliyle \_ fiziksel ve toplumsal olarak bulunduğu çevrenin doğal bir unsuru haline gelirler.

Bir “yer”in mevcut dokusu ve mimarisi her zaman; iklim, topografya, rüzgâr, güneş, yaşama biçimleri ve toplumsal ihtiyaçlar gibi hususların getirdiği zorluklara karşı bizim için kılavuz görevi görürler. Yüksek teknolojiden yararlanan günümüz dünyasının olanaklarından faydalanırken, bilgeliği de yabana atmamalıyız; benimsediğimiz bu mimari yaklaşıma “akıllı yerel” diyoruz, bu şekilde yerel değerlere uyum sağlıyor, doğa dostu ve çevreye saygılı oluyoruz.

Bize en ilham veren faktör, muazzam genişlikte gövdeleri ve çok uzun bir ömre sahip olan Senegal'e özgü Baobab ağaçlarıydı. Tarih boyunca, krallar ağaçların altında taç giymiş, elçiler kralların huzuruna yaprakların gölgesi altında çıkmış, dallar ve ağaçlar kent meydanlarının nişanesi olmuştur. Kurak topraklarda yaşayan insanların gözünde ağaç ve suyun önemi büyüktür. Yapıda kullanılan renk ve malzemeler Senegal geleneklerinden feyiz alırken yürütülen mimari program yerel değerlerde köklü bir öneme sahip doğal unsurlardan yararlanır. Açık umumi alanlarda serinlik hissi yaratan su, bir diğer birleştirici öge; ayrıca, az katlı bina, onu çevreleyen gölet sayesinde daha büyük hacim ve dramatik bir ifade kazanıyor, özellikle de geceleri. Ayrıca suyun serinletici etkisinin yanı sıra, doğal bir peyzaj yaratmak için gölete bitki tohumları konuldu.

Aynı şekilde, iklimsel koşullar göz önünde bulundurulduğunda, geniş ahşap kafes çatı sanki Baobab ağaçlarından oluşan bir

saçak gibi uzanır, farklı sayvanları örter ve metaforik olarak farklı kimlikleri aynı çatı altında bir araya getirir. Her projede olduğu gibi, bir işe koyulmadan önce o “yer”i ve insanların tanımaya çalışmalısınız. Bu proje, hatırlanan doğal ve geleneksel değerlerin modern mimari ölçütlere göre yeniden oluşturulmasıdır.

### **Han Tümertekin:**

Nerede olursak olalım, tasarladığımız binaları buldukları bölgenin bağlamına sıkı sıkıya yerleştirmeye çalışırız. Bize göre “yurt dışı” diye bir yer yoktur. Verili alanı çevreleyen ortamı gözlemler ve bağlamın özelliklerini keşfederiz. İster bir malzeme, ister bir perspektif, isterse topografyanın kendisi olsun, daima çalışacağımız alandaki mevcut koşulları iyileştirmenin yollarını ararız. Strazburg'da aşmamız gereken zorluk; semti olduğu gibi tutmak, yakınlarında bir büyükelçilik inşa edildikten sonra, komşularının gündelik işlerini çok fazla sekteye uğratmamaktı. Bina kompleksi güvenlik duvarlarıyla korunmalıydı, binaları biraz yukarıda konumlayarak ve onları çelik çitlerle çevreleyerek, korunan alan ile halka açık alan arasında belli bir saydamlık elde etmeyi başardık. Binanın şehre bakan cephelerini, Strazburg'da sıklıkla kullanılan “Grès des Vosges” taşlarıyla kapladık. Bu kızıl taşla giydirilmiş cepheler, bugüne kadar bu taşların uygulandığı cephelerden çok daha büyükler. Günümüz teknolojisi sayesinde yapılan uygulama, son derece eski ve geleneksel bir yapı malzemesi olan Grès des Vosges'a çağdaş bir yorum getirir. Ana girişe bakan protokol girişinin cepheleri saydamdır. Camdan cephenin arkasında, turkuaz renkli İznik çinileriyle kaplanmış dolaşım ve hizmet kuleleri bulunmaktadır. Tek tek elle üretilmiş çiniler binaya bir Türk dokunuşu ve yüzeylere zanaatkârane bir boyut ekler.

**İçinden geçtiğimiz tarihsel dönemin en büyük meselelerinden biri de yeni bir ortaklaşalık kurma projesi. Çağdaş bir yapının temel özellikleri nelerdir? Toplumsal ve kültürel dönüşümlerden geçtiğimiz bu dönemi nasıl karşılamalıdır?**

### **Murat Tabanlıoğlu:**

20'nci yüzyılın izole bireylerini yeniden bir araya getirmek için kamusal alanlar oluşturmak önemlidir. Bina bir “süs” değildir ve mimarlık bir yaşam biçimi sunabilir. Temel referanslar; saydamlık, ışığın niteliği, kolay uygulanabilirlik ve sağlıklı malzemeler, mevcut uygulamalara sadakat, dünyada geçerli olan yöntemlere ve teknolojiye uyum sağlamanın yanı sıra yerel kültürdür.

Kongre merkezinde, mimarının sanatsal ve görsel değerleri en çağdaş mimari niteliklere gösterilen dikkati yansıtır, Kongre Merkezinin yarattığı o dolaysız fiziksel ve duygusal izlenim ise, içinde bulunduğu çevreyi dönüştürürken aynı zamanda bir simge haline gelir. Bina, bölgede yeni bir imar projesi öngören nâzim imar planının çıkış noktasıdır. Mekân, hermetik kutunun sınırlarını aşar ve günümüz toplumsal iletişiminin kullandığı dile dönüşür.

Tabanlıoğlu Mimarlık gibi tüm Akdenizli mimarlar için, güneşin daimi hareketinin yarattığı değişken ışık ve gölge efektleri, mimarlığın olmazsa olmaz unsurlarıdır. İster filtrelerle ister ızgaralarla yapılsın, ister yatay ister dikey veya kuşatıcı bir şekilde uygulansın, kafes sistemleri kuvvetli ışınları perdeler ve varlığıyla Afrika savanasına hayat verir. Oluşturulan bu üç boyutlu kabuk, mekânsal duyumlar yaratmak için güçlü bir araç haline gelir.

Bir dizi katman ve mekân dışarıdan içeriye ve içeriden dışarıya geçişi sağlar ve kompozisyon dış dünya ile büyük toplantı salonu arasında eğimler veya kademeli basamaklar oluşturmak üzerine kuruludur. Ve tam da olması gerektiği gibi, uluslararası diplomatik toplantılara ev sahipliği yapmasının yanı sıra binanın kapısı herkese açıktır. Ana işlevin gerçekleştiği mekân merkezi olarak kurgulanmış, restoran, müze-sanat galerisi ve açık hava fuar alanı gibi kamusal ve yarı-kamusal alanlarla çevrelenmiştir.

Kongre merkezi, Kasım 2014'te 7 devlet başkanının bir araya geldiği 15. Frankofon Toplantısı ile açıldı. Liderlerin tek bir çatı altında bir araya gelip müzakerelerde bulunduğu Merkez, yüksek temsilin bir unsurudur. Tıpkı o güçlü ve kadim Baobab ağacı gibi, Senegal'in “Tek Ulus, Tek Ülkü, Tek İnanç” şiarına benzer bir biçimde, barışı tesis etmek adına delegeleri çatısı altında buluşturup Afrika birliğine doğru bir adım atan bu binayı herkes ziyaret edebilir, birleştirici çatısı altında bulunan büfesinden, piknik alanından ve pazar yerinden yararlanabilir. Bu kongre merkezi halen Dakar'lılar için bir kamusal mekân olmaya devam etmektedir.

### **Han Tümertekin:**

“Çağdaş” bulduğumuz güncel bir yapı, ulaşılabilir ve erişilebilir bir yapıdır. Anıtsal özellikleri nedeniyle, Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil eden Strazburg Büyükelçilik Binaları, korunaklı ve içe dönük bir komplekstir. Binalar devasa Grès des Vosges taşları ve Turkuaz İznik Çinileriyle kaplı ve çelik çitlerle çevrili olmalarına rağmen dostane, anlaşılır ve cana yakın bir his uyandırırılar. Binalar tamamlandıktan sonra balıkçıların tekrar

kanalda balık tutmaya başlamalarını başarabildik.

**Mimarlığa dair kişisel yorumunuzu alabilir miyiz? Bugün mimarlığın sürekli değişen metropol ortamındaki insanlar için bir değeri olduğunu düşünüyor musunuz?**

### **Murat Tabanlıoğlu:**

Mesele sadece bir bina inşa etmek değil, başka insanların hayatlarına dahil olmak ve bunun için, farklı insanlarla ilişki kurmalı, hayatın farklı patikalarında yürümelisiniz. Toplumsal koşullar her zaman mimarının niteliği ve mekânsal gelişimi konusunda belirleyici bir rol oynamıştır. 21. yüzyılda ulusal sınırlar, özellikle de ekonomi açısından ayırt edilemez hale gelmiştir. Önemli olan açık, dengeli, saygılı, adil ve demokratik olmaktır.

Sanırım birçok ülkede yaşanan finansal krize kadar, yaklaşık son yirmi senedir olduğu gibi inşaat projeleri için hiç bu kadar büyük bir sermaye ayrılmamıştı. İşin iyi tarafı, bu kentsel yatırımlar sayesinde, yapılan yaratıcı katkı yaygınlaştı ve küresel düzene entegre oldu. Fakat bu yeni gelişmeler daha geniş topluluklara hizmet ederek, halkın kapsamlı bir şekilde kullandığı sürdürülebilir yapı biçimlerini desteklemeli, doğal kaynakların korunmasına öncelik vermeli, hem kentsel dokuya, hem ekonomiye, hem de insanların yaşamlarının iyileştirilmesine değer katmalıdır.

