

São Paulo Üzerindeki “Betondan” Gökyüzü: Lina Bo Bardi'nin São Paulo Sanat Müzesi

İtalyan kökenli Brezilyalı mimar Lina Bo Bardi (1914-1992) son yıllarda önemi daha fazla kavranan bir tasarımcı. São Paulo Sanat Müzesi onun belki de en iddialı projesi. Betonarmenin sınırlarını zorlayan strüktürü, kentsel çevreye uyumu ve peyzaj tasarımıyla ufuk açıcı olma özelliğini hala sürdürüyor.



Erdem Ceylan ■

*Kalem, kare, kağıt;
tasarım, proje, sayı:
mühendis dünyanın adil olduğunu
düşünüyor,
hiçbir perdenin örtmediği dünyanın.*

João Cabral de Melo Neto,
O engenheiro (Mühendis)

Wim Wenders'in *Der Himmel über
Berlin* (Berlin Üzerindeki Gökyüzü /
Wings of Desire, 1987) filminde dünyayı
ve insanları gözlemlemekle görevli iki

melekten biri olan Daniel, günün birinde gözlemci konumundan uzaklaşarak o güne dek yalnızca gördüğü hayatı bu kez deneyimlemek üzere ölümlülerin dünyasına “düşme”yi göze alır. 2. Dünya Savaşı sonrası erkek egemen¹ Brezilya modernist mimarlığının -bir “yabancı” ve kadın² olarak- en etkin ve saygın figürlerinden olan Lina Bo Bardi de adeta Daniel gibi bir “düşmüş melek”tir.

1914 yılında İtalya’da doğan Achillina (Lina) Bo, Roma’daki Sapienza

1 MASP, São Paulo, 2016 (Fotoğraf: Eduardo Ortega / MASP'ın izniyle).

2 MASP şantiyesinde Lina Bo Bardi (sağda), 1963 (Fotoğraf: Luiz Hossaka / MASP Research Center Koleksiyonu).

3 MASP'ın inşası sırasında, 1960'lar (Fotoğrafçı bilinmiyor / MASP Research Center Koleksiyonu).

4 Yapının Paulista Bulvarı üzerinden görünümü, 1970'ler (Fotoğraf: Luiz Hossaka / MASP Research Center Koleksiyonu).

Üniversitesi'nde Marcello Piacentini ve Gustavo Giovannoni'nin yanında aldığı mimarlık eğitiminin ardından mesleki pratiğe adım atmadan önce Milano'da Gio Ponti ile birlikte *Domus* ve *Quaderni di Domus* dergilerinin editörlüğünü yürütür. 2. Dünya Savaşı sırasında Milano'nun bombardımanında ofisinin hasar görmesinin de etkisiyle yazar, sanat eleştirmeni, küratör ve koleksiyoner eşi Pietro Maria Bardi ile birlikte 1946 yılında "yeni dünyanın fırsatlar ülkesi" Brezilya'ya iltica eder.³ Bir yandan mimarlık eğitiminin üzerinde temellendiği İtalyan rasyonalizmini Brezilya'nın doğal ve kültürel bağlamında dönemin güncel ve etkili tasarım yaklaşımı Brütalizm içinde yorumladığı, 20'den az sayıda binayla sonuçlanan mimarlık kariyerini inşa ederken, öte yandan 1992 yılındaki ölümüne dek -her şeyi mimarlık olarak gören, mimara kültürü dönüştürme misyonu yükleyen idealist bir mimar olarak- iç mekandan mobilya ve mücevhere, sergiden tiyatro sahnesine kadar tasarımın hemen her alanında, mimarlık kuramı ve eğitimi sahalarında etkinlikte bulunur.⁴ Eşiyle birlikte Brezilya'da modern kültürün yayılımı ve anti-elitist dönüşümünde merkezi rol oynar.

Mimarlık ve şehircilik tarihi açısından adeta bir "cennet"⁵ olan İtalya ve Avrupa'nın savaş sırasındaki yıkımından Brezilya'ya sığınan Bardi ülkenin bakir ve görece "tarihsiz"⁶ coğrafyasını, yerli halkların halen gözlemlenebilir inşaat ve zanaat pratiklerini deneyimleme fırsatı bulacak, -tıpkı cennetten dünyaya düşen melek Damiel gibi- yaşamın kendisine dokunacaktır. Bu süreçte savaş, diktatörlük, faşizm, kölelik, sömürgecilik, hızlı endüstrileşme, sınıfsal eşitsizlik vb. çağdaş ve yerel sorunlarla mücadelenin mimarlığın toplumsal boyutunu gözetmekten geçtiğine olan inancından asla taviz vermeyecektir.

