

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**FOTO-MEKAN, FOTO-HİKAYE, FOTO-DUVAR:
LE CORBUSIER MİMARLIĞI VE ONUN
FOTOGRAFIK TEMSİLİ**

Erdem YILDIRIM

Ocak, 2009

İZMİR

**FOTO-MEKAN, FOTO-HİKAYE, FOTO-DUVAR:
LE CORBUSIER MİMARLIĞI VE ONUN
FOTOGRAFİK TEMSİLİ**

**Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı**

Erdem YILDIRIM

**Ocak, 2009
İZMİR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU

ERDEM YILDIRIM tarafından YRD. DOÇ. DR. AÇALYA ALLMER yönetiminde hazırlanan “FOTO-MEKAN, FOTO-HİKAYE, FOTO-DUVAR: LE CORBUSIER MİMARLIĞI VE ONUN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ” başlıklı tez tarafımızdan okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Açalıya Allmer

Danışman

Doç. Dr. Güven İncirlioğlu

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Gürhan Tümer

Jüri Üyesi

Prof.Dr. Cahit HELVACI

Müdür

Fen Bilimleri Enstitüsü

TEŐEKKÖR

Öncelikle iki yıl önce emekli olan ve geçen yıl yitirdiğimiz eski danıőmanım sayın Prof. Dr. Atilla Cımcöz'e, beni sabrı ve geniş perspektifiyle hedeflerime tam yönlenmemi sağlayan danıőmanım Yrd. Doç. Dr. Açalıya Allmer'e ve jüri üyelerim Prof. Dr. Gürhan Tümer ve Doç. Dr. Güven İncirlioğlu'na özellikle teşekkürü bir borç bilirim.

Çevremde bu çalışmanın gerçekleşmesinde bana manevi olarak yardım eden aileme ve arkadaşlarım Işın Can, Zeynep Erçelebi, Halil İbrahim Alpaslan, Tuba Çakıroğlu, Çiğdem Durukan ve Can Kaya'ya özel teşekkürler.

Erdem YILDIRIM

FOTO-MEKAN, FOTO-HİKAYE, FOTO-DUVAR: LE CORBUSIER MİMARLIĞI VE ONUN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ

ÖZ

Bu çalışma, fotoğrafı iletişim aracı olarak kullanan mimarlıkla, onu mekansal nesnesi olarak kullanan fotoğraf arasındaki ilişki üzerine odaklanır. Bu ikili ilişki mimarlığın fotoğrafı kendi biçemi doğrultusunda yönlendirmesi açısından oldukça önemlidir. Bu çalışmada, modern mimarlığın kurucularından olan Le Corbusier'in (1887-1965) mekan-fotoğraf ilişkisi incelenmiştir. Le Corbusier'nin resimden sonra en çok kullandığı görsel 'araç' (medya) fotoğraftır. Le Corbusier'nin fotoğrafı kullanma amacı; yapıtları kaydetmenin ve geleceğe aktarmanın ötesinde, kendi mimari bakış açısını izleyiciye yansıtmaktır. Dolayısıyla bu çalışmada, Le Corbusier'nin düşünsel izleğini aktarırken fotoğrafı nasıl kullandığı araştırılmıştır.

Çalışmada, Le Corbusier'nin fotoğrafla mimarlığı yan yana getirirken kullandığı yenilikçi yöntemler incelenmiş ve bu yöntemlerin alışılmış yöntemlerden ayrıldığı noktalar vurgulanmıştır. Bunu yaparken temel olarak üç farklı bölüm belirlenmiştir. İlk olarak Foto-Mekan bölümünde Le Corbusier'nin *Oeuvre Complete* yapıtındaki kendisi tarafından seçilmiş ve kurgulanmış fotoğraflarının nitelikleri incelenmiş, kullandığı fotoğrafların yaptığı eskizlerle olan ilişkisi tartışılmıştır. Foto-Hikaye bölümünde Le Corbusier'nin mimarlık hakkındaki düşüncelerini aktarmak için yayınladığı *L'Esprit Nouveau* dergisinde ve *Bir Mimarlığa Doğru* kitabında kullandığı görseller incelenmiştir. Bu görselleri kullanırken uyguladığı manipülasyonlar detaylı olarak irdelenmiştir. Son olarak Foto-Duvar bölümünde, tasarladığı mekanlarda kullandığı duvar fotoğrafları ile mekanın etkileşimi yorumlanmıştır.

Le Corbusier bütün düşüncelerini görselleyen, eskizler yapan, konuşmalar veren, yazan, ve en önemlisi bunları uygulayarak inşa eden çağdaş bir vizyonerdir. Kendi

dünya görüşünü başkalarına aktarmak için dönemin en önemli görsel iletişim aracı olan fotoğraftan yararlanmaktadır. Le Corbusier fotoğrafı, kitleleri kendi düşüncesi doğrultusunda ikna etmek için kullanmıştır.

Anahtar sözcükler: Le Corbusier, mimari fotoğraf, fotografik temsil, fotografik mekan

**PHOTO-SPACE, PHOTO-STORY, PHOTO-WALL:
ARCHITECTURE OF LE CORBUSIER AND ITS PHOTOGRAPHIC
REPRESENTATION**

ABSTRACT

This study focuses on the relationship between architecture and photography; while architecture uses photography as a communication tool, photography makes use of architecture as a spatial object. This relationship is important in terms of architecture directing photography towards its own purposes. In this study, the space-photography relationship has been examined through the works of Le Corbusier (1887-1965), one of the founders of modern architecture. Photography, after painting, was the most used visual expression tool (media) of Le Corbusier. Le Corbusier's purpose for using photography was beyond documenting his projects and recording them to the future; it was for the reflection of his architectural approach through photography.

In this study, Le Corbusier's innovative methods of combining photography and architecture have been studied and the differences to conventional methods are emphasized. In order to do this, three different sections have been identified. First of all, in the Photo-Space chapter, photographs of Le Corbusier's works, which he constructed himself and chose to publish in his *Oeuvre Complete*, have been analysed in terms of their quality. In addition to this, the relationship between the photographs he used and the sketches he had done are explained. Secondly, in the Photo-Story chapter, the photographs published in *Towards a New Architecture* and *L'Esprit Nouveau* that reveal his architectural thoughts have been analysed. These images, which are manipulated to make them fit into his ideas, are considered in detail. Thirdly, in the Photo-Wall chapter, the interaction between the spaces Le Corbusier designed and the photo-murals within those spaces are discussed.

Le Corbusier is a contemporary and visionary philosopher who writes, lectures, sketches, paints, visualizes almost all of his ideas, and most importantly, implements them. In order to convey his ideas, he used the most significant visual communication tool of his time, which is photography. Consequently, Le Corbusier used photography with the purpose of convincing the general public of his visionary ideas.

Keywords: Le Corbusier, architectural photography, photographic representation, photographic space

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	vi
BÖLÜM BİR – GİRİŞ.....	1
1.1 Giriş ve Konuya Yaklaşım.....	1
1.2 Problemin Tanımı ve Çalışmanın Amacı.....	2
BÖLÜM İKİ - MİMARİ TEMSİL OLARAK FOTOĞRAF.....	4
2.1 Fotoğrafa Genel Bakış.....	4
2.2 Fotoğraf Akımları ve Kuramları.....	6
2.3 Mimari Fotoğrafa Genel Bakış.....	9
2.2.1 Mimari Fotoğrafın Zaman İçinde Gelişimi.....	10
2.2.2 Mimari Fotoğrafın 20. yy. Başlarında Kullanımı.....	11
2.4 20. Yüzyılın Başında Sanat-Mimarlık Etkileşimi.....	12
BÖLÜM ÜÇ – LE CORBUSIER.....	16
3.1 Le Corbusier'nin Yapıtları.....	16
3.1.1 Kuluçka Dönemi.....	16
3.1.2 Erken Dönem Çalışmaları.....	18
3.1.3 Şehircilik Çalışmaları.....	19

3.1.4 Ustalık Dönemi Çalışmaları.....	21
3.1.5 Kitapları.....	23
3.2 Le Corbusier'nin Fotoğrafa Bakış Açısı.....	23
BÖLÜM DÖRT - FOTO-MEKAN.....	30
4.1 Le Corbusier'nin Fotoğraf Üzerine Çalışmaları ve Seçkileri	30
4.1.1 Mekan Çalışmaları.....	30
4.1.1.2 Kaçış Noktaları.....	31
4.1.1.3 Işık.....	32
4.1.1.4 Çerçeve.....	33
4.1.2 Nesne Yerleştirme Çalışmaları.....	34
4.1.2.1 Nesne.....	34
4.1.2.2 Tefriş.....	38
4.1.2.3 Otomobil.....	39
4.2 Le Corbusier'de Eskiz – Fotoğraf İlişkisi.....	41
BÖLÜM BEŞ - FOTO-HİKAYE.....	47
5.1 Grafik Tasarımcı Olarak Le Corbusier.....	47
5.1.1 Dinamik Menzil: Geçirgenlik Kavramı.....	48
5.1.2 Şekil Zemin İlişkisi.....	48
5.2 Yayınlardaki Örnekler.....	49
5.2.1 <i>L'Esprit Nouveau</i> Dergisi.....	49
5.2.2 Bir Mimarlığa Doğru Kitabı.....	54
BÖLÜM ALTI - FOTO-DUVAR.....	59
6.1 Duvar Fotoğrafı ve Fotografik Mekan.....	59
6.2 Le Corbusier'nin Duvar Fotoğrafı Çalışmaları.....	60

6.2.1 <i>L'Esprit Nouveau</i> Pavyonu.....	60
6.2.2 Nestle Pavyonu.....	66
6.2.3 İsviçre Öğrenci Yurdu.....	68
6.2.4 <i>Des Temps Nouveaux</i> Pavyonu.....	74
BÖLÜM YEDİ – SONUÇLAR.....	79
KAYNAKLAR.....	82
EK 1 - GÖRSELLER DİZİNİ.....	88

BÖLÜM BİR

GİRİŞ

1.1 Giriş ve Konuya Yaklaşım

Fotoğraf ve mimarlık karşılıklı etkileşim içindedir. Mimarlık fotoğrafı tanımlama ve iletişim aracı olarak kullanırken, fotoğraf ise mimarlığı nesnesi olarak kullanır. Böylelikle mimarlık, fotoğrafı kendi formu doğrultusunda yönlendirir. Bu çalışmada Le Corbusier'nin mekan-fotoğraf ilişkisinden yararlanılarak, mimari temsilde bir araç olarak fotoğrafı nasıl kullandığı irdelenecektir.

Mimarlık zamanı durdurma eyleminden uzak olmayarak, yaşanan çağın karakterini taşır. Bununla birlikte mimari yapılar, belge olma niteliği bakımından en dayanıklı kanıtlardır. Bu noktada, fotoğrafın ve mimarinin nihai amaçları kesişir. Oylum Gökgönül bu birliktelik hakkında şu tanımlamayı yapmıştır; “Olguları olduğu gibi yansıtma özelliğine fiziksel doğası gereği sahip olan fotoğraf ve yaşanan döneme ait izleri fiziksel olarak üstünde taşıma özelliğine sahip olan mimari, bir arada kullanımları ile ayrı bir dil oluşturarak, yazının olmadığı yeni bir tarihin yazılması ve aktarılması aracı oluşturur.”¹ Mimarlık ve fotoğraf sanatının kesiştiği ortak noktalarından biri; bakış açısı oluşturma görevidir. İkisi de ayrı bir dışı vurum olgusu olmakla beraber, birlikte kullanımları farklı anlam ve boyutlar yaratır.

Modern mimarlığın kurucularından olan Le Corbusier (1887-1965), kendini sadece bir mimar olarak değil, aynı zamanda bir sanatçı olarak da ilan etmiştir. Diğer sanat dallarıyla olan verimli ilişkisi, heykelleri, resimleri, yayınları ve birçok şehirdeki eserleri, Le Corbusier'in çok yönlü bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Resimden sonra Le Corbusier'nin en çok kullandığı görsel ‘araç’ (medya) fotoğraftır. Le Corbusier'nin fotoğrafı kullanma amacı; sadece yapıtları kaydetmek ve geleceğe aktarmak değil, aynı

¹ Oylum Gökgönül, *Mimari Fotoğrafın Türkiye’de Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2006, s. 12.

zamanda kendi bakış açısını –yalnızca perspektif olarak değil, mimarlığa olan bakış açısını da- izleyiciye yansıtmaktır. Dolayısıyla burada, Le Corbusier'nin mimari düşüncelerini ikna etme aracı olarak fotoğrafı nasıl kullandığı araştırılacaktır.

1.2 Çalışmanın Amacı ve Önemi

Mimarlık kelimesinin kullanılmaya başlamasıyla aynı dönemde ortaya çıkan perspektif kelimesinin iki anlamı vardır.² İlk olarak görüngen, bakış açısı anlamını içerir. Yani bir nesnenin fiziksel olarak bir özne tarafından algılanışıdır. İkinci olarak ise görüş biçimi, ileri görüş anlamına gelir. Bu çalışmada, perspektif kelimesi üzerinden bahsedilen her iki anlamdaki Le Corbusier'nin düşünsel izleği irdelenecektir. Bu tanıma dayanarak çalışmanın başlığı “Foto-Mekan, Foto-Hikaye, Foto-Duvar: Le Corbusier Mimarlığı ve Onun Fotografik Temsili” olarak belirlenmiştir.

Bu çalışmada güncelliğini şu ana kadar yitirmeyen, düşünceleri ve tasarımları üzerine en çok yazılmış ve yazılmaya devam edilen mimar Le Corbusier'nin, günümüzde en güncel –veya en popüler- sanat dalı olan fotoğraf ile kurduğu bağ tanımlanacaktır. Uğur Tanyeli, ‘Le Corbusier hala güncel mi?’ sorusuna şu şekilde değinmiştir; “1965’te öldüğü halde düzenli aralıklarla Corbusier hakkında kitaplar yayımlanır, hâlâ makaleler yayımlanır, kendi kitaplarından en az sekiz tanesinin düzenli baskıları yapılır....Bir zamanlar adı birlikte anılan hiç kimsenin (Walter Gropius, Frank L. Wright) kitapları, bugün artık yayımlanmıyor.”³

Çalışmanın ikinci bölümünde fotoğraf sanatı ve içerdiği kavramlar genel olarak incelenecektir. Üçüncü bölümde, Le Corbusier hakkında genel bir tanıtım yapılacak ve fotoğrafa bakış açısı yansıtılacaktır. Daha sonraki bölümlerde Le Corbusier'nin fotoğrafla mimarlığı yan yana getirirken kullandığı yenilikçi yöntemler incelenecek ve

² *Architecture*; Yunanca *αρχιτεκτονική* – *architektonike*, *Perspective*; Latince *perspicere*.

³ Uğur Tanyeli, “Le Corbusier Hala Güncel mi?”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 87, 2003, s. 99.

bu yöntemler alışılmış yöntemlerden ayrılıkları vurgulanmaya çalışılacaktır. Bunu yaparken temel olarak üç farklı bölüm belirlenmiştir. İlk olarak Foto-Mekan bölümünde Le Corbusier'nin yapıtlarının kendisi tarafından seçilmiş ve kurgulanmış fotoğraflarının nitelikleri incelenecek, kullandığı fotoğrafların yaptığı eskizlerle olan ilişkisine değinilecektir. Bir diğer önemli veri, Foto-Hikaye bölümünde Le Corbusier'nin mimarlık hakkındaki düşüncelerini aktarmak için yayınladığı basılı eserlerinde kullandığı görsellerdir. Bu görselleri kullanırken uyguladığı manipülasyonlar detaylı olarak irdelenecektir. Foto-Duvar bölümünde, tasarladığı mekanlarda kullandığı duvar fotoğrafları ile mekanın etkileşimi incelenecektir. Son bölümde ise yapılan bütün çalışmaların sonuçları ve günümüzdeki uyarlamaları yorumlanacaktır.

Bu çalışmanın önemseddiği diğer bir nokta ise; “Le Corbusier Mimarisi ve Onun Fotografik Temsili” konusunda Türkçe bir veri oluşturmaktır. Ayrıca, Le Corbusier'nin erken dönem söylevlerinin çevirisi yapılırken, Osmanlıca veya Farsça kökenli kelimeler kullanılmaya çalışılmıştır.

