

KANADA MİMARLIK MERKEZİ (KMM): KURULUŞ SÜRECİ, ETKİNLİKLER VE MİMARİ BETİMLEMESİ

Ali Uzay PEKER

Alındı: 04.12.2001

Anahtar Sözcükler: Mimarlık Tarihi ve Nesnelere; Mimarlık Merkezi; Mimarlık Müzesi; Yapı Tanıtımı; CCA (KMM); Koleksiyon

1. Bu yazının kaynak araştırması, yazar tarafından KMM Çalışma Merkezi'nde 2000 yılında Osmanlı mimarisi üzerine bir araştırma projesi sürdürülürken yapılmıştır. KMM üzerine en kapsamlı yayın Larry Richards'ın editörlüğünde yapılmış ve Merkez tarafından 1992 yılında yayımlanmıştır (*Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*). Bu yayında yer alan, mimar Peter Rose ile yapılan söyleşi, Phyllis Lambert'in KMM binasının tasarım ortamını anlattığı yazısı ve KMM peyzajını tasarlayan mimar-sanatçı Melvin Charney'in uyguladığı tasarım ilkelerini aktardığı yazısı, temel başvuru kaynaklarıdır. Bu yazıda da, binanın şekillenme aşamasında baş aktörler olan Rose, Lambert ve Charney'e geniş ölçüde başvurulmuştur. Bu kaynakların yanında, KMM'nin çeşitli yönleri üzerine çıkan gazete haberi, dergi makalesi ve kitap bölümü gibi çok sayıda yazı ilk elden değerlendirilmiştir. Yazar, bu yazının gerçekleştirilmesine, verdiği araştırma bursu ile katkıda bulunan Kanada Mimarlık Merkezi'ne teşekkür eder; ayrıca Merkez kütüphanesi kullanıcı servisi başkanı Renata Guttman'ın şahsında bütün kütüphane çalışanlarına teşekkürü bir borç bilir. Yazar, Montréal'de yaptığı araştırmaya verdiği burs ile destek olan Türkiye Bilimler Akademisi'ne (TÜBA) da teşekkür eder.

Halkın katılımı olmayan bilim kısıtlanmıştır; bilginin eşlik etmediği halk katılımı ise hiç bir yere götürmez.

Phyllis Lambert (CCA, 1989a, 16)

Montréal'deki Kanada Mimarlık Merkezi'nin (*Canadian Centre for Architecture, CCA*) kurucusu ve aynı zamanda mimari proje danışmanı olan Phyllis Lambert yukarıdaki cümleyi, Merkez'in yeni binasının 7 Mayıs 1989 günü gerçekleşen açılış töreni sırasında söylemiştir. Halk-bilim etkileşiminin önemini vurgulayan bu görüş, bir müze ve araştırma kurumu olan Kanada Mimarlık Merkezi'nin ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur (1).

Mimarlık müzelerinin dünyadaki ilk örneği Kanada Mimarlık Merkezi değildir (2). Ancak KMM, daha önce varolan müze ve koleksiyonların temel niteliklerine sahip olan, öte yandan bir çok açıdan Lambert'in (1992, 55) deyişiyle 'yeniden icat edilen' bir kurum olmuştur. KMM 1979 yılında kurulduğu zaman dünyada hem bir 'mimarlık araştırmaları merkezi' hem de 'müze' olan başka bir kurum bulunmuyordu (CCA, 1988, 110). Lambert'a (1999, 18) göre KMM, 'bir müze olarak, sahip olduğu koleksiyonları, mimarlık kültürünün zenginlik ve anlamını açığa vuran ve mimarlık alanındaki çağdaş konulara karşı duyarlılık geliştiren sergiler ve yayınlar aracılığıyla halkın kullanımı için yorumlamayı, tarih araştırması ile mimarlık gündeminin tartışmalarını birleştirmeyi hedeflemiştir'. KMM'nin misyonu, klasik anlamda bir müzenin etkinlikleri çerçevesi içinde değil, mimarlık üzerine yazılı söylemler ve mimarlığın belgelenmiş görsel kültürü, yani mimarlık belleği ile çağcıl toplum ve onun mimari uygulamaları arasında aracılık olarak belirlenmiştir. Savaş'a (1998, 110) göre, KMM benzeri ve önceki kurumlardan farklılaşır, çünkü "KMM kurucuları için mimari objeyi korumak ve sergilemek onu sadece bir kaide üzerine koymak değil, aynı zamanda da bir bağlama oturtmaktır."

2. KMM'nin kuruluşundan önce oluşturulmuş belli başlı mimarlık müze ve araştırma merkezleri şunlardır: Sir John Soane Müzesi, Londra (1833); Burnham Mimarlık Kütüphanesi Chicago (bugün Ryerson Kütüphanesi) (1912); Shchusev Mimarlık Müzesi, Moskova (1945); Finlandiya Mimarlık Müzesi, Helsinki (1956); mimar Josef Plecnik'in (ölümü 1957) ev ve ofisi, Ljubljana; İsveç Mimarlık Müzesi, Stockholm (1962); Mimarlık Müzesi, Wrocław (1965); RIBA Çizim Koleksiyonu, Portman Square (1970); Varşova Üniversitesi koleksiyonu ve Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi koleksiyonu. Uzun bir sürece yayılan bu birikimin ardından Uluslararası Mimarlık Müzeleri Konfederasyonu (ICAM) ilk defa 1979 yılında Helsinki'de toplanmıştı (Harris, 1992, 16; CCA, 1988, 110).

3. KMM'nin bünyesinde yer alan Çalışma Merkezi (*Study Centre*, diğer adları: *Scholars Wing*, *Alcan Wing*) 1997 yılında kurulmuştur. Çalışma Merkezi, mimarlık araştırmasına adanmış bir kurum olarak etkinlik gösterir. KMM'nin bir parçası, fakat özerk bir yapıda faaliyet gösteren Merkez, her yıl sonbahar döneminde bir misafir araştırmacı bursu duyurusu yapmaktadır. Gelen başvurular, uluslararası bir jüri tarafından değerlendirilmekte, yıl boyunca, 7-15 adet araştırmacı, 3-8 aylık dönemlerle Merkez'de kendilerine sağlanan ofislerde konuk edilmektedir. Araştırmacılar, KMM'nin zengin koleksiyonlarını ve kütüphanesini kullanabilmektedir. Çalışma Merkezi, burs programı paralelinde düzenlediği ve araştırmacıların etkin olarak katıldığı seminer, *workshop*, konferans v.d. akademik etkinlikler aracılığıyla misafir araştırmacılar ve KMM'de süreli çalışan personel ile Montréal kenti arasında bir ortak tartışma ortamı oluşturmayı hedeflemiştir.

4. Fransa'da İmparator III. Napoleon dönemini adlandırmak için kullanılan 'İkinci Fransız İmparatorluğu' (1852-1870) tanımı, aynı zamanda özel bir mimari tarzı da adlandırmıştır. 'İkinci İmparatorluk' tarzı, Montréal'de 19. yüzyılın ikinci yarısında çok yaygındı (Paris'te Lefuel et Visconti'nin Yeni Louvre binası ve Garnier'nin Opérası bu tarzın yayılmasını sağlamıştı). Bu tarz, Fransa'da geliştirilmiş bir akım olarak Fransız-Kanadalılar ve başka kökenden olup Paris'i inceledikleri ve görmek simgesi olarak gören Kanadalılar arasında popülerdi. 'İkinci İmparatorluk' tarzı, Montréal'e daha önce İngiliz ve Amerikalılar tarafından dönüştürüldüğü biçimiyle ulaşmış, yalnızca temel nitelikleri korunmuştu. Bunlar arasında mansard (veya yalancı mansard) çatı en bariz olanıdır. Diğerleri, sıradışı çatı örtülerine sahip çıkma kanatlar ve merdiven, balkon, çatı ve teraslarda kullanılan ferforje işleridir (Rémillard ve Merrett, 1987, 37).

Savaş'ın sözünü ettiği bağlamı oluşturabilmek için koleksiyonun oluşturulması ve değerlendirilmesi aşamaları için bazı ilkelerin geliştirilmesi gerekiyordu. KMM koleksiyonunun temel kavramları, Lambert (1999, 19) tarafından 'süreç' ve (farklı çalışma alanlarını biraraya getiren özgür ve birleştirici bir etkinlik olarak düşündüğü) 'araştırma' olarak belirlenmiş, bu şekilde KMM bir müzenin *cabinet de dessins* veya bir kütüphanenin özel koleksiyonlarının oluşturduğu yalıtımı gidermeyi amaçlamıştır (Lambert, 1999, 19). Önce, yoğun satınalmalar aracılığıyla kazandırılan çeşitli belge ve malzemeler ile mimarlık üretimi süreçlerini koleksiyonda yansıtmak, daha sonra bunları disiplinlerarası araştırma ile yorumlamak KMM'nin uygulamaya koyduğu hedeflerdir.

Sonuçta, Lambert'in eseri bir müze, galeri veya kütüphanenin ötesinde, donanımlı bir araştırma merkezi olarak şekillenmiştir: Sergi salonları, sinematek, kitapçı, fotoğraf işliği, kütüphane ve küratör ofisleri gibi alışılmış müze mekanları yanında KMM, Çalışma Merkezi olarak adlandırılan, araştırma için ayrılmış bir bölüm içerir. Bu bölüm aracılığıyla, koleksiyonlardaki zengin malzemenin (Merkez'de görevlendirilen uluslararası uzmanlar kadrosu yanında) KMM bursu ile gelecek misafir-araştırmacılar tarafından da değerlendirilmesi ve yorumlanması amaçlanmıştır (3). Açılışının hemen ardından Merkez'in ne türde bilim adamlarını destekleyeceği sorulduğu zaman, Lambert'in ilk yanıtı 'biz kimseyi desteklemiyoruz' olmuş, farklı entelektüel yaklaşımlara sahip çeşitli isimler önerildiği zaman, listedeki en akademik isim olan Reynier Banham'ı onaylamıştı (Pastier, 1989, 23). Lambert bir KMM broşüründe (CCA, tarihsiz, 4) Merkez'i şöyle tanıtır: 'mimarlığın çalışılması, en geniş anlamıyla, uygarlığın çalışılmasıdır; ve insanbilimsel (*humanistic*) bilgiye hakim olmayı gerektirir. KMM, bugünü geçmişle, kuramı pratikle ilişkilendirir.' Bu cümlelerin açıkça ifade ettiği gibi Lambert, mimarlık araştırmasını, insanbilimlerinin (*humanities*) içinde görmektedir.

KURULUŞ

KMM, Phyllis Lambert'in gerçek anlamda çocuğu olmasa da, en azından uzun sürmüş bir tutkunun meyvesidir.

Ian Allaby (1989, 86)

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Kanada burjuvazisinin yaşadığı bir kent olan Montréal, zengin bir mimari mirasa sahiptir. Bu miras, 1930'lu yıllardan itibaren bir yokoluş sürecine girmiştir. Geleneksel kent dokusunun acımasızca yok edilmesi karşısında Lambert, 1971 yılında, Montréal'in Gri Taştan Yapılmış Evlerini Araştırma Grubu (GRBPGM) adında bir topluluk kurar. Bu topluluk, bugün KMM bünyesinde yer alan 'Montréal Mimarisini Belgeleme Merkezi'nin öncüsü olmuştur (Lambert, 1992, 58). Araştırma grubunun kurulmasının ardından, Lambert, topluluk içinde geliştirdikleri fikirlerin uygulaması olarak görebileceğimiz bir girişimde bulunur: Mimar William Tutin Thomas (1828-92) tarafından 1874 yılında, Dorchester Bulvarı (bugün René Lévesque) üzerinde İkinci İmparatorluk tarzında, gri taştan ve mansard çatılı (kırmızı çatılı) olarak inşa edilmiş Shaugnessy Evi'ni, 1974 yılında satın alarak yıkılmaktan kurtarır (**Resim 1**) (4). Bu konak aslında iki bitişik evden oluşur. Binaya adını veren Thomas G. Shaugnessy, 1892-1923 arasında, doğudaki evde oturmuştur. Daha sonra Shaugnessy Evi'ni işçi kadınlar için bir korunak



Resim 1. Shaughnessy Evi (A.U. Peker, 2000).

olarak kullanan rahibeler, ortadaki ayırıcı duvarı 1941 yılında yıktırmıştır. Shaughnessy Evi, 1970'li yılların başında, kentin değer kaybetmiş bir bölgesinde metruk bir ev durumundaydı. Lambert 1979 yılında bu konağı 1950'lerden beri biriktirdiği mimarlık kitapları ve koleksiyonunu yerleştireceği bir kütüphane/müzenin merkez bölümü konumuna getirmeye karar verir. Böylece, 1979, Kanada Mimarlık Merkezi'nin kuruluş yılı olur.

Montréal'deki 'Saidye Bronfman Centre'in tasarımı (1968) ve Los Angeles'daki Biltmore Hotel'in yenilenmesi (1976) gibi çalışmaları olan Lambert, KMM binasının proje çalışmasında danışman mimar statüsünü yeğlemiştir. Yale'de Charles Moore'un öğrencisi olan Peter Rose (d. 1943, Montréal) başmimar, O.D.T.Ü. Mimarlık Bölümü 1961 yılı mezunlarından Erol Argun ise yardımcı mimar olarak 1983 yılında atandılar. Young ve Burke'ye göre (1989, 55) Moore'un öğrencisi Rose ve Rohe'nin öğrencisi Lambert'in birlikte çalışmaları başta olanaksızdı. Lambert şöyle söylüyor, 'Peter, Montréal'e döndükten hemen sonra beni hatırladı ve 'mimarlık üzerine konuşalım' dedi, yanıtım basitçe, 'konuşmayalım' olmuştu. Sadece, kafalarımızın uyuşamayacağını düşünmüştüm,' fakat sonuçta Montréal'in geleneksel mimarisine olan ortak ilgileri onları biraraya getirdi (Young ve Burke, 1989, 55). KMM binasının esin kaynağı ve tarihsel başvuru noktası olan Shaughnessy Evi'nin onarılması işi Denis St. Louis'ye verildi. Louis, metruk halde olan binayı daha önce sahip olduğu görkeme kavuşturmak için Québec'in en iyi sanatçı-ustaları ile çalıştı.

1985 yılında inşaatına başlanan Merkez, 7 Mayıs 1989 yılında, Montréal'de çıkan bir günlük gazetenin tanımı ile, 'mimarlığın Mekkesi' olarak açıldı (Block, 1989) (5). Açılışa başbakan Brian Mulroney, Montréal Belediye Başkanı Jean Doré ve Québec eyaleti başbakanının vekili olarak Kültür İşleri Bakanı Lise Bacon katıldılar (Charles, 1989). Açılış süreci etkinlikleri çerçevesinde, KMM galerilerinde üç ayrı sergi yer aldı. Bunlar, mimar Rose'un proje çizimleri ve Melvin Charney'in Merkez'in heykel bahçesinin tasarımında kullandığı modelleri içeren 'KMM Sergisi', Montréal'i konu alan 'Hochelega Depicta: Montréal'i belgelemek' ve bina-kent-peyzaj üçlüsünün ilişkisini çizim, baskı, fotoğraf ve model gibi çeşitli araçlarla araştıran 'Mimarlık ve İmgesi' başlıklarını taşıyordu (Duncan, 1989) (6).

5. Merkez 45 milyon Kanada Doları'na mal olmuştu. Bunun 8 milyon doları, yarı yarıya olmak üzere Kanada federal hükümeti ve Québec eyalet hükümeti tarafından sağlandı. 10 milyon dolar, Alcan Topluluğu, Paul Desmarais & Power Corporation ve Devencore Topluluğu gibi özel şirketler ve vakıflardan sağlanırken, Seagram şirketinin sahibi, viski baronu Sam Bronfman'ın milyar dolarlarla ifade edilen mirasının varislerinden olan Lambert (hala eşi Jean Lambert'in soyadını taşımaktadır), 27 milyon dolar başıyla en büyük maddi desteği sağladı. Lambert ayrıca daha önce satın aldığı Shaughnessy Evi'ni ve Merkez'in açılış tarihinde 50 milyon Kanada Dolarını bulan koleksiyonunu da başıyla büyük bir katkı yaptı. Lambert, buna ek olarak her yıl Merkez'in bütçesine 8 milyon Kanada Doları katkı yapmaktaydı.