### **Han Tümertekin:**

Projelerimizi tasarlarken insan davranışlarını ve hareketlerini yeniden tanımlamaya çalışıyor, her bir oda ve her bir amaç için yeniden etraflıca düşünüyoruz. Tasarladığımız işleve ve mekâna son derece özel bir yaklaşım geliştirmeye çalışıyoruz. Bu sebeple insanların yapılı çevre içerisindeki yaşamlarını, günlük alışkanlıklarını ve algılarını değiştirdiğimize inanıyoruz.

**Akbank Sanat'taki sergi deneyiminiz nasıldı?**

### **Murat Tabanlıoğlu:**

Han Tümertekin ve Tabanlıoğlu, birbirlerine sırtlarını dönen değil, sırt sırta vermiş iki mimar olarak, bu sergide fikirlerimizi bir araya getirdik. Kendi mimari yaklaşımında da olduğu gibi, bu sergiyle çevredeki insanlara ulaşmak önemliydi. Akbank Sanat genellikle eserlerini sergileyen sanatçılar için açık bir platformdur, fakat bu kez ziyaretçiler farklı bir durumla karşılaştı, belki de bu sergi mimarlık üzerine düzenlenen ilk sergiydi. Bu fırsat değerlendirilip, sanat ile mimarlık arasındaki



*ilişki daha da kapsamlı bir şekilde sorgulanıp tartışılabilir.*

### **Melkan Gürsel:**

*Bu sergi mimarlık ile sanat arasında bir arayüz oldu. Sergi kurulumunun gerektirdiği uygulamalı etkinlikte mimarlar hem mimar, hem de sergi tasarımcısı olarak çalıştılar. Sonuç oldukça memnuniyet verici oldu: 2014 Venedik Bienali'nde de söylendiği gibi, sergi “mimarlıkla ilgili, mimarlarla değil”. Görünüşe göre daha geniş bir kitleye ulaştık, sergilenen maketlerin yanında kendi yapılarını “inşa eden” neşeli çocuklar da buna dahil.*

### **Han Tümertekin:**

*Serginin oluşum sürecinde neredeyse tüm projelerimizin üzerinden geçme fırsatı bulduk ve bu kendi düşüncelerimizin gelişimini görmemizi sağladı. Sergiyi tasarlama aşamasında, ziyaretçilerimizle nasıl iletişim kuracağımız üzerinde çok düşündük. Tasarım süreçlerimizi anlamak isteyen öğrenciler ve mimarlık meraklıları için olabildiğince şeffaf ve açık olmaya çalıştık. Tabanlıoğlu ile iletişimimiz ve bağlantımız en başından itibaren harikaydı. Yaklaşık tüm kararlar aynı dili konuşabilmek adına birlikte alındı. Çok iyi vakit geçirdik!*

## **DIALOGUE TABANLIOĞLU ARCHITECTS and HAN TUMERTEKIN**

**The two projects, both built abroad in two different contexts, represents an interesting mix of interpretation of the local environment and your personal experience. How did you manage them and what have you learned from this experience?**

### **Murat Tabanlıoğlu:**

*Three congress centers built in Africa, in 2010, 2011 and 2014, respectively, in Tripoli (Libya), in Sipopo (Equatorial Guinea) and in Dakar, capital of Senegal; genuine constructions gain gestures of their own, and become a natural entity of its environment physically and socially, in the language of contemporary architecture.*

*Existing texture and architecture of a “place” always sets a guideline for us as a sample solution to the challenges of climate, topography, wind, sun, living patterns, social requirements etc. Using the capacities of our hi-tech world, we should at the same time not ignore the wisdom; we call this architectural attitude of ours “smart-local”, that’s how we stay tuned with local values, nature-friendly and respectful to the environment.*

*The most inspirational factor has been the extraordinary, characteristic Baobab trees of Senegal that are distinctive with their enormous girth; their second distinctive feature is great longevity. In history, kings were crowned beneath a tree, parley with envoys beneath the shadowy leaves and branches and trees mark the central public squares of polities. Tree and water are the key references for the people living in a dry land. The colors and the material of the structure hark back to Senegalese traditions while the architectural program incorporates natural elements with deep rooted significance for the local values. Water is the other unifying feature, offering a cooling sense by the communal open air spaces; also, low-rise building gains extra volume by its reflection on the surrounding pond, gains a dramatic expression, especially at night. Beside its cooling effect, the pond is seeded to*

*generate volunteer plants to lead the natural landscaping. Likewise, considering climatic aspects, the broad timber-mesh roof spreads out like a canopy of baobab, sheltering different pavilions and metaphorically brings different identities under one roof.*

*Like every project, you have to start learning the “place” and its people before every task. The project is reminiscence of both natural and traditional values, regenerated by modern architectural standards.*

### **Han Tümertekin:**

*No matter where we are, we try to anchor any of our buildings to their specific sites. For us there is no “abroad”. We observe the environment around the site given and we discover particularities of the context. What we always try to achieve is to find ways to improve any condition existing on site, it could be a material, a perspective or topography. In Strasbourg, the challenge we took to work on was keeping the neighbourhood as it is, without intervening dramatically in daily routines of our neighbours as expected after an embassy is built nearby. The complex had to be protected by security walls, by lifting up the buildings and surrounding them with steel fences we managed to create a degree of transparency between the protected area and the public. Building facades looking at the city are covered with “Grès des Vosges” stones, which are extensively used in Strasbourg. Facades clad with this red stone is much bigger than the ones used until today. This production made possible thanks to the current technologies, adds a contemporary interpretation to Grès des Vosges, which is a very old and traditional building material. The protocol entry façades looking at the main entrance are transparent. Behind the glass façade, there are circulation and service towers covered with turquoise Iznik tiles. Tiles produced by hand piece by piece, constitutes the Turkish touch, adding an artisanal dimension to the surfaces.*

**A new project for a community is one of the most important challenges of this historical period. Which are the fundamental characters of a contemporary monument? How it must face this period of social and cultural mutations?**

### **Murat Tabanlıoğlu:**

*It is important to create public spaces to re-unite the 20th century’s isolated private individual. A building is not an “ornament”, architecture may offer a life-style. Transparency,*



quality of light, easy-to-apply and healthy material, loyalty to existing patterns, local culture as well as adapting global methods and technology are the basic references.

In the congress center, the artistic and visual value of the architecture reflects the attention in the most contemporary character whilst direct physical and emotional impression produced by the presence of the Congress Center \_ initiator of the master plan\_ is considered as an attribute to the environment while at the same time transforming it. The building is the seed of the master plan envisaging a new development in the area. The space goes beyond the limits hermetic box and becomes the language of social communication of our time.

For Mediterranean architects like Tabanlıoğlu Architects, the changing effects of light and shade produced by the permanent solar movement are an essential part of architecture. Whether with filters or grids, in horizontal, vertical or enveloping development, the mesh systems used to screen the strong beams and to give life to the African savannah with a presence. Three-dimensional skin becomes a powerful tool to create spatial sensations.

A series of layers and spaces establish the transit from outside to inside and inside to outside and the composition is based on creating gradients or gradual steps between the world outside and the large meeting-hall. And as it should be, the building is open to the use of citizens as well as hosting international diplomatic organizations. The space for the key function is configured as a central space, and surrounded by public and semi-public function areas such as public restaurant, museum-art gallery and the open-air fair zone.

The congress center first opened on November 2014, for the 15th Francophone Assembly where 77 world presidents met. Open to negotiations where leaders meet up under one roof, Center is an element of high representation. Like the powerful ancient Baobab tree –it welcomes delegates of nations under its roof for peace, as a step forward for an African union, like the motto of Senegal “One People, One Goal, One Faith”, besides, citizens visit the museum or enjoy the canteen or picnic area and market place under its holistic roof. The center continues to be a public venue for the people of Dakar.

#### **Han Tümertekin:**

A contemporary monument which we find “contemporary” is a monument which is approachable and accessible. Since by its monumental nature, Strasbourg Mission Buildings which

are a representation of Turkish Republic is a protected and introverted complex. Even though the buildings are covered with massive Grés des Vosges stones and Turquoise İznik Tiles and surrounded with steel fences the feeling it generates is friendly, understandable and approachable. We managed to keep the fishermen by the canal to start fishing again after the completion of the buildings.

#### **Can you give us your personal interpretation of architecture? Do you think that architecture today has still a value for people in a changing metropolitan environment?**

#### **Murat Tabanlıoğlu:**

It is not only building a construction but it is being in the lives of others, for that, you need to build relations with diverse people and walk through different paths of life.

Social conditions have always been a decisive factor for the quality of architecture and spatial development. In the 21st century, national boundaries have become indistinct especially in terms of economy. What is important is to be open, even, respectful, just and democratic.

I guess there has never been so much capital available for building projects like the last two decades, up until the financial crisis in many countries. The good thing is that the creative contribution spread and integrate in the global order, due to these urban investments. Yet, these new developments should be serving wider communities and promoting sustainable building forms extensively used by public and help saving the natural resources and adding value to urban texture as well as the economy and betterment of people’s lives.

#### **Han Tümertekin:**

Designing each project we try to redefine human behaviours and movements, rethinking for each room for each cause. Trying to be very specific, hyper specific to the function and the site we are designing. Therefore, we believe that we do change people’s daily lives, routines and perceptions in the built environment.