BÖLÜM İKİ

MİMARİ TEMSİL ARACI OLARAK FOTOĞRAF

2.1 Fotoğrafa Genel Bakış

Fotoğraf kelimesi Yunan kökenli *photos* (ışık) ve *graphein* (çizmek) sözcüklerinden türemiştir. Başka bir deyişle ışıkla çizim olarak tanımlanabilir. Kelime ilk olarak bilim adamı Sir John F.W. Herschel (1792-1871) tarafından 1839 yılında kullanılmıştır. Ancak bu çizim resimdeki gibi bir nesneye benzetme amacıyla bir kişi tarafından yapılan çizim değil, nesnenin kendisi tarafından doğal veya yapay ışık aracılığı ile oluşan şekillenmedir. Bu durumun gerçekliği ve katılığı fotoğrafı diğer sanatlardan daha farklı bir yerde durmasını sağlar. Başka bir deyişle, öteki sanat dallarında konu, bir nesneyi, bir imgeyi, bir görüntüyü veya bir duyguyu ele alabilir. Fotoğrafta ise bu konulama sürecinin tersine, katı ve gerçek olan bir görüntü bize bu imgeyi ve duyguyu verir. Bu algılama biçimi ‘ikinci el görüntü’ olarak tanımlanabilir.⁴

Fotoğraf ile karşılaştırıldığında, resim ve özellikle çağdaş resim, grafik anlatım biçimi olarak görece soyut yapıtlardır denilebilir. Ancak fotoğraf gerçeğe en yakın yeniden üretimdir. Grafik olarak anlatılmak istenilen, duyularımızın algıladığı gerçeklikte en azından var olmalıdır. Diğer bir deyişle resim yapan bir sanatçı, kendi aklında oluşan imgeyi tuvale aktarmaya çalışır. Ancak fotoğrafçının kafasındaki imgeyi gerçeklikte aradığı kuşkusuzdur. Bu durumda fotoğrafçı daha kısıtlı olanaklarda çalışmaktadır. Walter Benjamin bu ayrışmayı şu şekilde açıklar,

“ . . . fotoğrafı her zaman belirleyen, yine de fotoğrafçının tekniğiyle olan ilişkisidir. Camille Recht bunu çekici bir karşılaştırmayla saptar: ‘Viyolonist’ der, ‘önce notasını yaratmak, onu bir anda bulup yakalamak zorundadır; piyanist tuşlara dokunur ve bir ses çıkarır. Ressam ve fotoğrafçı, ikisinin de emrinde birer alet vardır. Ressamın çizme ve

⁴ Gözümüzün çevremizi dolaysız olarak gördüğü var sayılarak (sahibinden görüntü), fotoğrafa bakan kişi ‘ikinci el görüntü’ deneyimi yaşamaktadır denilebilir.

boyama işlemleri viyolonistin notalarını oluşturmasına benzer, fotoğrafçının eline, tıpkı piyanist gibi, önceden bir araç verilir, ancak piyanist ve fotoğrafçı, viyolonistten daha kısıtlayıcı yasalar altında çalışırlar...⁵

Fotoğraf insan gözünün uzantısıdır. Aynı zamanda, fotoğraf makinesinin çalışma ilkesinin, insan gözünün yapısına benzemesi şaşırtıcı değildir. Bu yapay göz taklidi, bize gözün verdiği perspektifi kendi olanaklarınca sunmaya çalışır. Fakat hiçbir zaman gözün verdiği algıyı taklit edemez. Çünkü bakmak ile görmek farklı şeylerdir. Le Corbusier durumu daha önce bahsedildiği gibi ‘*la vision de l’objectif (nesnel bakış)*’ta şu şekilde açıklamıştır; “Bir kişinin gördüğünü söylemek her zaman kaçınılmazdır, fakat bundan daha kaçınılmaz ve zor olan bir kişinin, gördüğünü görmektir”.⁶

İnsan gözünü fotoğraf makinesi gibi düşünürsek, fotoğrafı kaydetme anındaki işlem insanın algılamasına benzetilebilir. Bu konuyu teknik olarak incelemek gerekirse insan gözü yaklaşık 48 mm merceğin perspektif derinliğine sahiptir. Fakat 48 mm mercekli bir fotoğraf makinesinden bakan göz, çok daha az bir görüş açısına sahiptir. Bunun nedeni insanın o merceğin gösterdiği bir çerçeveye bakmasıdır. Yani izleyici yine iki boyutlu bir göstergeçten bakmaktadır. Fotoğraf filminde de bu gelen ışıklar duyarlı yüzeyde görüntüyü oluşturur. Burada fotoğraf makinesinin filmi, insan gözündeki *merkezi odaktan* ayrışır. Çünkü sözü edilen görüntü, yani film, iki boyutlu bir yüzeydir. Ancak sarı nokta (makula), gözün ışığa duyarlı hücreleri, tek boyutlu bile değildir, bir sinir yumağıdır.⁷ Diğer yandan, “bakış” da fotoğraf gibi bir algı sunmaz. İnsan gözü sadece

⁵ Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, çev. Ali Cengizkan, İstanbul, YGS Yayınları, 2001 (1931), s. 22.

⁶ Aktaran: Daniel J. Naegele, “Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavillions and Multi-media Spectacles”, *History Of Photography*, sayı 22, 1998, s. 130. [It is always necessary to say what one sees but what is even more necessary and far more difficult is to see what one sees.] Çalışmadaki İngilizce çeviriler yazara aittir.

⁷ Sarı nokta (Makula) gözün iç çepherinde, bakılan noktanın merceğe göre hizasında yer alan, keskin görme eyleminin yaklaşık %90’ını sağlayan organdır.

bir noktaya odaklanır. Fotoğraf makinesi bir binanın fotoğrafını çekebilse de, o fotoğrafa bakan bir göz yine o fotoğraf üzerinde bir noktaya odaklanacaktır.

Yukarıda sözü edilen bakmak ve görmek deyimini şu açıdan ele alınmıştır: Bir nesneye “bakmak” ve o nesneye dikkatli bakıp anlamlar çıkararak “görmek” tanımlaması yerine, daha nesnel olarak, bir açıdan bakmak ve bir noktada yoğunlaşarak orayı görmek olarak nitelendirilebilir.

Fotoğraf makinesinde insan bakışının genişliğinde bir görüntü yakalanamaz. Ne kadar geniş açılı bir mercek kullanılsa da bu olanaksızdır. Çünkü 48mm den her açı genişlemesinde oluşan perspektif derinliği değişecektir. Bu farklılığı en çok aşmaya veya lehine kullanmaya çalışan ‘I-MAX’ teknolojisinde bile, kişinin gördüğünü söylemek gibi, ‘ikinci el görüntü’den kaçış yoktur.⁸

2.2 Fotoğraf Akımları ve Kuramları

Fotoğraf ortaya çıkmadan önce insanların yaşadığı çevreyi algılayışını veya aklında oluşturduğu imgeleri betimlemek için resmi kullandığı görülmektedir. Fotoğraf makinesi icat edildikten sonra, bu anlatım biçimi çok daha hızlı ve etkili bir şekilde gerçekleşmektedir. Ancak bir süre sonra fotoğrafın betimleme amacından kopup, sadece teknolojik bir uygulama olduğu kabul edilmiştir. Fotoğrafi ilk kullananlar ressamlardır ve bu ressamlar ilerleyen yıllarda önemli fotoğrafçılar olacaktır. Fotoğraftaki bu farklı görme biçimleri, daha önce resim sanatında olduğu gibi, zaman içinde evrilecektir. Bu

⁸ I-MAX (Image Maximum) Yüksek boyutta ve netlikte görüntü kapasitesine sahip olan bir film gösterim sistemidir. Standart IMAX ekranı 22 metre genişliğinde ve 16 metre yüksekliğindedir. Normal bir film karesi 35 mm. formatındayken, IMAX filmleri 70 mm.dir. IMAX sisteminin tek avantajı görüntü kalitesinin yüksek ve görüntünün yansıdığı alanın büyüklüğü değil, aynı zamanda görüntünün bir çeşit kutuplandırma(polarizasyon) yöntemiyle ve özel gözlükler vasıtasıyla üç boyutlu olarak izlenilebilmesidir. Ayrıca omni-max olarak isimlendirilen bir IMAX türünde görüntü, balıkgözü mercekler yardımıyla küre biçimindeki perdeye yansıtılır ve yatay ekseninde 180 derecelik bir görüntü sağlar. IMAX dünyada büyük format halinde özel mekanlarda sunulan en başarılı film izletme sistemidir.

değişim resim sanatından aktarılabilmekle birlikte, fotoğrafın kendi ürettiği söylemler de olmuştur.

Fotoğraf akımlarının resim sanatına paralel gittiği görülebilir. Çağdaş sanatın izlerini takip eden bu akımlar İzlenimcilik, Romantizm, Dadacılık, Gerçeküstücülük, Yüksek Sanat, Belgesel, Simgencilik, Yapısalcılık, Kübizm, Devimselcilik, Gelecekçilik, Resimselcilik, Pop-art, Doğalcılık olarak sıralanabilir.

Fotoğraf kuramcıları düşünülünce ilk akla gelen isimlerden birisi Susan Sontag'dir. Sontag, *Fotoğraf Üzerine (On Photography)* adlı kitabında çağdaş teknolojinin evrimi, izleyiciyi farklı yönlerden değiştirdiğini savunmaktadır ve bunu “yeni bir görsel şifrenin belirmesi” olarak tanımlamıştır. Öncelikle çağdaş fotoğraf, bütün elverişliliği ve kolaylığıyla, aşırı bollukta görsel malzeme yaratmıştır. Bunun sonucu olarak Sontag şu görüşte bulunmuştur; “Bize yeni bir görsel şifre öğreten fotoğraflar, neyin bakmaya değer olduğunu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu konusundaki görüşlerimizi değiştiriyor, genişletiyor.”⁹ İkinci olarak Sontag, çağdaş fotoğrafın eğitime olan etkisine şöyle değinmiştir: “bugün öyle görünüyor ki, basım, insanların geçmişinin neye benzediğini ve bugünün nerelere uzandığı konusunda sahip oldukları bilginin çoğunu sağlayan fotografik görüntülere oranla dünyayı süzmenin, onu zihinsel bir nesne haline getirmenin çok daha az tehlikeli bir biçimdir.”¹⁰

Susan Sontag'ın fotoğraf-resim karşılaştırması ise şu şekildedir;

“Herşeyden önce fotoğraf resim gibi yalnızca bir görüntü değildir. Fotoğraf gerçekliğin bir yorumu, izi'dir. Bu iz kardaki ayak izleri gibi, doğrudan doğruya fiziksel bir sürecin sonucudur. Resim benzerlik açısından fotografik standartlara ne kadar yaklaşırsa yaklaşsın, öznel bir yorumun görünümü olmaktan öteye geçemez. Fakat fotoğraf

⁹ Susan Sonrag, *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş, 1993, s. 17.

¹⁰ A.g.k., s. 18.

görünüsü direkt olarak nesnelere yansısız ışığın bıraktığı izlerdir. Ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, görüntüde bulunanların bir zaman gerçekten var olduklarına dağrudan bir atıftır.”¹¹

1926’da Londra’da doğan, tanınmış bir roman, senaryo ve belgesel yazarı ve sanat eleştirmeni John Berger *Görme Biçimleri (Ways of Seeing)* adlı kitabında; “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir.... Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler. İnsanların cehennem’in gerçekten var olduğuna inandıkları ortaçağda ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz. Gene de onlardaki bu cehennem kavramı -yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde- ateşin her şeyi yutan, kül eden bir şey olarak görmelerinden doğmuştur.” demiştir.¹²

Göstergebilime büyük katkıları bulunan Fransız aydın ve eleştirmen Roland Barthes, Yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalizin etkilerini birleştiren kendine özgü bir edebiyat eleştirisi geliştirmiştir. Roland Barthes *Aydınlık Oda (La Chambre Claire)* adlı kitabında fotoğraf ve görüntü arasındaki ilişkiyi şu şekilde tanımlar;

“Fotoğraf ona konu olan nesnenin kendisini gösterir. Ancak nesne ile onun görüntüsü arasında bir indirgenme (reduction) sözkonusu olsa bile, bu hiçbir zaman bir dönüşüm (transformation) değildir. Fotografik görüntüyü anlamlandırmak için hiçbir zaman onu bir imgeler bütünü olarak değerlendirmek gerekmemektedir. Dolayısıyla alımlama süreci içinde ‘kod açımı’ gibi herhangi bir aşamaya da gerek yoktur.”¹³

¹¹ A.g.k., s. 37

¹² John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2008 (1972), ss. 7-8.

¹³ Roland Barthes, *Aydınlık Oda*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2000 (1980), s. 17.

2.3 Mimari Fotoğrafa Genel Bakış

Özer Kanbuoğlu mimari fotoğrafın amacını şu şekilde tanımlar: “Yapıları değişik amaç ve yaklaşımlar doğrultusunda belli estetik değerlere göre fotoğraf karesine aktarmaktır.”¹⁴ Bu tanıma dayanarak mimari fotoğraf, bir yapıyı, fotoğrafı çekenin vurgulamak istediği özellikleri öne çıkacak biçimde fotoğraflanması olarak tanımlanabilir.

Kuşkusuz ki her fotoğrafta bir mekan olmalıdır. Bu tanıma fotografik açıdan değil, gerçekçi açıdan bakılmaktadır. Yani, soyut fotoğraflarda bile fotoğrafın çekildiği bir mekan vardır. Ancak bu durumda manipülasyonlarla birlikte mekanın veya arkaalanın yok edilmesi sonucu mekansızlık olgusu ortaya çıkar. Bu teknikle konu çok daha öne çıkarak fotoğrafın odağı olur. Diğer yandan, başka amaçlarla çekilmiş bir fotoğraf, o dönemin mekansal kimliğini belgelediği için mimariye hizmet verir. Bu hizmet, giyim tarzından, dönemin bitki örtüsüne kadar başka birçok alanda kendini gösterebilir.

1840’da, Johann Christoph Voigtländer, fotoğrafın dünyaya duyurulmasından kısa bir süre sonra, tasarladığı merceği koyduğu özel kamerasını geliştirmiştir. Fotoğraf makinesinin ana gövdesini üçayak üzerine oturtulmuş bir kutu ve arkasına çekmece gibi slaytların yerleştirildiği diğer bir kutu oluşturmaktadır. Bu gelişmeler sonrasında mekanik göz, kendi esin kaynağı olan göze işlevsel olarak daha da yaklaşmaktadır. Aynı zamanda fotoğrafta, insandaki gibi bir derinlik, önalan – arkaalan algısı deneyimlenebilmektedir. Daha önce çekilen fotoğraflarda netlik sonsuza sabittir. Bu görme biçimi, çerçevenin içine aldığı mekanı bütünsel bir şekilde algılayıp, mekan içinde alan tanımlamaya izin vermemektedir. Ancak odaklamayla birlikte, net ve uzaklığı yaklaşık olarak tanımlı alan ile önündeki/arkasındaki bulanık alan, mekansal olarak ayırt edilebilmektedir. Bu gelişme konunun odağını vurgulayarak, kompozisyon

¹⁴ Özer Kanbuoğlu, *Mimari Fotoğraf*, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2008, s. 23.

içinde önemli olan nesneyi öne çıkararak, fotoğrafa soyut anlamlar katmak adına bir başlangıç noktasıdır.

2.3.1 Mimari Fotoğrafın Zaman İçinde Gelişimi

Fotoğrafın mucidi Joseph Nicéphore Niepce'in (1765-1833) 1826'da pozladığı ve günümüzde "ilk fotoğraf" olarak kabul edilen görüntü, kendisinin çalışma odasından diğer binaların görünüşü olmasıyla aynı zamanda ilk mimari fotoğraf olarak da kabul edilir. Pozlama süresinin saatler alması nedeni ile ilk fotoğraflar zorunlu olarak mimari, manzara veya natüremort olmak zorundadır. Ayrıca ışık eksikliğinin başka bir sonucu olarak, iç mekan fotoğraflarına da rastlanamamaktadır.

1840'larda *daguerrotype* ve *calotype* teknikleri kısıtlı ticari potansiyellere sahiptir. Mimari kullanımda *daguerrotype*, zengin amatörler tarafından sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Örneğin bu amatörlerden Alexander J. Ellis (1814-1890), Roma ve diğer İtalyan kentlerini görüntülemiştir, Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892) Akdeniz manzaralarını fotoğraflayan bir gezgindir.

Philip Henry Delamotte (1820-1889) 1855 yılında yapımı biten ve Kraliçe Elizabet tarafından açılan Sydenham'daki *Crystal Palace*'ın yapım aşamalarını ve sergi açılışından sonraki kullanımını fotoğraflamıştır. Bu fotoğraflar bize dönemin yaşantısını nesnel bir şekilde anlatan değerli belgelerdir. Aynı zamanda bu fotoğraflar mimarlığın ve fotoğrafın bilinçli olarak birlikte kullanımının ilk örneği olmuşlardır.

1870 tarihinden itibaren yayımlanan dergilerde, fotoğraf tekniğinden yararlanıldığı görülmektedir. Ancak basım için çekilen fotoğraflar gravürçüler veya ressamlar tarafından tekrar çizilmektedir. Daha sonra bu süreci ağaç baskı izlemektedir. 'Yarım ton baskı' tekniğinin gelişmesi ile fotoğraf, bugünküne yakın bir gerçeklikte dergilerde

yer alabilmektedir.¹⁵ Bu yayınların ilk örnekleri; *Architect's Journal* (1895), *Architectural Review* (1896) ve *Country Life* (1897)'tir.¹⁶

2.3.2 Mimari Fotoğrafın 20. yy. Başlarında Kullanımı

20. yüzyılın başında mimari fotoğraf temel olarak iki kategoride incelenir. Bunların birincisi teknik olarak mükemmeliyete erişerek yapıyı kaydetmek, ikincisi ise binanın formu dışında mekanın yaratmış olduğu duyguyu işin içine katarak, ışık ve gölge oyunları ile soyut anlamlar katma çabasıdır. Teknik gelişmeler ile sanatın etkileşimi yeni bir görsel kültür yaratmaktadır.

1919'da bu görsel kültürü etkin bir şekilde kullanan ve ona yön veren, mimar Walter Gropius tarafından Weimar'da kurduğu, teknik ile sanatın birleştiği, çağdaş teknolojinin ön planda olduğu okul olan *Bauhaus*'tur. Bauhaus oluşumu içerisine 1922 yılında dahil olmuş Macar sanatçı Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), fotoğrafa yeni bir bakış açısı getirmesiyle soyut sanatta önemli bir mihenk taşıdır.¹⁷ Moholy-Nagy'nin "fotogram" tekniğinin ilk kullanıcılarından ve geliştiricilerindedir. Sanatında ışık, dolayısıyla saydamlık ön plandadır.¹⁸

Londra ve New York gibi kentlerde bina yüksekliklerinin artması ve yeni bina tipolojilerinin oluşması ticari mimari fotoğrafçılık adına yeni fırsatlar doğurmuştur. Bu

¹⁵ Yarım ton baskı tekniği gazetecilikte siyah beyaz fotoğraf basımı tekniğine geçişin ilk aşamasıdır. Bu teknikle görüntüyü oluşturan mürekkep siyah ve gri tonlarında basılabilmektedir.

¹⁶ Gökçönül, *Mimari Fotoğrafın Türkiye'de Gelişimi*, s. 15.

¹⁷ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Londra, Phaidon Press, 1980 (1989), s. 118.