Aslında çifti Brezilya'ya 1947 yılından itibaren etkin olan MASP'ın (Museu de Arte de São Paulo) kurucusu avukat ve medya patronu Francisco Assis Chateaubriand davet etmişti. Lina müzenin binasını tasarlayacak, eşi de müzenin sergileme politikasını



2



3



4



5

6



belirleyerek koleksiyonunu yönetecekti. Bina için seçilen yer São Paulo'nun ana arterlerinden Paulista Bulvarı'nın ortasında, bulvarı inşa eden şehrin kahve aristokrasisinin 1916-1951 yılları arasındaki eğlence alanı olan, ilk São Paulo bienaline de evsahipliği yapan Trianon bahçelerinin ormanlık Anhangabaú vadisine doğru açıldığı uç kısımdaki terası. İnşaatı 1957-1968 yılları arasında sürece bina için seçilen alanın şehrin politik, ekonomik ve sosyo-kültürel yaşamında oynadığı rol Bardi için belirleyici olacaktı. Trianon bahçeleri kent peyzajına doğru açılan farklı yönlere dek teraslarıyla MASP'ın inşa edileceği zamana dek politik gösterilere, kent aristokrasisinin kutlama, ziyafet ve balolarına ve kentlinin boş zaman etkinliklerine hizmet eden en önemli alandı. Bardi için alanın bu tarihsel rolü MASP binasının kamusal ve saydamlık kavramları üzerinde temellenen tasarımının esas belirleyicisi olacaktı. Bu bağlamda Bardi, bir zamanlar Trianon bahçelerinin bulunduğu parktan başlayıp Paulista Bulvarı üzerinden kent peyzajına yönelen açılımın müze binası tarafından engellenmeyeceği bağlamsal

bir tasarımın peşine düşecekti. Aradığı Batı bahçe tasarımında doğal veya kentsel manzaralardan yararlanmak üzere yüksekçe teraslara inşa edilen, açık koridorlu, hafif yapılar olan "belveder"lerin modern çizgilere sahip bir yorumudur aslında. Bu nedenle, müzenin galeri ve ofislerinin bulunduğu katları bulvar düzeyinin altında yer alan, bulvarın altından geçen tünelin girişine ve vadiye doğru teraslanarak inen oditoryumların, kütüphanenin, lokantanın, depoların ve teknik hacimlerin bulunduğu katlardan radikal biçimde ayırarak yaklaşık 8 m yukarıya kaldırmayı kararlaştırır.⁷ Böylece parktan vadiye ve kent peyzajına doğru kesintisiz bir görüş elde edilebilecektir. Öylesine kesintisiz bir görüş arzusudur ki bu, mimarı dönemin tüm inşaat ve beton teknolojilerine karşı cüretkarca bir meydan okumaya sürükler.

Bardi, İtalya'daki mimarlık eğitimi sırasında Bruno Zevi'nin mekanı her zaman bir "iç mekan" olarak kavramaya işaret eden kuramıyla karşılaşmıştı. Ne var ki toplumsal sorumluluğa sahip aktivist bir mimar olarak uçsuz

bucaksız açıklıkların ve insanlığın kadim geçmişinin⁸ coğrafyası Brezilya'da bu kuramı eleştirecek ve "toplam alan"⁹ olarak adlandıracağı, insan yaşamına doğrudan katılan, insanın oluşumunda etkin bir aktör olarak rol aldığı, daha açık bir mekan anlayışı geliştirecekti. Bu bağlamda, MASP'ın -yaklaşık 75 m'lik açıklığa sahip dört devasa öngörülmesi betonarme kiriş sayesinde- üzerinde "betondan bir gökyüzü" gibi asılı durarak gölgelediği, günün hemen her saati farklı etkinliklere sahne olan meydanın Bardi'nin "toplam alan" kavrayışının yansıması olarak yorumlanması olanaklıdır. Sabine von Fischer'in deyişiyle, "MASP neredeyse sonsuzmuş gibi uzayıp giden bu açık zemin kat planını inşa edilmiş çevreyle özgürlüğün çelişmediğinin, yalnızca birbirlerini koşulladıklarının kanıtı olarak arzulanmış gibi görünmektedir."¹⁰ Çocuklar için oyun alanlarına bile sahip olan meydan hem güneşli alan hem de gölgeli alanlarıyla, Bardi'ye göre, "bir zamanlar şehrin ekonomik merkezi olmasına rağmen kamusal alanı bulunmayan"¹¹ bölgenin toplumsal yaşamını dönüştürme potansiyeline sahiptir. Sanata duyulan saygı üzerinden aura sahibi kılınan tanık müze meydanlarına doğrudan bir karşı çıkıştır bu.

