

## 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 (kıрма 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 yardımcılığı 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.

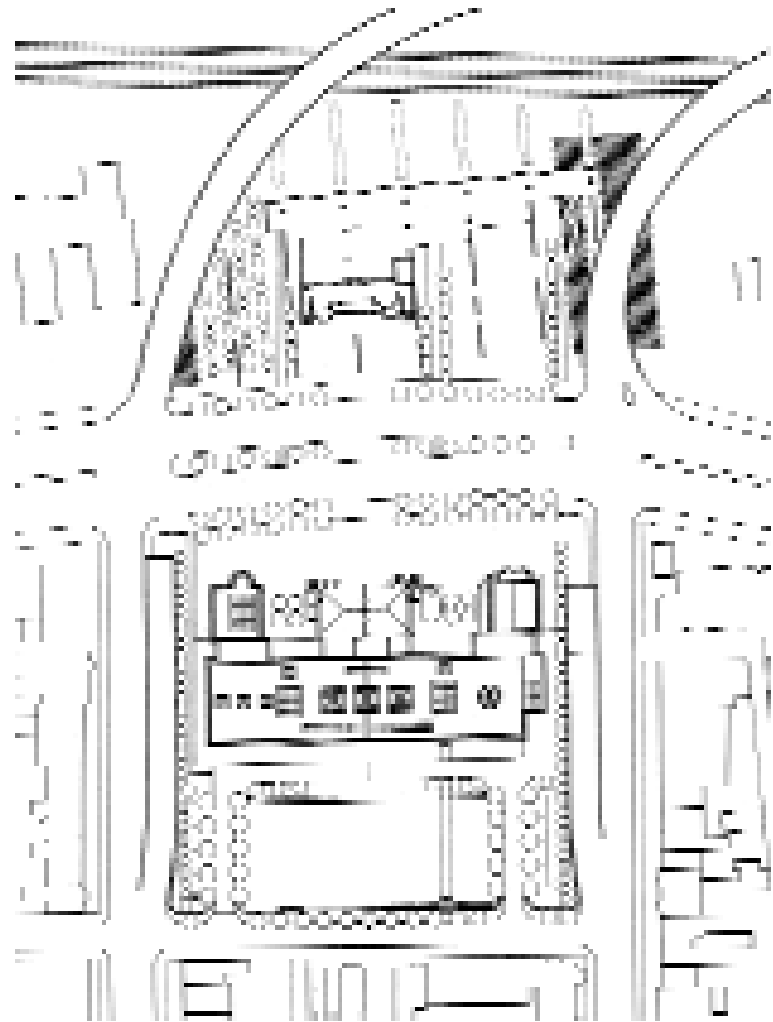
Larry Richards (1992a, 136)

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).