#### **What have you experienced from the exhibition at Akbank Sanat?**

#### **Murat Tabanlıoğlu:**

Han Tümertekin and Tabanlıoğlu, as two architects who gave back to each other, not against each other, we have joined

our ideas in this exhibition. As in my architectural approach, for the exhibition, it is important to reach the people of the specific environment. Akbank Sanat is usually is an open platform for artists showcasing their work, but this time the visitors realized that it is different, maybe the first exhibition on architecture. Taking the opportunity, the relation between art and architecture may be questioned and discussed further.

#### **Melkan Gürsel:**

Exhibition has been an interface between architecture and arts. In the associated hands-on activity, architects act as both architects and exhibition designers. The result is pleasing, as noted in 2014 Venice Biennale, it’s “about architecture, not architects”. Apparently, we reached a wider population, including joyful children “building” their structures by the exhibited models.

#### **Han Tümertekin:**

Exhibition’s production process allowed us to go through nearly all of our projects and helped us understand the development of our thoughts. While designing the exhibition, we cared a lot on how we communicate with our visitors. We tried to be very transparent and open for students and architecture enthusiasts to comprehend our design process. Our communication and connection with Tabanlıoğlu\_ was great from the beginning. Nearly all of the decisions were made together to speak the same language with each other. We had a lot of fun!



Her iki mekanda da arka duvarı “hareket halindeki görüntülerin” sergilenmesine ayırdık; buralarda gösterilen birbirine paralel işleyen iki kısa film mevcut bağlamı (zemin kat) ve nihai sonucu (birinci kat) tarif etmekteydi.

Bizim kurgumuz uyarınca, sergi, ideal koşullarda, Han Tümertekin ve Murat Tabanlıoğlu’nun son yıllarda gerçekleştirdiği diğer yapıların maketlerini içeren bir şekiden oluşan “mimarlık manzaraları” ile sonlanıyordu ve bu maketler de pencerelerin dışındaki kentle bir tür görsel diyalog kurmaktaydı.

Tümertekin’in Strazburg’daki Türkiye Cumhuriyeti Misyon Binaları ve Tabanlıoğlu Mimarlık’ın Dakar Kongre Merkezi projelerinin birbirine paralel anlatılan hikayeleri, çağdaş Türk ve Avrupa mimarisinin birbirinden farklı ve tamamlayıcı iki karakterini açık bir şekilde bünyesinde barındırmakta: tasarım sürecinin mesleğe adanmış bir zanaatkarlık biçimi ve bir tür mesleki profesyonellik olarak biçimlenişi. Bu iki unsur birbirini dışlamamakta (her zanaatkar bir profesyonel meslek erbabıdır ve bunun aksi de doğru olabilir), ancak projenin doğasına, tasarım sürecine ve üretime, nihai çıktıya, gerçeklikle ve kullanıcılarla kurulan ilişkiye dair iki farklı yaklaşımı içermektedir. Her iki durumda da bu yaklaşımlar, faydalanılan diller, projenin temsil edilişi ve anlatılma biçimi, dahil edilen göndermeler ve inşa edilen eserin nihai ölçeği konuları üzerinden bu iki müellifin kişiliklerini ve kişisel tercihler bağlamındaki takıntılarını temsil etmektedir.

Çağdaş Türk mimarlarının en ilgi çekicileri arasında yer alan bu iki kişi tarafından yurtdışında, kendi “doğal” bağlamlarından uzakta tasarlanan bu projelerin her ikisi de mevcut yere yönelik bir farkındalık ile bir dizi belirli tercih üzerinden belli bir hafıza ve kültürle kurulan bağlantıları yansıtan “Türklük” niteliği arasındaki karmaşık ilişkiyi ustalıkla ortaya koymaktadır. Bu eşsiz diyalogu yeni ve çağdaş bir mekana dönüştürebilmek üzere, her iki mimar da mevcut ortamı “dinleme” girişimlerini duyarlı bir ilgiyle sürdürmüştür. Bu arada, her iki eser de hikayeleri ve yaratıcıların önceki deneyimleri üzerinden geçmişe yönelik belli bir borcun varlığını teslim etmektedir. Her yeni proje geçmişteki eserlerin anısını ve geleceğe yönelik bir sezgiyi barındırmaktadır; her yeni projeye, içine mimarın, dönüştürülen yerlerin ve geleceğin toplumlarının dahil olduğu daha kapsamlı ve karmaşık hikayeye yeni bir bölüm eklenir.

Akbank Sanat’ın mekanlarında, mimariyi deneyimlemenin tek yolunun onu yaşamaktan geçtiğinin bilincinde olarak, ziyaretçilere bu incelikli karmaşıklığı ve zenginliği algılayabilme imkanı sunmak üzere çalıştık.

**Luca Molinari**

described the existing context (ground floor) and the final result (first floor).

The exhibition ideally ended with a “landscape of architectures”, a selected collection of models of other buildings realized by Han Tümertekin and Murat Tabanlıoğlu in the last years generating a kind of visual dialogue with the city outside of the windows.

The parallel tales of the Turkish Consulate in Strasbourg by Tümertekin and the Congress Centre in Dakar by Tabanlıoğlu architects embodied clearly two different and complementary characters of Turkish and European contemporary architecture: design process as a form of dedicated craftsmanship and as a dedicate form of professionalism. The two elements are not antagonist (each craftsman is a professional and the opposite) but reflect a different attitude towards the nature of the project, its design process and production, the final out-put and the relationship with reality and the users. In both cases they also represent the personality and personal obsessions of the two authors defining a specific relationship with the languages used, the way project is represented and narrated, the references applied and the final scale of the built work.

Both the projects, designed abroad by the two most interesting Turkish contemporary architects, far from their “natural” contexts, embodies very well the complex relationship between the attention for the existing place and the “turkishness” of some, specific, choices which reflect the link with a given memory and culture.

Both the architects applied a sensitive attention trying to “listen” the existing environment to transform this unique dialogue into a new, contemporary space. In the meantime both the works express their debt with the stories and the previous experiences of the creators. Each new project keeps the memory of the older works and the intuition of the future adding, every time, a new chapter of a wider and complex story which involve the architect, the changed places and the future communities.

We worked in the spaces of Akbank Sanat to give the possibility to the visitors to perceive this subtle complexity and richness knowing that the only way to experience architecture is to live it.

**Luca Molinari**

An architecture exhibition is often difficult to display: common visitors are not familiar with drawings and models, the technical discourse on the project generates a natural distance, and it’s almost impossible to duplicate the complexity and physical density of a built space through a simulation.

An exhibition on two different buildings by two different authors makes things quite impossible to manage but, at the same time, became a challenge for the curators and the institution involved.

For these reasons the show recently produced at Akbank Sanat on the two recent works by Murat Tabanlıoğlu and Han Tümertekin represents within the scene of the contemporary Turkish culture a serious attempt to reflect, on one side, on the alternative characters of two main actors of the national creative scene and, on the other, become a chance to generate an innovative space of relationship with the visitors on the notion of space.

The existing environment is often an important source to reflect on the concept of the show and, in this particular situation, it was a real challenge since we had the possibility to re-use the pre-existing setting from the Design Biennial which was organized around well designed, metal shelves able to be displayed differently in the new exhibition.

Recycling as act of civilization and respect should be considered as a form of awareness towards sources which are more and more declining. Since architecture is responsible of the waste of natural sources and materials we reflected on the necessity to recycle as starting point of an exhibition on architectural products. The existing space (two floors of the gallery facing one of the most crowded streets of Istanbul) and the existing setting predicted our choices defining a useful frame where we could have been working with great freedom. We designed two, simple, parallel lines cutting perfectly the gallery’s rooms able to define two, parallel, identical place of performance of the two projects. The quality of the existing shelves allowed us to multiply the use of the modules to show the different qualities and specificities of the projects giving to the two teams to make a free selection of the materials.

In both spaces we kept the final wall as the place for the “images in movement”, where two, parallel short-films

Bir mimarlık sergisinin sergilenmesi genellikle zorluklar içerir: halktan ziyaretçiler çizimler ve maketlere aşına değildir, projenin teknik söylemi doğal bir mesafe oluşmasına sebep olur ve inşa edilmiş bir mekanın sahip olduğu karmaşıklığı ve fiziksel yoğunluğu bir simülasyon aracılığıyla yeniden üretebilmek neredeyse imkansızdır.

İki farklı müellif tarafından gerçekleştirilmiş iki farklı bina üzerine bir sergi yapmak idare edilmesi oldukça güç bir girişimdir, ama bu aynı zamanda küratörler ve ilgili kurum için de üstesinden gelinmesi gereken, zorlayıcı ve değerli bir uğraş halini alır.

Bu saydığımız etkenler sebebiyle yakın zamanda Akbank Sanat’ta düzenlenen Murat Tabanlıoğlu ve Han Tümertekin’in yakın tarihli iki eserine odaklanan sergi, çağdaş Türk kültürü alanında kalkışılmış ciddi bir girişimi temsil etmekte, ulusal yaratıcı faaliyetler alanının iki temel aktörünün alternatif karakterleri üzerinde düşünmek ve sergi ziyaretçileriyle mekan kavramı etrafında yenilikçi bir ilişki alanı oluşturma fırsatı sunmak gibi bir misyon üstlenmektedir.

Mevcut ortam genellikle bir serginin kavramsal çerçevesi üzerine çalışırken önemli bir kaynak niteliğindedir ve bu sergi özelinde de, daha önce gerçekleştirilen Tasarım Bienali’nden geriye kalan başarılı bir tasarıma sahip metal rafları yeni sergide farklı şekillerde yeniden kullanabilme imkanına sahip olduğumuz için, bu durum gerçekten zorlayıcı ve cazip bir hal aldı.