¹⁸ Gökçeçiçek Savaşır, "Re-Framing Architecture: METU Faculty of Architecture and Its Photographic Reproductions", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ODTU, Ankara, 2001, s. 57. Fotogram, ısıya duyarlı yüzey ile agrandizor (ya da herhangi bir süresi ve ışık miktarı ayarlanabilir ışık kaynağı) arasındaki hacime yerleştirilen, ve malzeme özelliklerinden dolayı farklı ışık geçirgenliklerine sahip nesnelerin, bu hacimdeki konumlarına, malzemelerine, ve pozlanma (ışığa maruz kalma) sürelerine bağlı değişen, izdüşümleridir; bir başka deyişle, nesnelerin, fotoğraf makinası gibi ara bir araç olmadan, bu yüzeyler üzerindeki optik izdüşümleridir.

ticari alana paralel olarak Frederik Evans (1852-1943) gibi bağımsız fotoğrafçılar kişisel konulara odaklanarak kendi tarzlarını yaratmışlardır (Şekil 2.1). Paul Strand'ın (1890-1976) *Wall Street* fotoğrafı, kapitalizmin ve kent hayatının doğası olan karmaşıklığı ve sıkışıklığını simgelemektedir. 1930'lara doğru fotoğrafçılar tek bir imge ile tüm bu karmaşık kentsel formları nasıl tanımlayacaklarını düşünmektedirler. Berenice Abbott'un (1898-1991) *Değişen New York* (1935-8) ve Walker Evans'ın (1903-1975) *Amerikan Fotoğrafları* adlı yayımları bu değişime örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 2.1 Frederic Evans, *Tarihi Yeraltı Mahzeni*, 1903

İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi ve Leica marka fotoğraf makinelerinin teknik yeterliliği ve kolay taşınabilirliği ile 'Fotomuhabircilik' akımı etkisini göstermiştir. Bu dönemde sanatsal yaklaşım yerine, uygulamaya yönelik fotoğraflar çekilmektedir.

2.4 20.Yüzyılın Başında Sanat-Mimarlık Etkileşimi

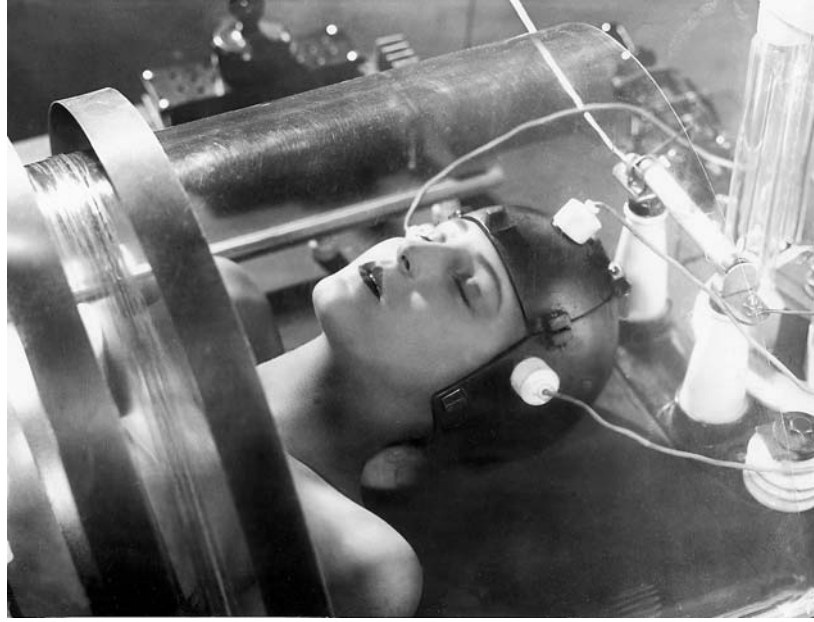
20. yüzyılda sanat, resmin ve mimarlığın çizdiği kesin doğruyu izlemiştir. Sanatçılar yeni "çevreler" yaratmışlardır (sahne, film seti, özel atölyeler, kişisel mekanlar vb.).

Pablo Picasso'nun (1881-1973) *Parade* oyunu için sahne tasarımı (1917), El Lissitzky'nin (1890-1941) *Prounen Raum* sergisi (1923), Fernand Léger'in (1881-1955) *La Création du Monde* oyunu (1923) için sahne ve kostüm tasarımları, Fritz Lang'ın (1890-1976) *Metropolis* filmi (1927) bunlara örnek oluşturabilir (Şekil 2.2). Modernizmin temellerini oluşturan bu çalışmalar kent ölçeğinden nesne ölçeğine kadar uzanmaktadır (Şekil 2.3). Bu gibi disiplinler arası birleşme, mimarlığın sanat içinde yer bulması yerine, sanatın mimarlık içinde yer bulması açısından kayda değerdir.¹⁹



Şekil 2.2 Fritz Lang, *Metropolis* filminden kare, 1928

¹⁹ David Britt, *Modern Art*, Thames & Hudson, Londra, 1974 (2003), s. 200.



Şekil 2.3 Fritz Lang, *Metropolis* filminden kare, 1928

Sanat ile mimarlık etkileşimini kesin bir şekilde tanımlayan *Bauhaus*'un modern sanata ve mimarlığa olan katkıları net bir şekilde görülebilmektedir. Okulun tam adı *Staatliches Bauhaus*'tur.²⁰ Walter Gropius'un Weimar'daki Saksonya Güzel Sanatlar Okulu ile Saksonya Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu birleştirerek kurduğu *Bauhaus*, 1925'e kadar Weimar'da, 1932'ye kadar Dessau'da, son aylarında da Berlin'de etkinlik göstermiştir.²¹ *Bauhaus*'da, Gropius'un mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak gördüğü ve sanatın temelini oluşturduğunu varsaydığı el sanatları öğretimi de yapılmıştır. *Bauhaus*, sanat, mimarlık ve endüstrinin arasında Rönesans'tan beri kopuk olan bağlantıyı yeniden kurmaya çalışmış, 20. yüzyıl çağdaş sanat anlayışını geliştirecek bir miras bırakarak mimarlıktan tekstil tasarımına, grafikten mobilyaya, seramikten heykele ve resimden fotoğrafa kadar uzanan geniş bir çerçeveye oturtulmasını sağlamıştır.

Bauhaus'un etkileri çok geniş olmuştur. Atölyelerde tasarlanmış ürünler endüstriyel yöntemlerle çoğaltılmış, ve pazara sürülmüştür. Sade, işlevine uygun bir şekilde

²⁰ *Staatliche Bauhaus* Almandaca 'Devlet Yapı Evi' anlamına gelir.

²¹ Kenneth Frampton, *Modern Architecture*, Londra, Thames & Hudson, 1980 (1992), s. 123.

tasarlanmış gündelik eşyanın yaygın bir şekilde kabul görmesine Bauhaus'un katkısı çoktur. Öğretim üyeleri ve öğrencileri Bauhaus'un öğretim yöntemini ve anlayışını dünyanın her yanına yaymışlardır. Günümüzde hemen bütün sanat eğitimi ve özellikle mimarlık eğitimi programlarında tasarıma değin temel dersler Bauhaus öğrencesini takip etmektedir.

Klasik akademik yaklaşımının dışında bir eğitim sistemi öneren Walter Gropius, Le Corbusier'nin de ilişki içinde olduğu kişilerdendir (Şekil 2.4). Mekanizasyon ve seri üretim, her iki değerin de önem verdiği ölçütlerdendir. 1919 tarihinde yapımına başlanan Dessau'daki Bauhaus yapısının barındırdığı işlevsel plan kurgusu, asimetric denge, yatay pencereler gibi mekansal ölçütler, daha sonra Le Corbusier'nin yapıtlarında da görülebilir. Bunun gibi birçok entelektüel iletişimler modern mimarlığın çeşitlenmesine katkıda bulunmuşlardır. Bu oluşumlara, De-Stijl, Dadaistler, Gerçeküstücüler, Fütüristler, Dışavurumcular ve Yapısalcılar örnek olarak verilebilir.

BÖLÜM ÜÇ

LE CORBUSIER

3.1 Le Corbusier'nin Yapıtları

Yapıtları ve tasarımlarıyla mimarlığa yeni bir anlam getirerek çağdaş mimarlığın öncüsü olan Le Corbusier, kent planlama, resim ve heykelle de ilgilenmiş çok yönlü bir sanatçıdır. Bu bölümde Le Corbusier'nin yaşamı ve fotoğrafa bakış açısı aktarılacaktır.

3.1.1 Kuluçka Dönemi

Asıl adı Charles-Edouard Jeanneret'dir. Saat kadranı ustası bir baba ve müzisyen (piyanist) bir annenin oğlu olan Jeanneret, çocukluğunu İsviçre'nin Fransa sınırında bir kasaba olan La Chaux-de-Fonds'da geçirmiş, en büyük uğraşı hayatının sonuna kadar devam ettiği resim olmuştur. On üç yaşında saat işlemeciliğini öğrenmek üzere La Chaux-de-Fonds'daki Dekoratif Sanatlar Okuluna girmiş, öğretmeni Charles L'Eplattenier'nin (1874-1946) denetiminde sanat tarihi ve doğa bilimleri derslerini almıştır. Okuldaki eğitimi boyunca L'Eplattenier'nin etkisiyle *Arts and Crafts* hareketine ilgi duymuş, Kübist çizgiler taşıyan bir cep saati tasarımıyla Torino'da uluslararası bir ödül kazanarak okulundan mezun olmuştur (Şekil 3.1).²²

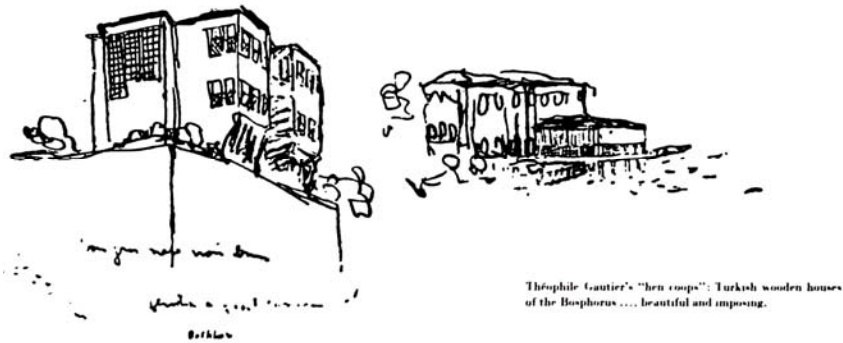
Jeanneret, 1908'de Paris'te Auguste Perret'nin (1874-1954) yanında çalışmaya başlamış, bu kentte geçirdiği 14 ay boyunca Perret'den betonarmenin ilkelerini öğrenirken Paris'in hareketli kültürel yaşamının içinde de bulunmuştur. 1910'da betonarme bilgisini geliştirmek için Almanya'ya gitmiş, orada *Deutsche Werkbund* üyeleriyle ilişki kurmuştur. Berlin'de Peter Behrens'in (1868-1940) yanında bir süre çalıştıktan sonra mimarlık eğitiminin en önemli devresi olarak nitelendirdiği ve aralıklarla dört yıl süren doğu gezisine çıkmış, Antik Yunan mimarlığı, Balkanlarda ve

²² Le Corbusier, *My Work*, Londra, Architectural Press, 1960, s. 22.

Anadolu'da gördüğü yerel mimarlık ve Osmanlı Mimarlığı, Jeanneret için önemli bir esin kaynağı olmuştur (Şekil 3.2).²³



Şekil 3.1 Le Corbusier, Cep Saati, 1902



Şekil 3.2 Le Corbusier, Anadolu'da yaptığı eskiz, 1912

²³ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier*, Kaliforniya, Taschen, 2004, s. 8.

3.1.2 Erken Dönem Çalışmaları

1915'te, daha sonra hem kendisinin, hem de küresel mimarlığın strüktürel temelini oluşturacak olan Dom-ino Evi ve pilotiler üstüne kaldırılmış Pilotis Villası üstüne çalışmıştır.²⁴ 1916'da art arda dar ve geniş bölümlerden oluşan simetrik ızgara planlarıyla Palladio'nun villalarını anımsatan Schwob ve Turquie Villaları gibi tasarımlarında saray-ev temasını işlemiştir. Cephelerde oran denetimini sağlamak için altın orana göre 'düzenleyici çizgiler' (*regulating lines*) kullanmıştır.²⁵

1916'da yeniden Paris'e giden Jeanneret ressam Amédée Ozenfant'la (1886-1966) tanışmış ve onunla birlikte 'Yeni Platoncu' felsefeyi temel alan plastik anlatımın, Salon resminden mimarlığa her biçimini kapsayan pürizmin makine estetiği kuramını ortaya atmış, gene Ozenfant'la birlikte düşüncelerini *L'Esprit Nouveau (Yeni Ruh)* dergisinde savunmuştur.²⁶ Bu yazılarını 'kuzgunumsu' anlamına gelen, aynı zamanda büyükbabasının adından (*Lecorbesier*) türettiği "Le Corbusier" takma adıyla imzalayan Jeanneret sonraları hep bu adı kullanmış ve bu adla tanınmıştır.²⁷ 1922'de yeğeni Pierre Jeanneret'yle (1896-1967) İkinci Dünya Savaşı'na değin birlikte çalışmaya başlamış, aynı yıl seri üretilen bin konut tipi olan Domino Evi ve Pilotis Villası projelerini Citrohan Evi ve Çağdaş Kent çalışmaları içinde geliştirmiştir. Her iki proje de 1922'de Paris Güz Salonu (*Salon d'Automne*)'nda sergilenmiştir. Basit bir küp olan Citrohan Evi, Le Corbusier'nin 'Mimarlığın Beş İlkesi' olarak adlandırdığı; yapının kolonlarla yerden kaldırılması, çatıda bahçe teras, betonarme iskelet sisteminin sağladığı plan esnekliği, yatay bant pencere ve cephede serbestlik gibi özellikleri anlatması bakımından önem

²⁴ Dom-ino; 'eve değin' anlamına gelen '*domestique*' kelimesinden türetilmiştir. Aynı zamanda tasarlanan yapı, plansal olarak altı pilotisiyle domino taşını çağrıştırmaktadır.

²⁵ William J. R. Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Londra, Phaidon Press, 1986 (2001), s. 46.

²⁶ Anthony Vidler, "Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation", *Representations*, Sayı 72, 2000, s. 11.

²⁷ Richard Francis, "Becoming Corbusier: a recent exhibition traced the development of this seminal 20th-century figure from provincial designer to modern architectural master", *Art in America*, sayı 3-7, 2003, s. 7.

kazanmıştır.²⁸ Le Corbusier aynı anlayışla Mayer Villası'nı, 1925'teki Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi'ndeki *L'Esprit Nouveau* Pavyonu'nu, 1927'de Stein (*De Monzie*) Villası'nı ve 1929'da Savoye Villası'nı gerçekleştirmiştir.

3.1.3 Şehircilik Çalışmaları

Avrupalı çağdaşları, Walter Gropius (1883-1969) ve Mies van der Rohe'nin (1886-1969) tersine Le Corbusier mimarlığın kentsel yönüne ağırlık vermeye çalışmış, yaptığı çok sayıda kent planlama çalışmasında mimarlık anlayışına paralel, tutarlı bir yol izlemiştir.²⁹ 1922'de Amerikan gökdelenlerinin etkisiyle merkezinde 24 tane 60 katlı haç planlı büro binasının ve 10-12 katlı konut bloklarının bulunduğu ve bu merkezin yeşil bir alanla çevrelendiği “Üç Milyonluk Çağdaş Kent” tasarımını yapmıştır. 1925'te Paris için yaptığı *Plan Voisin* eski yapılarının yıkılmasıyla açılacak alanda, gökdelenlerin ve geniş yeşil alanların yer aldığı yoğun bir yapılaşmayı öneren bir çalışmadır (Şekil 3.3). Her iki planlamada da taşıt trafiği kolonlar üstünde yerden yükseltilmiştir. 1930'daki Işıyan Kent (*Radiant City*) planlamasında Le Corbusier'in makine çağı kenti anlayışının değiştiği görülmektedir. Bu tasarımında Le Corbusier, merkezi bir kent planlamasından, her bir işlevin birbirine paralel ayrı bölgelere yerleştirildiği bir planlamaya yönelmiştir.³⁰ Ancak yaptığı bu çalışmalar, birçok kent plancısı tarafından ütöpik olarak değerlendirilmiştir. 1930'larda yaptığı Rio de Janeiro ve Cezayir kent planlarında pürist geometrik-soyutlamadan uzaklaşmıştır. Bu dönemdeki resimlerine paralel yararçı bir anlayışla daha serbest çizgiler kullanmıştır.

²⁸ Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, s. 54.

²⁹ Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, s. 154.

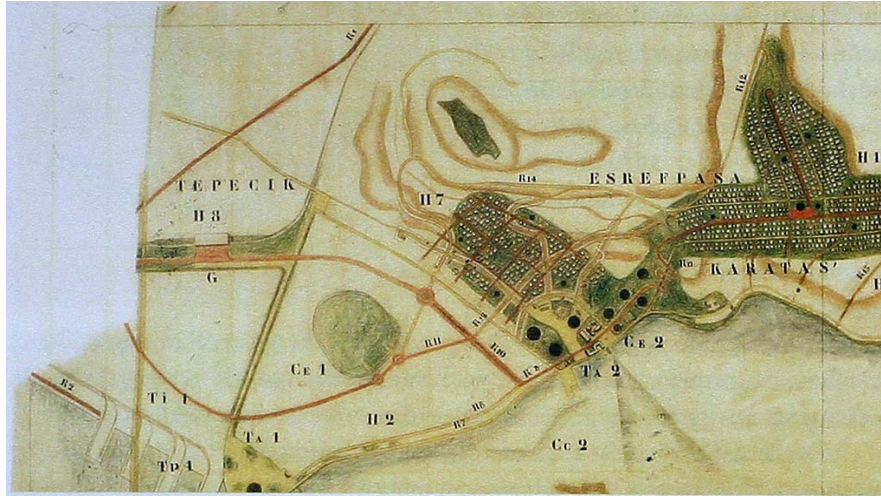
³⁰ Le Corbusier, *My Work*, s. 62



Şekil 3.3 Le Corbusier, *Plan Voisin*, 1922, 1925’de yayımladığı Laboratuvar Çalışması, Kurama Değın bir Soruşturma (*Laboratory Work, An Inquiry into Theory*) bildirisinde ve 1960’da yayımlanan *My Work* adlı kitabında, projenin imajı yukarıdaki gibi New York fotoğrafının altına konulmuştur.