6. KMM yeni binasına taşınmadan önce de çeşitli mekanlarda sergiler düzenlemişti. Bunlar içinde 'Phyllis Lambert'in Koleksiyonundan Barok Mimari Çizimler' (1979), 'Notre Port (Limanımız)' (1979), 'Fotoğraf ve Mimarlık: 1839-1939' (1982), 'Pliny'nin Villaları ve Montréal'de Klasik Mimarlık' (1983) sayılabilir (CCA, 1988, 112).

AÇILIŞ ARDINDAN GELEN TEPKİLER VE MERKEZ'İN TOPLUMSAL KONUMU

Merci, Phyllis Lambert

Frédéric Wagnière (1989)

Merkez'in açılışından sonra dünyanın tanınmış gazetelerinde ve mimarlık dergilerinde Lambert ve Merkez üzerine ardarda makaleler yayımlandı. New York Times'dan Paul Goldberger (1989) Lambert'in isminin bina üzerinde yer almadığını ve bu ismin resmî olarak sadece kurucu ve yönetici olarak anıldığını vurgulayarak, Lambert'in Kanada Mimarlık Merkezi'nin, sanatın sağlayacağı şöhretle isimlerine kalıcılık sağlamak isteyen zengin patronların yaptırdığı beyhude müzeler dizisinin son halkası olarak değil, bir bilim merkezi olarak görülmesi konusunda ısrarlı olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte Lambert'in soyut ya da somut varlığının KMM binasında her zaman hissediliyor olması, bina dışında ise Merkez'in çoğunlukla kurucusunun ismi ile birlikte anılması, bina üzerinde yer alacak bir plaket veya Merkez'e ad olarak verilebilecek sembolik bir soyadından çok ötede, Lambert ve Kanada Mimarlık Merkezi isimlerini özdeşleştirmiştir. Lambert'in bir mimar ve mimarlık gündeminin tanınmış bir siması olması ve entellektüel kişiliği, bu sonucu kaçınılmaz olarak doğurmuştur.

Merkez daha inşaat aşamasındayken Phyllis Lambert'in kamusal ve kurumsal engelleri aşmak amacıyla kendi kişisel nüfuzunu kullanması eleştirilen bir konu olmuştu (McCormick, 1986, 9). Açılıştan sonra da Merkez'in etkinlikleri ve Lambert'in özel konumundan hareketle, KMM'ni övenler yanında eleştirenler de olmuştur (7). Övücü nitelikteki yazılarda KMM, Lambert'in Montréal'e verdiği bir 'hediye' veya mimarlığa adadığı bir 'tapınak' olarak değerlendirilmiştir (Fiore, 1989; Fish, 1989; Lepage, 1989; Thibault, 1989). Eleştiriler sayıca övgülerin oranına ulaşamasa da KMM'nin eksiklerinin algılanmasında etkili olmuştur. Montréal'in en çok okunan İngilizce gazetesi olan *The Gazette*'den Derek Drummond, en keskin eleştiri yapan gazeteciydi. Yazısına James Thurber'dan alıntı yaparak, 'Sanırım haddini bilmezliğiyle eğleneceksin' şeklinde bir öndeyiş ile başlayan Drummond (1989), KMM'nin dünya mimarlık çevresinin aydınlarına muhteşem bir hediye olduğunu, fakat Montréal halkına adanmadığını belirtir. Ona göre KMM, sergileme mekanlarına sahip olsa da, özel ve saklı koleksiyonu ve denetimli erişimi ile müzeden çok bir bilimsel araştırma kütüphanesidir; mimarlık KMM'nin misyonunda ancak eğitilmiş bir seçkin azınlık tarafından yorumlanabilir, anlaşılabilir, yüceltilmiş bir sanat olarak görülmüştür. Merkez'i ve kurucu-yöneticisini bir başka eleştiren de John Pastier olmuştur:

KMM, mimarlığı sadece seçkin bir azınlığın anlayabileceği akademik bir uğraş olarak tanımlayarak yola çıkmıştır; fakat mimarlık gibi böylesine toplumsal ve etkin bir sanat, sınırlanamaz. KMM, kurucusunun gölgesinden çıkıp, profesyonel bağımsızlığa kavuşup, daha güçlü bir toplumsallık kazandığı zaman, Lambert'in kusurları anılardan silinecek ve dünya onun sıradışı öngörüsü ve enerjisine hayretle bakacaktır (1989, 23).

Eleştirilerin önemli bir kaynağı, Lambert'in, müze projesinin başlangıcında popüler eğilimleri ve popülerliği dışlamış olmasıdır. Onun bu yaklaşımını onaylayan yazarlar da olmuştur: Graham'a (1989, 38) göre, Lambert'in sanat, eylem, tarih, hukuk mimarlık ve kent çalışmalarını içeren kurumsalcılığı, tüketici toplumun kitlesel medya modelini düzeltmek için büyük bir gizilgüce sahiptir. Lambert, KMM'nin kuruluş

7. Burada aktarılan övgü ve eleştiriler gazete (*La Presse, The Gazette, The Montreal Downtowner, The Wall Street Journal* gibi) ve dergilerde (*Parachute, Architecture, Contract Magazine, Bâtiment, Revue Commerce* gibi) Merkez hakkında çıkan yazılardan yazar tarafından taranmıştır. KMM'nin açılışı öncesinde ve açılış ardından onlarca gazete ve dergide KMM hakkında yazı yayımlanmıştır. Bu yazılar, inşaat sırasındaki son gelişmeleri aktaran kısa notlar, Merkez'in kent ile ilişkisi üzerine 1-2 sütünlük makaleler veya Merkez'in etkinlikleri ve mimarisi üzerine 6-7 sütünlük daha geniş tanıtıcı yazılar olarak gruplanabilir.

8. 1988 yılında yayımlanan ve KMM'nin kuruluşunu izleyen ilk yılların etkinliklerini özetleyen *İlk Beş Yıl* (veya Fransızca başlığıyla *Başlangıçlar*) isimli kitapta KMM etkinlikleri birbiriyle ilişkili dört grupta toplanmıştır: 1. Nadir bulunan veya güncel malzemenin koleksiyonunu yapmak; 2. Bilimadamları ve halka yönelik programın bir parçası olarak sergiler ve ilişkili yayınlar oluşturup, yaymak; 3. Mimari arşivleri ve yayımlanmamış belgeleri toplamak ve düzenlemek; 4. Misafir bilim adamları için bir çalışma programı geliştirip, uygulamaya koymak (CCA, 1988, 109). Bu amaçlar doğrultusundaki halk katılımı sadece 'sergi izleyiciliği' olarak belirlenmiş bulunuyor.

amacını, 'mimarlığın anlaşılmasını, araştırma aracılığıyla iletirmek ve mimarlığı halkın ilgisi dahiline sokmak' olarak ilan etmiştir. Bu amaç doğrultusunda KMM, sınırlı da olsa belirli bir toplumsallaşma düzeyini hedef almıştır (8). Merkez'in hafta sonları çocuklar için düzenlediği 'yaratıcı işlikler', sürekli konferanslar, film gösterileri ve üyelerine sağladığı rehberli turlar gibi eğitime yönelik faaliyetleri, uzmanlık dışı bir kamuoyu oluşturma amacı taşır. KMM, profesyonel mimarlık ortamına da duyarsız kalmamıştır; galerilerinde Montréal'deki mimarlık bürolarının bağımsız olarak düzenlediği özel sergilere yer vermektedir. Öte yandan, Merkez'de düzenlenen sergilerin gezilmesi için belirli gün ve saatlerin ayrılması, kütüphanenin kullanılması için randevu alınması gerekliliği, video kamera ile gözetleme ve çanta araması gibi can sıkıcı güvenlik ve koruma kuralları, kullanıcılar ile Merkez arasında bir mesafe oluşmasına neden olmaktadır. Bu önlemler dünyanın en değerli mimarlık koleksiyonlarından birinin kalıcılığını ve korunmasını sağlamak için alınmış olsa bile, KMM'ni halktan 'saklı' bir kurum konumuna getirmektedir.

Merkez'in topluma yeterince mal edilememiş olması eleştirisi, üzerinde düşünülmesi gereken bir düşüncedir. KMM binasının sahip olduğu mimari dilin, binanın toplumsal bir rolü olduğuna dair hiç bir işaret taşımaması ayrıca eleştiri konusu olmuştur. Kurum sadece dış kapıya asılan 'CCA' harfleri ile kendisini sokağa taşımaktadır (Posner, 1989). Bu harfler binanın içeriği hakkında hiçbir ipucu vermemektedir. Bu eleştiri haksız da değildir. KMM, mesela New York'daki Metropolitan Müzesi'nin sahip olduğu yoğun toplumsal-turistik ilgiden yoksundur. Öte yandan, KMM, bir ihtisas kurumu olarak 'klasik müze' tanımlamasının dışındadır. Binanın içinde sürekli bir sergi yer almamaktadır. Temalar üzerine geliştirilen, zengin katalogların eşlik ettiği, geçici ve gezici sergiler, asıl olarak belli bir mimarlık çevresini hedef almakta veya bu çevrenin taleplerini somutlaştırmaktadır. Klasik müzelerin, koleksiyonları veya sergileri aracılığıyla sunduğu görsel yalınlık, KMM sergilerinden çok uzaktır: Zaman-mekan-biçim üçlüsünün iç içe geçmiş ilişkisinin görsel malzeme ve metinler aracılığıyla, özel olarak kurgulanan bir mekansal tasarım içinde sunulduğu sergiler, gerçekten de seçkin bir çevrenin ilgi alanı içindedir. Sonuçta Merkez, iyi eğitim görmüş azınlık içindeki, mimarlık eğitimi görmüş azınlığın (daha çok da bu son grubun ihtisas sahibi mensuplarının) kullanabildiği bir kurum konumundadır.

Merkez'in inşaatı henüz devam ederken, Chantal Pontbrian ve George Baird'in (1992, 74) mimar Rose ile yaptığı bir söyleşide, Baird'in, müzelerin halkın sanatı algılayış biçimini şartlaması gerçeğine karşı savaşımlar verildiği ve çok sayıda yazar ve eleştirmenin sanatı müzelerden çıkartmaya uğraştığı bir zamanda, Rose'un mimarlığı (daha önce sahip olmadığı) geleneksel anlamda bir sanat atmosferine (*aura*) gireceği bir müzeye yerleştirmesini sorgulaması üzerine, Rose kısaca şöyle yanıt vermiştir:

Koleksiyonlarının doğası düşünülürse KMM'ne ulaşım çetindir... Belki de mimarlık müzesi tipinde müzelerin tarihini henüz çok başındayız. Mimarlık müzeleri inceleme amaçlı malzemeyi toplamakla işe başlıyor...KMM malzeme gruplarını bir araya getirmeye çalışıyor. Bunlar bir mimarın bütün eserlerinin bir koleksiyonu, bir binanın çizimleri veya bir seri modeli olabilir... bir mimari çizimi cadde üzerine veya bir modeli bahçeye yerleştiremezsiniz... koleksiyondaki eserler, bir kaç istisna dışında resim veya heykelden farklı olarak asla sergilenmek üzere yapılmamıştır.

KMM'nin bir çeşit 'içe-kapanıklık' olarak da tanımlayabileceğimiz bu niteliği, belki de kurucusunun öngörü ve beklentileri ile açıklanabilir. Dünya mimarlık gündemini 1950'lerden bu yana belirleyen bir çevrenin yıldızlarından ve Seagram binasını yaptıran bir mimar-işveren olarak Lambert, 1930 ve 1970'li yıllar arası mimarlık ortamının tanığı olmuştur. Bu ortama 1970'li yıllarda getirdiği eleştiriler, Kanada Mimarlık Merkezi fikrinin oluşumunda birinci etkindir. Lambert'in dünya mimarlık sahnesine ilk çıkışı, modern mimarlık tarihine adını kaydettirecek denli önemli bir girişim aracılığıyla olmuştur. Lambert, 1954 yılında, mimarlığın yönünü değiştiren kişidir. Eşi, Fransız banker Jean Lambert'den ayrıldığı ve henüz Paris'te yaşadığı bir sırada, babası Samuel Bronfman'a ait New York'ta faaliyet gösteren Joseph E. Seagram & Sons şirketinin New York'ta yaptırmak istediği merkez binasının projesi kendisine ulaştırılır. Lambert, binanın tasarımının sıradan olduğunu düşünür ve hatta, yapılmak istenen binayı bir sürahiye benzetir. Babasına 16 sayfalık bir mektup yazar ve ardından New York'a giderek onu Seagram yapısı için sözleşme yaptığı ticari firmadan vazgeçirir. Bu girişimden sonra, yeni bir mimar bulmak üzere, o sırada New York Modern Sanatlar Müzesi'nin mimarlık bölümünün başkanı olan Philip Johnson'un aracılığı ile, Birleşik Devletler'in tanınmış mimarları ile görüşür. Sonunda Almanya doğumlu bir Bauhaus *meisteri* olan Mies van der Rohe'de karar kılar. Rohe, aynı dönemde Chicago'da devrimsel nitelikte metal ve cam kuleler inşa etmektedir. Rohe, Philip Johnson'un da yardımcıılığı ile 1958 yılında Seagram Binası'nı tamamlar. Rohe, daha sonra Illinois Institute of Technology'de Lambert'in hocası da olmuştur. Lambert mimarlık derecesini 1963'de bu okuldan almıştır (Young ve Burke, 1989, 55).

Bu şekilde Lambert, New York, Park Avenue'deki ilk basamaksız yüksek bina olan Seagram'ın yapılmasını sağlamıştır. Caddeden uzakta, kendi plazasına sahip, çelik iskelet üzerine cam kaplama bir kutu olarak inşa edilen Seagram binası, çok geçmeden bir Uluslararası Üslup ikonu olmuştur (The Canadian, 1989, 28). Bu yapı, KMM'nin açılışı dolayısıyla *Contract Magazin*'de çıkan bir tanıtım yazısında, Lambert'in gençlik günahı olarak değerlendirilmiştir:

Mies'in eseri aynı zamanda olumsuz bir örnek oldu. Düzgün bir cadde hattı ve insan ölçeğinde yükseltiye sahip olan eski binaların yerini, bin bir adet anonim cam kutu ve kullanışsız 'plaza' aldı. Bugün bunlar, herhangi bir büyük kentin merkezini, yine herhangi bir büyük kentin merkezi ile benzer kılmıştır. Lambert, modernist günahlarını affettirmek istermiş gibi, 70'lerde bir mimarlık tarihi korumacısı olarak yeniden doğmuştur (The Canadian, 1989, 28).

Lambert, daha 60'lı yıllarda, geleneksel konut ve işyeri dokusunun yerini alan, keskin hatlı modernist geometrik biçimlere başkaldırmaya başlamıştı. Allaby'nin (1989, 92) aktardığına göre Lambert şöyle diyor, 'bu dönemde her kentte harabeye çevrilmiş bölgeler ortasında metruk eski binalar, tahliye edilen fakir insanlar ve mahallelerinin yok edilmesine karşı çıkanlar gördüm.' Lambert, Montréal'in, merkezinde inşa edilen ve geleneksel yapı ölçeği ile çelişen çirkin *condominumlar* ile bozulmasına tanık olmuştur. Lambert, bu bozulmanın kente etkisini, 'Montréal hasta bir şehirdir' diyerek dile getirmiştir. Ona göre,

Gökdelenler artık geçerli ve yaşanabilir bir bina biçimi değildir...bu binaların yüksek finansal harcamaları, çevresindeki ekonomik yapının da değişimine neden olur...Bir kent fakirler de dahil olmak üzere her düzeyden insanın şehir merkezinde yaşamasını ve etkinlik göstermesini ekonomik olarak mümkün kılmalıdır (Lehmann, 18-9).