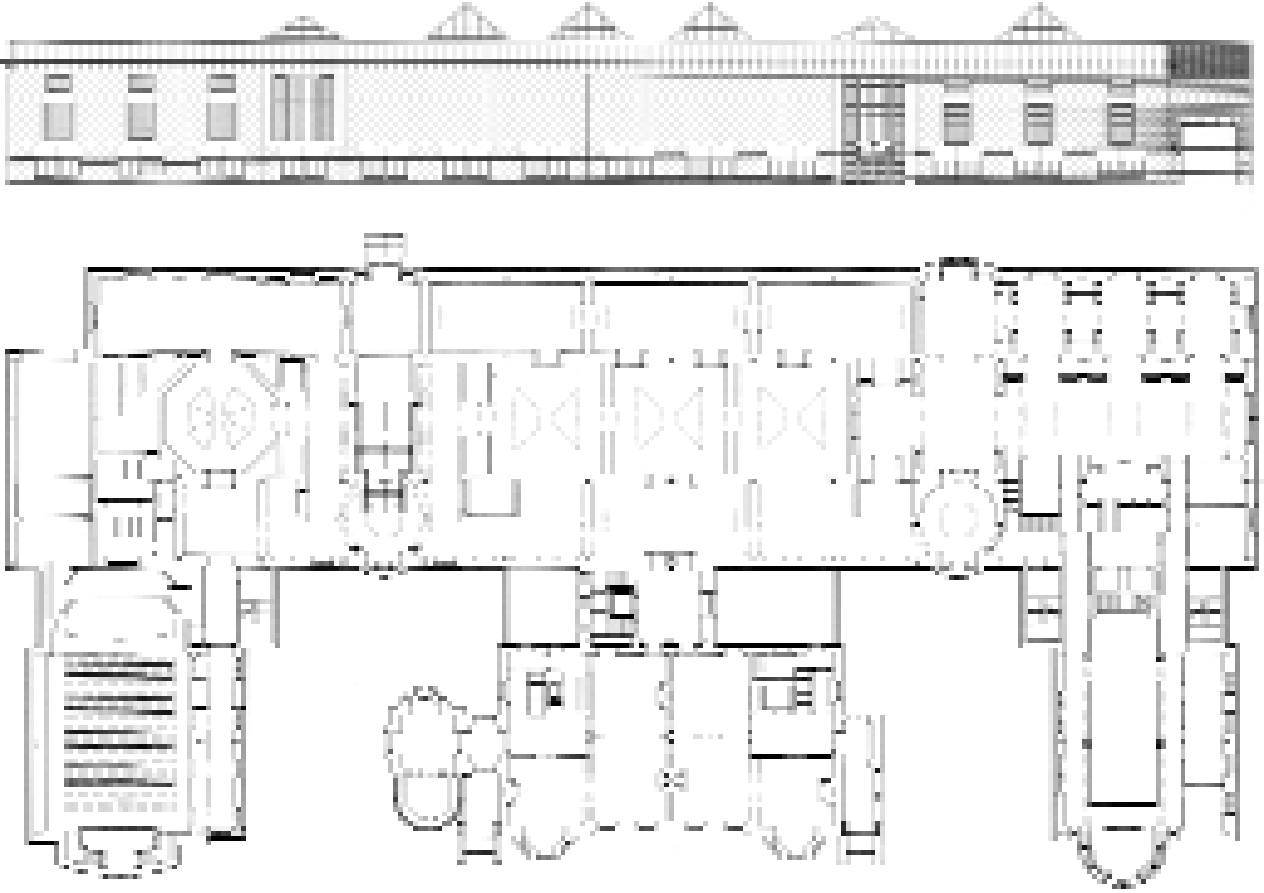


**Resim 3.** Ana giriş kapısı (kuzeyden) (A.U. Peker, 2000).



**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 m<sup>2</sup> 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 m<sup>2</sup> tutarında bir ek alan sağlayan Shaughnessy 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 Shaughnessy 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. Shaughnessy Evi 508 m<sup>2</sup> tutan bir arazi üzerinde yükselmektedir. KMM binası ve Shaughnessy Evi'nin iç mekan taban alanı toplamı 13,932 m<sup>2</sup>'dir.