Le Corbusier, 1948’de İzmir Belediyesi’nin daveti üzerine Türkiye’ye gelmiş, İzmir imar planı için bir çalışma yapmış, ancak önerileri yine ütöpik bulunduğđ için uygulanmamıştır (Şekil 3.4).³¹

³¹ Cânâ Bilsel, “Le Corbusier ve İzmir: Geleceğın Kenti Üzerine Tematik Bir Proje”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 87, 2003, s. 160. Le Corbusier 1922 İzmir yangınından kurtulmuş tarihi Punta mahallesini kaldırarak yerine yüksek ofis blokları önermektedir. Ayrıca bkz: Tanyeli, “*Le Corbusier Hala Güncel mi?*”, s. 97. Uğur Tanyeli bu tasarım için Le Corbusier’nin “en çırpıştırma projelerinden biri olduğunu söyleyebiliriz” tanımlamasını yapmıştır.



Şekil 3.4 Le Corbusier, İzmir Nazım Planı eskizi, 1939

3.1.4 Ustalık Dönemi Çalışmaları

Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri (CIAM)'nin kuruluş çalışmalarına da katılan Le Corbusier, bir çok ülkede konferanslar vermiş, danışmanlık yapmıştır. Daha sonraki yıllarda Le Corbusier düzensiz, plastik ve hareketli bir mimarlığa yönelmiştir. Konut Birimi (*Unite d'Habitation*) (1952, Marsilya) bu yeni anlayışın yeni örneklerinden bir olmuştur. *Unite d'Habitation* doğrusal bir düzen içinde yer alan iki katlı konut birimleri iki yönden güneş alabilmekte, alışveriş, yemek ve temizlik gibi hizmetler yapı içinde sağlanmaktadır. Kesintisiz bir arazi kullanımı elde etmek için ayaklar üstünde yükseltelen yapının boyutları Le Corbusier'nin *Modulor* adını verdiği oran sistemine göre düzenlenmiştir (Şekil 3.5).³² Bu oran sisteminde belinin yerden yüksekliği 1.13 metre olan, elini yukarıya kaldırdığında yüksekliği 2.26 metreye varan, 1.83 boyundaki insan ölçü olarak kabul edilmiştir.

³² Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, s. 162.



Şekil 3.5 Le Corbusier, Konut Birimi (*Unité d'Habitation*) ve duvarındaki modülör kabartması, Marsilya, 1952

Le Corbusier, prefabrikasyon ve endüstriyel yapım teknikleri için bir rehber olarak nitelendirdiği Modülör'ü 1946'de açıklamış, iki yıl sonra da yayımlamıştır.³³ Bu dönemdeki en önemli –ve en sıra dışı- yapısı silo gibi kuleleri, mantar başını andıran kalın beton örtüsü ve düzensiz küçük açıklıklarıyla Ronchamp Şapeli'dir (1954).

1951-1956 arasında Hindistan'da Chandigarh'da simgesel özelliği güçlü yapılar tasarlamıştır. 1958'deki Brüksel Dünya Sergisi'nde hiperbolik paraboloid form kullandığı Philips Pavyonu'nu, ses mühendisi Edgard Varése (1883-1965) ile birlikte gerçekleştirmiştir.³⁴ Le Corbusier'nin son yapıtları Yat Klübü (1965, Chandigarh), Zürich Sergi Pavyonu (1967) ve Venedik'teki Merkez Hastanesi'dir (1965).

³³ Le Corbusier, *The Modulor*, s. 239.

³⁴ Tony Gibbs, *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design*, Londra, Thames and Hudson, 2007, s. 30. Le Corbusier'nin tasarladığı pavyonun iç çepherine dağıtılmış bir şekilde yerleştirilen 425 hoparlörle film ve slayt gösterisi yapılmıştır. Bu sunumun ayrıntılı çözümlemesi için ayrıca bkz: Levent Şentürk, "Eril Bir Anlatı Olarak 'Poème Électronique'" *Arredamento Mimarlık*, Sayı 202, 2007, ss. 82-90.

3.1.5 Kitapları

Uygulamaları kadar yayınlarıyla da etkili olan Le Corbusier'nin kült yapıtı olarak Bir Mimarlığa Doğru (1923, *Vers Une Architecture*) kabul edilir.³⁵ Bu kitabın içeriğini, 1920 yılında yayına başlayan ve kendisinin editörlüğünü yaptığı *L'Esprit Nouveau* dergisinden alınan makaleler oluşturmaktadır. Daha sonra yayınladığı kitaplar ise sırası ile şu şekildedir; *Urbanisme* (1925, *Şehircilik*), *L'Art Decoratif d'Aujourd'hui* (1925, *Günümüz Dekoratif Sanatı*), *La Peinture Moderne* (1926, *Modern Ressam*), *Almanach de L'Architecture Moderne* (1927, *Modern Mimarlık Yıllığı*), *Une Maison – Un Palais* (1928, *Bir Ev – Bir Saray*), *Precisions* (1930, *Ayrıntılar*), *Croisade* (1932, *Sefer*), *La Ville Radieuse* (1937, *Işıyan Kent*), *Quand Les Cathedrales Etaient Blanches* (1937, *Katedraller Beyaz Olduğunda*), *Des Canons, Des Munitions? Merci! Des Logis...S.V.P.* (1938, *Silahlar, Cephaneler? Hayır teşekkürler! Bize ev verin...Lütfen*), *Sur Les 4 Routes* (1939, *4 Yolda*), *Les Constructions "Murondins"* (1941, *"Murondins" Yapıları*), *La Charte d'Athenes* (1943, *Atina'nın Fermanı*), *Maniere De Penser L'Urbanisme* (1945, *Şehirciliğin Düşünce Biçimi*), *U. N. Head Quarters* (1947, *B. M. Genel Merkezi*), *Le Modulor* (1949, *Modülör*), *Poesie Sur Alger* (1950, *Cezair'e Şiir*), *Une Petite Maison Küçük* (1954, *Bir Ev*), *Modulor 2* (1955, *Modülör 2*) ve *My Work* (1960, *Yapıtlarım*).³⁶

1968'de İsveçli koleksiyoncu Raoul La Roche için Paris'te yaptığı evde (1923) adına bir vakıf kurulmuştur.

3.2 Le Corbusier'nin Fotoğrafa Bakış Açısı

Çağın getirdiği yeniliklerin potansiyellerini kullanma arzusu ve "Makine Estetiği" saplantısı doğrultusunda Le Corbusier'in fotoğrafı etkin bir şekilde kullanmaya çalıştığı, gerek kendi yorumlarından, gerek çekirmiş olduğu fotoğrafları yorumlayanların

³⁵ Le Corbusier'nin bundan sonraki bütün yayım isimlerinin tercümelere yazara aittir.

³⁶ Le Corbusier'nin yazılı eserlerinden sadece *Bir Mimarlığa Doğru* kitabı Türkçeye çevrilmiştir. Çalışmada geçen bütün eserlerinin çevirisi yazara aittir.

fikirlerine dayanılarak iddia edilebilir. Bu bölümde, Le Corbusier'in mekanlarının çekilmiş olan fotoğraflarına konunun uzmanlarınca yapılan yorumlardan yararlanılarak, onun fotoğrafa bakış açısına ilişkin birtakım fikirler geliştirilmeye çalışılacaktır. Bu konuda önemli çalışmaları bulunan Beatriz Colomina, Le Corbusier ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi “aracın gerçekçi yorumu ile nesnenin biçimci yorumu arasında kararlı bir salınım” olarak tanımlamıştır.³⁷

Alexander Gorlin (1982), Le Corbusier'nin mimari temsilinde kullandığı fotoğrafları; “yüksek derecede kasti, edilgin kayıtlardan ziyade, çalışmaları üzerine etkin bir yorum” olarak nitelendirmiştir: “İç mekan fotoğraflarında, bir odanın boş olup olmadığı, hangi mobilya seçilip ve nereye konumlandırılmış olduğu insan figürünün hangi boyutta ve duruşta olduğu anlamlıdır. Planlarda ve cephelerde olduğu gibi fotoğraflar da Le Corbusier'nin mimarisinin sunumunun tümlev bir parçasıdır. Sunduğu binalar kadar *Oeuvre Complète*'deki fotoğraflar da önemlidir” şeklinde yorumlamıştır (Şekil 3.6).³⁸

³⁷ Beatriz Colomina, “Le Corbusier and Photography”. *Assemblage*, Sayı 4, 1987 s. 8. [...oscillating constantly between a realistic interpretation of the medium and a formalist interpretation of the object. Y.Ç.]

³⁸ Alexander Gorlin, “The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier”, *Perspekta*, Sayı 18, 1982, s. 56. [Le Corbusier's photographs of his architecture are highly intentional; not passive recordings, but an active commentary on his work. In the interior photographs there is meaning in whether a room is empty or not, what furniture is inside and where it is placed, and the size and position of the human figures. Like the plan and elevations, the photographs are an integral part of the presentation of Le Corbusier's architecture. In a way, the photographs in the Complete Works are as important as the buildings they represent. Y.Ç.]



Şekil 3.6 Le Corbusier, *Stein Evi*, Garches, 1927. Mutfak

Le Corbusier yapıtlarını fotoğraflamak için dönemin ünlü fotoğrafçıları kullanmak yerine, ismi pek duyulmamış fotoğrafçıları yeğlemiştir. Böylelikle kendi stilini oluşturmuş fotoğrafçıların, fotoğraflara ve dolayısıyla Le Corbusier'nin yapıtlarına yorum katmasına engel olmuştur. Zaten sıradanlık ve dolayısıyla günlük yaşam, Le Corbusier'nin tasarımlarında en etkili ölçütlerdendir. Yapıtlarının fotoğraflarında zorlama bakış açıları, odak uzunlukları limitinde kullanılmış mercekler yerine, insan gözünden, yaşantıdan olağan görüntüler yakalanmaya çalışılmıştır. Üstelik bu olağanlığı desteklemek için yaşantıdan nesnelere çerçeve içine yerleştirilmektedir. Bu konuya ilerleyen bölümlerde geniş olarak değinilecektir.

Le Corbusier mimarlığının morfolojisini etkileyen erken dönem pürist çalışmalarında günlük sıradan nesnelere en doğal ve en bilindik formlarını kullanmıştır (Şekil 3.7).³⁹ Bunun sebebini “Kübizm Sonrası” (*Après Cubisme*) bildirisinde şu şekilde açıklar: “. . . Özne, mütevazi olabilmelidir, misal şişe; şekli her yerde mevcuttur, kayıtsız gözlemciler tarafından bayağı, saklanan ve özellikle yüksek düzeyde yaygındır. Bir ağaç istisnasız

³⁹ Le Corbusier, *My Work*, s. 207.

bir şekilde yegane ise özne olabilir. Bir peyzajın hacimlerinin güzelliği, resimsi etkisi olmadan veya kazara üretilmiş renklendirmeden dolayı seçilerek özne olabilir. . . .”⁴⁰ Bu soyut çalışmalarda anlatılmak istenilen bir imgenin soyut bir mekan ve perspektif algısı aracılığı ile aktarılmasıdır. Ancak Le Corbusier’nin yapıtlarının fotoğraflarında ise sürecin zıttı söz konusudur. Yapıtın fotoğrafındaki somut mekanın kompozisyonu, soyut bir anlam içermektedir. Başka bir deyişle Le Corbusier, fotoğrafın katı ve gerçekçi ortamında soyut anlamlar yaratma çabasıdadır denilebilir. Bu durumda algılanan fiziksel mekan ile yaratılan imge ayrılmaktadır. Gorlin mekan ayrışmasından şu şekilde bahseder; “Resimde, üç boyutlu mekan sorgulanmadan önce yaratılmalıdır. Ancak mimaride, zaten üç boyutlu bir ortamda, tersine bir izlek meydana gelir.”⁴¹

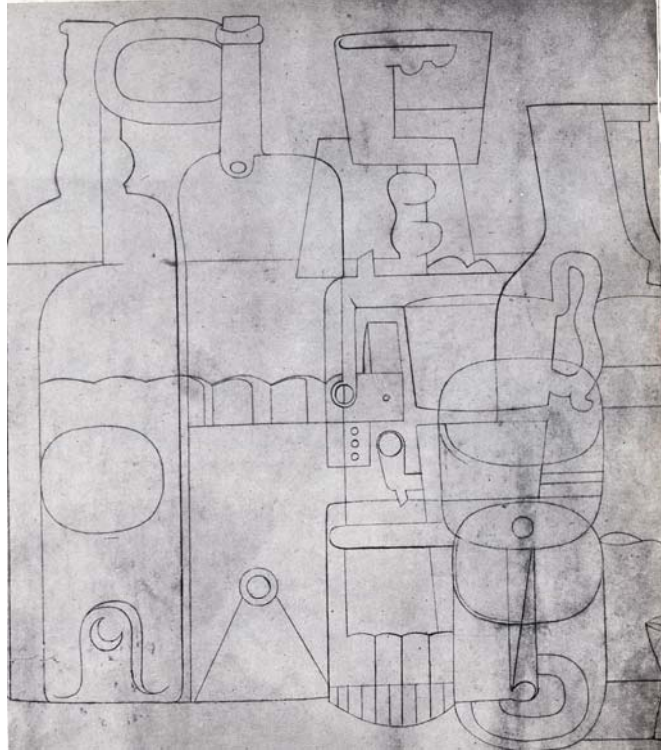
Bakmak ile görmek arasındaki fark gibi Le Corbusier, algının kaçınılmaz subjektifliğinden şu şekilde bahsetmiştir; “Bir kişinin gördüğü söylemek kaçınılmazdır . . . fakat bundan daha kaçınılmaz ve zor olan, bir kişinin gördüğünü görmektir.”⁴² Fotoğraf makinesi sözü edilen öznelliği fiziksel olarak ortadan kaldıran bir araçtır. Karanlık kutunun içindeki duyarlı yüzey insan gözünü taklit ederek görüntüyü kaydeder. Ancak Le Corbusier’nin bahsettiği, bakmak ile görmek arasındaki fark gibi, bir fotoğrafa bakıldığında çıkarılan anlamdır. Bununla ilgili görüşlerini 1933’de ‘*la vision de l’objectif*’ demecinde şu şekilde vermiştir: “Mercekler daha önceden algılarımızın ötesinde var olan evrenin gizemidir. . . . [mercekler] bize ulaşabilen dünyanın temsilidir . . . insan bilincinin güçlülüğünü görsel olgu aracılığıyla bize göstermektedir. . . .Doğa ve

⁴⁰ Le Corbusier, *After Cubism*, 1918, s. 161 [The subject can be humble; it often will be, since, for example, a bottle whose form is now ubiquitous, banal for the indifferent observer, harbors within it, and for that very reason, a high degree of generality. The subject might be a tree, if this tree is not exceptionally individuated. It might be a landscape chosen for the beauty of its volumes and not for its picturesque effect or a color produced by accidental causes. Y.Ç.]

⁴¹ Gorlin, “The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier”, s. 53.

⁴² Naegele, “Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavillions and Multi-media Spectacles”, s. 130. [It is always necessary to say what one sees . . . but what is even more necessary and far more difficult is to see what one sees. Y.Ç.]

insan bilinci bizi ilgilendiren denklemin iki koşuludur Başka bir şeye ihtiyaç yoktur, her şey orada mevcuttur.”⁴³

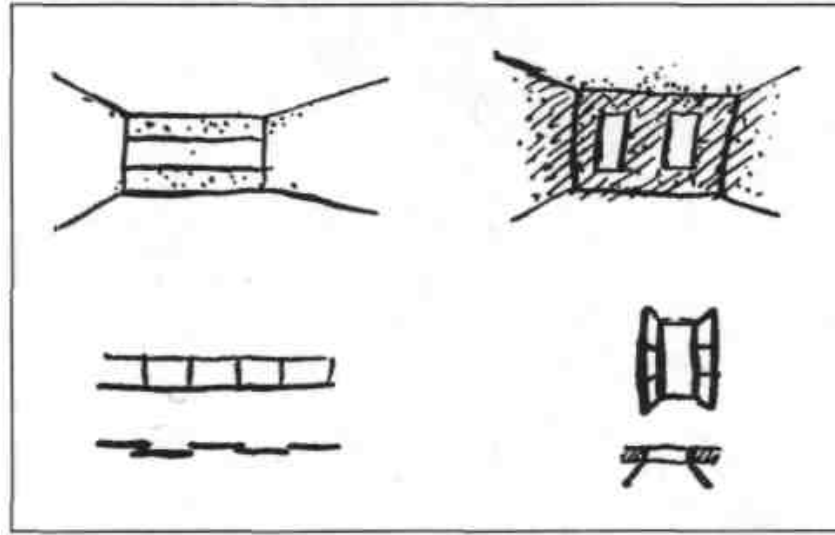


Şekil 3.7 Le Corbusier, *Plastik Görsel*, 1925

Bölüm 1.2.’de belirtildiği gibi perspektif bir izleyicinin bir nesneye bakış açısı, görüş biçimi, ileri görüş anlamına gelir. Colomina fotoğrafın mekanından ve daha sonra Le Corbusier’nin yatay pencerelerinin, Perret’in dikey pencerelerine göre, fotoğrafçıların tabloları temel alınarak daha az pozlama süresi sağladığına dayanarak daha fazla aydınlatıldığından bahsederken, “Fotoğraf ve film, tek kaçıslı perspektif üzerine dayanan, genellikle saydam bir gereç olarak görünen temsilin, klasik sisteminden türerken,

⁴³ Le Corbusier, *la vision de l’objectif*, 1930, s. 131. Aktaran; Gorlin, “The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier”, s. 131. [...mysteries of the universe which previously have been beyond our perception the spectacle of the world accessible to us To disclose the intensity of human consciousness to us through the intermediary of visual phenomena....Nature and human consciousness are the two terms of the equation which interests us Nothing else is needed, everything is there. Y.Ç.]

fotoğraf ile perspektif arasında epistemolojik bir kırılma vardır” der (Şekil 3.8).⁴⁴ Ve devam eder; “Fotoğrafçılığın bakış açısı fotoğraf makinesi, mekanik gözdür. Perspektifin üslup sahibi uzlaşması (konvansiyonu) her şeyi seyircinin gözüne göre merkezler ve bu görüntüyü ‘gerçek’ olarak adlandırır. Fotoğraf makinesi –ve özellikle film makinesi- merkezin olmadığını ima eder.”⁴⁵



Şekil 3.8 Le Corbusier, Yatay ve dikey pencerelerin karşılaştırma eskizi, 1926

Le Corbusier'nin fotoğrafı kullanımını anlamak için, fotoğrafçının rolünü ve fotoğrafçılığı destekleyen teknolojinin rolünü anlamak gerekir. 1925 ile 1965 yılları arasında yaptığı bütün çalışmalarının değişen imgesi, yayınlarda kullandığı fotoğrafların tanımlamaları ile paralel dönüşmüştür. Teknoloji ile değişen ve gelişen ulaşım, seri üretim, elektrikle haberleşme gibi olgular, seyyar bir yaşam tarzı hazırlamıştır. Buna

⁴⁴ Beatriz Colomina, *Privacy And Publicity*, Londra, The MIT Press, 1996, s. 133. [While photography and film, based on single-point perspective, are often seen as ‘transparent’ media, deriving from the classical system of representation, there is an epistemological break between photography and perspective. Y.Ç.]