Phyllis Lambert, artık 20. yüzyıl mimarlığı ile bir hesaplaşma sürecine girmiştir. Lambert, yitip giden geleneksel kent değerlerini iyileştirmek ve yeni mimari çözümler üretmek için bir şeyler yapması gerektiğini düşünmeye başlamıştır. Mimari miras ve gelecek üzerine 1970'lerde öncü fikirlerle yola çıkan Lambert, 1990'lı yıllara KMM gibi dünya çapında bir mimarlık müzesi ve araştırma merkezini yaratarak girmiştir. Lambert, Merkez'in sadece halka yönelik bir müze olarak yapılanmasına baştan beri karşı olmuştur. Ona göre, KMM, 'mimarlık kültürü'nü bilimsel araştırma aracılığıyla geliştirmeliydi. Bu önemli projeyi gerçekleştirmiş olan Phyllis Lambert, halen KMM'nin mütevelli heyeti kurucu başkanlığını yapmaktadır.

KMM'NİN MİMARİ DÜZENİ

Klasik geleneğin ifade edilmesi ile bu geleneğin seçeneklerinin araştırılması ve Mimarlık müzesinin ne olduğunun sorgulanması arasındaki girift ilişki, KMM'nin dinamik mimarisini doğurmuştur.

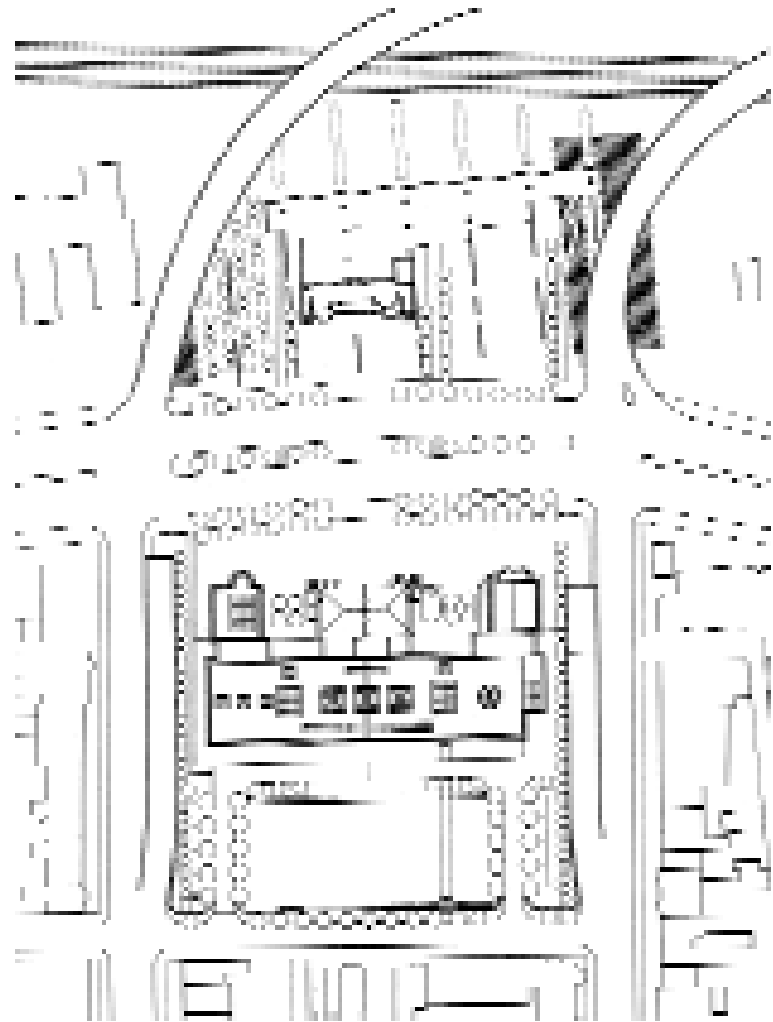
Larry Richards (1992a, 136)

İşlevinin gerektirdiği tüm teknolojik imkanları ve modern mekan gereksinimlerini, ondokuzuncu yüzyılda şekillenmiş bir kent parçasına uyum göstererek somutlaştırmak, KMM binasının ayrıcalıklı konumunu belirler. İçerdiği koleksiyonlar ve etkinlikler yanında bu konum, KMM'yi 21. yüzyılın en önemli mimarlık kurumu olmaya aday kılmıştır. Forgey'e göre,

KMM, geleneksel müze prototipine uymuş, fakat modern olmaktan da taviz vermemiştir. Bina plan ve yükselişinde simetri, uyum ve düzenli gelişimi ile neo-klasik normlara uyar. Öte yandan, detaylarda anodize alüminyum korkuluklar ve giriş gölgesi, kornişlere kadar, kendi döneminin bir binası olduğunu ilan eder. Modern mimarlığın postmodern bağlamlık ile bu keskin birliği, Rose'un en özel ve en ikna edici başarısıdır (1989).

Doubilet'nin (tarihsiz, 70) söylediği gibi, KMM binası planlama ve biçimsel ifadesinde klasik, detaylarda ise moderndir. Stephens'a (1989, 57) göre ise, bina, 'soyutlanmış Beaux-Arts tipi bir müze' olarak değerlendirilebilir. Lambert binasının bu 'ikili' niteliğini şöyle yorumluyor:

Paris'teki Güzel Sanatlar Okulu (École des Beaux-Arts) ve Mies van der Rohe'nin Illinois Teknoloji Enstitüsü'ndeki (IIT) mimarlık okulunda, Vitruvius'un mimarlık ilkeleri etkiliydi. İki tasarım okulunda da öğrencilerin sınırlanıp-tanımlanmamış veya idealize edilmiş bir alan (*site*) için kapsamlı bir bina tasarlaması istenirdi. İlk örnekte, mimari çözümler klasik mimarlığın ekseninden geliştirilirdi. İkinci örnekte ise çözümler endüstri malzemeleri ile yapılacak bir bina için gerekli yeni kuralların araştırılmasıyla geliştirilmek zorundaydı. Her iki durumda da bağlam (*context*) önemli değildi. Bugün, Kuzey Amerika ve Avrupa kentlerinin merkez bölgelerinin savaş ve hatta 'barış' dönemlerindeki geniş boyutlu yok edilmişinden sonra, binaların kent bağlamına olan ilişkisi yakın bir ilgi beklemektedir. KMM binası tasarımında -binanın yararlılığı, sağlamlığı ve güzelliği, yani binanın temel düzeni (*taxís*) söz konusu olduğunda -'alansız'dır (*siteless*); fakat aynı zamanda, içinde bulunduğu yere ve Montréal'in inşaat geleneklerine derinlemesine nüfuz etmiştir (1992, 58).



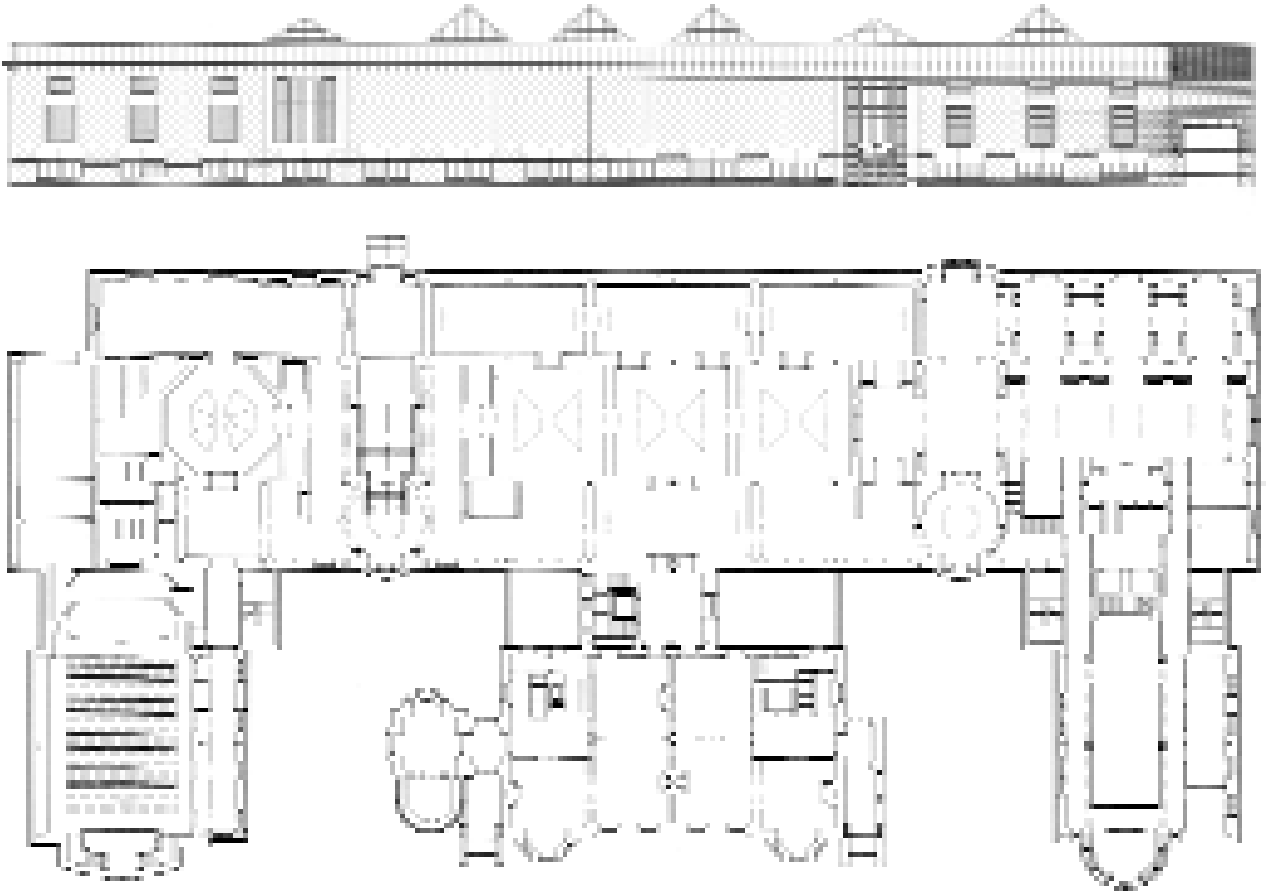
Resim 2. KMM ve bahçesinin arazideki konumları (Richards, 1992b, 81).



Resim 3. Ana giriş kapısı (kuzeyden) (A.U. Peker, 2000).

Resim 4. Giriş holü ve merdiven (A.U. Peker, 2000).





Resim 5. Plan ve kesitler: KMM kuzey cephesi (üst) ve *piano nobile* planı (alt) (Richards, 1992b, s. 82).

René Lévesque Bulvarı üzerinde, 3,036 m² tutan bir alan üzerine inşa edilmiş olan Kanada Mimarlık Merkezi'ne giriş, kuzeydeki Baile Sokağı'ndandır. Bu sokağa bakan üçgen biçimli gölgelikli bahçe girişinden, ön bahçenin granitten yapılmış doğrusal patikasına geçilir (**Resim 2**). Bu patika, çim kaplı bahçe boyunca uzanarak delikli alüminyumdan yapılmış bir diğer üçgen gölgeliğin arkasındaki ana giriş kapısına götürür (**Resim 3**). Giriş kapısının arkasında, tepeden aydınlatılmış giriş holü ve merdiven uzanır (**Resim 4**). Giriş merdiveninin ön cepheye yansıyan pencere eksenini, soldaki kütüphanenin iç-giriş holünün pencere eksenini ile dengelenmiştir (**Resim 6**). Bu iki eksen, içte binanın ana dolaşım hattı ile birleştirilmiştir (**Resim 5**). Merdiven, batı rotondası, galeri mekanları, doğu rotondası, kütüphane, Oditoryum ve kitaplığa, ayrıca binanın arkasında kalan Shaugnessy Evi'ne götüren, üç parçalı (doğu-orta-batı holü) dolaşım hattına ulaşımı sağlar. Merdiven boşluğunun iki yanında galerilere götüren doğu ve batı locaları bulunur. Batı rotondası, merdivenin üst bitiminde, diğer rotonda ise dolaşım hattının doğusunda yer alır. Arka bahçeye bakan iki rotondadan da Shaugnessy Evi'nin iki yanındaki küçük iç avlular görülebilir. Doğudaki rotondadan kütüphanenin giriş bölümüne ve 'değerli koleksiyonlar çalışma salonu' ile araştırmacı ofislerini içeren Çalışma Merkezi'ne (**Resim 7, 8**), batıdaki rotondadan ise sekizgen galeri ve Paul Desmarais Tiyatrosu'nun (oditoryum) giriş holüne geçilebilir (**Resim 9**). Sekizgen galeriye batı locasından da geçilebilir; ayrıca bu locanın sonundaki kapıdan geçilen kitap satış yeri, ön cephenin batısında yer alır. Drummond (1989) buradaki düzenlemeyi eleştirerek, rotondalı dolaşım



Resim 6. Önde giriş holünün pencere eksenini, geride kütüphanenin iç-giriş holünün pencere eksenini (A.U. Peker, 2000).

hattının ön cephe gerisine yerleştirilmesiyle, sağır ön cephenin daha şeffaf kılınmış ve binanın iç-dış ilişkisinin daha iyi kurulmuş olabileceğini öne sürmüştür.

Sergi galerileri, dolaşım hattının kuzeyinde, ortada üç kare oda (doğu-orta-batı galerileri) ve bunların önünde, ön cepheyi oluşturan sağır kuzey duvarının arkası boyunca uzanan üç dikdörtgen odadan (doğu-orta-batı galerileri) oluşur. Sergi odaları üstte yarı şeffaf çatı pencereleri ile örtülüdür. Bunlar fotoselli levha denetimli, sabit pencerelerdir. Carter (1989, 65) Rose'un kullandığı galeri planının öncüsü olarak Soane'ın Dulwich Galerisi'ni gösterir. Soane burada galeri mekanını geriye çekerek iki yanda dışa taşan kanatlar uygulamıştır. Öte yandan, Dulwich Galerisi'nin girişi, uzun kanadın tam ortasına yerleştirilirken KMM binasında ana giriş orta eksenin batısına konumlandırılmıştır (9). Dolaşım hattının güneyinde kalan ve Merkez'e 1.800 m² tutarında bir ek alan sağlayan Shaugnassy Evi'nin alt katı, müzenin resepsiyon salonu olarak kullanılmaktadır (10). Bu katta ayrıca, batıdaki girişin yanına eklenmiş bir çay odası ve kış bahçesi (Devencore Conservatory), üst katta ise yönetici ve sekreter odaları yer alır.

KMM binası, temelde üç ana bölüme ayrılmıştır: oyuncaklardan modellere kadar çok çeşitli parçalar içeren koleksiyonun korunduğu ve fotoğraf işlerinin yapıldığı yol altındaki iki katlı tonozlar; Merkez'in profesyonel çalışanlarının kullandığı küratör ofislerinin yer aldığı yol seviyesindeki zemin kat; Merkez'in halka yönelik etkinliklerini kapsayan yukarıda betimlenen *piano nobile* düzeyi. Ofis düzeyine giriş, ziyaretçi girişinden ayrı olarak, kuzey batıda yer alan küçük servis kapısından sağlanmaktadır (Resim 10). Bu kapıdan ulaşılan koridordan ön bahçeye bakan ofislere, üst kattaki kütüphaneye ve Alcan Wing'e geçilmektedir. Zemin kattan ayrıca, üst kattaki galerilere de ulaşım mümkün kılınmıştır. Binanın işlevleri doğrultusunda bölümlenen bu parçalarını Lambert (1992, 59), 'laboratuvar binası', 'ofis binası', 'halk binası' ve 'yenilenen bina' olarak adlandırır. İlk bina tonozlara, ikinci bina zemin kata, üçüncü bina birinci kata, dördüncü bina ise Shaugnassy Evi'ne karşılık gelmektedir. Rose da binanın planlanması sırasında insanların hareketine bağlı olarak yapılan hiyerarşik bölümlenmede bir mantık olduğunu Pontbriand ve Baird ile yaptığı

9. Carter'ın (1989) eleştiri yazısı KMM binasının zengin plan ve fotoğraflarını da içermektedir.

10. Shaugnassy Evi 508 m² tutan bir arazi üzerinde yükselmektedir. KMM binası ve Shaugnassy Evi'nin iç mekan taban alanı toplamı 13,932 m²'dir.