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

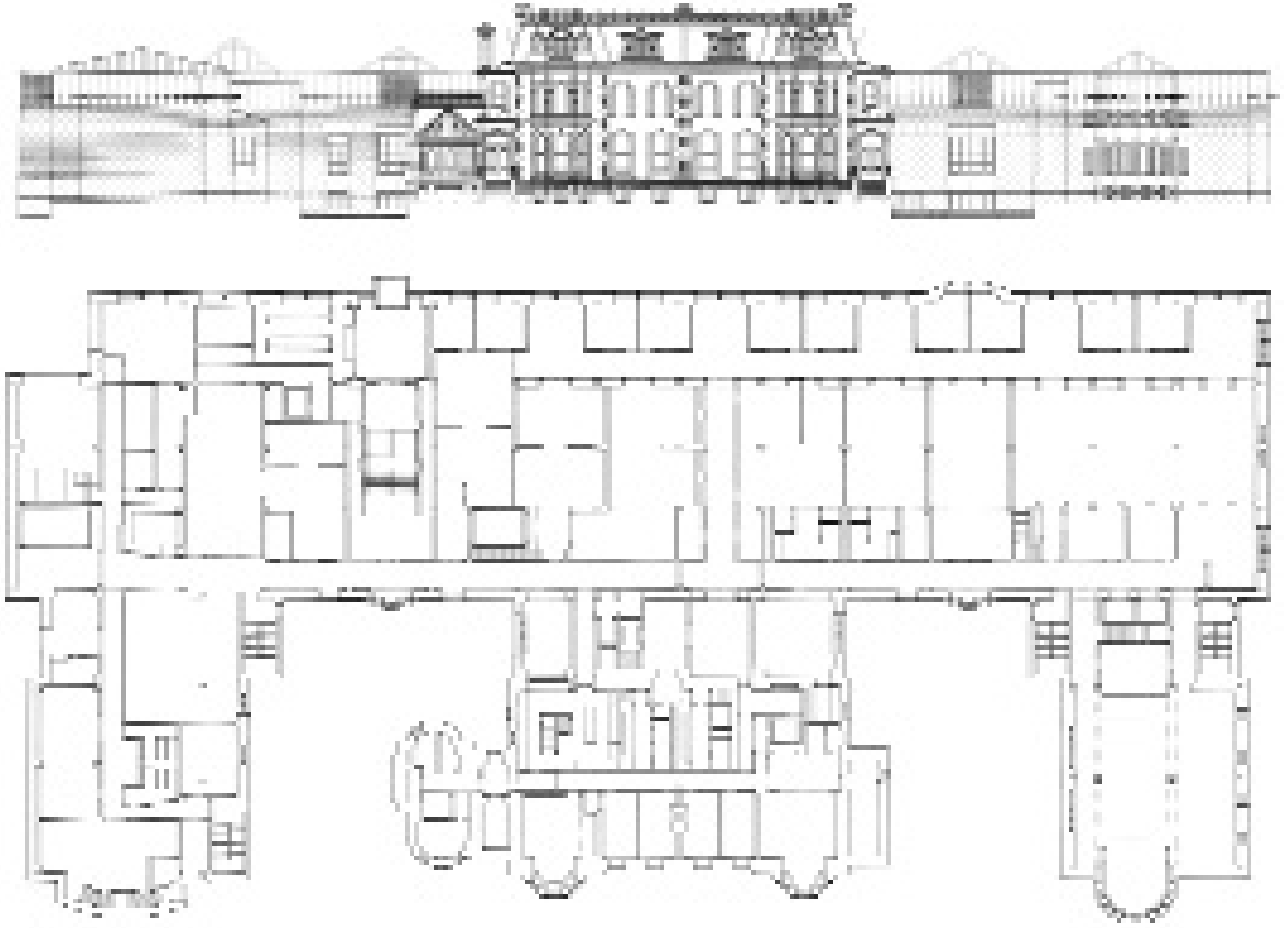
**Resim 8.** Saugnessy Evi (sağda) ve Çalışma Merkezi. Arada doğu rotondasının güneyinden görülen iç bahçe (A.U. Peker, 2000).



**Resim 9.** Shaugnessy 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 Shaugnessy Evi'nin arka sokağı olan Baile Sokağı üzerinden olmasını da eleştirmiştir. Ona göre, René Lévesque Bulvarı'na bakan cephedeki Shaugnessy 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 Shaugnessy Evi'nden girişi imkansız kılmıştır (Pontbriand ve Baird, 1992, 76).



**Resim 10.** Plan ve kesitler: KMM ve Shaugnessy 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 Shaugnessy Evi, iç mekanı kullanılmayan büyük ölçekli bir maket izlenimi bırakmaktadır. Aslında somut bir tarihi gerçeklik içinde işlev görmüş olan Shaugnessy 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, Shaugnessy 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 bölümlene 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).

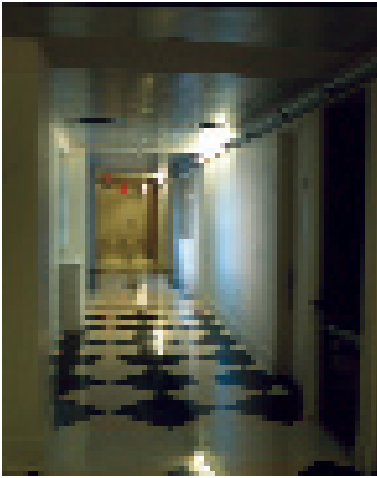


olarak adlandırılan bir mahallededir. Mastropasqua (tarihsiz, 58), bu mahalleye adını veren Shaugnessy Evi ve yeni KMM binası arasındaki ortak-yaşamayı (*sybiosis*) Rose'un bilinçli 'tarihselciliği' ile açıklar. Shaugnessy Evi, eski Dorchester Bulvarı'nın ihtişamlı konaklarının son üç örneğinin en görkemlisidir. 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. Shaughnessy 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 Shaughnessy 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