⁴⁵ Colomina, *Privacy And Publicity*, s. 133. [The point of view of photography is that of the camera, a mechanical eye. The painterly convention of perspective centers everything on the eye of the beholder and calls this appearance ‘reality’. The camera—particularly the movie camera— implies that there is no center. Y.Ç.]

paralel olarak fotoğraf gereçleri de küçülmüş, hafiflemiş, görece ucuzlamış, mimarlıktan ve/veya fotoğrafçılıktan çok az anlayan bir amatörün fazla zahmet vermeden çalışmasına imkan vermiştir. Naegele bu kullanıcı sayısının artışıyla oluşan ortamı şu şekilde tanımlar; “...aracın demokratlaştırılması fotoğrafçının yenilik arayışı ve sanatsal niyeti, teknik mükemmellik ile ölçüt olarak yer değiştirmiştir.”⁴⁶

Bundan sonraki bölümlerde, Le Corbusier'nin fotoğrafa bakış açısı doğrultusunda, mimarlık ile fotoğrafı yan yana getirirken kullandığı yöntemler üç ana başlık altında incelenecektir. Bu bölümlerin kurgusu ve sıralaması şu şekilde tanımlanmıştır: Foto-Mekan; ön-tasarım, Foto-Hikaye; yeniden kurgulama, Foto-Duvar; uygulama. Başka bir deyişle ilk önce fotoğrafı çekmeden önceki kurgulamaları, daha sonra yayımlarında fotoğrafı kullanımı, son olarak da tasarladığı mekanlarda kullandığı görseller incelenecektir.

⁴⁶ Daniel J. Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the Representation of Modern Architecture*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Pennsylvania Üniversitesi, 1996, s. 52. [...democratization of the medium Novelty and the artistic intent of the photographer replaced technical perfection as criteria. Y.Ç.]

BÖLÜM DÖRT

FOTO-MEKAN

4.1 Le Corbusier'nin Fotoğraf Üzerine Çalışmaları ve Seçkileri

Foto mekan olarak adlandırılan bu bölümde, Le Corbusier'nin fotoğrafı çekmeden önce yaptığı ön tarasimler irdelenecektir. Başka bir deyişle, denklanjöre basmadan önce öngördüğü ölçütler aktarılacaktır.

4.1.1 Mekan Çalışmaları

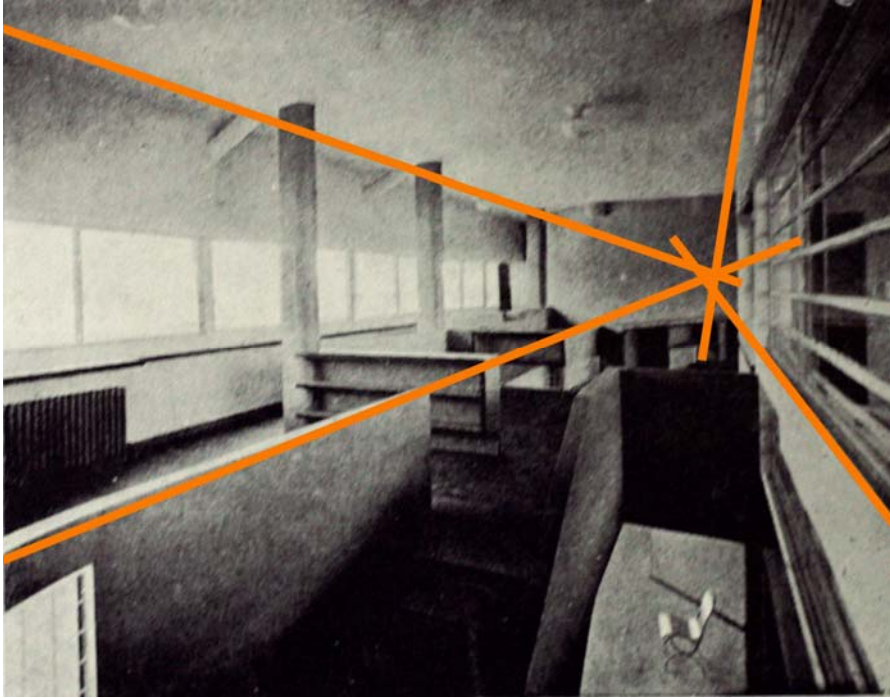
Le Corbusier'nin fotoğrafçı seçimindeki amaç, yapıtlarını ünlü ve tarzı olan fotoğrafçıların bakış açısından korumaktır. Onun için önemli olan, mekanda yaşayacak olan insan gözünün bakış açısıdır. “Le Corbusier, yapılarının fotografik temsili üzerinden bütün sanatsal kontrolü elinde tutmuştur ve fotoğrafçılar bu süreçte sadece teknisyen olarak hizmet etmişlerdir.”⁴⁷

Le Corbusier'nin çalışma tekniğinde, sözü edilen bakış açılarını saptama süreci yapının yapım aşaması bitmeden hemen önce başlamaktadır. Bu aşamada ilk olarak yapı birçok açıdan teknik özen gösterilmeden fotoğraflanır. Kadrajın yatay düzgünlüğü (ufuk çizgisine paralelliği), mekandaki inşaat merdivenleri gibi ayrıntılar önemsenmemektedir. Yapım aşaması bittikten hemen sonra, kullanıcılar yapıya yerleşmeden hemen önce mimari fotoğrafçıya önceden seçilmiş açılar doğrultusunda iş verilmektedir. Böylelikle istenilen kompozisyon ve etki güvence altına alınmış olur.

⁴⁷ Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things*, s. 49. [... Le Corbusier exercised total artistic control over the photographic presentation of his buildings, and that photographers served only as technicians in this process. Y.Ç.]

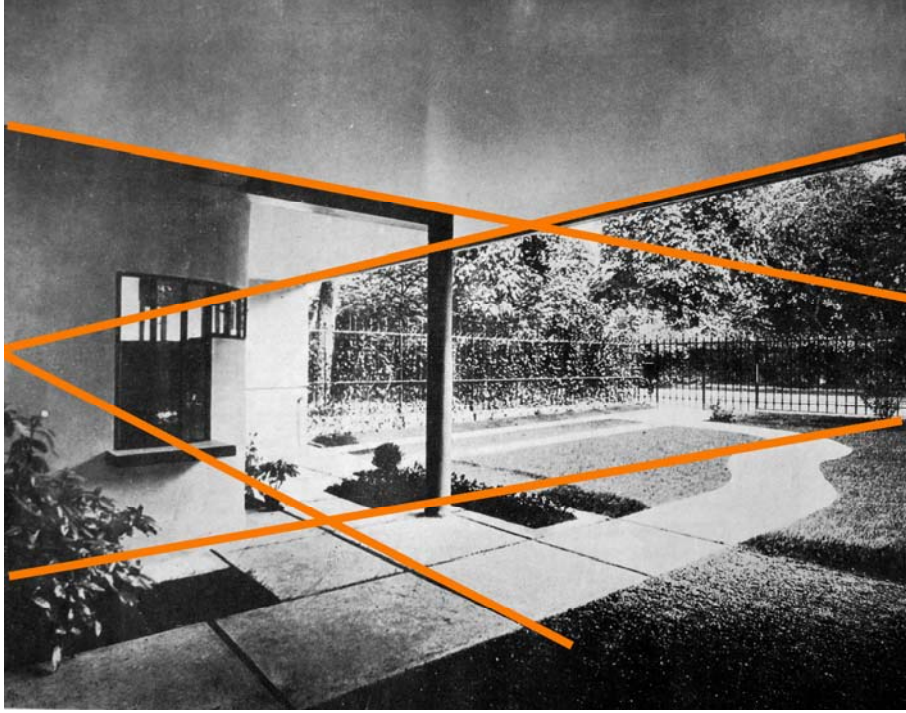
4.1.1.1 Kaçış Noktaları

Fotoğraflar, perspektif açılarından incelendiğinde çoğunun tek kaçışlı oldukları görülmektedir. Bu durumun nedeni tek kaçışlı perspektifin, mekanın temsilinde derinlik duygusunu daha çok pekiştirmesidir. “Dikdörtgen odak noktası kısalan piramitlerin özüdür; ki bu fotoğrafın çerçevesi ile tınlaşım içindedir. Genellikle kare ve dikdörtgen, Stein Evi’ndeki gibi merkezden ötelenebilir veya Cook Evi’ndeki gibi tam yamuk veya trapezoid çarpıtılabilir (Şekil 4.1-2).”⁴⁸



Şekil 4.1 Le Corbusier, *Stein Evi*, Garches, 1927. Turuncu çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir.

⁴⁸ Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things*, s. 136. [The quadrilateral focal point is the essence of the truncated pyramid for it is this which resonates with the frame of the photograph. Usually square or rectangular, it can be shifted off center as at the Villa Stein, or distorted into a trapezoid or trapezium as at the Maison Cook. Y.Ç.]



Şekil 4.2 Le Corbusier, *Cook Evi*, Boulogne, 1926. Turuncu çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir.

4.1.1.2 Işık

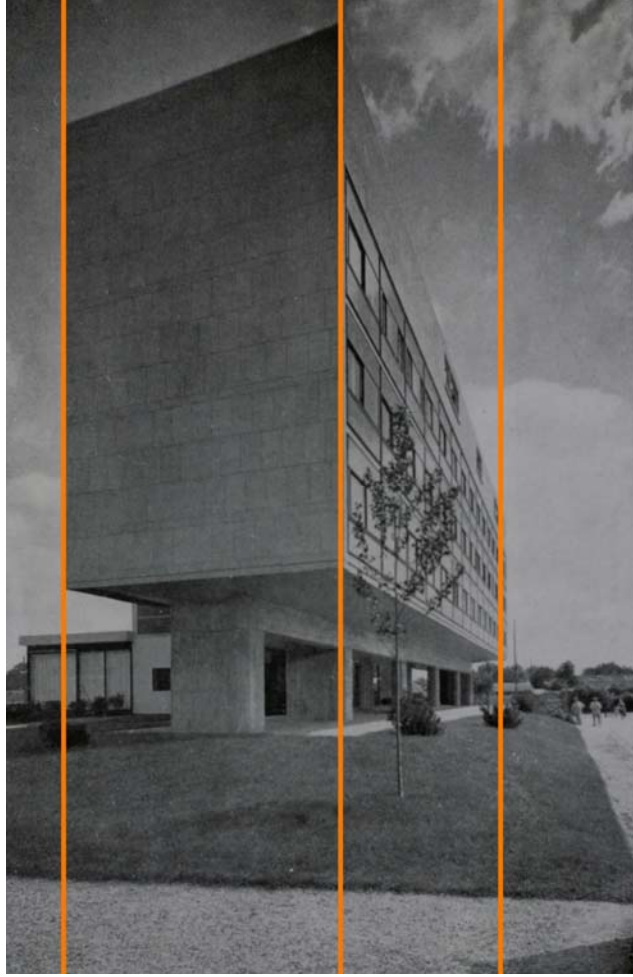
Le Corbusier'nin fotoğraflarındaki mekan çalışmalarının bir diğer önemli noktası ise ışık seçimidir. Mimarlığı “ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustaca, doğru ve görkemli oyunudur” sözleri ile tanımlarken, bu kütlelerin temsilinde de beklenildiği gibi ışık keskin bir şekilde duyumsanmaktadır.⁴⁹ İç mekan, ve özellikle dış mekan fotoğraflarında güneşin kontrast etkisi görülmekte, bulutlu ve gölgesiz kütle fotoğraflarına rastlanmamaktadır. Bu konuda Naegele, Le Corbusier'nin parıltıya neden olan ışıltılara göre perspektifi şekillendirdiğini belirtmektedir.⁵⁰

⁴⁹ Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi, İstanbul, YKY,1923 (1999), s. 21

⁵⁰ Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things*, s. 136.

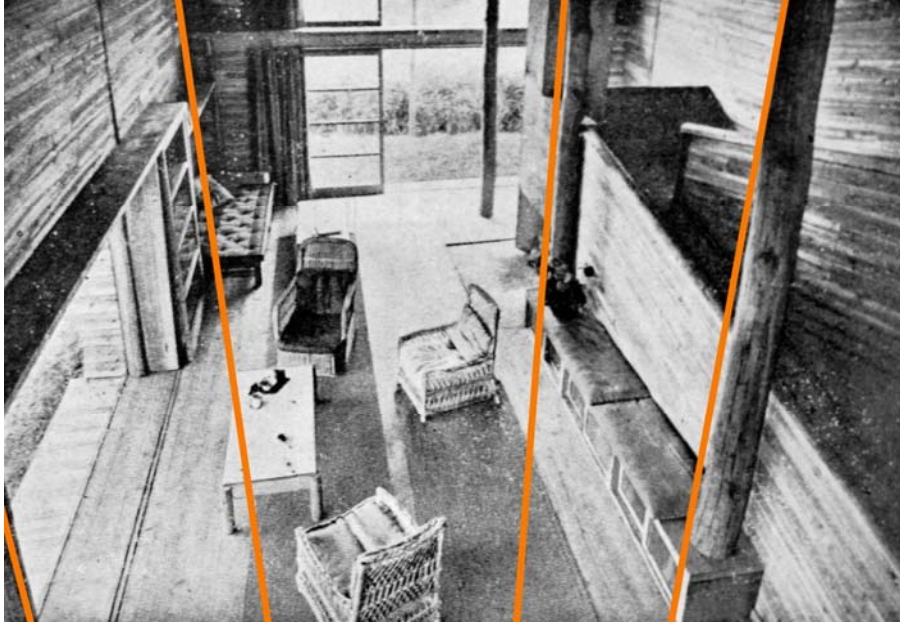
4.1.1.3 Çerçeve

Mimari fotoğrafçılığın en değişmez özelliği olan dikey perspektif doğruluğuna, diğer bir deyişle yeryüzüne dik olan çizgilerin fotoğrafta da çerçevenin yan kenarlarına paralel olmasına özen gösterilmektedir (Şekil 4.3).⁵¹ Mekanın düşey derinliği öne çıkan çok ender fotoğraflarda bu kurala uyulmamaktadır (Şekil 4.4).



Şekil 4.3 Le Corbusier, *İsviçre Öğrenci Yurdu*, Paris, 1932. Turuncu çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir.

⁵¹ Bakış açısı yeryüzüne paralel olmayan fotoğraflarda düşey çizgiler bir odak noktasına doğru kaçır. Diğer bir deyişle, yüksek bir kütleye fotoğraf makinesinin yukarı doğru kaldırılarak baktığımızda çizgilerin birbirlerine yaklaştığı görülür. Bu durum teknik mimari kameralarla kontrol altına alınabilmektedir.



Şekil 4.4 Le Corbusier, *Errazuris Evi*, Chili, 1930. Turuncu çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir.

4.1.2 Nesne Yerleştirme Çalışmaları

4.1.2.1 Nesne

Yukarıda da bahsedildiği gibi Le Corbusier'nin yaratmak ve dolayısı ile fotoğrafa aktarmak istediği mekan, günlük hayattan doğal sahneler içermelidir. Bu amaç doğrultusunda Le Corbusier'nin başvurduğu yöntem nesne yerleştirme çalışmalarıdır. Özenle seçilmiş bu nesnelere orada yaşanan hayatın bir parçası olduklarını göstermektedir. Le Corbusier “ev”lerinin kullanıcıları hakkında kesin bir dille şu kelimeleri kullanmıştır: “Ziyaretçiler şu ana kadar birbirlerine ne oluyor diye sorarak içeride dönüp dururlar, görüp hissettiklerinin sebeplerini zorlukla anlar; ‘ev’ diye adlandırılan hiçbir şey bulamazlar. Kendilerini tümüyle yeni bir şeyin içinde hissederler. Ve . . . inanıyorum ki, sikkın değiller!”⁵²

⁵² Le Corbusier, *Precisions*, Cambridge, The MIT Press, 1930 (1991), s. 136. Aktaran: Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 326. [The visitors, till now, turn round and round inside, asking themselves what is

Colomina, yönlerini yitirmeleri ve bu eve göre konumlanamamaları sonucu kullanıcıların ziyaretçilere dönüştüğünü şu şekilde belirtmektedir;

“Nesneler Le Corbusier'nin evlerinin fotoğraflarında 'iz' gibi bırakılmıştır.... Bunlar yine, bir ziyaretçinin nesnesi olma eğilimindedirler (şapka, palto, vb.). Geleneksel anlayışa ait eve değin, hiçbir iz bulamayız. Bu nesnelerin mimar yerine vekalet ettiği de anlaşılabilir. Şapka, palto, gözlükler kesinlikle Le Corbusier'ye aittir. Bunlar, Le Corbusier'nin Günümüz Mimarisi (*L'Architecture d'aujourd'hui*) filmindeki gibi; evde ikamet etmek yerine, evin içinden geçen bir oyuncuyla aynı rolü oynarlar. Üstelik mimar, kendi işinden bir ziyaretçi veya film oyuncu uzaklığında yabancılaşır.”⁵³

Yerleştirilen nesnelerin hiçbiri, insan vücudunun varlığına ihtiyaç duymaz. Ian Borden, nesnelerin kullanıcılarının eksikliği hakkında şu sözleri belirtmiştir: “...Le Corbusier'nin çoğu erken dönem iç mekan fotoğraflarında yerleştirilmiş şapka, güneş gözlüğü, çakmak, dilimlenmiş ekmek gibi nesneler figürün varlığını işaret etmekte idi ve bu nedenle binanın yaşantısı açıkça teşhir edilmek zorunda değildir (Şekil 4.6).”⁵⁴

happening, understanding with difficulty the reasons for what they see and feel; they don't find anything of what is called a 'house.' They feel themselves within something entirely new. And . . . they are not bored, I believe! Y.Ç.]