Resim 7. Çalışma Merkezi iç-avlusunda alüminyum korkuluklar (A.U. Peker, 2000).

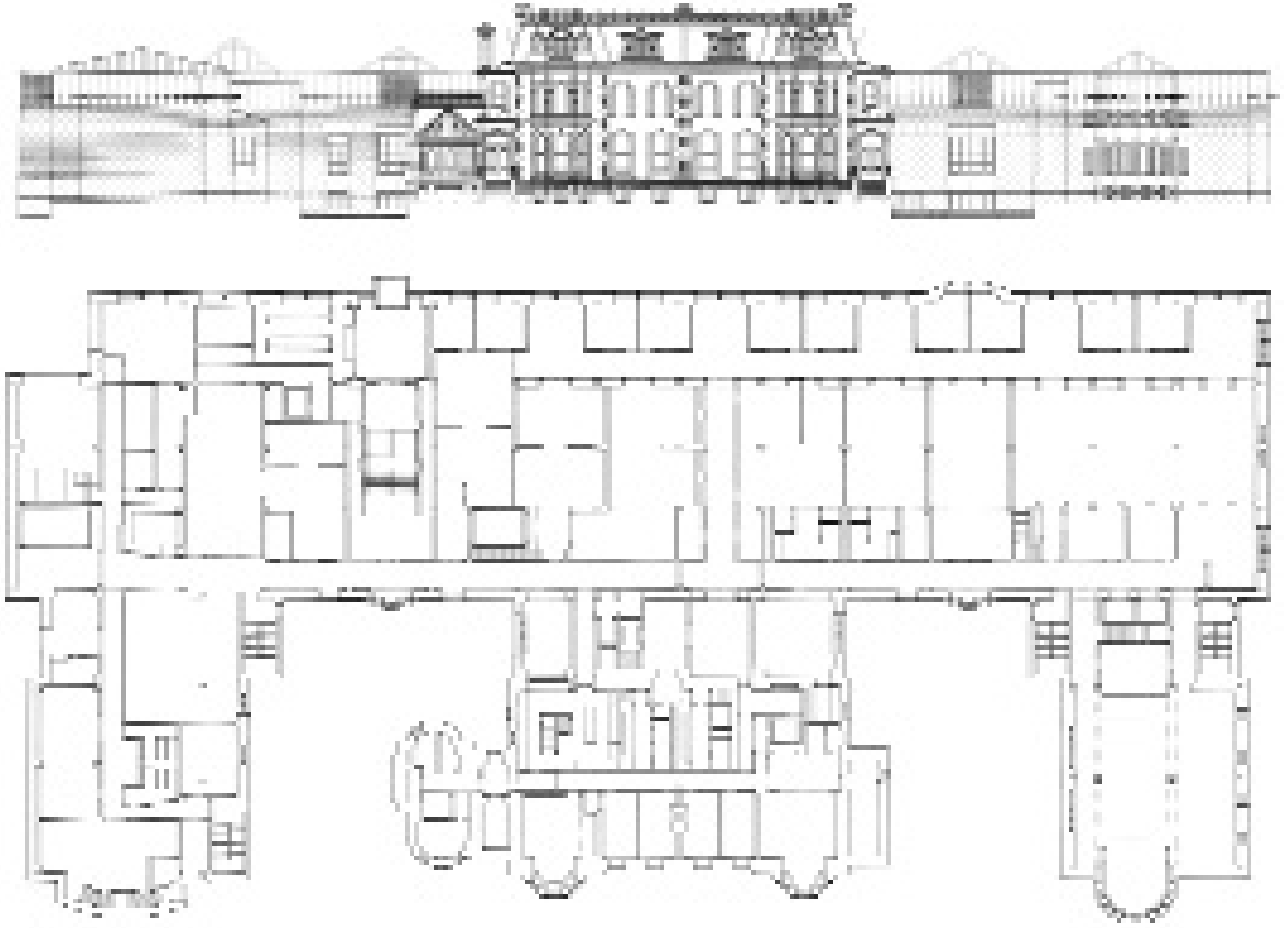
Resim 8. Saugnessy Evi (sağda) ve Çalışma Merkezi. Arada doğu rotondasının güneyinden görülen iç bahçe (A.U. Peker, 2000).



Resim 9. Saugnessy Evi'ni iki yandan kuşatan Oditoryum (önde) ve Çalışma Merkezi'nin kanatları (A.U. Peker, 2000).

söyleşi sırasında vurgulamıştır: “Bazı şeylerin ‘toplumsal’, başka bazı şeylerin ise görece olarak ‘özel’ bir doğası bulunmaktadır. Önce halk mekanlarına, daha sonra ilerledikçe daha özel mekanlara geçilmektedir” (1992, 73).

Drummond (1989), binaya ana girişin Saugnessy Evi'nin arka sokağı olan Baile Sokağı üzerinden olmasını da eleştirmiştir. Ona göre, René Lévesque Bulvarı'na bakan cephedeki Saugnessy Evi'ni iki yandan saran kanatların birinden veya tarihi binadan giriş fikrinin dışlanması şaşırtıcıdır. Bu durum, bulvarın karşısında olan KMM Bahçesi ile yeni KMM binası arasında bir ilişki kurulmasını önlemektedir. Rose'a göre ise, yeni binanın giriş cephesi arka sokağa bakar; çünkü Merkez'in hemen dibinden geçen ekspres-yol rampaları ve buradaki bulvarın yoğun trafiği Saugnessy Evi'nden girişi imkansız kılmıştır (Pontbriand ve Baird, 1992, 76).



Resim 10. Plan ve kesitler: KMM ve Shaugnassy Evi güney cephesi (üst) ve küratör katı planı (alt) (Richards, 1992b, s. 84).

Rose ve Lambert'in bu seçiminin bize göre bir başka önemli nedeni (hem de sonucu) bulunmaktadır: Bulvara bakan giriş kapıları iptal edilen Shaugnassy Evi, iç mekanı kullanılmayan büyük ölçekli bir maket izlenimi bırakmaktadır. Aslında somut bir tarihi gerçeklik içinde işlev görmüş olan Shaugnassy Evi'nin, bir sergi nesnesi gibi, etrafını iki kanatla saran yeni KMM binası tarafından bu sunumu, Merkez'in asli işlevi ile uyumludur (**Resim 11**). İçinde sergi mekanları içeren Merkez, kent mekanına da bir 'sürekli sergi' sunmaktadır.

KMM binasının kuzey cephesi daha ayrıntılı incelendiğinde, Shaugnassy Evi'ni ortadan ikiye bölen ara duvara karşılık gelmek üzere, cepheyi ikiye ayıran, Rose'un KMM'nin fermuarı adını taktığı soyut bir dikey eksenin varlığı farkedilir (Richards, 1992a, 131) (**Resim 5**). Bu bölümlerin batısında, yukarıda değinilen giriş holünün dikey pencereleri, doğusunda ise kütüphanenin dikey pencereleri iki ayrı eksen daha yaratır. KMM binasının ön cephesinin ortasında korunan soyut eksen, günümüz Montréal'inin sokak ve cadde düzenini belirlemiş olan sömürge kentinin kadastral bölümlenme hatlarından birini vermektedir (Lambert, 1992, 61) (**Resim 12**). Binanın klasik dili Richards tarafından şöyle yorumlanmıştır:

Orta eksenini oluşturan, 1630 kadastro nolu geleneksel arazi mülkiyeti hattı, klasik anlamda mimariyi parçalara bölen taksisi (*taxis*, Aristotle'dan kullanan A. Tzonis ve L. Lefaivre) verir. Bu hat, bahçeler boyunca kuzeyde şehri taçlandıran Mount Royal Dağı'na ve aşağıdaki nehre, oradan ise bütün dünyanın çevresine uzatılabilir. Bir diğer klasik düzenleyici ise, tekil



Resim 11. Ortada Shaugnessy Evi, doğuda Çalışma Merkezi (Study Centre) ve batıda Oditoryum kanatları (güneyden) (A.U. Peker, 2000).



Resim 12. Önde St. Lawrence Irmağı ve liman, geride koloni kentinin kadastral bölümlene hatları üzerine temellenmiş olan sokak ve caddeler ve Mount Royal (19. yy sonu).

ögelerin arasındaki ilişkileri veren simetridir. Dışarıya simetrik pencerelerle yansıyan ana giriş holü ve kütüphane iç-giriş holünün, doğuya ve batıya yerleştirilmeleri iki eksen oluşturmuştur. Shaugnessy Evi'nin iki yanındaki, Oditoryum ve Çalışma Merkezi kanatları üçüncü bir eksen çifti oluşturur (**Resim 11**) (1992a, 131).

Rose, KMM binasının tasarımını, özellikle belirleyici olmasını istediği kavramlar olan, 'yer, kent, tarih' üçlüsünün ilişkisi üzerinde geliştirmiştir. Rose, binasını şöyle tanımlıyor:

Bence binalar, yapılış amaçlarına hizmet etmek üzere iyi yapılmış ve iyi düşünülmüş olmalı. Tasarımcılar, tek tek binaların yine onların bir toplamı olan bütün bağlamdan daha az önemli olduğunu anlamalıdır. Paris'te (aynı şeyi Londra için de söyleyebilirsiniz) gerçekten sıradışı binalar şaşırtıcı bir şekilde çok az sayıdadır; fakat Paris ve Londra sıradışı yerlerdir (Poddubiuk, 1989, 17, 23).

KMM binasının ilham kaynağı büyük ölçüde içinde bulunduğu 'yer' ve 'tarihsel bağlam' olmuştur. Merkez, halk arasında Shaugnessy Village

Resim 13. Kuzeydeki ana giriş cephesinin doğudan (kütüphane tarafından) batıya görünümü. Geride giriş holünün pencereleri (A.U. Peker, 2000).



Resim 14. Montréal'in geleneksel tripleks evleri (A.U. Peker, 2000).



olarak adlandırılan bir mahallededir. Mastropasqua (tarihsiz, 58), bu mahalleye adını veren Shaugnessy Evi ve yeni KMM binası arasındaki ortak-yaşamayı (*sybiosis*) Rose'un bilinçli 'tarihselciliği' ile açıklar. Shaugnessy Evi, eski Dorchester Bulvarı'nın ihtişamlı konaklarının son üç örneğinin en görkemlisidir. Bu ev, yeni binanın ölçeğini ve mimari düzenini belirlemiştir. Merkez'in Baile Sokağındaki cephede yer alan ana girişi, aslında iki ayrı evden oluşan Shaugnessy Evi'nin yanlarda bulunan girişlerine uyum göstermek amacıyla orta eksenin ötesine yerleştirilmiştir (**Resim 1, 13**). Bulvara bakan kenarda, Shaugnessy Evi'ni iki yandan kuşatan oditoryum ve Çalışma Merkezi kanatlarının bir apsis yarım yuvarlağını andıran cepheleri, Shaugnessy Evi'nin köşe kuleleri ile uyum içinde oluşturulmuştur (**Resim 9, 11**). Saçak altında uzanan alüminyum korkuluk Shaugnessy Evi'nin kornişinden esinlenmiştir (**Resim 1, 3**). Shaugnessy Evi'nin bodrum pencereleri yeni binada tekrar edilmiştir (**Resim 1, 13**). Shaugnessy Evi'nin batısında yer alan kış bahçesi yeni



Resim 15. Kütüphane okuma salonunda tepeden doğal aydınlatma (A.U. Peker, 2000).

Resim 16. Montréal'deki manastır binalarına bir örnek (A.U. Peker, 2000).



Resim 17. Servis girişinden kütüphane alt girişi ve küratör ofislerine götüren koridor (A.U. Peker, 2000).

11. Taş sanatı Fransız mimarisinin temelidir. Montréal, bir Fransız kolonisi olarak kurulmuştur; dolayısıyla Montréal 20. yüzyıl başında, Kanada'nın taş binaların en yoğun olduğu şehri olmuştur. KMM binasında kullanılan doğal taş Montréal bölgesindeki tek kireç taşı ocağı olan Saint-Marc-des-Carières'den getirilmiştir (Lambert, 1992, 63).



binanın batısına eklenen mekanik/servis kanadında karşılığını bulmuştur (**Resim 10**).

İkinci esin kaynağı, Montréal'in tanınmış sıra evleridir. Shaugnessy Village'in merkezinde yer alan KMM, geleneksel dubleks ve tripleks evler ve bunların arasına serpiştirilmiş bir kaç modern apartman bloğu ile çevrilidir. Gri taştan inşa edilmiş bu evler, KMM'nin Baile Sokağı'na bakan giriş cephesinin pencere düzenini ve ölçülerini belirlemiştir (**Resim 13, 14**). Bir diğer tarihsel esin ise, René Lévesque Bulvarı üzerinde doğuda yer alan ve KMM binası gibi bulvara cephesi olan Grey Nuns' Manastırı'dır (1869-80). Montréal'deki diğer manastır binaları gibi (**Resim 16**), bu manastır da bulvara iki masif kanat ve ortada bunları birleştiren dikdörtgen bir kütle ile açılmaktadır. KMM ile aradaki tek fark, KMM binasının orta kütesinin Shaugnessy Evi'nin arkasında gizlenmiş oluşudur (**Resim 11**).

Yerel mirastan yapılan alıntılar içinde, servis girişinden kütüphane alt girişi ve küratör ofislerine götüren koridorun dama tahtası benzeri siyah-beyaz zemin döşemesi dikkat çekicidir (**Resim 16**). Burada, Richards'a (1992a, 136) göre, Québec City'deki Grand Séminaire binasının, mermer kaplı döşemelerindeki geometrik düzen örnek alınmıştır. Merkez'in galeri ve kütüphane mekanları, bu kez yerel olmayan fakat yine tarihsel bir esin kaynağına sahiptir. Rose, tepeden aydınlatılmış iki kütüphane salonu ve giriş avlusunun, bir Venedik sarayındaki (*palazzo*) ışıklı avlular gibi odak noktaları olduğunu belirtir (**Resim 4, 15**). Rose, ziyaretçileri doğadan kopmuş olma hissinden korumak için, iç avluların mümkün olduğunca gerçek dış dünya gibi yüceltici olmasını istemiştir (The Canadian, 1989, 27). Binada kullanılan malzeme de Montréal'deki tarihsel binalarda yaygın olarak kullanılan açık gri-kahverengi Trenton taşıdır (**11**).

Rose'un KMM binası, Stern ve Gastil tarafından Modern Gelenekselcilik anlayışının bir ürünü olarak değerlendirilmiştir:

Modern Gelenekselcilik, eklektisizmin temel niteliklerine sahiptir. Modern gelenekselci, durum tesbiti (*case-by-case basis*) ile hangi mimarlık dilini uygulayacağını belirler. Ona göre, geleneksel ve klasik olan bina, sahip olduğu 'yerin (*place*) anlamı' ile her zaman büyük bir bütünün

12. Stern ve Gastil'in bu yorumunda 'temel malzeme ve kompozisyon stratejileri' mimarlık dilinin grameri olarak görülmüştür, buradaki 'mimarlık sözlüğü' tanımı ise mimarlık dilindeki biçimbirimler (*morpheme*) olarak değerlendirilebilir.

parçasıymış gibi durur; aynı zamanda özel tasarım ve teknolojisi ile özel bir estetik kimlik ve tarihsel 'an'ı iletir. KMM binası da klasik bir sivil binanın geleneksel öğelerini, muğlak bir modernlik düşüncesi ışığında yeniden yorumlar. Yapı, geleneksel olan temel malzeme ve kompozisyon stratejilerini korurken, mimarlık sözlüğünü (12) değiştirir ve kompozisyonu yeni programın gerektirdiklerine uyarlar (1988, 212).