Uygarlık ve saygı içeren bir eylem olan geri dönüşüm, giderek azalan kaynaklara yönelik bir farkındalık biçimi olarak düşünülmelidir. Mimarlığın doğal kaynaklar ve malzemelerin tüketilmesinden sorumlu olduğunu düşünerek, mimari ürünler üzerine yoğunlaşan bu serginin başlangıç noktası olarak geri dönüşümün gerekliliğine odaklandık. Mevcut mekan (galerinin İstanbul’un en kalabalık caddelerinden birine bakan iki katı) ve mevcut ortam, içinde daha özgür bir şekilde çalışabileceğimiz bir çerçeve tanımlama konusundaki seçimlerimizi belirledi. Galeri mekanlarını tam ortadan ikiye bölen iki basit paralel çizgi tasarladık ve bunlar iki projenin gösterilebileceği birbiriyle aynı iki paralel alan tariflemeyi olanaklı kıldı. Elimizdeki mevcut rafların niteliği, bu modüllerin birçok farklı şekilde değerlendirilerek projelerin farklı niteliklerinin ve özgün özelliklerinin sunulabilmesine olanak verdi ve her iki ekibe de kendi seçtikleri malzemeleri kullanabilme özgürlüğü sağladı.





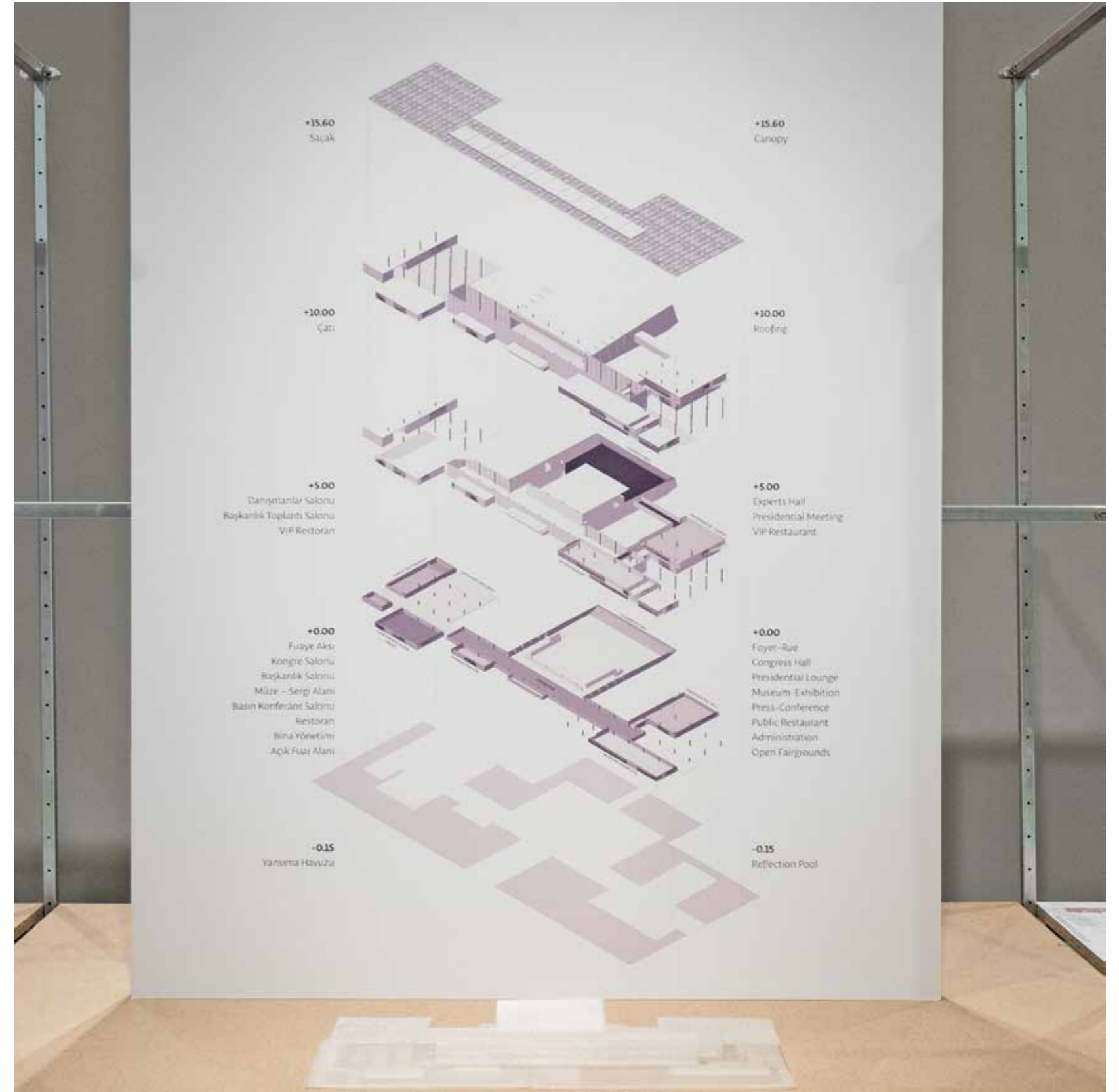
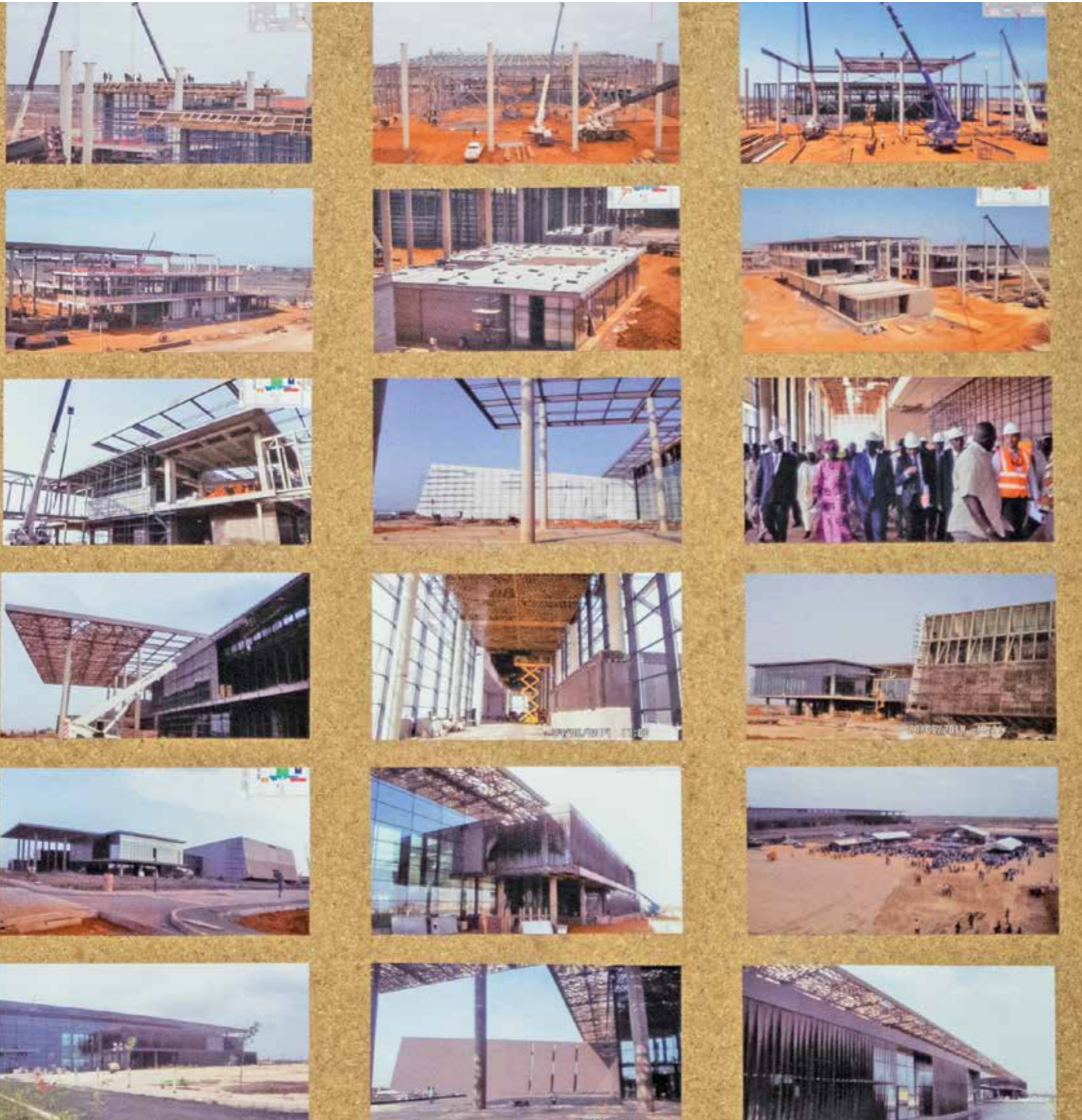