⁵³ Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 327. [The objects left as "traces" in the photographs of Le Corbusier's houses They tend to be, again, the objects of a visitor (hat, coat, etc.). Never do we find any trace of "domesticity," as traditionally understood. These objects could also be understood as standing for the architect. The hat, coat, glasses are definitely those of Le Corbusier. They play the same role that Le Corbusier plays as an actor in the movie *L'Architecture d'aujourd'hui*, where he passes through the house rather than inhabits it. Even the architect is estranged from his work with the distance of a visitor or a movie actor. Y.Ç.]

⁵⁴ Ian Borden, “Imaging architecture: the uses of photography in the practice of architectural history”, *The Journal of Architecture*, Sayı 12/1, 2007, s. 69. [...the hat, sunglasses, lighter, cut loaf of bread and other objects disposed in many of the early interior photographs of Corbusier's villas suggest the presence of a figure, and hence the life of a building that does not have to be explicitly imaged to be described. Y.Ç.]



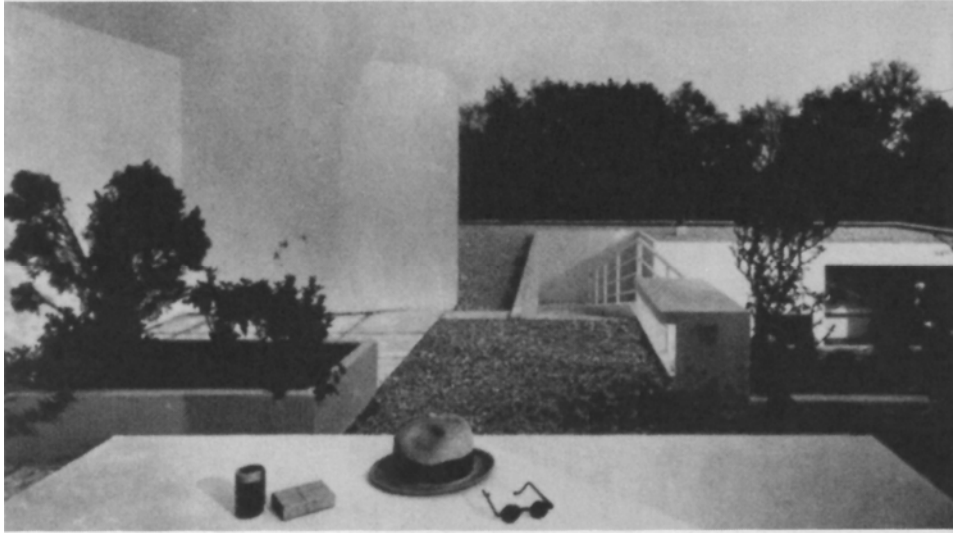
Şekil 4.5 Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1931. Giriş holü



Şekil 4.6 Rene Magritte, *Gazete Okuyan Adam*, 1928,
Tual üzerine yağlıboya, 128 x 95 cm, Tate Koleksiyonu

Le Corbusier, “birisi az önce oradaydı ve paltosunu, şapkasını masanın üzerine koyarak izlerini arkada bıraktı” izlemini vermek istemiştir (Şekil 4.5). Ayrıca kapının da özellikle açık bırakıldığı göz önünde bulundurulmalıdır ki; burada da belirtmek istenilen izleyicinin az önce kullanıcıyı kaybettiğidir. Alexander Gorlin, Rene Magritte’in (1898-1967) *Gazete Okuyan Adam (Man with a Newspaper, 1928)* çalışması üzerinden okuduğu Villa Savoye’un mutfağından çekilmiş karede açık olan kapıyı aynı şekilde yorumlar.⁵⁵

Le Corbusier *My Work* kitabında, konuk olarak gelen ünlü ressam Henri Matisse’in mekan deneyiminden şu şekilde bahsetmiştir: “Henri Matisse bir gün Stein’lar evine taşındıktan sonra çay içmekteyken, Le Corbusier sordu: ‘Bunun hakkında ne düşünüyorsun?’, Matisse kafası karışık ve mest olmuş bir şekilde cevapladı: ‘Bütünüyle bir kayboluştayım!’ Bu 1927’de oldu.”⁵⁶



Şekil 4.7 Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1931, Çatı Bahçesi

⁵⁵ Gorlin, “The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier”, s. 55.

⁵⁶ Le Corbusier, *My Work*, s. 258. [Henri Matisse was having tea one day in Stein’s house soon after the latter had moved in, when L-C said to him: “What do you think of it?” Matisse, confused and entirely delighted, replied: “I am utterly at a loss!” That was in 1927. Y.Ç.]

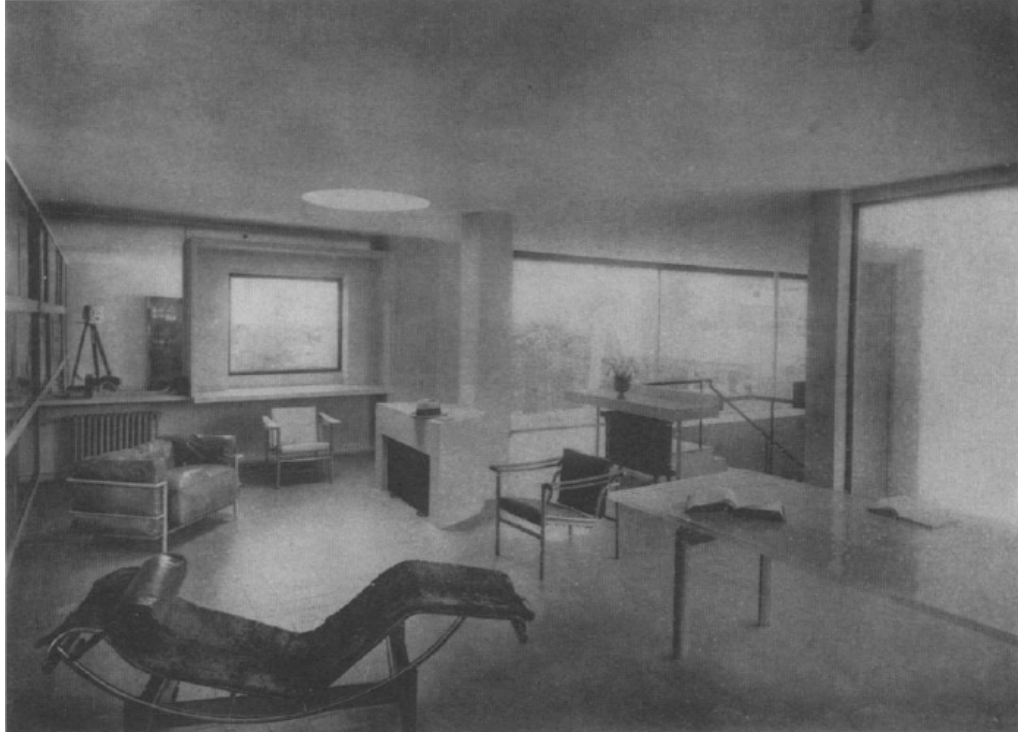
4.1.2.2 Tefriş

Mekan fotoğraflanmadan önce dikkat edilen diğer bir nokta ise tefriştir. Odanın içerisinde bulunan sandalye, koltuk, şezlong, masa gibi nesnelere fotoğraf makinesinin bulunduğu yere göre konumlandırılmışlardır. Koltuklar genellikle ana mekana yönelmiş olarak bırakılırken, *chaise-longue* (şezlong) gibi özel nesnelere çok daha davetkardır (Şekil 4.8). Church Evi'nin tasarımında yer alan ışık kulesinin aydınlattığı yere şömine tasarlamıştır. Le Corbusier, şöminenin yanmadığı zamanlarda bile mekanı aydınlattığı duyumsamasını vermek istemiştir. Bunu vurgulamak için de kendi şapkasını, bir imza gibi şöminenin üzerine konumlandırmıştır. Colomina ise sözü edilen şapka ve mekandaki diğer nesnelere için şunları belirtmiştir:

“Church Evi'nin bir iç mekan fotoğrafında, masanın üzerine doğal bir şekilde konumlandırılmış bir şapka ile iki açık kitap, az önce orada birisinin olduğunu bildirir. Geleneksel tablo oranlarına sahip bir pencere, öyle bir çerçevelendirilmiştir ki bu bir açıdan ekran olarak da okunabilmesini sağlar. Odanın köşesinde üçayak üstünde duran bir fotoğraf makinesi görülür. Bu, fotoğrafı çeken makinenin aynadaki yansımasıdır. Bu fotoğrafa bakan kişiler olarak, fotoğrafçının yani kameranın konumunda olmamızın nedeni; kameranın durduğu yer sebebiyle, fotoğrafçının bir ziyaretçi gibi odayı çoktan terk etmiş olmasıdır. (Odayı terk etmemiz önerilmiştir.) Nesne (evin ziyaretçisi, fotoğrafçı, mimar, hatta bu fotoğrafın seyircisi) çoktan çıkmıştır. Le Corbusier'nin evindeki özne kendi evinden yabancılaştırılmış ve uzaklaştırılmıştır (Şekil 4.8).”⁵⁷

⁵⁷ Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 327. [In a photograph of the interior of Villa Church, a casually placed hat and two open books on the table announce that somebody has just been there. A window with the traditional proportions of a painting is framed in a way that makes it read also as a screen. In the corner of the room a camera set on a tripod appears. It is the reflection on the mirror of the camera taking the photograph. As viewers of this photograph we are in the position of the photographer, that is, in the position of the camera, because the photographer, like the visitor, has already abandoned the room. (We have been advised to leave.) The subject (the visitor of the house, the photographer, the architect, and even the viewer of this photograph) has already left. The subject in Le Corbusier's house is estranged and displaced from his/her own home. Y.Ç.]

Church Evi kitaplığının diğer bir fotoğrafında aynı kompozisyon kaygıları görülmektedir (Şekil 4.11). Aynı mekandan farklı bir açı ile çekilmiş bu fotoğrafta oturma birimleri, kitaplar ve hatta ayna da artık gözükmeyen fotoğraf makinesi gibi çoğu nesnelere yer değiştirmiştir.⁵⁸ Sadece şapka aynı yerde durmaktadır.



Şekil 4.8 Le Corbusier, *Church Evi*, Paris, 1929

4.1.2.3 Otomobil

Le Corbusier'nin dış mekan fotoğraflarında en belirgin bir şekilde kullandığı nesne ise otomobillerdir.⁵⁹ Makine estetiği saplantısı doğrultusunda, *Bir Mimarlığa Doğru* kitabının içinde otomobiller için bir bölüm ayırmıştır. Le Corbusier'nin tasarladığı kentlerde ulaşım, önemli bir girdidir. Sadece makro ölçekte değil, yapı ölçeğinde de

⁵⁸ Charlotte Benton, "Le Corbusier: Furniture and the Interior", *Journal of Design History*, Sayı 2/3, 1990, s. 115.

⁵⁹ Tim Benton, "Dreams of Machines: Futurism and l'Esprit Nouveau", *Journal of Design History*, Sayı 3/1, 1990, s. 31.

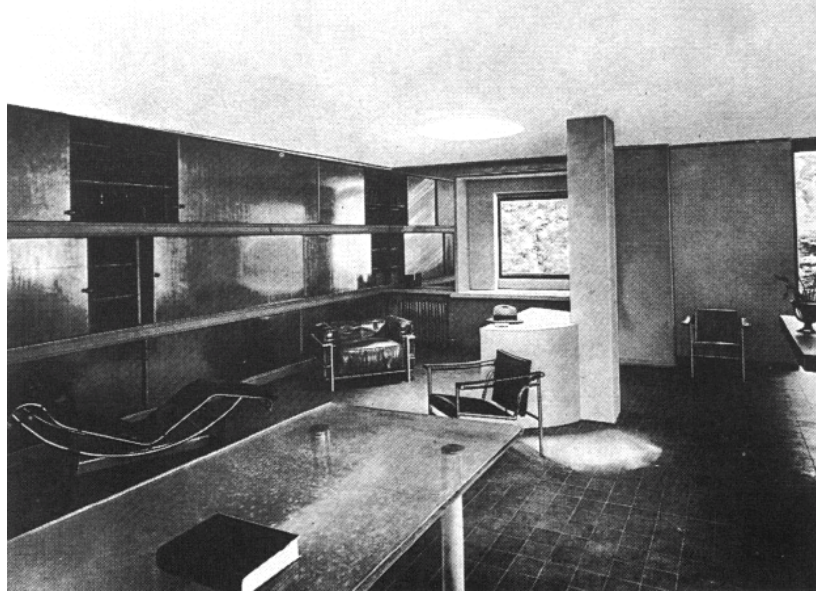
otomobil ve gereksinimleri yine önemli bir bileşendir. Örneğin, *Villa Savoye*'un zemin katındaki eğri, bir arabanın dönüş çapından belirlenmiştir. Ayrıca erken dönem tasarladığı yapılarda (*Citrohan Evi* gibi) her zaman garaj bulunmaktadır.



Şekil 4.9 Pierre Chenal – Le Corbusier, *Günümüz Mimarlığı* (*L'Architecture d'aujourd'hui*) filminden kare, 1929



Şekil 4.10 Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1931. Mutfak



Şekil 4.11 Le Corbusier, *Church Evi*, Paris, 1929. Charlotte Perriand kütüphanesi

Yukarıda sözü edilenlerin ışığında denilebilir ki; Le Corbusier, yapıtlarında tasarladığı yaşamı fotoğraf aracılığı ile aktarırken nesnelerin anlam bilimsel (semantik) potansiyellerini kullanmaktadır. Ancak kadraj içinde yaşamın gerçek izlerine (ikamet sürecinde kullanılan nesnelere, vb.) rastlanmamaktadır. Zira daha önce bahsedildiği gibi fotoğraflar kullanıcılar yerleşmeden önce çekilmektedir.

Özetle Le Corbusier, bir yaşam simülasyonu kurgulamıştır, nesnelere ise bu benzetimi tanımlayan izlerdir denilebilir.

4.2 Le Corbusier’de Eskiz – Fotoğraf İlişkisi

Bu çalışmada Le Corbusier’in incelenecek eskizlerinin en önemli özelliği, onların konu fotoğraflandıktan sonra kağıda geçirilmiş olmasıdır. Bu süreçle Le Corbusier, klasik anlamda eskizi, aklındaki hipotetik görüntüyü aktarmak için kullanmamış, var olan görüntüyü, üç boyutlu mekanı, ışıkları ve gölgeleri çizgisel bir boyuta getirmiştir. Diğer bir deyişle alışlagelmiş hayal ürünü olan bir mekanı tanımlayan eskiz sürecinin

tersini yerine getirmiştir. Yapıt gerçekleşmiştir ve somuttur. Bunlarla beraber, konu mekanik bir gereç ile çerçevlendirilmiştir. Fotoğraf çeken her insanın bilebileceği gibi, çerçevelenmiş bir konuyu kağıda aktarmak genellikle daha kolaydır. Ancak Le Corbusier'nin amacı bu kolaylıktan yararlanmak değil, konuyu sadeleştirerek daha yalın bir anlatım tarzı ile aktarmak istediği bağlama dikkat çekmektir.

Le Corbusier eskiz sürecini *My Work* kitabının '*Creation Is a Patient Search*' (*Yaratma Sancılı Bir Süreçtir*) adlı bölümünde şöyle tanımlar:

“Bir kişiyi çizmek, çizgilerin üzerinden geçmek, hacimleri yönetmek, yüzeyi düzenlemek... tüm bunlar öncelikle bakmak, daha sonra gözlemek ve sonunda keşfetmek anlamına gelir... Ancak bundan sonra ilham gelebilir. İcat etmek, yaratmak, bir kişinin tüm mevcudiyetini çizime geçirir ve işte kayda değer olan budur. *Başkaları* kayıtsız kalmışlardır – ama *siz gördünüz!*”⁶⁰

1911'de, Charles Eduard Jeanneret 24 yaşındayken çıktığı Doğu Yolculuğu'nda (*Le Voyage d'Orient*) fotoğraf makinesini kullanmaya başlamıştır. Ancak, Le Corbusier'nin kamera fobisi olduğunu, kendisinin yaşamının son yıllarında yazdığı *My Work* adlı kitabındaki şu sözlerinden anlaşılabilir: “Mimarlık, resim, heykel gibi görsel nesnelere çalışan ve seyahat eden biri, gözünü kullanır ve çizer, böylece görünen deneyimi sabitler. İzlenim kalemle kaydedildiğinde, ölümsüzleştirilmiş, iyi girilmiş, tescillenmiş ve yazılmıştır. Kamera, kendileri yerine görme işini yapan bir makine kullanan aylaklar

⁶⁰ Le Corbusier, *My Work*, s. 37. [To draw oneself, to trace the lines, handle the volumes, organise the surface ... all this means first look, and then observe and finally to discover And it is then that inspiration may come. Inventing, creating, one's whole being is drawn into action, and it is this action which counts. *Others* stood indifferent – but *you saw!* Y.Ç.]

için bir araçtır.”⁶¹ Gresleri, *Doğuya Yolculuk* kitabında Estergon Katedralinin fotoğrafını çektikten sonra eskizini yaptığını net bir şekilde ifade etmiştir (Şekil 4.12, Şekil 4.13).⁶²



Şekil 4.12 Charles Edouard Jeanneret, *Estergon Katedrali*, Budapeşte, 1911



Şekil 4.13 Charles Edouard Jeanneret, *Estergon Katedrali Eskizi*, 1911

Le Corbusier'nin bu davranışı, projelerinin yapımından çok uzun zaman sonra bile üst üste eskizler çalıştığını anımsatmaktadır. Colomina, Le Corbusier'nin sadece fotoğraflarla kalmayıp, topladığı ve biriktirdiği görselleri de bu sürece dâhil ettiğini belirtmiştir. Örneğin, Eugène Delacroix'nun (1798-1863) 'Cezayirli Kadınlar' (*Femmes*

⁶¹ Le Corbusier, *My Work*, s. 37. [When one travels and works with visual things – architecture, painting or sculpture – one uses one's eyes and *draws*, so as to fix deep down in one's experience what is seen. Once the impression has been recorded by the pencil, it stays for good, entered, registered, inscribed. The camera tool for idlers who use a machine to do their *seeing* for them. Y.Ç.]