KMM binasında kullanılan yüksek teknoloji ürünü çağdaş malzeme de bu *symbiosise* katkıda bulunmak üzere oluşturulan yeni yorum doğrultusunda uyarlanmıştır. Dış cephedeki korniş, giriş gölgeliği alınlıkları ve iç mekandaki korkuluklarda kullanılan alüminyum malzeme, klasik mimariye yapılan göndermenin önemli bir ögesi kılınmıştır.

Rose, KMM binasının güçlü bir 'yer' duygusu vermesini hedeflemişti. Sezgiler aracılığıyla 'yer'in duyumsanması Rose'un başlangıç noktasıydı. Mimari nesneyi, verilen parselin olanakları ile sınırlayan 'parça' tasarım anlayışının karşısı olarak görebileceğimiz bu 'bütünsel yaklaşım' Pontbriand ve Baird'in yaptığı söyleşide kendisi tarafından da açıkca ifade edilmiştir:

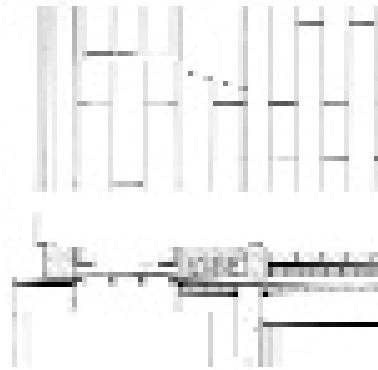
Ben doğal olarak sezgisel bir kişiyim. Sezgi ile çalışırım ve başlangıçta bir kuram geliştirmektense, yaptıklarına sonradan bakmaya ve kuramın ne olduğunu görmeye çalışırım. Her zaman arazide çok zaman geçiririm...her zaman bir 'yer' bilgisi geliştirme... tasarım süreci boyunca işleyecek bir dizi sezgi kazanma ihtiyacı duyarım. Bu işin sezgisel yanı. Son onyıllar içinde bu şehrin, içindeki belli binaların ve onunla ilişkili başka yerlerin de ciddi bir öğrencisi oldum... İnsanların nasıl ilişkiler kurduğu ve bir binayı nasıl bir 'yer'e yerleştirdiği beni her zaman büyüledi...gördüğüm çiftlik binaları, iklim, topografya ve peyzajla güçlü bir şekilde bütünleşmişti... Şöyle düşünmeye başladım: çiftçiler bunu yapabiliyorsa, 19. yüzyılın sıradan mimarları bunu yapabiliyorsa, yaptıklarının bir 'sırrı' olmalıydı. Bana göre, onlar sadece koku almak, dinlemek, bakmak, gece-gündüz geri gelmek, kışın tekrar gelmek ve 'yer'in duygusunu edinmek için daha fazla zaman ayırıyorlardı...Bu bina (KMM), onun boyutu, yerleştirilmesi, malzemeler, klasik dili (bu belki de diğerlerinden daha kasıtlı olarak seçildi), şehrin organizasyonunun parçası olan eksenlerin kullanımı, nehirden dağa uzanan hatlar, Shaugnessy arazisine 10 yıl boyunca dikkatle bakarak edindiğim düşüncenin parçalarıdır. KMM binası öncelikli olarak 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl Montréal bağlamı ile ilgilenir ve daha yakın geçmişte olanları görmezden gelir. Bu tam tamına bilinçli bir ihmaldir... KMM, planı ve kütlesi ile çevredeki bir dizi, çoğu dini olan kurumlar ile ilişkilidir... Fakat daha alçak tutulmuştur ve ölçeği yakın çevresi ile irtibatlıdır... Her şeyin yüzyıllık dayanıklılık sınavına konu olacağı gerçeği önemli bir belirleyici olmuştur... Bina estetik, mimari ve fiziksel olarak kalıcıdır... Binayı daha az ağır başlı, daha soyut ve daha modern kılmak için ihtimam gösterilmiştir (korniş, metal işleri, alüminyum perde, korniş aracılığıyla duvarlar üzerinde oluşan ışık gölge oyunları gibi). Bence KMM'nin tasarımında, birkaç yıl için harika gözükken fakat zaman içinde o kadar da harika kalmayacak olan jestlerden uzak kalınmış olması önemlidir (1992, 76-7).

DETAYLAR

Bu bina, Texas'daki kalın tuğla duvarlı et paketlenme soğutucuları gibi inşa edilmiştir.

Peter Rose (Pontbriand ve Baird, 1992, 72)

13. Montréal'de yılda ortalama 3 m kar yağmakta, yıl boyunca tutan kar kalınlığı ortalama 25 cm'yi bulmaktadır. Kışın kar 12-15 hafta boyunca yerde kalabilmektedir. Aralık, Ocak, Şubat ayları ısı ortalaması -9 °C, Haziran, Temmuz, Ağustos ortalaması ise 18 °C olarak saptanmıştır. Ocakta güneşli gün oranı %25 iken, bu oran yazın %50'ye çıkabilmektedir. Montréal'de uzun, soğuk ve yağışlı bir kış yaşanırken, yazlar yine yağışlı fakat nispeten sıcak geçer.



Rose'un detaylar için esin kaynakları arasında Kahn'ın Fort Worth'daki Kimbell Müzesi ve Yale'deki Mellon İngiliz Sanatı Merkezi (1975) sayılabilir. Kahn, İngiliz Sanatı Merkezi'nde tepeden aydınlatılmış bir avluda, beton üzerine rustik ahşap paneller uygulamıştır. KMM'nin detaylarında Lutyens, Wagner ve Loos'a da göndermeler bulunmaktadır. Fakat, Rose'un ulaştığı sonuçlar özgün ve amaca yöneliktir. Rose, kendisi de Lutyens, Loos ve Wagner'a hayran olduğunu belirtir ve aslında alıntı yapmaya gönülsüz olduğunu ekler (The Canadian, 1989, 29, 34). Stern ve Gastil (1988, 212) Rose'un Modernizm'in erken döneminden aldığı esinleri tanımlamıştır. KMM binasının metal kornişini Otto Wagner'in Viyana'daki Post Office Saving Bank binası ile doğrudan bir ilişki kurmaktadır (**Resim 3**). Le Corbusier'in La Chaux-de-Fonds'daki Villa Schwob'unun cephe düzenlemesi ile KMM binasının giriş ve kütüphane arasında kalan sağır cephesi arasındaki ilişki dikkat çekicidir (**Resim 6**). İkisinde de Palledyen kompozisyon ve geleneksel malzemeler ile modernist tasarım ilkeleri ve inşa teknolojileri arasında aynı denge bulunmaktadır (Stern ve Gastil, 1988, 212).

Kanada'nın zorlu iklimi, KMM'nin Shaughnessy Evi'ni üç yandan saran, sade kütesini belirleyen önemli bir etkidir. Montréal'in ağır ve değişken çevre şartları, klima kontrollü ve ısı yalıtımı son derece iyi sağlanmış bir bina gerektirmişti (13). Duvarlar ısı aşırılıklarını dengelemek üzere kalın tutulmuştur (**Resim 18**). Duvar şöyle açıklanabilir: Galeri düzeyinde dışta Trenton kireçtaşı (16.5 cm), ardından gelen bir boşluk (2.54 cm.), sonra beton blok (20.3 cm), tekrar boşluk (2.54 cm), sonra yalıtım (5 cm.), ardından su geçirmez alçıtaşı (gypsum) (1.3 cm.), bunun önünde metal direkler arasında fiberglas yün yalıtım (15.2 cm), sonra buhar engeli (6 ml), ardından kolon boşluğu (25.7 cm), bunun arkasında metal direkler (15.2 cm), sonra kontrplak (1.9 cm) ve en dışta alçıtaşı (1.6 cm.) olmak üzere toplam 107.9 cm kalınlık (**Resim 18**). Bütün malzemeler, yer kaplamaları, boyalar ve tonozlarda kullanılacak temizlik çözücüleri, KMM koruma bölümü başkanı tarafından önceden analiz edilmiştir. Bütün bitişler buhar ve gaz bırakmaya karşı kimyasal olarak dayanıklıdır. Bütün malzeme ve bitişlerin ayrıca 100 senelik bir dayanıklılık süresini sağlaması zorunlu tutulmuştur (CCA, 1989b, 2-3).

KMM binasında ışık, çatı monitörleri ve fotoselle otomatik çalışan storlar içeren tavan levhaları kullanılarak kontrol edilmiştir. Bunlar, sabahtan öğleden sonraya geçişte, değişen ışığa duyarlı olarak, günde bir kez ve bir kaç kez de mevsimsel ayar yapmaktadır. Öte yandan, güneş gün boyunca bulutların arkasında kaldığı veya ortaya çıktığı anlarda ışık ayarı yapılmaz (Pontbriand ve Baird, 1992, 72). Sergi mekanlarından 19. yüzyılda dışlanan doğal ışık, günümüzde galeri tasarımında yeniden kullanılır olmuştur. Ancak doğal ışık kağıt üzerine yapılmış sanat eserlerinin sergilenmesinde kullanılmamaktadır. KMM binasında doğal ve yapay ışık sistemleri birlikte uygulanmıştır. Ayarlanabilir akkor sabit ışıklar, objeleri aydınlatmak için kullanılmıştır. Galerilerin tonozlu çatılarında doğal aydınlatma ile barok ışık oyunları yaratılmıştır. İç

Resim 18. KMM dış duvar detayı (Richards, 1992b, s. 86).



Resim 19. Kütüphane kaplama malzemesi olarak kullanılan akçağaç panelleri (A.U. Peker, 2000).

mekanda güneş ve gökyüzü ile güçlü bir bağlantı hissedilir. Işığın gün boyu yer değiştirmesi veya bir bulutun güneşi kısa süreli örtüşü kolayca algılanabilir. Öte yandan, bu durum, sergilenen eserler üzerine düşmesine izin verilen ışık düzeyini etkilemez. Galeriler üzerindeki bütün dam pencerelerinin camı, ultraviyole filtre ile lamine edilmiş, çift katmanlı, yarı şeffaf, PBG *solarband*’dır. Bütün diğer dam pencereleri de çift katmanlıdır (CCA, 1989b, 3). Binanın aydınlatmasındaki sıradışılığın da bir tarihsel gönderimi bulunmaktadır. Rose, Pontbriand ve Baird (1992, 72) ile yaptığı söyleşide gün ışığının etkilerini araştırırken ve çatı pencerelerini tasarlarken Borromini’nin kiliselerinden, özellikle, Roma’daki Quattro Fontane’den esinlendiğini belirtir.

Üstten aydınlatılan, iki kütüphane salonu ve giriş avlusu, Kanada’da yaygın olarak yetişen bir yerel ağaç olan akçağaç (*maple tree*) panelleri ile kaplanmıştır (Resim 4, 19). Rose, ahşap kaplamayı seçiş nedeni olarak, bu malzemenin yüzyıllık bir süreçte kalıcı olacağını ve güneşin etkisinden kaynaklanacak olası zarar için bakım gerektirmeyeceğini gösterir. İçerdeki akçağaç kaplama, dış cephedeki masif taş blokların derin mafsallarla ayrılmış rustikasyonunu hatırlatmaktadır. Québec siyahı Peribonka graniti ve anodize alüminyum, KMM binasının diğer iki temel malzemesidir. Alüminyum malzeme, sunum mahfazaları, korkuluk, hafif kol demirleri, sabit eşyalar, masa ve sıra ayakları, dışarda ise parmaklıklarda, giriş pergolasında ve kornişte kullanılmıştır (Resim 3, 7). Giriş avlusundaki korkuluklar, delikli alüminyum levhalardan oluşmaktadır (Resim 4). Rose’a göre,

binanın yarı-şeffaflığı ile uyum gösteren bu uygulama, Montréal’in gri taşı ve gümüş renkli metal kullanım geleneği ile de uyumludur. Güneş dıştaki alüminyum paneller üzerinde parladığı zaman neredeyse opak rengine döner... Alüminyum direkler, strüktürel beton içine taş kaplama olmaksızın takılmıştır. Bu durum ayrıca taş görünümü veren betona gerçek bir güç vermektedir (The Canadian, 1989, 29).

Mekansal dolaşım ve okuma işlevlerini birlikte karşılamak zorunda olan kütüphane salonu ayrıntılı olarak incelendiğinde, bina tasarlanırken detaylara ne denli önem verildiği ve girift ilişkilerin nasıl yalın bir dil içinde çözüldüğü anlaşılmaktadır. Roloff’un (1989, 181-2, 188) aktardığına



Resim 20. Kütüphane okuma salonundan görünüm (A.U. Peker, 2000).

göre, Rose iç mekanları tasarlamadan önce, kütüphanecilerin özel ihtiyaçlarını karşılayabilmek amacıyla uzmanlarla görüşmüştür. Sorunlara getirdiği yenilikçi çözümler şaşırtıcıdır. Örnek olarak, kataloglama bölümünden yukarıdaki referans odasına bir kestirme çıkış sağlamış, mikrofilm çalışma odasını genişletmiştir; okuma odasında dergiler için oluşturduğu iki tarafı raflı koridor gibi bir çözüm, ince bir düşüncedir. Kütüphane okuma masalarının kontrplak yüzeyi linolyum kaplıdır ve kenar dokusu gösterilmiştir. Rose, masaları tasarlarken 'yerin yıldırıncılığına kırmak' istediğini belirtmiştir. Bu amaçla Artemide'in Tolomeo lambasını kullanarak, okuyucu tarafından ayarlanabilir ve parlamayan bir ışıklandırma sistemi uygulamıştır. Bu lambanın alüminyum malzemesi, masanın ayaklarında kullanılan metal ve masa üzerindeki hareketli ışık çubuğu ile uyumludur (The Canadian, 1989, 29, 34) (**Resim 20**). Kütüphanenin okuma salonları alışılmış kütüphane mekanlarına aykırı olarak yüksek ve geniş pencerelerden bol ışık almaktadır (**Resim 15**). Bu pencerelerden, KMM binasının içinde konumlandığı Shaugnessy Village'in 19. yüzyıl sonu kent dokusu ve atmosferdeki değişiklikler algılanabilmektedir.

KMM'de bir müzenin gerektirdiği bütün çevresel koşullar özenle sağlanmıştır. Fotoğraf koleksiyonunun tonozları dışında bütün mekanlar 22 °C (+/- 1.5 °C) sıcaklıkta sabitlenmiştir. Görel nem oranı, yaz aylarında % 50, kış aylarında ise % 30 olarak (% 2 +/-) tutulur. Fotoğraf koleksiyonunda, siyah beyaz fotoğraflar serin tonozda 12.5 °C sıcaklıkta, % 43 nem oranında, renkli fotoğraflar ise soğuk tonozda 4.5 °C sıcaklıkta ve % 40 nem oranında korunur (CCA, 1989b, 2). Merkez'in iyi tasarlanmış ve donatılmış bir koruma laboratuvarı da bulunmaktadır. 230.000 cilt kitap kapasiteli tonozlar, yangına karşı halon gazı koruması altındadır. Koridor kapıları sürekli kilitli tutulur. Araştırmacılar manyetik kart aracılığıyla belirli kapılardan geçebilirler. Ziyaretçi veya çalışanların dolaşımı video kameralarla sürekli izlenir. Koleksiyonların korunup, gelecek kuşaklara aktarılması için en üst seviyede güvenlik sağlanmıştır. Buna bir örnek olarak, kütüphane okuma salonunda kurşun kalem dışında kalem kullanılmasının yasak olması gösterilebilir. Bu titizliğin bir başka nedeni de kütüphane koleksiyonundaki her nesnenin, aynı zamanda bir sergi nesnesi olarak görülmesidir. Sayfalarda oluşacak en ufak silinemez çizik, bu işlevi aksatacaktır. Korumaya verilen önemin bir başka göstergesi de basılı malzemeye zarar verebilecek organizmalara karşı bir önlem olarak, ofisler dahil bütün çalışma mekanlarına yiyecek ve içecek sokma yasağıdır.