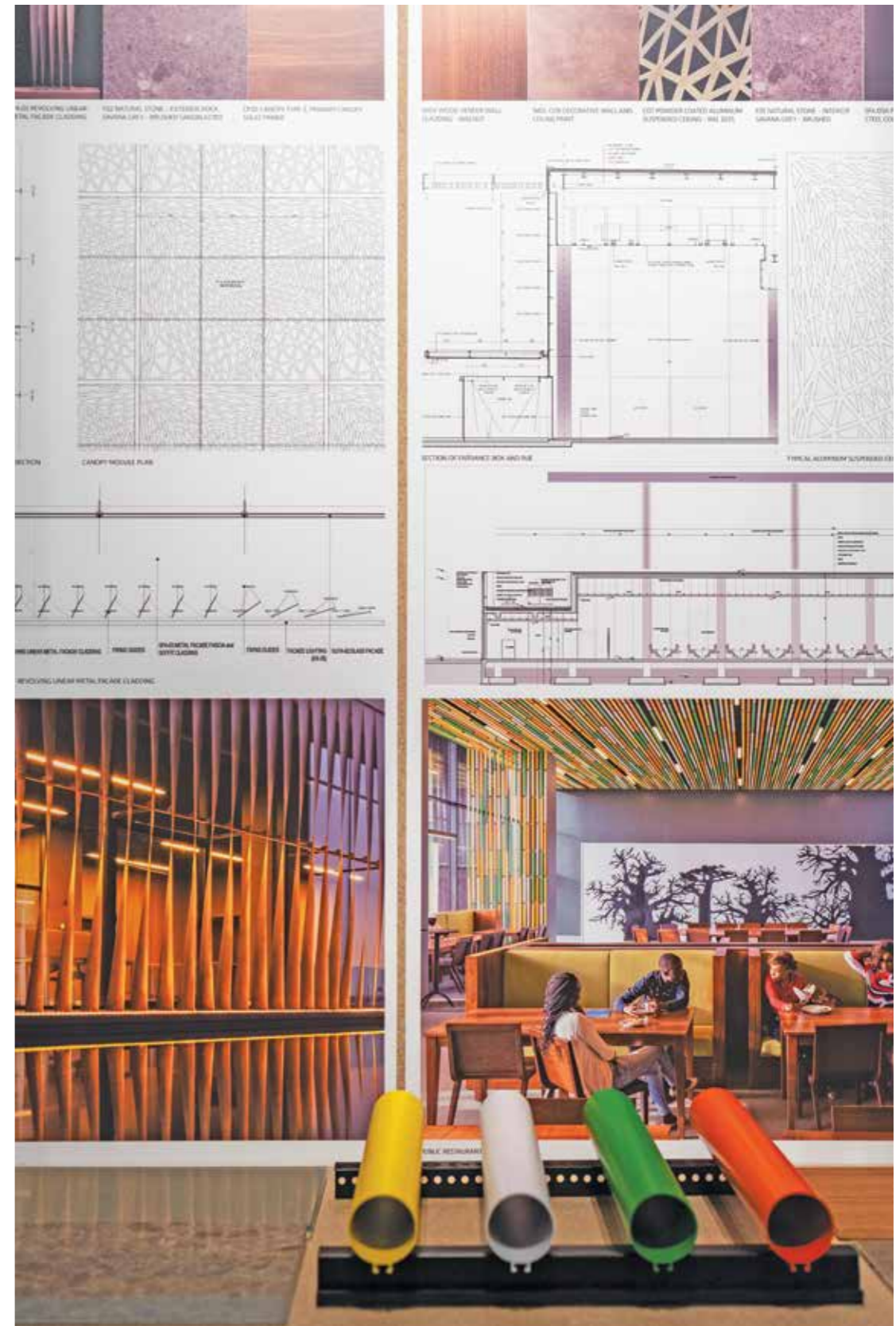




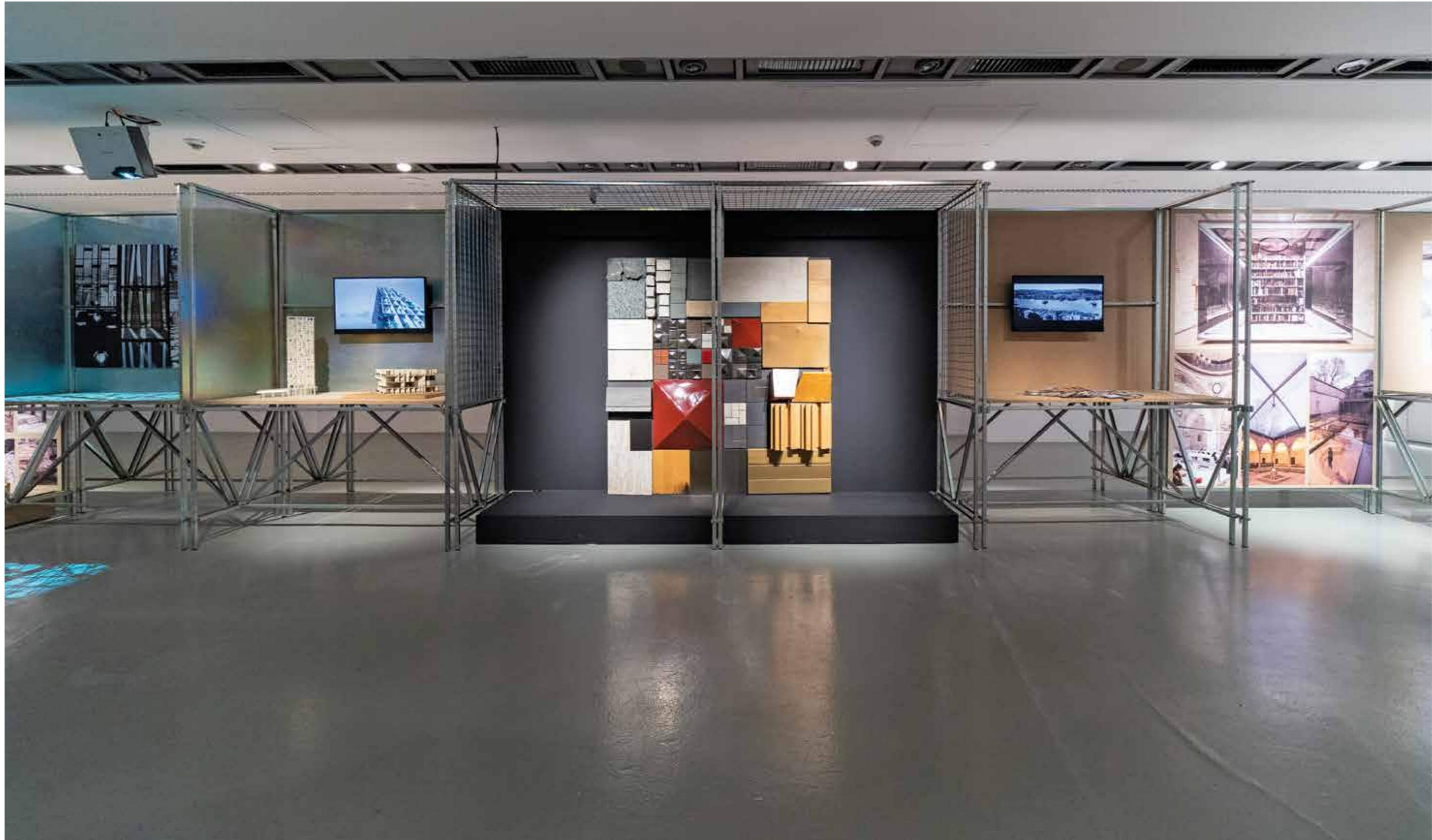




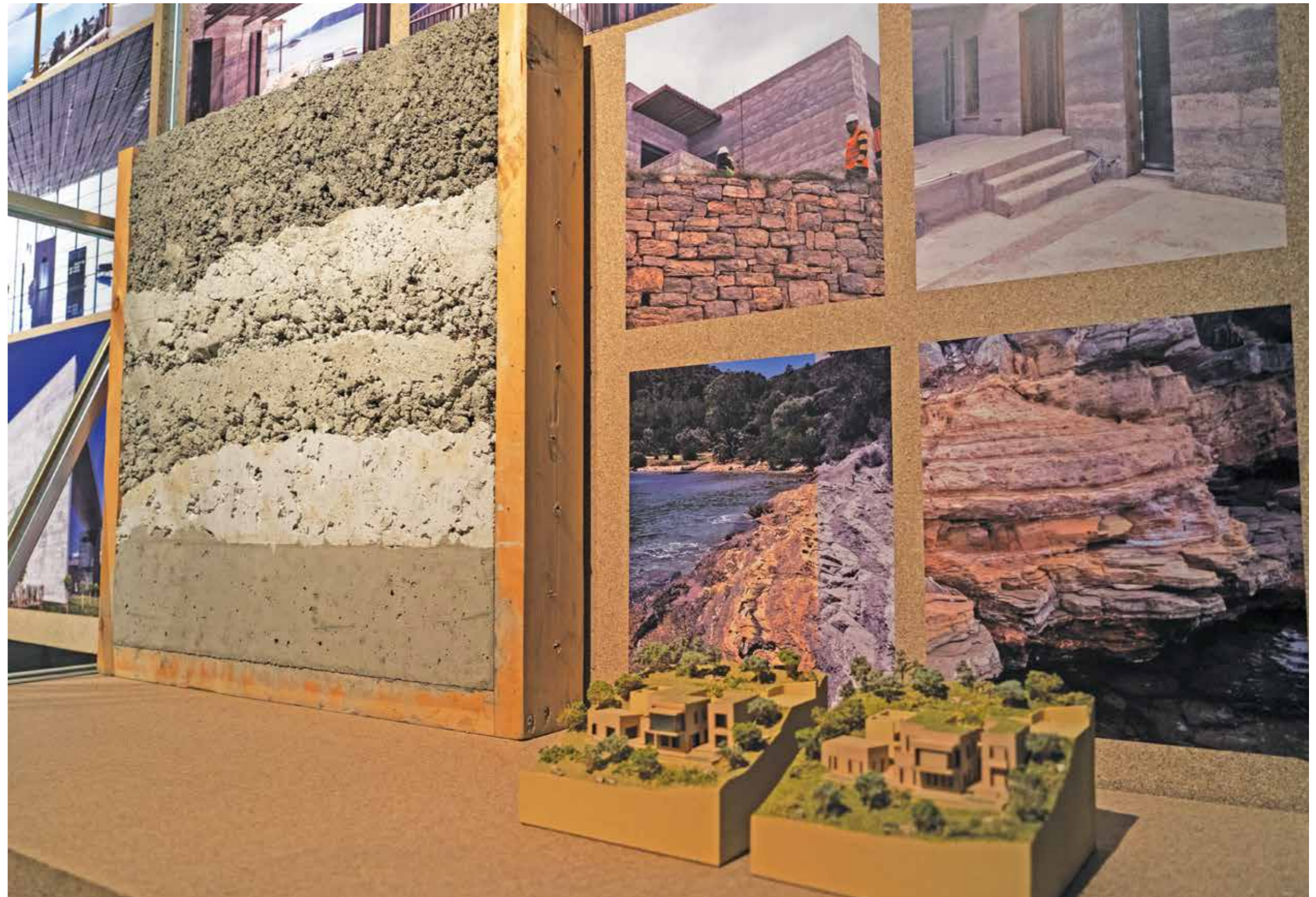
