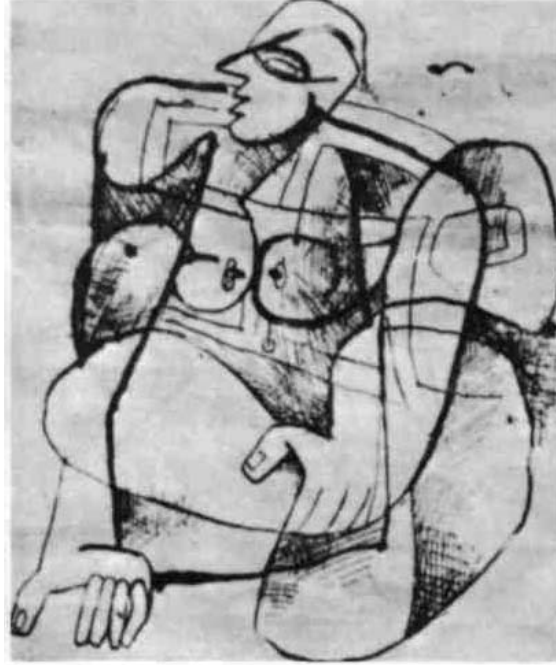
⁶² Colomina, "Le Corbusier and Photography", s. 8.

d'Alger) resmini yaşamının sonuna kadar sarı eskiz kağıdına defalarca kopyalamıştır (Şekil 4.14-15). Daha sonra, 1938’de, *Femmes d’Alger* resmini geliştirip, Eileen Gray’in (1878-1976) Jean Badovici (1893-1956) için tasarladığı Cap-Martin’deki eve kendisine haber vermeden bir duvar resmi yapmıştır (Şekil 4.16). Eileen Gray bu davranışı vandalizm olarak nitelendirmiş, bazı eleştirmenler ise “bir tecavüz” demiştir. Le Corbusier ise bu görseli “bir yabancıнын evinin işgali” olarak tanımlamış, ve bu tanımlamayı son kitabı olan ‘Yaratma Sancılı bir Arayıştır’ (*Creation is a Patient Search*) da şu şekilde açmıştır; “ellerimizle çalışarak, çizerek, bir yabancıнын evine gireriz, deneyimle zenginleştiriliriz, öğreniriz.”⁶³



Şekil 4.14 Eugène Delacroix, *Cezayir Kadınları (Les Femmes d'Alger)*, 1833

⁶³ Le Corbusier. *Precisions*, s. 203. Aktaran: Colomina, “Le Corbusier and Photography”, s. 8. [By working with our hands, by drawing, we enter the house of a stranger, we are enriched by the experience, we learn. Y.Ç.]



Şekil 4.15 Le Corbusier, *Çömelen Kadın*, 1933



Şekil 4.16 Le Corbusier, *Üç Kadın*, 1938, Eileen Gray'in evindeki duvar resmi, Roquebrune - Cap Martin. Le Corbusier bu duvar resmini yaptıktan 22 yıl sonra yayımladığı *Yapıtlarım* adlı kitabında, resmin tamamını almamış, sağ taraftaki kadın figürünü çevçevelemiştir. Bknz: Le Corbusier, *My Work*, s. 212

Yukarıdaki yorumlardan da anlaşıldığı gibi Le Corbusier eskizi yaratıcı bir süreç olarak tanımlamıştır. Fotoğraf makinesinin ürettiği nesnel sonuçları manipüle ederek araştırmak ve aktarmak istediği bağlam doğrultusunda soyut bir anlatım tarzına ulaşmaya çalışmıştır.

Bu bölümde Le Corbusier'nin görselleri nasıl oluşturduğu ele alınmıştır. Daha sonraki bölümde görselleri nasıl manipüle ettiği irdelenecektir.

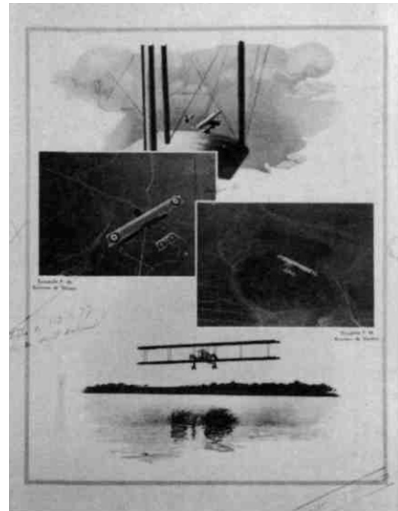
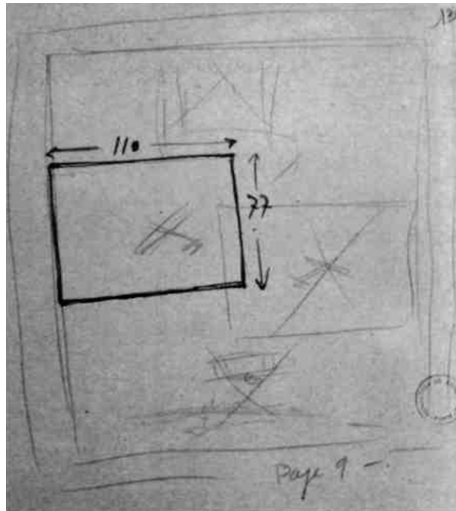
BÖLÜM BEŞ FOTO-HİKAYE

Foto-Hikaye olarak kodlanan bu bölümde, Le Corbusier'nin görselleri yayımlarında nasıl kullandığı irdelenecektir. Bunu yaparken Le Corbusier'nin kendi çektiği fotoğraflarının yanı sıra topladığı görsel kaynaklardan kullandığı görsellerden de yararlanılacaktır.

5.1 Grafik Tasarımcı Olarak Le Corbusier

Modern mimarlığa *L'Esprit Nouveau*'nun yayımcısı olarak giren Le Corbusier düzenli yayın çabası ve bu yayınlar içindeki varsayımsal görsel algı biçimi ile dönemin diğer mimarlarından ayrılmaktadır.

Basılı medyayı etkin olarak kullanan Le Corbusier, yayımlanacak görsellerin mizanpajını önceden kendisi hazırlayarak, aktartmak istediği görsel etkiyi hiçbir zaman şansa bırakmamıştır (Şekil 5.1). Bu davranış biçimi, Le Corbusier'nin çok yönlü bir sanatçı olduğunu gösterir. Aynı zamanda, daha önce sözü edilen tüm denetimin kendi üzerinde olması güdüsünü kanıtlar niteliktedir.



Şekil 5.1 Le Corbusier, *L'E. N.* için mizanpaj çalışması, ve basılan sayfa, 1921

5.1.1 Dinamik Menzil: Geçirgenlik Kavramı

Fotografik etkiyi artırmak 47 r çaba ise “Dinamik Menzil” (Dynamic Range) konusundadır. Dinamik görüntü içerisindeki ışıklı alan ile karanlık alan arasındaki algı ayrışımı....., insan gözü aynı anda bulutları ve bir mağaranın içindeki insanı seçebilmektedir. Ancak, günümüzde kullanılan 35mm film bile bu menzile ulaşamamaktadır. Günümüzde ise yeni kuşak ‘sayısal tek mercek yansılı’ (DSLR) fotoğraf makinelerinde bu durum yavaş yavaş aşılmaya başlanmıştır. Le Corbusier’nin yapıtlarının iç mekan – dış mekan ilişkisi –veya birlikteliği- her zaman ön plandadır. Colin Rowe ve Robert Slutzky, Villa Garches’da Le Corbusier’nin öncelikli uğraşının camın plansal şeffaflığı olduğunu belirtmektedir.⁶⁴ “Mekanın şeffaflığı” olarak tanımlanan bu durum iç mekan fotoğraflarında da kendini göstermektedir. Pencereden gelen fazla pozlanmış görüntü geçirgenlik kavramını yok etmektedir. Bu istenmeyen durum karanlık oda çalışmaları ile saf dışı edilmektedir (Şekil 3.6).

5.1.2 Şekil Zemin İlişkisi

Colomina, Le Corbusier’nin yayınlarında aktarmak istediği fotografik etkiyi şöyle tanımlamaktadır:

“Fotoğrafın işlevi, mimarlığı yapıldığı şekliyle olduğu gibi bir ayna görüntüsü olarak yansıtmak değildir. İnşa, sürecin içinde önemli bir andır, ancak hiçbir şekilde ürünü sonlandırmaz. Fotoğrafçılık ve mizanpaj, sayfanın alanında başka bir mimari kurar. Kavrama, uygulama ve yeniden üretim, geleneksel yaratma sürecinin içinde, ayrı, ardışık anlardır. Ancak, Le Corbusier’nin sürecinin kısaltılmış izleğinde bu hiyerarşi kaybolmuştur. Yapının kavramı ve yeniden üretimi tekrar karşı karşıya gelir”⁶⁵

⁶⁴ Colin Rowe ve Robert Slutzky, *Transparency*, Berlin, Birkhauser, 1997, s. 35.

⁶⁵ Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 114. [The function of photography is not to reflect, in a mirror image, architecture as it happens to be built. Construction is a significant moment in the process, but by no means its end product. Photography and layout construct another architecture in the space of the page. Conception, execution, and reproduction are separate, consecutive moments in a traditional process of

Naegele ise bu alışveriş hakkında şunları belirtmiştir; “Eğer fotoğraf Le Corbusier için görsel bir özdeyiş ise, kitap da onun için fotoğrafın aracılığını yapar, ve tam tersi. Bir Mimarlığa Doğru’daki fotografik görsellerde Le Corbusier’nin sayfa kompozisyonunun verdiği cesaret ile ‘şekil-zemin’ (*figure-ground*) yer değiştirmiştir.”⁶⁶

Le Corbusier’nin önerdiği tedavi fiziksel yerine zihinsel bir problemi ima eder. Okurlarını gördükleri yeni bir düşünce biçimine adapte olmaya zorlamaktadır. Örneğin, “Eğer bir anlığına buharlı geminin bir taşıma aracı olduğunu unutup, ona yeni bir gözle bakacak olursak, korkusuzluğun, disiplinin, uyumun, sakin, diri ve güçlü bir güzelliğin temsilcisinin karşısında olduğumuzu duyumsarız” gibi metinlerle, okuyucuyu yönlendirir.⁶⁷

Özetle, Naegele’nin de belirttiği gibi Le Corbusier, fotoğraflarını başka bir araç için sunmuştur, yani kendi kitapları için. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde, yayınlarındaki örneklere değinilecektir.⁶⁸

5.2 Yayınlarıdaki Örnekler

5.2.1 *L’Esprit Nouveau Dergisi*

“Gözlerimizi açabilir miyiz!” Bu konuşmayı bir hipnozcu veya körü tedavi eden bir peygamber değil, erken 20.yy.’da bir mimar söylemiştir. Çağına göre “kendisini görme ölçücü” (*self appointed optometrist*) olarak ilan etmiş, kitlesele görsel güçleri ölçmüş,

creation. But in the elliptic course of Le Corbusier's process this hierarchy is lost. Conception of the building and its reproduction cross each other again. Y.Ç.]

⁶⁶ Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things*, s. 24. [If photograph was for Le Corbusier a visual aphorism, the book for him mediated the medium of photography-and vice versa. In the photographic images of *Vers Une Architecture*, encouraged by Le Corbusier's page composition, figure and ground reverse themselves. Y.Ç.]

⁶⁷ Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, s. 127

⁶⁸ Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things*, s. 50.

eksik olduğunu görmüş ve *Bir Mimarlığa Doğru (Vers une architecture)* adlı kitabında şu şekilde yakınmıştır: “Çağımız gözlerimizin önünde her gün kendi biçimini saptamakta. Görmeyen gözlerimizin önünde.”⁶⁹

1916 yılında yapılan Villa Schwob, Le Corbusier'nin *Oeuvre Complète* kitabına girmemiş erken yapıtlarından biridir. Ancak *L'Esprit Nouveau*'da ve daha sonra *Bir Mimarlığa Doğru* kitabında üzerinde oynamalar yapılarak yayınlanmıştır.

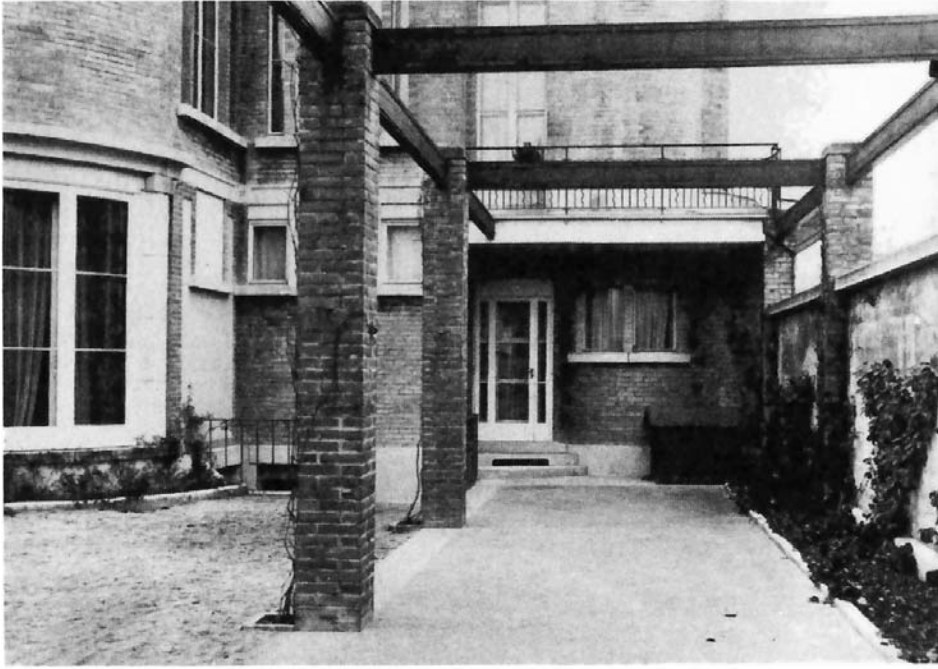
“Le Corbusier Villa Schwob'un fotoğraflarını daha “pürist” bir estetiğe uyarlamak için havalı püskürtme tekniğini uygulamıştır. Örneğin; ‘*facade sur la cour*’da, yere beyaz izini bırakan avludaki gölgeliği maskeleymiş ve bahçeyi herhangi bir organik gelişmeden veya dikkat dağıtıcı nesneden (çalılar, tırmanıcı bitkiler ve köpek evini) temizlemiş, keskince tanımlanmış dış duvarı ortaya çıkarmıştır. Ayrıca, bahçeye giden servis girişini değiştirmiş, çıkıntı oluşturan holü ve kapı ile hizaya getirilmiş paralel bir düzlemlerle açılı duran basamakları kesmiştir (farklılık aynı makalede yayımlanan orijinal planlarda gözlemlenebilir)”⁷⁰ (Şekil 5.2-3).

⁶⁹ Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, s. 124.

⁷⁰ Colomina, “Le Corbusier and Photography”, s. 12 [Le Corbusier air-brushed the photographs of Villa Schwob to adapt them to a more "purist" aesthetic. In the ‘*facade sur la cour*,’ for instance, he masked the pergola in the court, leaving its white trace on the ground, and cleared the garden of any organic growth or distracting object (bushes, climbing plants, and the dog house), revealing a sharply defined outer wall. He also modified the service entrance to the garden, cutting the protruding vestibule and the angled steps with a straight plane aligned with the door (a difference observable in the original plans published in the same article). Y.Ç.]



Şekil 5.2 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau* dergisinde yayımlanan *Villa Schwob*, 1926



Şekil 5.3 Le Corbusier, *Villa Schwob*'un özgün fotoğrafı, La Chaux-de-Fonds, 1916

Le Corbusier'nin Villa Schwob'un temsilinde yaptığı başka bir manipölasyon ise cephe fotoğrafında arka alanı tamamıyla yok etmesidir (Şekil 5.4-5). Eğimli ve sarp arazinin silinmesiyle Colomina'ya göre "mimarlığı, çevresinden görece bağımsız bir nesne haline getirmiştir."⁷¹ Bu değişiklikle kütle çok daha etkili bir şekilde ortaya çıkmıştır.