Bulvarı kırılgan asılı galeri ve ofisler kutusunun altına doğru genişletip meydanlaştırarak müzenin organik bir parçası kılan bu kavrayışın bir diğer operasyonu da sözkonusu kutunun cephesine cam giydirmek olacaktır.¹² Herhangi bir bölücü duvar barındırmayan galeride sergileme elemanlarını da cam olarak tasarlayan Bardi ulaştığı bu maksimum saydamlık düzeyi aracılığıyla ziyaretçisinin kentsel bağla ile etkileşimini kesintiye uğratarak galeri gezmeyi duvarlarla sınırlandırılmış bir "iç mekan" deneyimine indirgeyen konvansiyonel müze paradigmasına karşı çıkar.¹³ Bardi, MASP'ta 1930'lu yıllardaki inşaat patlamasından beri Brezilya megastrüktüralizminin

-yerel çimento ve eğitimsiz, ucuz işgücüyle üretilen- karakteristik malzemesi beton aracılığıyla ortaya koyduğu mimarlığı “yoksul” olarak tanımlayacaktır.¹⁴ Mimarlığın toplumsal boyutunu hesaba katan, kolektif özgürlüğü, toplumsal refahı ve dayanışmayı hedefleyen, alçakgönüllü ve insancıl olmayı amaçlayan, “gökten düşmüş gibi görünmeyen, daima insanın gereksinimlerine yanıt veren, ideal, düzgün nesne arayışının sonucu olan,”¹⁵ strüktürel kurgu ve malzeme kullanımında dürüstlüğü önplanda tutan, simgesel yüklerden arındırılmış, “entelektüellerin ve çağdaş mimarların pek sevdiği kültürel züppelikten uzaklaştırılmış, doğrudan, ham çözümlerle oluşturulmuş,”¹⁶ azdaki çokluğun peşine düşmüş bir etiğin beraberinde getirdiği mekansal ve yaşamsal zenginliğe atıfta bulunan ironik bir ifadedir bu. Öyleyse, adeta çıplak, yalın, köktenci bir estetiğe sahip bir “architettura povera” yapıtıdır MASP. Şehrin seçkinlerine ve entelektüellerine “çirkin” görünse de sözünü sakınmayıp şehirliyle, halkla iletişim kurabilen anıtsallığından ödün vermeyen bir arkitektonik nesne.

Bulvar düzeyinde oluşturulan meydanın üzerinde binanın uzunluğu boyunca salınan, kendisini taşıyan kirişlerden 5'er m'lik konsollarla taşan cam kutunun bir cephesi bulvar üzerinden parka, diğer cephesi ise vadiye bakar. Kutunun ilk katı yönetim ofislerini ve geçici sergi salonunu, ikinci katıysa pinakoteki barındırmaktadır. Bardi'nin tasarımı 70 m uzunluğundaki galeri mekanının kolonsuz olmasını talep eder. Sorun inşaat mühendisi profesör José Carlos de Figueiredo Ferraz'ın patentini de aldığı önerilmeli beton için uygulanan işlem sayesinde çözülebilir. Bina'nın döşemelerini oluşturan beton plaklar içlerine teflon ve yağ enjekte edilen lastik torbaların kullanıldığı bir destekleme tekniğiyle askıya alınırlar. Cam kutuyu taşıyan dört kirişe bağlanan 2,5x4 m boyutlarındaki içi boş dört kolon -bina'nın inşaatı sırasında “dünyanın inşaat aşamasındaki en geniş betonarme açıklığı”na sahip olan- 15x70 m boyutlarındaki bir dikdörtgenin köşelerinde yer alır. Binayı çerçeveleyerek onun tüm estetiğini de belirleyen kirişler meydan düzeyinin altındaki temellerin de yardımıyla yükü bulvarın altından geçen tünelin yönüne dik yöne iletir.