KMM BAHÇESİ

Bir şehircilik dersi veren KMM parkı ve bahçesi, bir kurumun, modern koşuşturmanın ortasında, mimari bilinci onarmanın mümkün ve gerekli olduğuna inancını da iletmektedir.

Larry Richards (1992a, 122)

KMM sadece iki bina ve etrafında yer alan bir yeşil alandan oluşmamaktadır. KMM için bir bahçe tasarlanırken Merkez'in asli işlevine koşut bir peyzajın oluşturulması hedeflenmiştir. KMM peyzajının ana öğeleri, kuzeydeki Baile Park adı verilen park alanı ve Shaugnessy Evi'nin önündeki bulvarın karşısında yer alan KMM Bahçesi adı verilen heykel

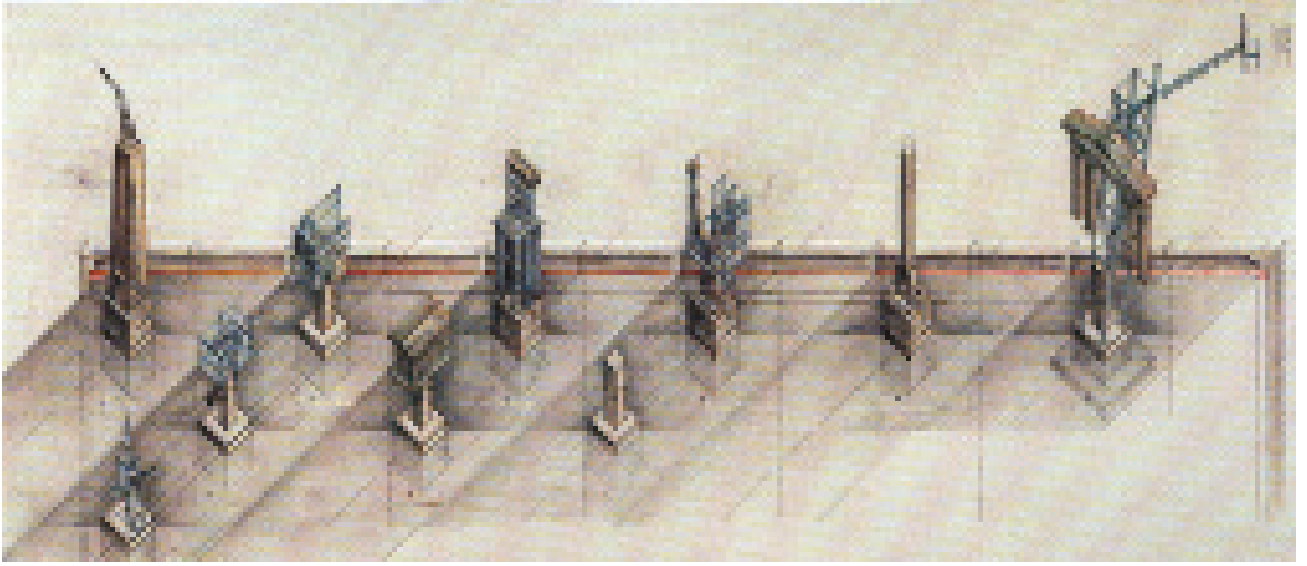
bahçesidir (**Resim 2**). Lambert (1992, 65) park ve bahçenin hem zevk veren ortamlar hem de çevreyi etkileyen trafik mühendisliğinin yaralarını iyileştiren açık alanlar olarak tasarlandığını belirtir. Bu alanlar 'yer'in ekolojik ve inşa edilmiş tarihi ile bağlantı kurmalı ve kent peyzajı üzerine bir düşünceyi ifade etmeliydi. KMM peyzajı, aynı zamanda doğa ve kent arasındaki temel bir ilişkiyi de dışa vurmalıydı. Rose, ağaç sıralarının ekspres yol yapılmadan önce arazi sınırlarını belirttiğini vurgulayarak, bunların Heykel Bahçesinde tekrar canlandırılmasını istemiştir.

KMM Bahçesi'nin bulvar karşısındaki parçası, alışılmış 'bahçe' kavramının dışına çıkar (**Resim 22**). Bu bahçenin 8,388 m² ölçüsünde olan arazisi, 1986 yılından itibaren geçerli olmak üzere, 75 yıllığına Kanada Mimarlık Merkezi'ne verilmiştir. Bu parsel üzerinde bir heykel bahçesi oluşturmak üzere, Québec Kültür İşleri Bakanlığı tarafından geliştirilen bir program çerçevesinde 1987 yılında, içeriği, 'sanat ve mimarlık arasındaki bütünleşme' olan bir yarışma yapılmıştır. Lambert ve Rose'un da katıldığı altı kişilik bir jüri, KMM Bahçesi'ndeki heykelleri gerçekleştirme işini mimar Melvin Charney'e vermiştir (**14**). Bu iş için Québec Hükümeti 320.000 Kanada Doları yardımda bulunurken, KMM ayrıca 1.9 milyon Kanada Doları harcama yapmıştır. Charney, KMM Heykel Bahçesi'ni Gerrard and Mackars Landscape Architects adlı şirketle eşgüdüm içinde tasarlamış ve bahçe 1990 ilkbaharında açılmıştır. Peyzaj işinin verildiği şirketin sahipleri olan Diana Gerrard ve Gunta Mackars, bölgenin ekolojisi üzerine temellenmiş bir peyzaj geliştirmiştir. Bitkilerin tarihini tanımlamak için bir araştırma yapılmış, bunun sonucunda yerel bitkiler, Avrupalı yerleşimciler tarafından getirilen bitkiler ve genetik olarak değişime tabi tutulmuş kültür bitkileri ayrılmıştır. Rüzgar, güneş ve gölgenin etkileri ile çağdaş kentin çevresel etkilerini ölçebilmek için alanın yerel iklim koşulları haritalandırılmıştır. Bitkilerin kar ve buz eritici tuza ve hava kirliliğine duyarlılıkları değerlendirilmiştir. Sonuçta, üç tarihi döneme ait bitki toplulukları uygun mikroklima içine yerleştirilmiş, her biri, bitkilerin özel yapısını yansıtan üç ekolojik tip ortaya çıkmıştır. Gerrard ve Mackars ön raporda, bahçe alanını, peyzaj mimarisinin ufuklarını, tasarım kuramının diğer alanları ile iletişim içine sokarak genişleten yöreselci (*regionalist*) bir yaklaşımın ürünü olarak değerlendirmiştir (Lambert, 1992, 65-7).

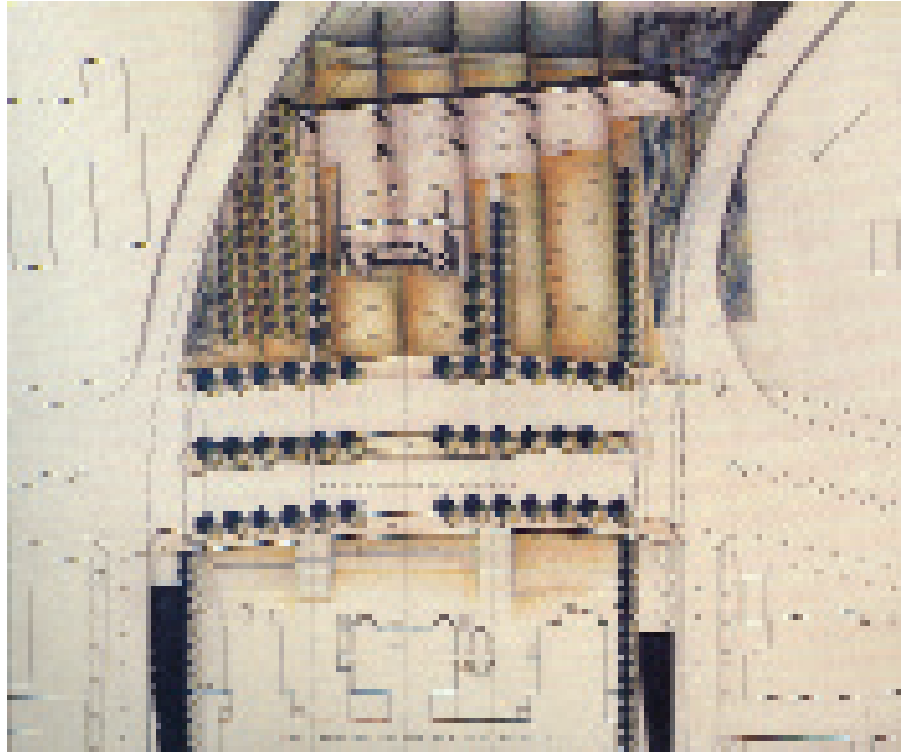
14. Melvin Charney, açık havada sergilenmek üzere oluşturduğu mimari kurgularla Kanada'da isim yapmış bir mimar-sanatçıdır. 1976 Montréal Olimpiyatları sırasında katkıda bulunduğu Corridart, ona haklı bir ün kazandırmıştı. Bu etkinlikte, kendisinin oluşturduğu bir takım içinde 16 sanatçı ile çalışan Charney, Olimpiyatlar'ın resmi açılışında tören yolu olarak kullanılacak olan Sherbrook Caddesi'ni hazırlama görevini almıştı. Sanatçılar, dokuz kilometre uzunluğunda bir dizi farklı, fakat birbiriyle bağlantılı proje inşa ederek, caddeyi bir sanat nesnesine dönüştürmüşlerdi. Bu projelerin çoğu tarih ile ilişkiliydi. Bazıları ise 1960 ve 70'lerde Sherbrook Caddesi'nin büyük kısmını imha eden kent geliştirme projelerinin sahiplerini eleştiren bir içeriğe sahipti. Charney, kendi yapıtını yıkılmış bir tarihi binanın boş kalmış arsasına yerleştirmişti. Burada, 19. yüzyıla ait iki adet gri taştan Montréal evi cephesi kurmuştu. Bu yapıt, Sherbrook Caddesi'nin tarihsel süreç içinde oluşan, ama yakın geçmişte yiten bütünlüğüne bir gönderme içeriyordu. Ne yazık ki Corridart, Olimpiyatlar'ın açılışını göremedi. Çünkü, Belediye Başkanı Jean Drapeau çalışmayı beğenmemişti. Drapeau, görülmemiş bir vandalizm örneği vererek Olimpiyatlar'ın resmi açılışından hemen önce, Corridart'ın bir gece yarısı yıkılmasını emretti (Cattoni, 1991, 54, 57-8).

15. Eski Yunanistan'da Peloponnesus'un dağlık bir bölgesi. Arcadia, edebiyat ve görsel sanatlarda geleneksel olarak kırsal masumiyet ve mutluluk yeri olarak temsil edilmiştir.

Heykel bahçesi ise, Avrupa'nın onsekizinci yüzyıl bahçelerinin geleneğinde olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır: Meyva bahçesi (*orchard*), çayır (*meadow*), merkezde bir foli (*folly*) olarak Sahugnessy Evi'ni yeniden kuran arkadlar, güneyde ise bir seyir yeri (*belvedere*) ve 10 alegorik sütun içeren meydan (*esplanade*) (**Resim 21, 22**). Bahçedeki arkadlar, Charney'in yorumuyla Shaugnessy Evi'nin bir *arcadia* (**15**) olarak yansımalarıdır (**Resim 23**). Bahçe, bütünlüğü içinde, hümanist geleneğin amblemleri olan mimarlık belgelerinin korunduğu ve yorumlandığı yer olarak Kanada Mimarlık Merkezi'ni simgeler (Lambert, 1992, 67). Burada, KMM binasının planı ortaya çıkar: Shaugnessy Evi'nin tekrarı olan arkadların arkasındaki meydanının uzun alleesi (ağaçlıklı yolu), uzun sergi galerileri katı ile birlikte KMM binasına karşılık gelir (Charney, 1992, 92). Bahçenin her bir ögesi ayrıca, çevredeki tarihsel olduğu kadar güncel olan kent bağlamına gönderme yapar. Bahçedeki elma ağaçları, 19. yüzyılda bu bölgede yetiştirilen ağaçları tekrar canlandırır. Çayır, 17-18. yüzyıllarda Sulpisyen rahiplerinin civarda sahip olduğu kırları anımsatır. Sarmaşık güller ise, eskiden çiftlikleri bölen taş duvarlara gönderme yapar (Fulford, 1991, 59).



Resim 21. Plan ve kesitler: KMM bahçesindeki alegorik sütunlar. Melvin Charney, 1988 (Richards, 1992b, fig. 37).



Resim 22. Plan ve kesitler: KMM bahçesinin planı. Melvin Charney, 1988 (Richards, 1992b, fig. 36).

16. Sütunlar ve kısa tanımları: *L'Obélisque* (A sırası, sütun 1): Endüstri dönemi fabrika bacası, Alberti'ye gönderme yapılarak, bir dikilitaş olarak yorumlanmıştır (Resim 24 en arkada).

Les Maisons du Quartier (B sırası, sütun 3): Batı Fransa'dan göçmenler tarafından getirilen geleneksel Québec evi, bir sütun üzerinde temsil edilmiştir (Resim 24 orta sıra sağ).

Domino Dansant (B sırası, sütun 4): Modernizmin mirası, Le Corbusier'in Domino Evi'nin bir başka yorumuyla vurgulanmıştır (Resim 24 orta sıra orta).

St. Lawrence Nehri ve Mount Royal Dağı, Montréal şehrini geleneksel olarak iki ana bölüme ayırmaktadır (**Resim 12**). Nehir civarı ticaret şehri iken, dağ civarı, içerdiği meyva bahçeleri, çiftlikler, köşk ve konaklarla bir yersel cennettir (*paradis terrestre*). Bu görünüm, 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl ilk yarısı boyunca korunmuştur. KMM Bahçesi, kentin ve içinde konumlandığı alanın bu tarihsel şekillenmesine uyum gösterir. Kadastral bölümlenmeler, yerdeki taş işaretlerin yükselen hatlarında ifade edilmiştir (**Resim 24**). Yersel cennet ve aşağıdaki endüstri şehrinin tarihsel ilişkisi, allegorik sütunlara bir başka anlam düzeyi katar (Lambert, 1992, 64, 67). Sütunlar, çevredeki özellik gösteren binaların mimari anlamını, kente ait bir nitelik olarak yorumlar (**Resim 22**) (Charney, 1992, 91) (16).

Le Silo (C sırası, sütun 6): Le Corbusier'in *Vers une Architecture*'de yeni mimarlık için örnek olarak gösterdiği, Montréal'in tanınmış buğday siloları, yarım silindirlere oluşan bir sütuna dönüştürülmüştür (Resim 25 sağ).

Le Temple-silo (C sırası, sütun 7): Bu sütunda buğday silosu tapınak alegorisi içinde verilmiştir (Resim 25 orta-ön).

La Colonne Sacrée (D sırası, sütun 8): Bahçe'nin güneyindeki yamacın aşağısında yer alan kent parçasında görünen bir kilisenin çifte kuleleri, aynı zamanda neolitik kapı motifi ve bir geçiş töreni simgesi olan arkaik boğa boynuzuna dönüştürülmüştür. Adem'in kulübesi, bir ev biçiminde sütunun üzerinde yer alır (Resim 26 orta).

La Colonne (E sırası, sütun 10): Endüstri döneminden kalmış bir çelik imalathanesinin bacası sütun halini almıştır (Resim 26 ön).

La Tribune (F sırası, sütun 11): Bahçenin iki yanını sınırlayan Ekspres yollar ve komşu Fort Sokağı'nın üzerindeki Montréal Koleji binasının ahınlığı yorumlanmıştır. (Resim 21 en sağ)

Sütunlardan A sırasında no: 2, iptal edilmiş, B sırasında no: 5 (De Stijl Dansant) tamamlanmamış, D sırası no: 9 ise isimlendirilmemiştir (Charney, 1992, 97-8).