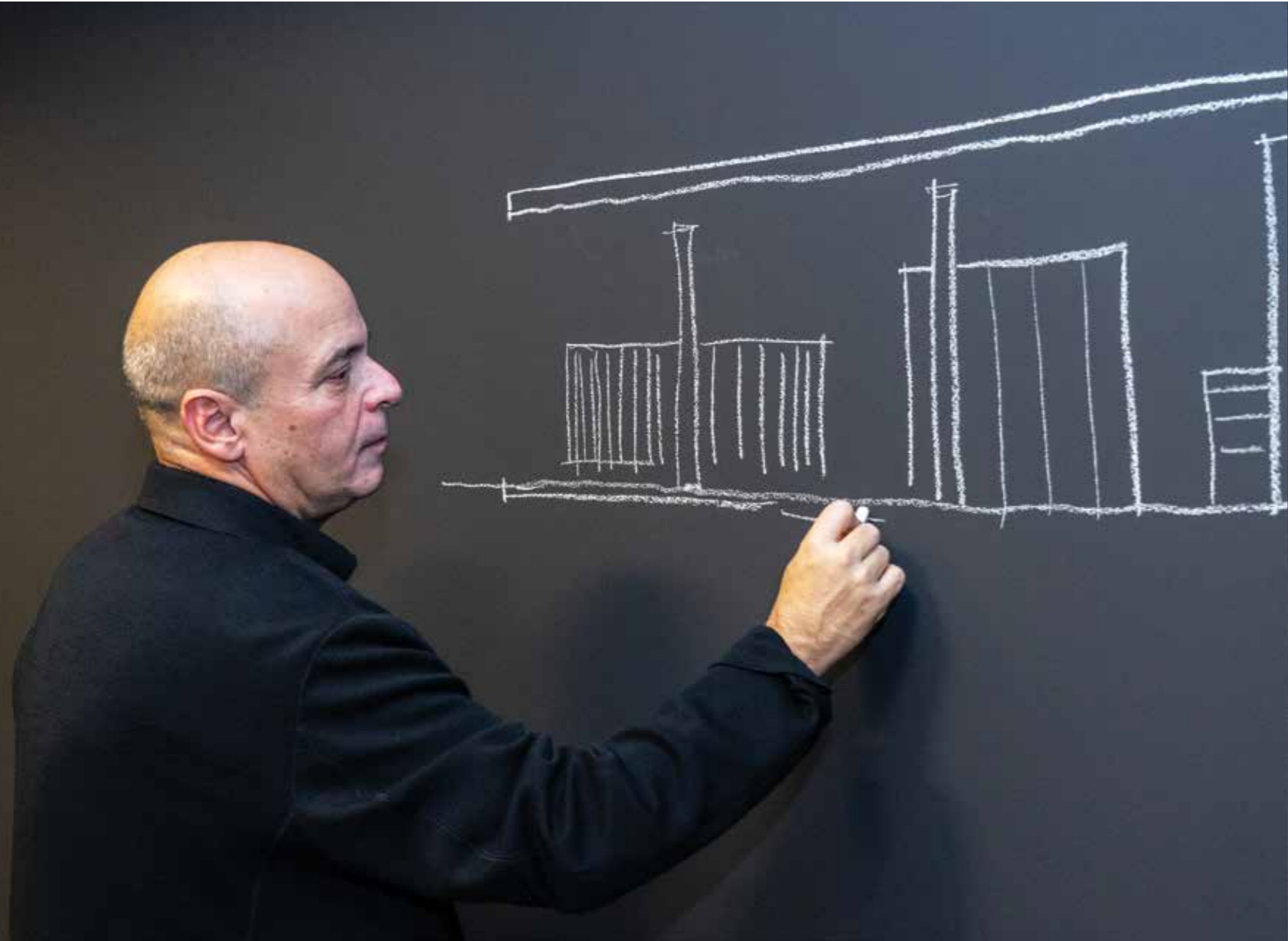




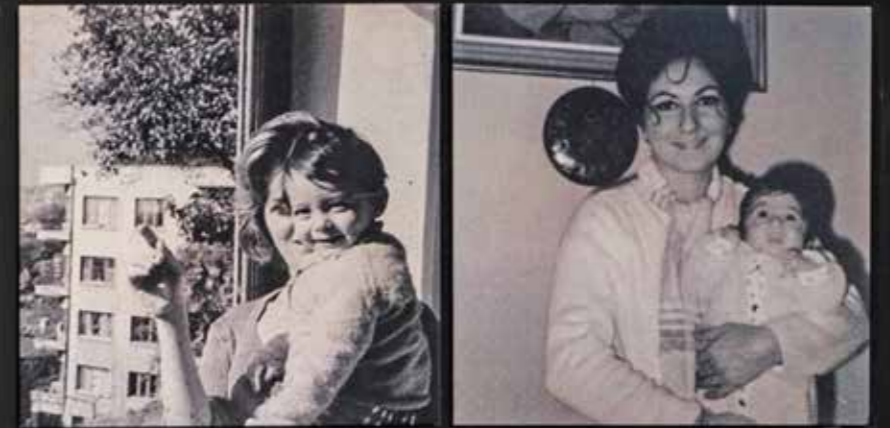








tabanlıoğlu  
♡ architects



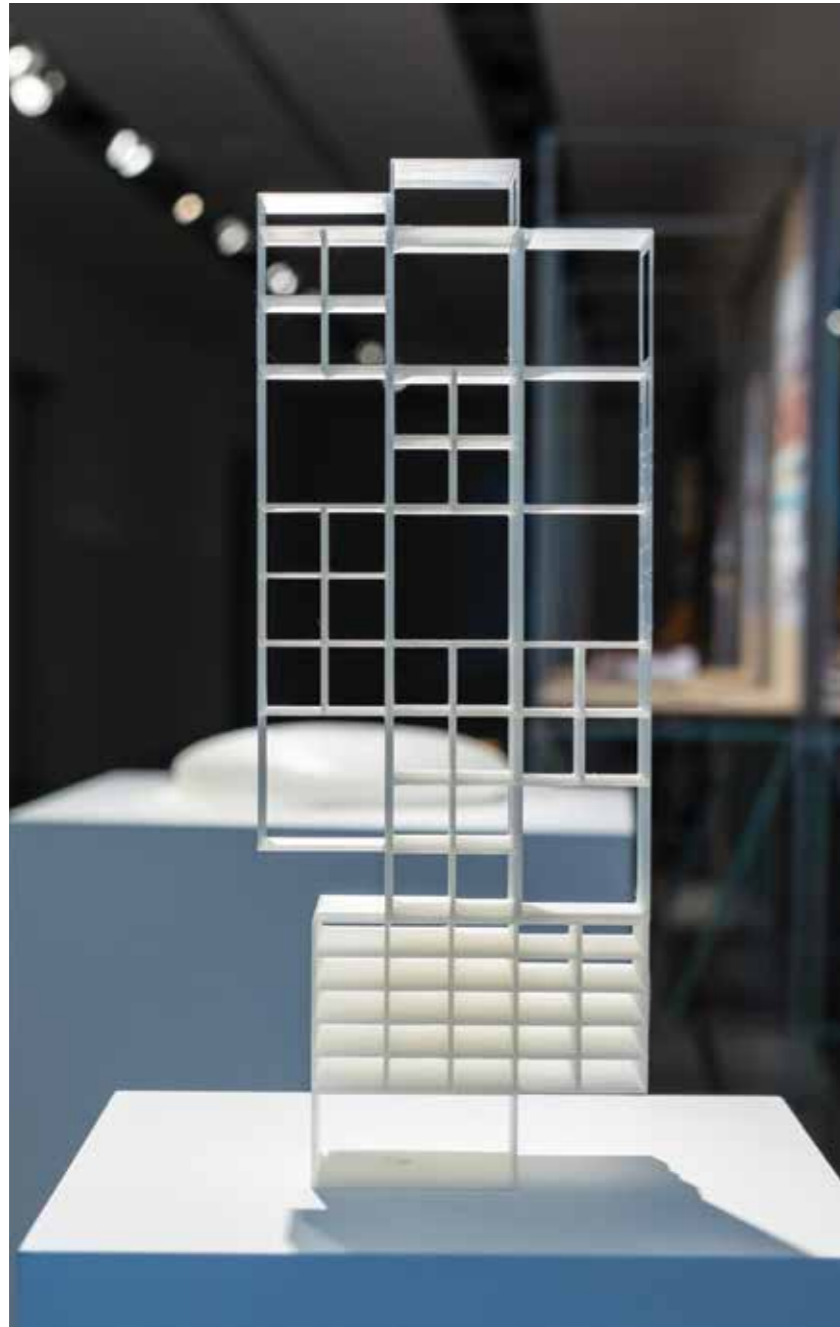