MASP'ın kütle kompozisyonu adeta bir taşıyıcı sistem¹⁷ diyagramının



7



8

berraklığında, binaya bakan kişi yüklerin nasıl taşındığını okuyabilir. Modernist hareketin son kalesi olan Brütalizmin dürüstlük ilkesi mimarın malzeme kullanımıyla ilgili tercihlerinde de belirleyicidir. Beton yüzeylerde kalıp izleri sıvayla örtülmemiş, döşemeler siyah endüstriyel kauçukla kaplanmış, su ve havalandırma tesisatı açıkta bırakılmıştır, binanın adeta derisi soyulmuştur. Belli ki Bardi'ye göre, modern mimarlığın egemen soyut biçimselciliğinden özgürleşmenin tek yolu -tıpkı MASP'ın havada süzülen kütlesi gibi- askıda kalmak, Avrupa'yla Güney Amerika, İtalya'yla Brezilya, diktatörlükle demokrasi, kapitalizmle sosyalizm, kuzeyle güney, metropolle kırsal, gelenekle modernizm, ilkelle gelişmiş, geçmişle şimdi, doğayla kültür,

5 Günümüzde ana sergi salonu, MASP, São Paulo (Fotoğraf: Eduardo Ortega / MASP'ın izniyle).

6 Bo Bardi tasarımı sergileme sistemi ile ana sergi salonu, MASP, 1960'lar (Fotoğrafçı bilinmiyor / MASP Research Center Koleksiyonu).

7 “Betondan bir gökyüzü” altında meydan, MASP, São Paulo, 2013 (Fotoğraf: Harry Wood / Wikimedia Commons - CC BY-SA 2.0).

8 Farklı kamusal alanların mekanı meydan: Antika Pazarı, 2014 (Fotoğraf: Andre Savastano / Wikimedia Commons - CC BY-SA 2.0).



9



10

soyutlamayla toplumsal gerçekçilik, özel girişimcilikle kamusal politikalar arasındaki -deneyselliklerine olanak tanıyan- muğlak alanlarda salınıp durmaktadır.

Bardi pinakotekin sergileme elemanlarını da tasarlar. Küçük kübik beton kaideler tarafından taşınan düşey cam paneller herhangi bir bölücü ve opak duvardan yoksun galerinin tümel mekanında salınan “hayalet şövaleler” gibidir. MASP’ın koleksiyonunun ziyaretçileri günışığı ve hava alan bu cam labirentte kürasyon tarafından önceden belirlenmiş rotalardan, “modernliğin icatları olan perspektiften ve zamanın çizgisel kurgulanmışlığından”¹⁸ bağımsız, güvenlik görevlilerinin denetleyiciliğinden uzakta, her yöne doğru özgürce dolaşabilirler. Dahası, bu özgürce dolaşım farklı çağ ve coğrafyalara, akım ve kültürlerle ait sanat yapıtları arasında bireysel rotaların oluşturulmasına da olanak tanır. Anavatani İtalya’da mimarlık ve sanat üretiminde, müzecilikte antik çağın ve Rönesans’ın baskınlığını deneyimleyen

Bardi, Brezilya’da modern mimarlığın çevresindeki sınırların Avrupa’dakilerden daha gevşek olduğunu görmüştür. Bu nedenle, MASP’ın tasarımı ve inşasını “bir özgürlük arayışı, engellerin ortadan kaldırılması”¹⁹ olarak tanımlamıştır. Öte yandan, ziyaretçiye sunulan özgürlük Rönesans öncesinden 21. yüzyıla uzanan eklektik bir yelpazeye sahip koleksiyonun -geçmişle bugün arasında süreklilik kurmayı hedefleyen- kamuya sunulma politikasını da destekler.²⁰ Koleksiyon da gerek tematik kategorizasyondan gerekse kronolojik kurgudan özgürleştirilmiştir. Öyle ki, çağdaş Latin Amerika resim sanatı örneklerini Ortaçağ Avrupası resimleriyle eşzamanlı deneyimlemek olanaklıdır. Pinakotek katının “cam orman”ında ziyaretçi bir yapıtı izlerken aynı anda hem yakındaki hem de uzaktaki yapıtları görebilir. Dahası, ziyaretçi bu sıradışı sanatsal deneyim sırasında gezisine ara verdiğinde, havada asılı kutunun -“konvansiyonel müzeciliğin sanatı dış dünyadan yalıtma paradigması”nın²¹ altını oyan, “ortalama kentliyle yüksek

9-10 Farklı kamusal alanların mekanı meydan: Sırasıyla; *Marcha da Maconha* São Paulo, 2016 (Fotoğraf Mídia Ninja, 2016 / Flickr - CC BY-SA 4.0); 37. São Paulo Uluslararası Film Festivali, 2013 (Fotoğraf: Mario Miranda Filho / Agência Foto).

sanat arasındaki kurgusal ve sahte sınırları bulanıklaştıran, deneyimsiz ziyaretçinin bilinçlenmesine aracılık eden”²²- saydam cepheleri üzerinden kentsel gündelik yaşamla ilişki kurabilir.