Charney'in (1992, 95) belirttiğine göre, eskiden tarlaları ve sınırları işaretlemek için kullanılan Grek ve Roma dönemi sütun ve heykelleri, KMM Bahçesi'ndeki meydana yer alan allegorik sütunların konumu ve bahçenin kadastral ızgarasına olan ilişkileri aracılığıyla canlandırılmıştır; sütunlar, aynı zamanda, Rönesans sonrasında bahçe yürüyüş yolları, *alléeler*, caddeler ve meydanlar boyunca yerleştirilen sütunlu figürlerin konumunu yansıtır. İlk sütun hattı, şehrin parçalarının yansımaları olarak, ikinci bir hat ise, ilk dizinin bir yansıması olarak yerleştirilmiştir. Birinci hat kenti, ikinci hat ise birinci hattı yansıtır (Charney, 1992, 96). Charney, KMM Bahçesi'nin üç kategoriye yanıt verdiğini belirtir: Şehrin ana öğeleri ile ilişkili olan toplumsal-kentsel bir bahçe; çalışma merkezi, arşiv ve mimarlık müzesi olarak KMM ile ilişkili bahçe; semt bahçesi. Charney'e göre, KMM Heykel Bahçesi'nin biçimsel parçaları (NY Central Park ve Montréal'deki Mount Royal Park'ının tasarımcısı Frederick Law Olmsted'in yaptığı gibi) bir kenti oluşturan parçaların diyalektik karşıtları



Resim 23. Heykel bahçesinde arkadlar (A.U. Peker, 2000).



Resim 24. Heykel bahçesinde sütunların yer aldığı meydan. Önde tarihi kadastral bölümlere gönderme yapan alçak duvar (A.U. Peker, 2000).

olarak alınmamıştır. Bu park, Olmsted'in anladığı şekilde, masum bir kırsal dinlenme yeri, bir yeşil ciğer olarak değil, şehrin bir dönüştürülmesi olarak yorumlanmıştır. Bahçe, bir manzara (*scenery*) değil, nesnelerin kurallı bir perspektif içinde sunulduğu (*scenography*) bir sahne yaratır. Bahçenin her parçası, kentin varolan görülebilir veya görülebilir kılınabilecek bir ögesinin doğrudan karşılığı olarak kurulmuştur. Örnek olarak, caddenin karşısında yer alan Shaugnessy Evi'nin cephesi ile ilişki içinde bir başka 'ceph'e' bahçeye yerleştirilmiştir (**Resim 22, 23**). Bu şekilde, Shaugnessy Evi, bir arkad olarak yeniden inşa edilerek bulvarın bir kenarı diğerinin karşılığı olarak kurulmuştur. Kenarlarda birer seyir yeri (*belvedere*) ve ortada bir meydan oluşturmak için, ekspres yolun rampaları arasındaki bahçenin zeminine bulvardan yukarı doğru bir eğim verilmiştir. Bahçe, hem seyredilecek hem de oradan etraf seyredilebilecek bir yer olarak tasarlanmıştır (Charney, 1992, 89-91).



Resim 25. Heykel bahçesinde solda Québec evi, ortada silo-tapınak, sağda buğday silosu sütunları (A.U. Peker, 2000).



Resim 26. Heykel bahçesinde önde baca, ortada kutsal sütun, arkada sağda buğday silosu, solda silo-tapınak sütunları (A.U. Peker, 2000).

Marcoux'a (tarihsiz, 4, 9, 12) göre, bahçe yerel tarih, kent, mimarlık ve sosyoloji üzerine düşünme fırsatı yaratır. Ona göre, KMM binasına benzer olarak bahçe de, dönem, biçem ve kavram olarak Postmodern'dir. Toplumsal ve siyasal yönelimi içinde KMM Heykel Bahçesi, Modern ve Postmodern akımlarla ilişki içinde kalarak, yöresel mimarlığın kültürel ve tarihsel önemini vurgular. KMM Bahçesi'nin tasarımında temelde Platon felsefesinden kaynaklanan bir fikir etkili olmuştur: Tinsel dünyanın yersel taklidi (*mimesis*). Charney'in kendi yapıtı için getirdiği açıklama Marcoux'nun fikrini onaylamaktadır:

Shaugnessy Evi'nin bahçede tekrar inşa edilmesi ile bu tarihi konut yapısı, 'kendisi' olmak dışında bütün işlevsel katmanlarından soyulmuş bir bina, Arcadia içinde bir ikametgâh (Arcadia içinde bir arkad) olarak kurulmuştur... Shaugnessy Evi içeriğinden boşaltılmıştır... Bu tekrar, bir 'ikilik' (*duality*), binaların birbirinde yansması, bir ayna-imege kurar. Karşıda yansıyan bina, özne ve nesne arasındaki farkı bulandırır ve kentin anıtsal biçiminde içkin olan narsizmi kaydeder. (Bu kentliliğin (*urbanity*) ve kentin bedenine de yansıyan, halkın kolektif 'şahsı'nın zorunlu insan merkeziliğidir; tabii hâlâ böyle bir şey varsa)... Arkada yer alan ikinci arkad sırası ile birlikte bu çift arkad, bulvarın iki tarafında birbirine bakan iki binanın yarattığı ikiliği kurar. Bir tekrar, bu şekilde bir başka tekrarin içine yerleştirilmiştir (1992, 93-4).

Şunu da eklemek gerekir ki, KMM aslında çift ön-cepheli bir binadır. Shaugnessy Evi ve onu saran iki kanat güneye, kütüphane, galeriler, kitaplık, küratör ofisleri ve ana girişin olduğu bölüm ise kuzeye bakar. Bu konumu ile Merkez binası 'tarihi sırtlanmış' bir modern bina gibi durur; arkadaki Shaugnessy Evi Merkez tarafından 'kucaklanmış' gibidir. Charney'in yorumundaki ana-fikir olan 'ikilik' kavramı, aslında KMM'nin tasarım sürecinde Lambert ve Rose'u (veya 'ikilisini') hep meşgul etmiş olan bir problemin ana-teması olan 'tarihsel ve güncel yapıtlı çevre ikiliği'ne de koşuttur. Charney'in bahçesi, bu ilişkinin nasıl kurulacağı sorusuna verilen yanıtın heykeller aracılığıyla somutlanmasıdır. Bahçedeki heykellerin yaptığı göndermeler ve içerdiği yan-anlamlar, ziyaretçinin mimarlık ve kent tarihi bilgisi aracılığıyla 'çoğul okuma' yapabilmesini gerektirmektedir. KMM gibi, mimari ve peyzaj tasarımında Montréal'i ana tema olarak alan bir merkezin, kentin sıradan sakinlerine belli bir mesafede kalışı bu gereksinmeden de kaynaklanmaktadır.

KOLEKSİYON İŞLETMECİLİĞİ VE ETKİNLİKLER

Sanat yapıtları istemiyoruz! Bir mimar nasıl düşünür ve fikirlerini müşterisine, sanatçılara ve topluma nasıl yansıtır; biz, işte bu mimari süreç ile ilgiliz.

Phyllis Lambert (Bergeron, 1989, 5)

Robert Graham'ın (1989, 42) belirttiği gibi, varlık nedenini tek bir kişiye borçlu olmasına ve kurumsal bağımsızlığına rağmen, Lambert'in yarattığı KMM, profesyonel olarak organize olmuş, hatta bürokratik bir varlıktır. KMM'nin çeşitli kurulları ve ilişkili yönetim birimlerinin dikkatli müzakereleri, kurumun kararlarına, yöntem ve hedeflerinin gerçekleştirilmesine bir işleyiş meşruiyeti vermektedir. Kurumun bütün etkinlikleri bir ekip çalışmasının ürünü olarak gerçekleştirilir. Kurumsallaşmaya verilen bu önem, Phyllis Lambert'in yakın geçmişte, KMM başkanlığını devretmesiyle belirginleşmiştir. Graham'ın tanımına göre,

KMM'nin koleksiyonu ve programı, 'mimarlığın nasıl iletildiği' ve 'nasıl iletildiği' üzerine belli bir görüş oluşturur. Mimari temsillerin müzesi olarak KMM ve koleksiyonu, bu temsillerin bir temsilidir. Arşiv bölümü, tasarımı yapan bir mimarın omuzunun arkasından bakmayı sağlar (1989, 41).

Charney'in, heykel bahçesini tasarlarlarken, 'yansıma' ana-fikrini nasıl yorumladığını yukarıda görmüştük. Benzer bir fikir Rose'un tasarımında da son derece etkili olmuştu: Mimarlık belleğinin arşiv binası mimarlığın modern ve modern öncesi serüvenini yorumlamalıydı; bu serüven yansıtılmalıydı. Bina, heykel bahçesi, koleksiyon ve etkinliklerin oluşturduğu bu kavramsal bütünlük, Kanada Mimarlık Merkezi'ni mimarlık tarihi ve mimarlık gündemi arasında bir 'aracı kurum' konumuna getirmektedir.

Lambert (1999, 19) "koleksiyonun bir hedefi de varolan araştırma temelini derinleştirmektir" der. Bu amaç doğrultusunda, örneğin, Serlio'nun *Regole generali di architettura* (1537) adlı eseri, Merkez'in daha önce sahip olduğu Serlio baskılarının arasındaki yerini almıştır. Vitruvius'un *De architectura*'sının onbeşinci yüzyılda yapılmış 3 adet baskısı yanında, Roberto Valturio'nun, *Opera de facti e precepti militari* (1483) adlı, Vitruvius ve diğer klasik yazarlar üzerine resimlenmiş yorumlar içeren eseri de koleksiyona kazandırılmıştır. Vitruvius'un *De architectura*'sının (1511) ilk resimli baskısı, Euclid'in *Geometricorum elementorum*'unun (1516) ilk Paris baskısı ve Albrecht Dürer'in *Underweysung der Messung* (1525) adlı eserinin ilk baskısı onaltıncı yüzyıla ait bir cilt içinde toplu olarak satın alınmıştır. Bu cilt bir Rönesans koleksiyoncusunun mimarlığın, bilim ve matematik yanına olan ilgisini de ortaya koymaktadır (Lambert, 1999, 19). Bu ilişkili satın almalar, ana temalar üzerine yapılacak araştırmaların sağlam temellere oturmasını sağladığı gibi, tarihsel dönemlerin veya sanatçı gruplarının mimarlık algısı ve anlayışının bir bütünlük içinde değerlendirilmesine de imkan tanımaktadır.

Merkez'de araştırma, sergi hazırlıkları koşutunda sürdürülmektedir. Araştırma satın almayı, satın alma sergileri yönlendirebilmektedir. Giambattista Piranesi'nin çevresinde oluşan sanatçı grubuna ait ürünler, 'Roma'yı Keşfetmek: Piranesi ve Çağdaşları' başlıklı serginin hazırlanması sırasındaki satın alma programı çerçevesinde koleksiyona kazandırılmıştır. Bunlar arasında Vasi, Legeay, Le Lorrain, Clérisseau, Desprez, Hubert Robert ve Thomas de Thomon'un çalışmaları bulunmaktadır. Bunlar, 1740 civarında ortaya çıkan ve neo-klasisizme götüren yeni antikite görüşü hakkında malzeme bütünlüğü oluşturmaktadır (Lambert, 1999, 21).

Lambert'e (1999, 21) göre, araştırma için verimli olacak bir koleksiyon oluşturmanın bir başka yolu da 'alanlar' dışında düşünmektir. Örnek olarak, 'Panthéon, Devrimler Simgesi' başlıklı sergi ve bunun yayını, bir grup küçük, fakat anahtar rolünde belge ve sanat eserinden hareketle, heykel, fotoğraf, resim, kitap, elyazması ve çizim gibi çok geniş bir alana yayılan malzemenin biraraya getirilmesi ile oluşturulmuştur (Lambert, 1999, 23). Koleksiyondaki baskı ve çizimler, 15. yüzyıldan 20. yüzyıla dek oluşan mimarlık kuramı ve pratiği ile ilgilidir. Bunlar mimarın acele ile çizdiği bir eskizden, bitmiş bir tasarıya, kenarı notlandırılmış bir konstrüksiyon detayı kesitinden, bitmiş bir binanın reklamını yapmak için kullanılan bir baskıya kadar değişik malzemedен oluşur. Lambert'a göre, mimarlığı 'görmeye' yönelik malzemeyi de toplamak gerekmektedir.

Bunun için en tutarlı kaynak, fotoğraf sanatıdır. Tarihsel dönemler içindeki şartları ve tavırları belgeleyen fotoğraflar, Merkez tarafından aranan çalışmalar olmuştur. Fotoğrafçılığın 1830'lardaki başlangıcından günümüze dek üretilen işleri içeren koleksiyon, mimarlık tarihinde yeni bir çalışma sahasının kurulmasına yardımcı olmuştur. Örnek olarak, Louis-Émile Durandelle'in 1879-1891 yılları arasında Paris'deki Sacré-Coeur Bazilikası'nın inşaatı sırasında çektiği ve Hubert Rohault de Fleury tarafından bir albümde biraraya getirilen, üzerlerinde grafik müdahaleler de içeren, 165 adet fotoğraf, 19. yüzyıl sonunda fotoğrafçılığın mimarlık pratiğindeki yerinin araştırılması için kullanılabilir belgelerdir. Bu albüm, aynı zamanda, Merkez'in Rohault de Fleury ailesinin üç kuşağı tarafından oluşturulan 36 ciltten oluşan çizim koleksiyonunun önemli bir katmanını oluşturur. Bu malzeme, bir yandan da KMM'de açılması planlanan '19. yüzyılda mimarlık, bilim ve tarih' üzerine bir serginin ilgi alanı içindedir (Lambert, 1999, 25).

Bir diğer koleksiyon sahası ise mimarlık bürolarının arşivleridir. Kanadalı çağdaş mimarların arşivleri Merkez'e kazandırılmıştır. Bunlar arasında Erickson, Lemco, Ginkel, Henriquez, Blouin, D'Astous ve Rousseau sayılabilir. Cedric Price ve John Hejduk'un bütün arşivleri ve Peter Eisenman koleksiyonu, daha erken dönemden ünlü mimarların çalışmalarına katılmıştır. Bu sonuncular arasında, Le Corbusier'in son yıllarından anlamlı projeler ve Mies van der Rohe'nin Amerika'daki erken döneminden 800 adet çizim sayılabilir. Mies'in etrafındaki mimarlar, öğrenciler, kent planlamacıları ve peyzaj mimarlarının oluşturduğu gruba ait malzemenin toplanması için de çaba sarfedilmiştir. 20. yüzyıl başından 1990'lı yılların ortalarına kadar, Frank Lloyd Wright üzerine yazılmış veya kendisinin yazdığı bütün monografi ve makaleleri içeren Donald Cook koleksiyonunun, 1995 yılında bağışlanması ile Kütüphane'deki Wright koleksiyonu zenginleşmiştir (Lambert, 1999, 29). KMM arşivleri, yalnızca çizim veya fotoğraf değil, aynı zamanda mimar ofislerinden gelen şartnameler, yazışmalar, hesap kitapları, ders ve çalışma notlarını da içerir. Buradaki amaç, Kanada'ya özel bir önem vererek, mimari uygulamalar veya projelerin etraflı kayıtlarını tutmaktır. Koleksiyon ayrıca, mimari yarışmalar, toplumsal hareket girişimleri ve toplu konut projeleri üzerine belgeler içerir. Koleksiyondaki diğer malzeme, topografik yayınlar, şehir rehberleri ve binaların anonim temsillerinden, sanatçılar, mimarlar, tarihçiler ve fotoğrafçıların gezileri sırasında tuttuğu arazi notları ve çizim portfolyolarına dek uzanır (Olsberg, 1989, 31). Mimari içeriği olan çocuk oyuncakları da koleksiyonun sıradışı parçalarındandır.