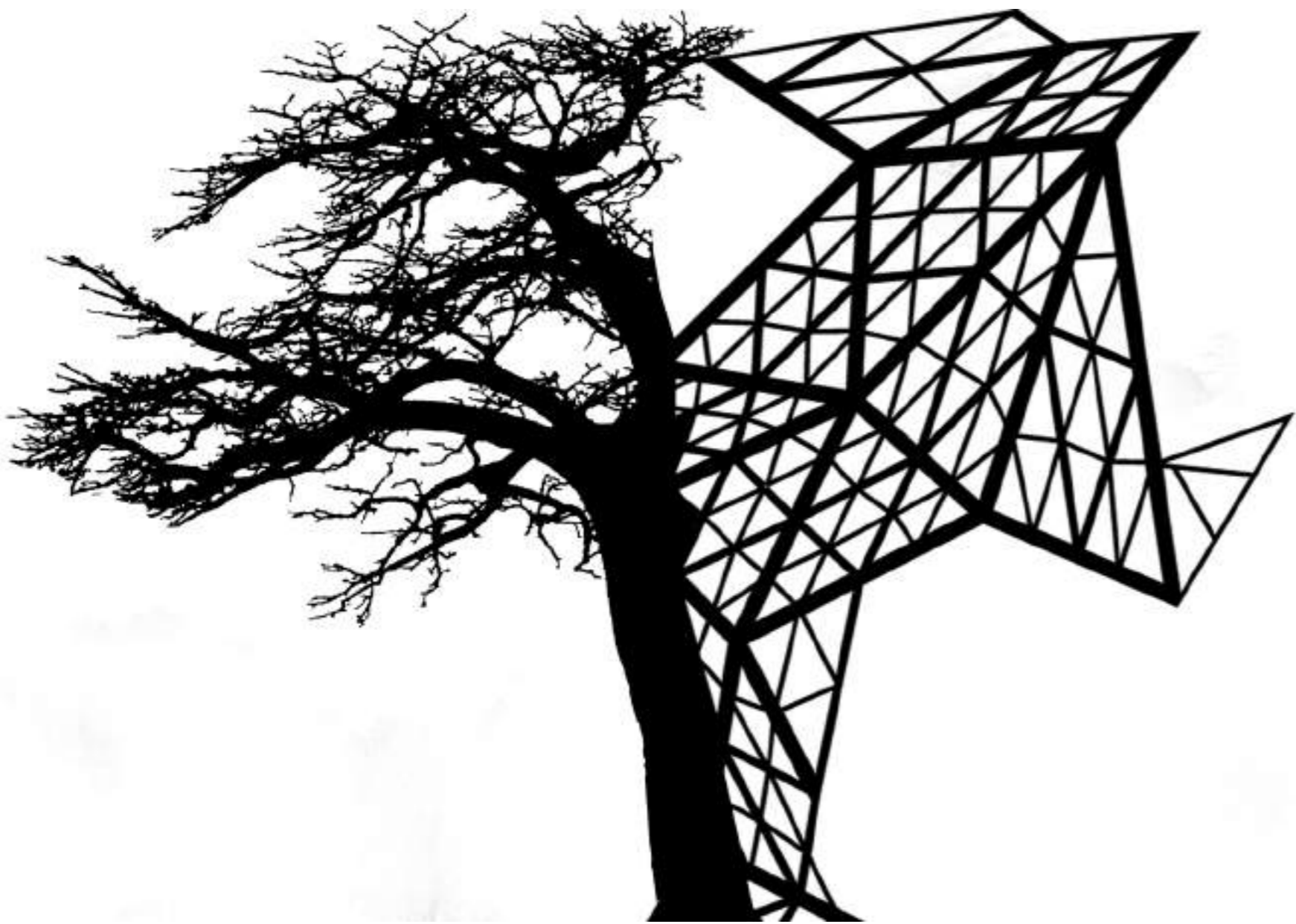




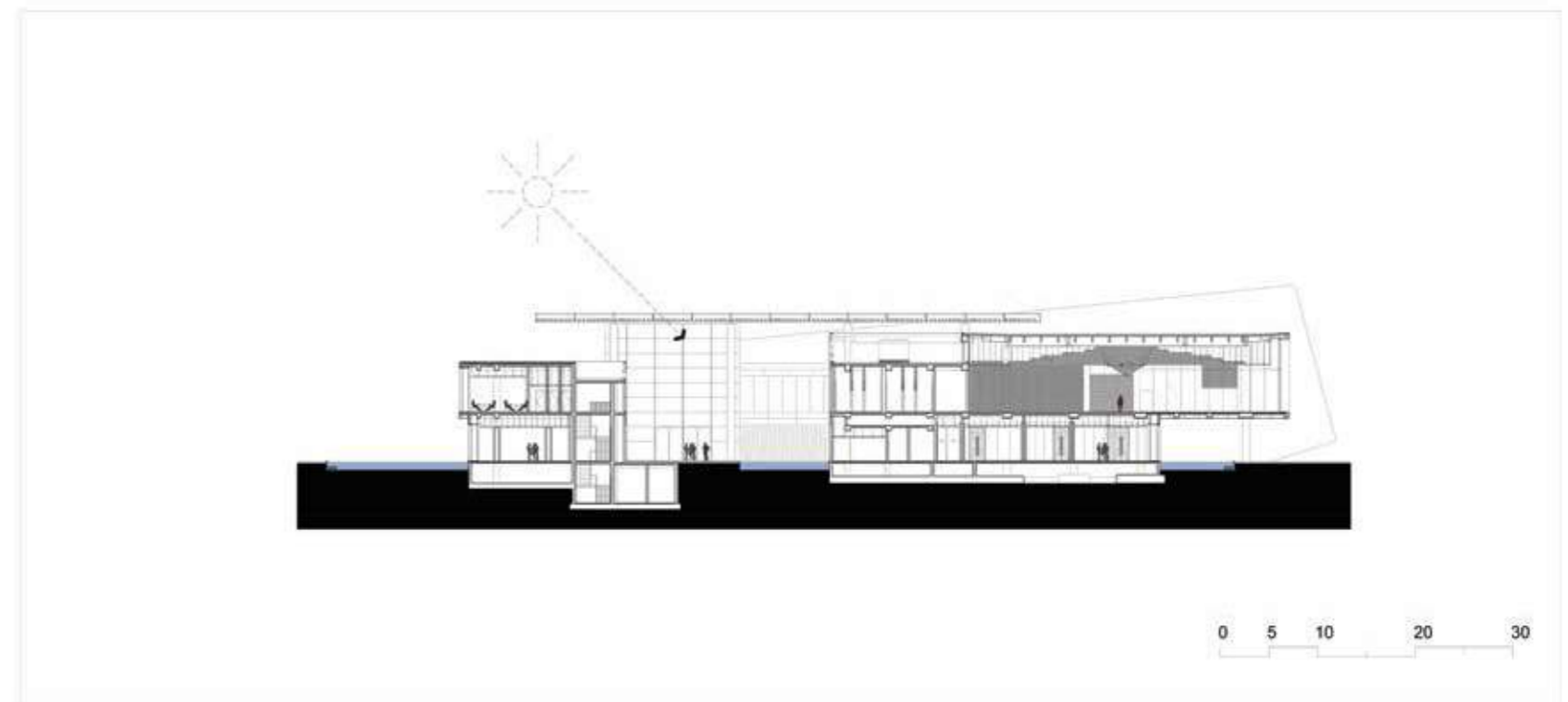
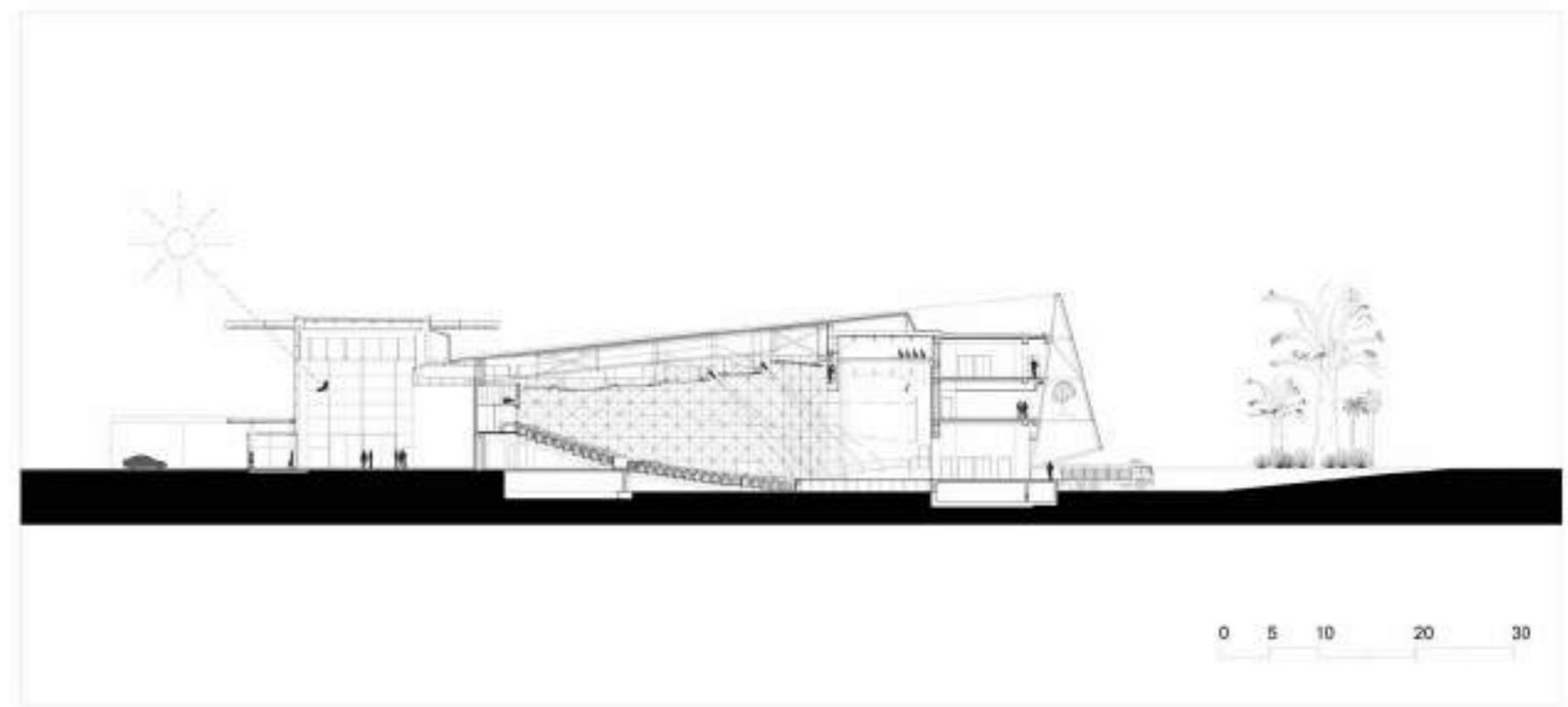
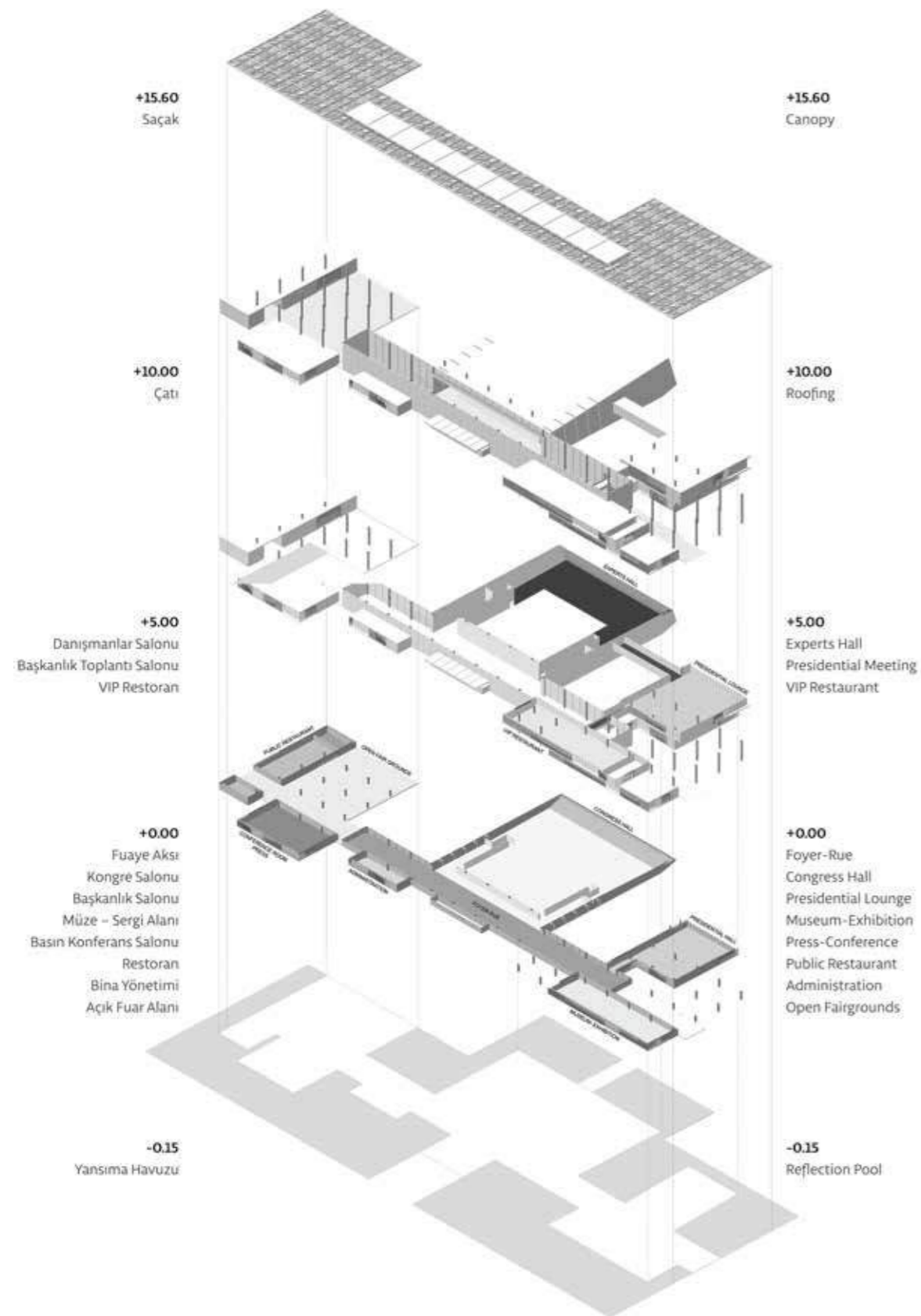




