Maribel Aliaga Fuentes, “Lina Bo Bardi: Concreta Poesia” başlıklı makalesinde Bardi’nin MASP’taki Brütalist mimarlığının biçimsel kurgusuyla Brezilya’da 1950’li yılların ikinci yarısında ortaya çıkan *Poesia Concreta* (Somut Şiir) hareketinin²³ şiirlerinde görülen sentaktik yapı arasında kurulabilecek bağlantılara dikkat çeker. Somut Şiir hareketinin -tüketim kültürünün neden olduğu yabancılaşmadan ve toplumsal ölçekte şenlik duygusunun yitiminden rahatsız- şairleri “sözcüğü, belirli bir duygu için bir tür ideogram olarak, yakınlık ve benzerlik etkenlerine göre grafik uzamda optik-akustik olarak düzenlenebilen nesnelere konumuna yükseltirler, şiiri kendi kendini düzenleyen bir mekanizma olarak görürler, ideogramı sözsüz iletişime bir çağrı olarak kullanırlar, dolayısıyla somut şiirin kendi yapısını ilettiğini, kendinde bir nesne olduğunu düşünürler, şiir metnini geometrik ve uzamsal bir düzenle kurmaya çalışırlar.”²⁴ Temellerini 1930’lu yıllarda Theo van Doesburg’un attığı “somut sanat”ta da kavramları, nesnelleştirilmiş geometrik şekiller ve renkler görsel olarak somutlaştırmıştır. Bardi de MASP’ta geniş açıklık geçen -günümüzde kırmızı renkli olan- çizgisel kirişleri, prizmatik cam kutusu, bulvar düzeyinde oluşturduğu kamusal meydanıyla brütalist bir “somut mimarlığın” repertuarına katkıda bulunmuş görünüyor. Portekizce’de “concreta” sözcüğü yalnızca “somut, maddesel, gerçek, doğru” anlamına gelmez, aynı zamanda “beton” anlamına da gelir. Bu bağlamda, Fuentes’in spekülasyonundan hareketle Bardi’nin São Paulo üzerinde “betondan bir gökyüzü” gibi asılı duran MASP’ının -gerçekleri örten perdeler ve süslemelerden arınmış- adil, açık sözlü ve otoriter tektoniğinin de “betondan bir şiir” olduğu iddia edilebilir.

■ *Erdem Ceylan, Dr. Öğretim Üyesi, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.*

Notlar:

1 Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Roberto Burle Marx, Affonso Eduardo Reidy, João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha Brezilya modernist mimarlığının önde gelenleridir.

2 Gerek yabancı gerekse kadın olmak Bardi için Brezilya'da herhangi bir sorun oluşturmamıştır. Birçok açıklamasında Brezilya'da her zaman istediği şeyi yaptığını, kadın olarak bile hiçbir engelle karşılaşmadığını, kadının özgürlüğü sorununun burjuva sınıfına özgü olduğunu, oysa yoksul sınıflarda kadınların erkeklerle eşit koşullarda mücadele ettiğini belirtmişti. Z.R.M. de A. Lima, "Lina Bo Bardi and the Architecture of Everyday Culture", *Places Journal*, November 2013: [https://placesjournal.org/article/lina-bo-bardi-and-the-architecture-of-everyday-culture/?cn-reloaded=1] Son erişim: 01.06.2023.

3 Göç ve ilticanın neden olduğu kültürel sarsıntıların Bardi'nin mesleki pratiğindeki etkileri hakkında bkz.: S. Milovanovic-Bertram, "Lina Bo Bardi: Evolution of Cultural Displacement", *Cross-Americas: Probing Disglobal Networks*, ed.: A. Andia, D. Cupkova, M. Cortes, U. Bonomo ve V. Parlacs, 2016, s. 340-343.

4 São Paulo Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ndeki Mimarlık Kuramı kürsüsüne başvurusu için hazırladığı hacimli makalesi 1957 yılında *Propaedeutic Contribution to the Teaching of Architecture Theory* başlığıyla yayımlanacaktır. Kitabın ilk bölümü mimarlık kuramı sorunlarına, ikinci bölümü ise yöntem sorunlarına odaklanıyordu.