Misafir bilim adamlarının araştırmaları da koleksiyonun gelişmesinde etkili olmuştur. KMM koleksiyonunun tarihsel malzemesi, araştırmacıların bireysel ihtiyaçları üzerine kurulmamasına rağmen, Lambert'a göre, aslında bu ihtiyaçlar büyük araştırma kütüphanelerini inşa etmektedir. Merkez'de burslu olarak çalışan bilimadamlarının talepleri doğrultusunda koleksiyona çok değerli parçalar kazandırılmıştır (Lambert, 1999, 31). Kütüphane koleksiyonunda tarihsel eserler, başvuru kitapları, ikincil eserler ve ayrıca mikrofilmler bulunmaktadır. İlk basılı risalelerin ortaya çıktığı 1485 yılından başlamak üzere tarihlenen, nadir bulunan resimli kitaplar koleksiyonu, mimarların ilham aldığı fikirler, modeller ve imgeleri özgün biçimlerinde inceleme imkanı sunmaktadır. Dergiler koleksiyonu, Avrupa'daki mimarlık yayıncılığının, en erken yıllardan günümüze dek, düşünce hareketleri ve akımlarını nasıl iletildiğini gösterir. Bir müze ve araştırma merkezi olarak, mimarlık üzerine her türlü malzemenin koleksiyonu ve yorumlanmasına adanmış olan KMM

17. Diğer ikisi New York Columbia Üniversitesi'nin Avery Mimarlık Kütüphanesi [1890] ve Kraliyet İngiliz Mimarları Enstitüsü, RIBA Kütüphanesi [1834].

18. KMM'nin kütüphane, baskı, çizim, fotoğraf ve mimar arşivi koleksiyonlarının ayrıntılı birer listesi, ayrıca araştırmacı bursları, *charrette*, yarışma, konferans gibi etkinlikleri üzerine bilgi, Merkez'in web-sayfasında bulunabilir (<http://www.cca.qc.ca>).

kütüphanesi, dünyadaki en iyi üç koleksiyondan biri olarak kabul edilmektedir (17). Merkez'in koleksiyonlarında 1979 yılında 10.000 cilt kitap ve 8.000 fotoğraf varken bu sayı 10 yıl sonra 1989 yılında 130.000 cilt kitap, 50.000 fotoğraf, 20.000 mimari baskıya çıkmıştır. 1999 yılında ise koleksiyonda 180.000 cilt kitap, 65.000 baskı ve çizim, 1.400 güncel dergi aboneliği, 2.600 adet eski dergi dizisi yer almaktaydı. Sürekli artan sayılardan anlaşıldığı gibi, koleksiyon hızlı bir büyüme göstermektedir. Günümüzde Merkez'in bütün koleksiyonlarında yarım milyondan fazla malzeme bulunmaktadır.

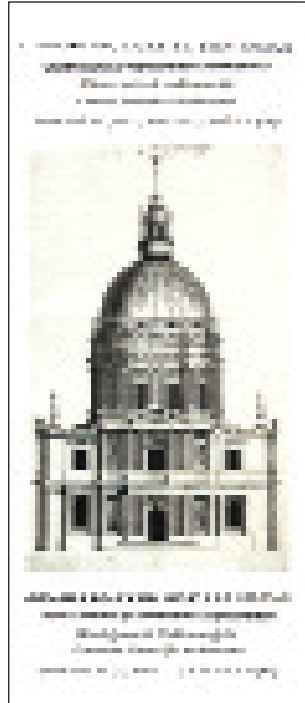
Merkez 1998 yılında, Uluslararası Kanada Mimarlık Merkezi Vakfı (IFCCA) Kent Tasarımı Yarışma Ödülü başlığı altında bir girişim başlatmıştır. İlk yarışma konusu, New York Manhattan'da bir kent geliştirme alanı için proje önerisi olmuştur. Ödül, Peter Eisenman'ın projesine verilmiştir. Merkez, sürekli seminerler, konferanslar ve film gösterileri de düzenlemektedir. Bu gösteriler, gündemde olan sergilerin teması ile ilişkili olarak seçilmektedir. Hafta içi tanıtıcı grup turları ve hafta sonları çocuklar için düzenlenen eğitici işlikler KMM'nin toplumsallaşma çabalarını somutlaştırır.

Batı mimarlığını temsil eden bir kurum olarak Merkez, doğal olarak Kuzey Amerika ve Avrupa kökenli koleksiyon malzemesine yönelmiştir. Öte yandan, KMM'nin daha evrensel bakış açıları oluşturmak üzere, gelecekte Afrika ve Ural Dağları'nın doğusundaki Asya'nın son derece zengin olan modern ve modern-öncesi dönem mimarlığına da eğilmesi beklenir (18).

SONUÇ

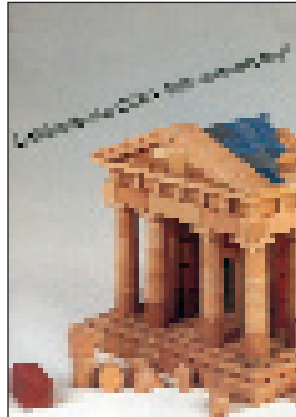
KMM, son derece zengin koleksiyonunu koruyan ve düzenlediği etkinlikler aracılığıyla yaşatan bir müze ve araştırma merkezidir. Tam-zamanlı olarak görev yapan yüzlerce çalışanı ile Merkez, ortaya koyduğu bütün ürünlerde ortak bir ifade tarzını şekillendirebilmiştir. Yayınlarının kapak ve sayfa tasarımından, sergilerinin içeriğine dek her ürüne yansıyan bu tarz, 'KMM damgası'nı tanınır kılmaktadır (Resim 27-30). 1989 yılından 2000'li yıllara dek süreklilik gösteren bu uygulama düzeni, bilinçli bir mükemmellik arayışının dışavurumudur. Merkez'in kuruluş aşamasında, öngörülen etkinliklerle ilgili süreçlerin ayrıntılı olarak planlanmış olması, sürekliliğin sağlanmasında önemli bir etkidir. Merkez yönetiminin küratör, fotoğrafçı, kütüphaneci gibi bütün elemanlarını en iyiler arasından seçmeye özen göstermesi ile yakalanan yüksek üretim düzeyi, aynı zamanda sürekli kılınmıştır. Merkez'in milyon dolarlarla ifade edilen yıllık bütçesi, hükümet ve özel kurumların desteği ve bağışlarla oluşturulabilmektedir. Geniş bir bütçenin sağladığı olanaklar ve akıllıca belirlenen hedefler için geliştirilen çalışma programlarının biraraya gelişi, KMM'nin başarısının anahtarı olmuştur.

Bu işletmecilik başarısı yanında, KMM'nin iç mekanı, kentin tarihsel ve modern kültürüne duyarlı bir tavır içinde tasarlanmış 'iyi' bir bina tarafından kuşatılmıştır. Merkez'in arkasındaki bulvarın karşısında yer alan Heykel Bahçesi, KMM'nin toplumsal işlevinin derinlemesine düşünülmüş bir ifadesidir. Kanada Mimarlık Merkezi, binası-bahçesi-etkinlikleri, kısacası 'bütünlüğü' aracılığıyla mimarlığın dünü-bugünü-yarını arasında sağlam bir 'köprü,' bir *opus magnum* olarak, Batı mimarisinin 'merkezi' olma misyonunu kendi ayrıcalığı olarak ilan etmiştir... Bu kendini kanıtlamış bir iddiadır.



Resim 27. 'Architecture and Its Image' başlıklı sergi için broşür.

Resim 28. *En Chantier: The Collections of the CCA, 1989-1999* başlıklı kitap kapağı.



Resim 29. KMM'nin 10. yıl kutlaması için düzenlenen pazar kahvaltısı için davetiye.

Resim 30. *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens* başlıklı kitap kapağı.



KAYNAKLAR

- ALLABY, I. (1989) Design Force, *enRoute* (May), 85-97.
- BERGERON, G. (1989) The Unveiling of the Canadian Centre for Architecture, *Azure* (6:55, April) 4-5.
- BLOCK, I. (1989) Architecture mecca opens, *The Gazette* (May 05).
- Canadian Centre for Architecture, Montréal, CCA (1989a) *The Canadian Architect* (34:8 August), 16.
- Canadian Centre for Architecture Opens New Building, CCA (1989b) *Council of Planning Librarians Newsletter* (20:1, Summer) 1-5.
- CARTER, B. (1989) Architectural Museum, Montréal, Canada, *Criticism The Architectural Review*, (186:1113, November) 59-67.
- CATTONI, R. (1991) Icons and Allegories, *Canadian Art* (8:1, Spring) 52-59.

- CCA (tarihsiz) *Canadian Centre for Architecture (broşür)*.
- Centre Canadien d'Architecture, *Les débuts (The First Five Years) (1979-1984)*, (1988) Montreal, CCA.
- CHARLES, R. (1989) The centre of attraction, *Montréal Daily News* (May 08).
- CHARNEY, M. (1992) A Garden for the Canadian Centre for Architecture, *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*, ed. Larry Richards, Montréal: Canadian Centre for Architecture, 87-102.
- DOUBILET, S., (tarihsiz) A Masterwork for Masterpieces, *Progressive Architecture* (8:89) 68-75.
- DRUMMOND, D. (1989) Architecture centre's forbidding look reflects state of the discipline, *The Gazette*, Montréal (May 6).
- DUNCAN, A. (1989) First exhibits at new architecture centre show care, vision, *The Gazette* (Saturday, May 6).
- FIORE, F., (1989) Le Centre canadien d'architecture: Au-delà d'un musée, un événement signé Phyllis Lambert, *Bâtiment* (Mai/Juin) 13-15.
- FISH, M., (1989) Phyllis Lambert gives city a great monument, *The Gazette* (May 8).
- FORGEY, B. (1989) In Montréal, the Temple of Architecture, *The Washington Post* (May 6).
- FULFORD, R. (1991) Icons and Allegories, *Canadian Art* (8:1, Spring) 53-59.
- GOLDBERGER, P. (1989) A Treasurehouse for Architecture, *The New York Times* (May 7).
- GRAHAM, R. (1989) The Canadian Centre for Architecture, Lambert's magna opus: expanding categories, moving boundaries, *Parachute* (54: March-April-May-June) 38-42.
- HARRIS, J. (1992) Storehouses of Knowledge: The Origins of the Contemporary Architectural Museum, *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*, ed. Larry Richards, Montréal: Canadian Centre for Architecture, 15-32.
- Inauguration du Centre Canadien d'Architecture, (1989) *La Presse* (08/05).
- LAMBERT, P. (1992) Design Imperatives, *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*, ed. Larry Richards, Montréal: Canadian Centre for Architecture, 55-68.
- LAMBERT, P. (1999) The Archeology of Collecting, *En Chantier: The Collections of the CCA, 1989-1999*, Montréal: Canadian Centre for Architecture, 17-33.
- LEHMANN, H., (tarihsiz) Salvaging the City, *Matrix* (24) 18.
- LEPAGE, J., (1989) Un somptueux cadeau de Phyllis Lambert, *La Presse* (06/05).
- MARCOUX, A., (tarihsiz) Critical Analysis of the Canadian Center for Architecture Garden of Sculptures, 1987-90, by Melvin Charney, essay for Dr. J. Belisle, *History of Sculpture*, ARTH 265/4-A, CCA Library Collections, 18 sayfa, 9-12.

- MASTROPASQUA, L., (tarihsiz) Victorian Spirit at the CCA, *I'ARCA* (21) 56-61.
- McCORMICK, C., (1986) Phyllis Lambert's Shaughnessy project goes up for better or worse, *The Montreal Downtowner* (5:37, September 10).
- OLSBURG, N. (1989) Keeping Track of Architectural Thinking, *The Canadian Architect* (34:8, August) 31-34.
- PASTIER, J. (1989) CCA Headquarters Draws Mixed Reviews, *Architecture* (78:7, NY, July) 19-21,23.
- PODDUBIUK, M. (1989) The Design of the Canadian Centre for Architecture, *ARQ* (47, February) 16-23.
- PONTBRIAND C., BAIRD, G., (1992) Interview with Rose 29 June 1987, *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*, ed. Larry Richards, Montréal: Canadian Centre for Architecture, 96-77.
- POSNER, E. (1989) Lambert and Her Mansion for Master Builders, *The Wall Street Journal*, (July 6).
- RÉMILLARD, F., MERRETT, B. (1987) *Mansions of the Golden Square Mile Montréal (1850-1930)*, trans. Joshua Wolfe, Montréal.
- RICHARDS, L. (1992a) Critical Classicism and the Restoration of Architectural Consciousness, *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*, ed. Larry Richards, Montréal: Canadian Centre for Architecture, 121-138.
- RICHARDS, L. ed. (1992b) *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*, Montréal: Canadian Centre for Architecture.
- ROLOFF, D. C. (1989) Canadian Centre for Architecture, *The Architecture Library of the Future: Complexity and Contradiction*, ed. Peggy A. Kusnerz, Ann Arbor: The University of Michigan press, 177-90.
- SAVAŞ, A., (1998) Mimarlık Kültürünü Kurumsallaştırmak, *Arredamento Mimarlık* (07/08) 107-11.
- Shaughnessy House*, (1989) Canadian Centre for Architecture press kit, Montréal: CCA, 4-5.
- STEPHENS, S. (1989) L'architecture parlante, *Architectural Record*, (177:9, August) 57-61.
- STERN, R. A.M., GASTIL, RAYMOND W. (1988) *Modern Classicism*, New York: Rizzoli.
- The Canadian Centre for Architecture (1989) *Contract Magazine* (8:3, May/June) 26-36.
- THIBAUT, D., (1989) Le Temple de Phyllis Lambert, *Revue Commerce* (90:4, Avril) 38-42.
- WAGNIÈRE, F. (1989) Merci, Phyllis Lambert, *La Presse* (09/05).
- YOUNG, P., BURKE, D. (1989) A Capital of Design: A new centre promotes more livable cities, *Maclean's* (102:21, Toronto, May 22) 55.

Received: 04.12.2001

Keywords: History of Architecture and Architectural Objects; Centre for Architecture; Museum of Architecture; Review; CCA; Collection.

CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE (CCA): AN ACCOUNT OF ITS FOUNDATION PROCESS, BUILDING AND FACILITIES

This article surveys the foundation process, architecture and facilities of the Canadian Centre for Architecture in Montréal, Canada. CCA's principal task was to create a channel of knowledge between recorded visual culture and written discourse of past architecture, i.e. architectural memory, and architectural practice in the contemporary world. The traditional concept of museum as a repository of objects was considered nonpertinent to the Centre that was from the beginning conceived as a 'house of comprehension'. CCA's acquisition policy necessitated related purchases that aimed at the creation of sections in the collection from which an overall view about a period, trend, group and architect can be obtained through interdisciplinary research. Hence, CCA's temporary thematic exhibitions and their accompanying publications focus on specific issues that stem from premediated accumulations of collection material. The building and gardens of CCA transmit the mission and message of the Centre as a storehouse of architectural knowledge. Peter Rose's design for the building superbly fits to the traditional urban environment of the Shaugnessy Village. The building embraces the historical Shaugnessy House and also rephrases its basic formal characteristics in the language of modern architecture. The façades of the nineteenth century row houses and institutional buildings in the encircling district were another source of inspiration. At the end, the instruments of modern technology and architectural space standards prescribed by a modern museum building became properly embedded in a historically meaningful milieu. With its two wings on the east and west and itself placed as a backdrop, the CCA building displays the Shaugnessy House to the city as an architectural model, an exhibition object deprived of its original function. This idea of 'architectural' presentation is relevant to the primary function of the Centre as a museum for architecture. This duality occupied the designers, Peter Rose and Phyllis Lambert, from the beginning of their project. They looked for an appropriate solution to the dichotomy of past and present, which faced them while designing a modern building to be inserted in the old Shaugnessy Village. The attempt to reconcile is also discernible in artist-architect Melvin Charney's sculpture garden fronting the Shaugnessy House. Charney reconstructed the Shaugnessy House in the form of an arcade and the columns behind the arcade represent the core-themes of world architecture embraced by CCA. The garden formulates the message of the Centre as a museum of architecture implanted in a historical urban milieu within the limits of a modern city. The garden is an interpretation of contrasting architectural realities inherent in the city of Montréal.