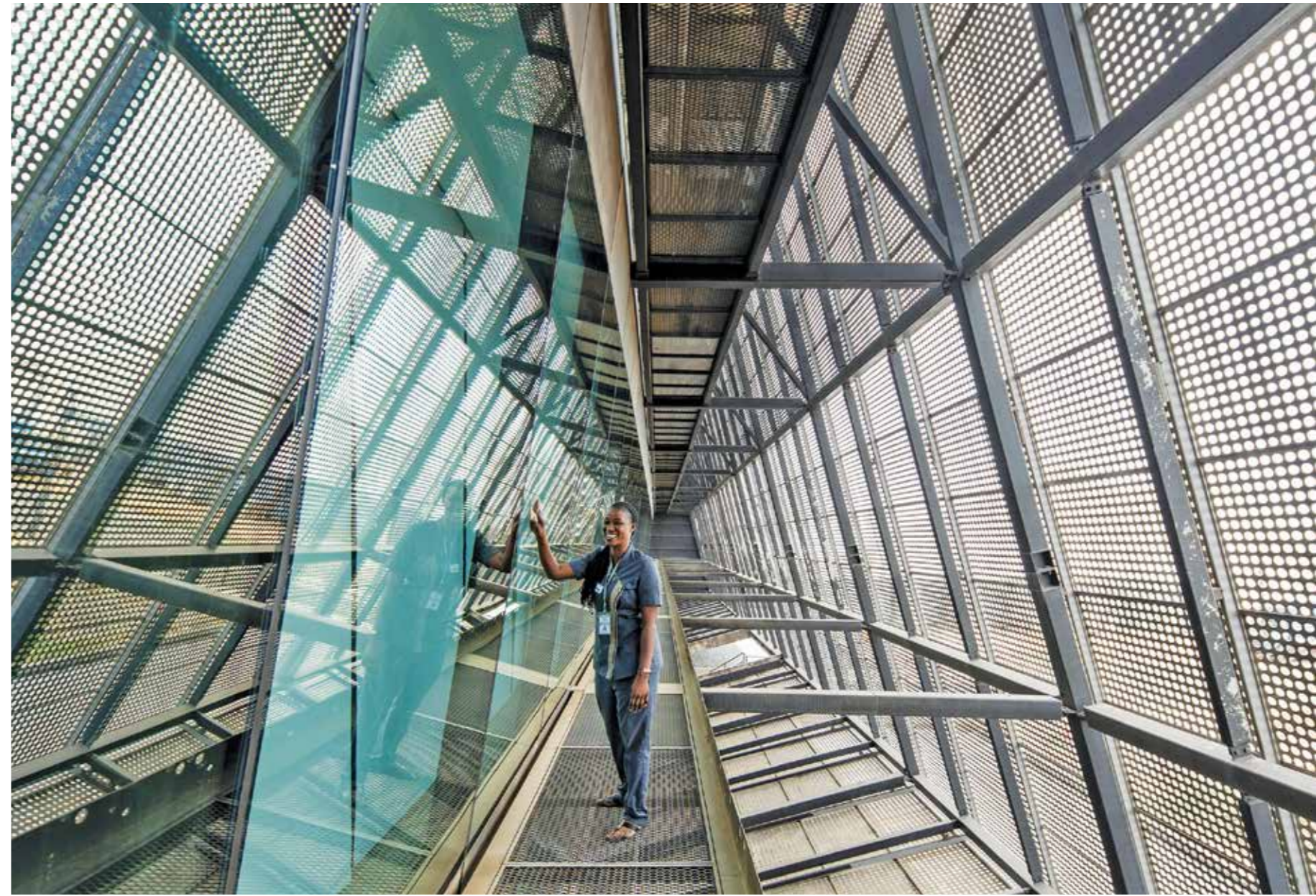






























AKBANK SANAT  
İstiklal Caddesi No: 8 Beyođlu 34435 İstanbul  
T: (212) 252 35 00-01  
www.akbanksanat.com

METİN | TEXT  
Hasan Bülent Kahraman & Luca Molinari

ÇEVİRİ | TRANSLATION  
Yiğit Adam

FOTOĞRAF | PHOTO  
Serkan Yıldırım

TASARIM | DESIGN  
Being Çözüm

BASKI | PRINT  
Diasan Basım A.Ş.  
Akçaburgaz Mah. 1590 Sok. No: 3 Nurhas Plaza,  
Esenyurt, 34517 / İstanbul  
Tel: (0212) 858 21 41