5 Wenders'in filminin başlığındaki "Himmel" sözcüğü Almancada hem "gökyüzü" hem de "cennet" anlamına gelir. Güney Amerika, ama özellikle geniş, bakir coğrafyasıyla Brezilya, 2. Dünya Savaşı sırasında özellikle Avrupa sol entelijansiyası için sığınacak liman işlevi görmüştü.

6 Bardi, Walter Gropius gibi modern mimarları göçe zorlayan, tarihin olanca ağırlığıyla hissedildiği Avrupa'ya karşılaştırıldığında Le Corbusier'ye hemen kucak açan Brezilya'da tarihin engel oluşturmaması nedeniyle modernleşmenin eşliğinin daha kolay aşılacağına inanıyordu.

7 Bardi'nin São Paulo'da inşa ettiği ilk proje olan, zeminden pilotiler ve merdiven üzerinde yükseltilmiş ikonik cam evi (Casa de Vidro, 1951) de topoğrafyayla kırılan bir ilişki kuruyordu. "Casa de Vidro" hakkında bkz.: R. Anelli, "Lina Bo Bardi's Casa De Vidro and The Challenges of Modern Architecture Preservation", *Modern Heritage: Reuse. Renovation. Restoration*, ed.: A. Tostões, Birkhäuser, Berlin, Boston, 2022, s. 52-57; A.R.M. Cupersmid, M.M. Fabricio ve J. C. Franco Jr., "HBIM Development of A Brazilian Modern Architecture Icon: Glass House by Lina Bo Bardi", *Heritage*, 2, 2019, s. 1927-1940. Öte yandan, ters-U biçimli girişlere asılı kutu düşünceyi ilk kez Bardi'nin São Vicente sahilinde bir müze için önerdiği ancak inşa edilmeyen 1951 tarihli projesinde ortaya çıkmıştı. Okyanus cephesi camlı, diğer üç cephesi kapalı olan kutu 20'şer m aralıkla yerleştirilmiş 20 m uzunluğundaki beş ters-U biçimli girişe asılıyordu. Bardi, MASP projesinin ilk eskizlerinden birinde galerinin bulunduğu kutuyu bu kez ters-U biçimli altı girişe asmıştı. Ancak girişlerin düşey taşıyıcılarının görüşü engellenmesi nedeniyle bu düşünceden vazgeçecekti. G. Campagnol, S.M. Caffey, "Construction of The Museu de Arte de São Paulo", *5th International Congress on Construction History at Chicago*, sayı 1, 2015.

8 Brezilya'nın antik uygarlıklarının insanileşici gücü Bardi'yi ölümüne dek etkilemişti. Ölümünden birkaç ay önce, Kristof Kolomb'un Amerika'yı keşfinin 500. yıldönümü temalı Sevilla Dünya Fuarı'ndaki Brezilya pavyonu için açılan yarışmaya sunduğu 1991 tarihli proje bu etkilenmenin en açık kanıtlarındandı. Arkeolog Niède Guidon'un Bardi'ye Piauí'deki Sao Raimundo Nonato'da yaklaşık on bin yıllık iskeletler keşfettiğini söylemesi mimarın pavyonu "Amerika İnsanı" için kapalı, beyaz mermerden bir tabut olarak tasarlamasını

tetiklemişti. Fuarın endüstriyel ve ilerici karakterine karşı Brezilya pavyonunda "Piauí Adamı"nın iskeletini sergilemek Amerika'nın keşfinin yerlilerin katledilmesine kadar varan olumsuz sonuçlarını görünür kılmak, yerlilerin yaşam haklarını gaspeden kapitalizmi eleştirmek ve gezegende tüm halkların varoluşunu farklılıklarıyla birlikte savunmak anlamına geliyordu. L. Proença, "Know-How-to-Live in the Ruins", *La Escuela*, 2022: [https://laescuela.art/en/campus/library/essays/know-how-to-live-in-the-ruins-lina-bo-bardi-luiza-proenca] Son erişim: 16.05.2023.

9 V. Grossman, "Radical Pedagogies: Lina Bo Bardi's Theory of an Immediate-Life-Architecture (1957)", *Archdaily*, 4.11.2015: [https://www.archdaily.com/775163/radical-pedagogies-lina-bo-bardi-almost-at-fau-usp-1957] Son erişim: 13.05.2023.

10 S. von Fischer, "The Horizons of Lina Bo Bardi: The Museu de Arte de São Paulo in the Context of European Postwar Concepts of Architecture", *Lina Bo Bardi 100: Brazil's Alternative Path to Modernism*, ed.: A. Lepik, V.S. Bader, Hatje Cantz, Berlin, 2020, s. 103-116, s. 107. Nitekim Amerikalı avangart besteci ve şair John Cage 1985 yılında 18. São Paulo Bienali için şehre geldiğinde MASP'ın önünde durduğu taksiden inip üstü beton meydana yürüdüktan sonra kollarını iki yana açarak "Bu bir özgürlük mimarlığı!" diye bağırmıştı. S.M. Caffey ve G. Campagnol, "Dis/Solution: Lina Bo Bardi's Museu de Arte de São Paulo", *Journal of Conservation and Museum Studies*, 13(1):5, 2015, s. 1-13, s. 4. Aldo van Eyck da şehirden aldığı kadar mekanı yine şehre veren bina hem orada olduğu hem de orada olmadığı için MASP'ta Bardi'nin alanın koşullarını ele alış biçimini çok başarılı bulmuştu. Z.R.M. de A. Lima, "Architecture and Public Space: Lessons From São Paulo", *Places*, 19 (2), 2007, s. 28-35, s. 33.

11 H. Thomas, "Lina Bo Bardi: Public Plaza and Museum of Art São Paulo": [https://drawingmatter.org/lina-bo-bardi-public-plaza-and-museum-of-art-sao-paulo/] Son erişim: 13.05.2023.

12 Bardi'nin ilk eskizlerinde girişlere asılan kutunun saydam olmadığı görülüyor. Önceleri cepheleri tamamen kapalı olan kutunun ilerleyen aşamalarda Le Corbusier'ye şerit pencere olarak tasarlandığı da biliniyor. Bardi MASP'ın inşaatı sürerken Brezilya'nın kuzeydoğu eyaleti Bahia'nın Salvador şehrinin müzesinin yöneticiliğini kabul eder. Genelgeçer estetik kurallarının geçerli olmadığı, sanatsal etkinlikler, müzeler ve bienallerden yoksun bu arkaik mahrumiyet bölgesinde geçirdiği yıllarda -Claude Lévi-Strauss'un antropolojik incelemelerinin de etkisiyle- kırsal kültür ve mimarlıkta da rasyonel bir mantık olduğunu keşfetmesi ve düşük bütçelerle yaptığı işler kendisinin otantik mimarlık arayışına katkıda bulunur. 1964 askeri darbesinin ardından -folklorik romantizmden uzak durarak derin ve gerçek Brezilya'yı bulduğu- Salvador'dan ayrılan Bardi şantiyeye geri döner. MASP'ın havada asılı kutusunun tüm cephelerinde grafiti, friz ve sarmaşık, yosun vb. bitkilerle kaplama düşüncesi Salvador deneyimi sonrası döneme aittir. Trianon parkının yeşil alanını MASP'ın kütesine kadar uzatmak doğa ile kültür arasındaki klasik Batılı dikotomiyi devre dışı bırakmaktadır. Bazı eskizlerinde şelale merdivenler, ağaç kolonlar, kaya tapınaklar bulunan Bardi daha da ileri giderek meydan kotunu cam kutunun birinci katına bağlayan -mevcut durumda çelik ve temperli camdan bir tribüne dönüşmüş- merdiveni spiral bir çiçek olarak tasarlayacaktır. Eskizlerinden anlaşıldığına göre Bardi girişlere binen yükü hafifletmek ve kaçınılmaz sehimini minimum değerlerde tutmak için 1966 yılında kutunun cephelerine cam giydirmeye karar vermiştir: G. Campagnol, S.M. Caffey, *a.g.e.*

13 Müzeyi ziyaret eden İpek Yürekli deneyimini şöyle dile getiriyor: "Müzenin caddenin parçası olmasından çok, caddenin müzenin parçası olması sözcüğüne, kalıcı koleksiyonun mimarın tasarımına ait sergilenme şekli, tamamen bu fikrin paralelinde gelişmiş; ziyaretçiler

de serginin parçası haline geliyorlar. Bo Bardi'nin ikonik cam sergi elemanları kadar etkili bir sergileme yöntemini daha önce görmediğime eminim. 1990'da terk edilen bu tasarıma 2015'te tekrar geri dönmüş. Şu anda sergiyi gezenler, tesadüfen birlikte gezdikleri diğer ziyaretçilerle beraber sergi alanında hem seyreden hem seyredilen olma rolünü üstleniyorlar yeniden. Hiyerarşik şekilde arka arkaya 'havada uçan' eserler ise bağlamlarından kopmuş şekilde karşımıza çıkıyor. Eser hakkındaki bilgileri ancak arkasına dönüp baktığımızda okuyabiliyoruz." İ. Yürekli, "Cuatro Turcos Güney Amerika'da: Salmona / Bo Bardi / Testa", *Manifold*, 7.10.2019: [https://manifold.press/salmona-bo-bardi-testa] Son erişim: 01.06.2023. Binanın çağdaş müzeoloji yaklaşımları bağlamında değerlendirilmesi hakkında bkz.: S.M. Caffey ve

G. Campagnol, "Dis/Solution: Lina Bo Bardi's Museu de Arte de São Paulo", *Journal of Conservation and Museum Studies*, 13 (1):5, 2015, s. 1-13.

14 G. Angeleti, "MASP Retrospective to Explore Lina Bo Bardi's Legacy and Influence on Brazilian Art": [https://www.theartnewspaper.com/2019/03/27/masp-retrospective-to-explore-lina-bo-bardis-legacy-and-influence-on-brazilian-art] Son erişim: 22.05.2023.

15 Bardi mimarlık ve tasarım eğitiminin salt problem çözmeye indirgenmesine karşıydı. Mimarların her sorunu nasıl çözeceklerini bilmeleri gerektiğine inanmıyordu. Yalnızca çözümleri nerede arayacakları konusunda yenilikçi düşünbilmeleri gerekiyordu. Bu düşüncesinden hareketle mesleki yaşamında profesyonel anlamda tutarlı bir portföy oluşturmaktan kaçındı, mimari tasarımını deneyselliğe yönlendirdi. Bardi'nin São Paulo Üniversitesi Mimarlık ve Şehirçilik Fakültesi'nde 14 Nisan 1989 tarihinde verdiği konferanstan aktaran Z.R.M. de A. Lima, *a.g.e.*

16 G. Campagnol ve S. M. Caffey, *a.g.e.*

17 MASP'ın ayrıntılı bir strüktür koruma planı için bkz.: Yazarsız, *MASP's Structure Conservation Plan*, çev: John Norman, MASP and The Getty Foundation, 2018.

18 L. Proença, *a.g.e.*

19 G. Campagnol ve S. M. Caffey, *a.g.e.*

20 MASP sergiler düzenlemekle kalmayan, yayıncılık ve eğitim alanlarında da etkin olan bir kurumdu. "Didaktik sergiler"inde farklı kültür ve çağlara ait sanat yapıtlarının fotoğraflarını reproduksiyonlarıyla biraraya getiriyordu. Öte yandan "Vitrine das formas" (Formlar Vitriini) adlı sergileme üniteleri üslupsal sınıflandırmalardan ve zaman çizelgelerinden bağımsızlaştırılmış yapıtları izleyiciye sunan nadire kabineleri olarak işlevlendirilmişlerdi. Bu vitrinlerde arkeolojik buluntularla endüstriyel ürünler birlikte sergilenbiliyordu. Kurumun bir diğer girişimi de ilkel, yerel, folklorik, popüler sanatları dışlamayan *Habitat* (1950-1965) dergisiydi. MASP aynı zamanda, São Paulo'nun endüstrileşerek uluslararası avangarda eklemelenmesine yönelik motivasyonundan hareketle Brezilya'nın ilk tasarım okulu olan -Bauhaus esinli- Çağdaş Sanat Enstitüsü'nün de temellerini atmıştı. L. Proença, *a.g.e.* Bardi'nin mimarlığında Bauhaus'un etkisi hakkında bkz.: R. Anelli, "Bauhaus and Lina Bo Bardi: From the Modern Factory to the Pompeia Leisure Center", *docomomo*, 61(3), 2019, s. 43-49.

21 R. Firestone, "MASP: A Brazilian Masterpiece", *The Architects' Take*: [https://thearchitectstake.com/editorials/masp-a-brazilian-masterpiece] Son erişim: 14.05.2023.

22 G. Campagnol ve S. M. Caffey, *a.g.e.*

23 Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Oswald de Andrade ve João Cabral de Melo Neto hareketin önde gelen şairleridir.

24 M.A. Fuentes, "Lina Bo Bardi: Concreta Poesia", *Vitruvius*, Ano 04, Set. 2003: [https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/653] Son erişim: 14.05.2023.