Şekil 5.4 Le Corbusier, *Villa Schwob*'un yayımlanmış cephe fotoğrafı, 1926

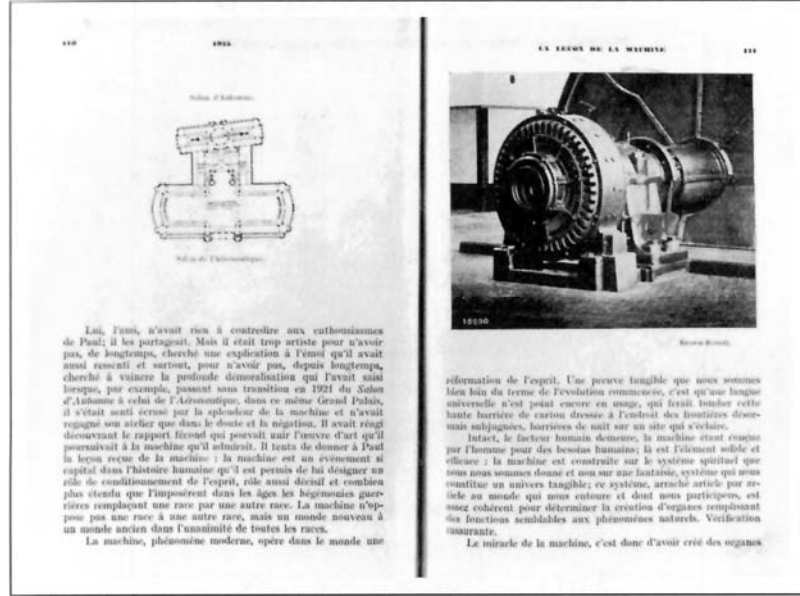


Şekil 5.5 Le Corbusier, *Villa Schwob*'un özgün çevresi, La Chaux-de-Fonds, 1916

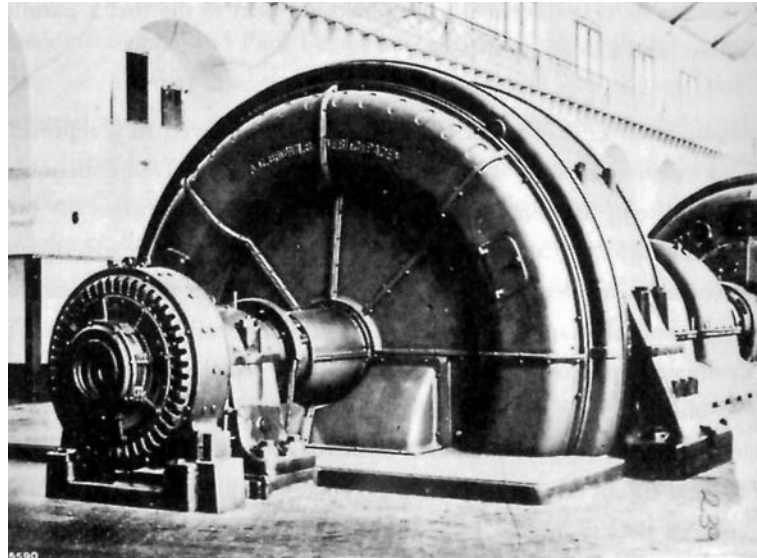
Kullanılan başka önemli teknik ise kadraj çalışmalarıdır. Ürün kitapçıklarından toplanan görseller istenilen "pürist" amaca hizmet etmek için gerekli görüldüğü kadar çerçeveselendirilmiştir. Şekil 5.6'de Brown Boveri katalogundan alınmış görselin arka

⁷¹ Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 111. [... he makes architecture into an object relatively independent of place. Y.Ç.]

planındaki mekanın, Le Corbusier'nin mimari bakış açısına hiç de uygun olmadığı görülebilir. (Şekil 5.6-7)



Şekil 5.6 Le Corbusier, Türbin görselinin *L'Esprit Nouveau* dergisinde, Makinenin Verdiği Ders bölümünde kullanımı, 1925, s. 7.



Şekil 5.7 İsviçre Firması olan *Brown Boveri*'nin türbin katalogu, 1924

5.2.2 Bir Mimarlığa Doğru Kitabı

Le Corbusier'nin *Bir Mimarlığa Doğru* adlı kitabıyla başlayarak mimarinin temsilinde yeni bir yöntemi ustalıkla uyguladığı söylenebilir. Naegele bu yöntemi şu şekilde tanımlar;

“...fotoğraf gerçeğin içine bir ölkü yerleştirebilir. Dikkatli kadrajlama ve ‘düzenleyici çizgiler’in tertiplenmesi, gerçekliğin doğrucu görüntüsünü bir işaret olarak kurabilir. Pürist bir resim gibi ‘mutlak’ı yansıtabilir. Çok nadir istisnalar dışında, Le Corbusier kendi çalışmalarını gösteren fotoğraflar çekmedi, aslında onları yarattı. Onları seçti, kadrajladı ve düzenledi, ama en önemlisi, resimlemelerin metin gibi hizmet verdiği kitaplarında, onları kendi yaratısının bağlamında takdim etti.”⁷²

Le Corbusier'nin kendisi ise geliştirdiği yeni tekniğin açtığı yola olan inancını, kitap için basılan bir broşürdeki şu cümlelerle ifade eder:

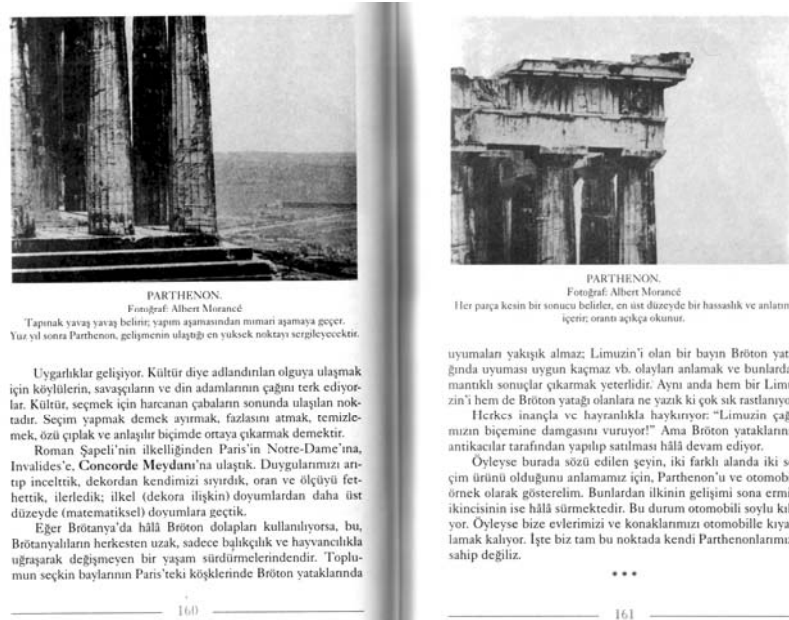
“Bu kitap belagatını (retorik) yeni anlamlardan elde etmiştir; muhteşem görsellerini metnin yanında tutarak paralel söylev oluşturma Bu kitabın yeni kavrama biçimi ... yazarı süslü bir dilden, etkisiz tanımlamalardan kurtarır; görsellerin kuvveti ile olgular okuyucunun gözlerinin altında patlar.”⁷³

Le Corbusier'nin yaklaşımının incelikleri, kitabındaki Parthenon ve makine estetiği ile ilgili bölümlerde açıkça izlenebilir. Parthenon'un estetiğinden bahsederken seçtiği görseller, bir tanesi dışında ayrıntı çekimleridir (Şekil 5.8). Sadece konunun başında

⁷² Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things*, s.23 [...the photograph could locate the ideal within the real. Subjected to careful framing and to the order of 'regulating lines,' the truthful image of reality could be construed as a sign. Like a Purist painting, it could reflect 'the Absolute. With very rare exception, Le Corbusier did not *take* the photographs that illustrate his works; he *made* them, however. He selected them, framed and edited them; and most importantly, he presented them in a context of his own creation, in books in which illustrations served as text. Y.Ç.]

⁷³ Le Corbusier, *Le Corbusier Vakfı*, Box 2 -15. Aktaran: Colomina, “Le Corbusier and Photography”, s. 15. [This book derives its eloquence from the new means; its magnificent illustrations hold next to the text a parallel discourse This new conception of the book . . . allows the author to avoid flowery language, ineffectual descriptions; the facts exploding under the eyes of the reader by force of the images. Y.Ç.]

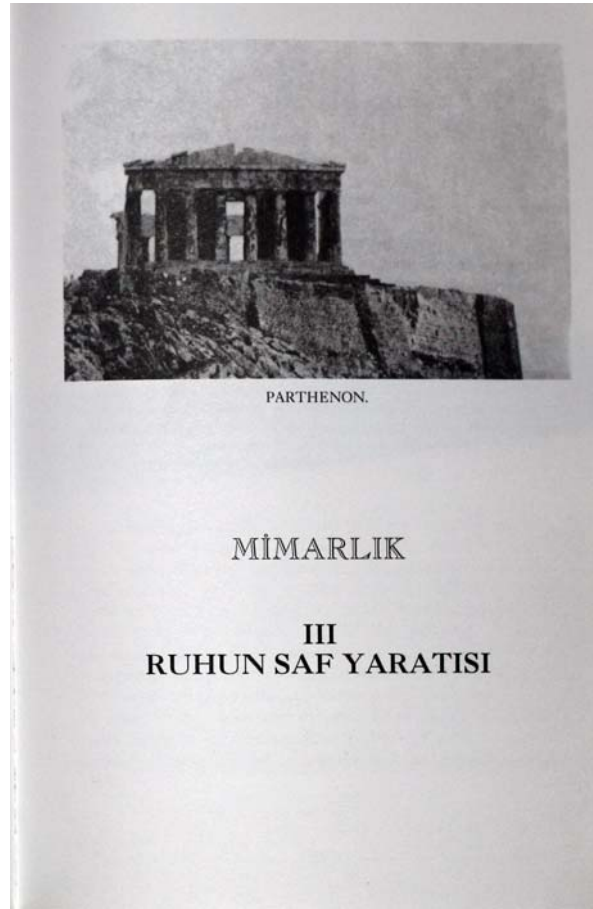
çevre ile ilişkisini gösteren genel bir çekim bulunmaktadır (Şekil 5.9). Buradaki amacı, okuyucunun kafasında oluşan sabit ve değiştirilemez Parthenon imgesinden sıyrılıp, mekanın içine girmesini istemesi olarak yorumlanabilir.⁷⁴ Maxime Collignon'nun (1894-1917) *Le Parthenon* ve *L'Acropole* koleksiyonundan uyarlanan ve Frederic Boissonnas'ın (1858-1946) Yunanistan albümünden seçilen fotoğraflar klasik bir izleyicinin beklentilerini karşılamamaktadır. Colomina'ya göre bunlar “eksik” fotoğraflardır. Özer Kanburoğlu'nun *Mimari Fotoğraf* adlı tezinde, yorumsuz çekim tekniklerinde belirttiği gibi yapılması gereken ilk işlem olan yapıyı dört cephesinden yorumsuz olarak çekme uygulaması kullanılmamıştır.⁷⁵



Şekil 5.8 Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* kitabı, 1923, ss. 160-161

⁷⁴ 20. yüzyıl başlarında görsel medyanın gücü, günümüzdekine göre tartışmasız olarak azdır. Bununla birlikte, Neo-Klasik akımların etkisinde olan bir okuyucu, Parthenon'un imgesini, kendi gördüğü çevreden etkilenip kafasında oluşturabilir.

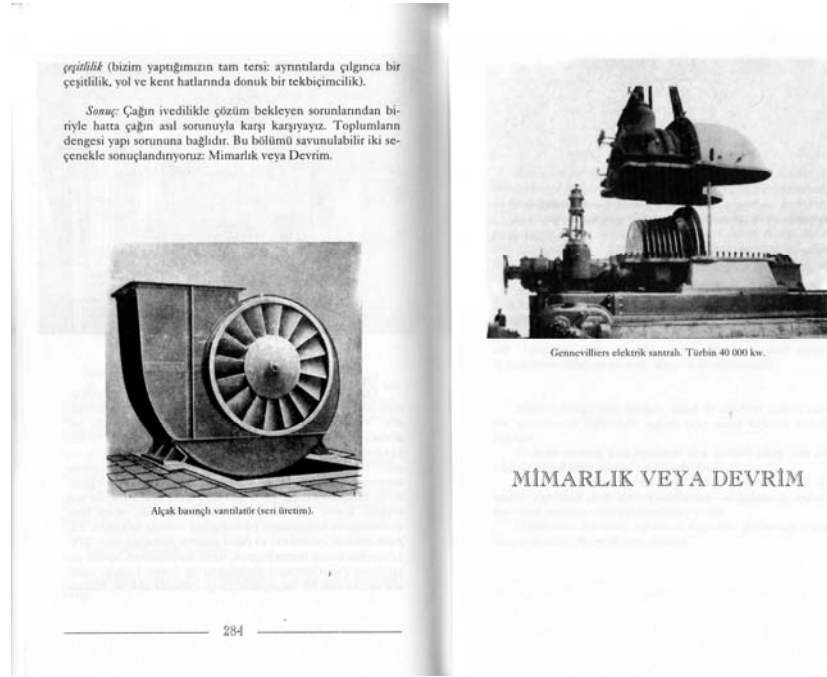
⁷⁵ Özer Kanburoğlu, *Mimari Fotoğraf*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1998, s. 20.



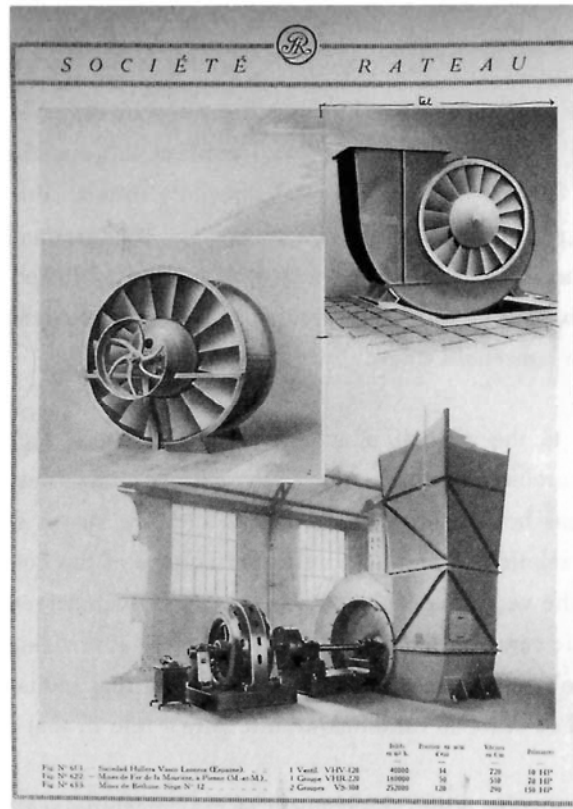
Şekil 5.9 Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* kitabı, 1923, s. 212

Makine estetiğine örnek verilirken kullanılan kataloglardaki görseller de Parthenon'unkiler gibi özenle seçilmiştir. *Société Rateu* kataloğundan alınan alçak basınçlı vantilatör görselinin, Gennevilliers elektrik türbini ile başlayan “Mimarlık veya Devrim” bölümünün açılış sayfasının hemen karşısına basılmasını Colomina şu şekilde ifade eder: “İleti; başlığın ve görselin etkileşimi ile elde edilir.”⁷⁶ Sözü edilen ileti hiç kuşkusuz endüstriyel devrimdir. Rateau vantilatörü mekanik devrim ve endüstriyel devrim anlamına gelmektedir (Şekil 5.10-11).

⁷⁶ Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 153. [...the message derives from the interaction between title and images. Y.Ç.]

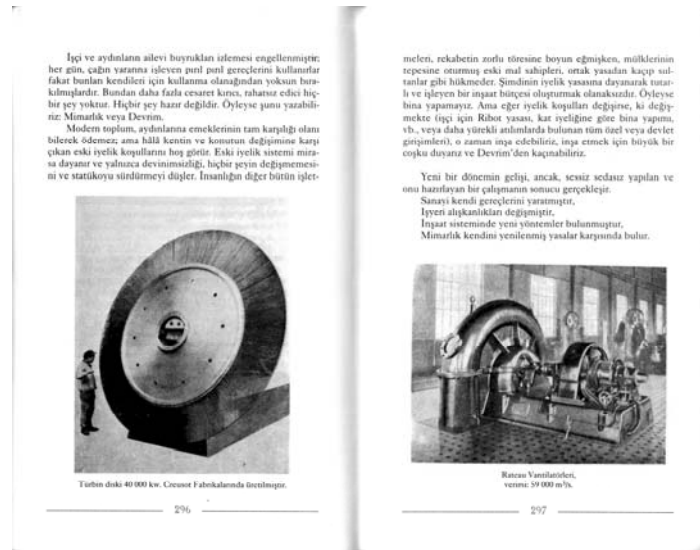


Şekil 5.10 Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* kitabı, 1923, ss. 284-285.



Şekil 5.11 Societe Rateau katalogu, 1922

Aynı şekilde Creusot fabrikasında üretilen devasa türbin diskini sayfaya konumlandırırken yukarıda sözü edilen gereksiz imgeleri atma ve çerçeveleme tekniklerini kullanmıştır. Ancak ölçek vermesi açısından türbinin yanında duran işçi kıyafetinde insan figürünü bırakmıştır. Bu sayfanın hemen yanında bulunan görseldeki Rateau vantilatörünün bulunduğu mekan, kabul edilebilir geometrik hatları sayesinde kesilmekten kurtulmuştur (Şekil 5.12).



Şekil 5.12 Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, ss. 296-297.

Le Corbusier'nin bu ifade biçiminin en belirgin özelliklerinden bir diğeri de sayfalardaki görsellere metinde referans verilmemesidir. Okuyucu metin ile doğrudan ilişkilendirilmiş fotoğraflarla karşılaşmamaktadır. Diğer yandan, okunan metin sonucu duyumsanan imgeler görsellerde karşılığını bulur. Yazar okuyucunun zihninde oluşan kavramları somut olarak anlama derecesini okuyucuya bırakmıştır. Daha önceki bölümlerde bahsedilmiş olan Le Corbusier'nin akademik dışı çalışma yöntemi burada da kendini göstermektedir. Le Corbusier kendisi her ne kadar yapıtlarında düzeni ve kurallı olmayı dikte etmişse de, yazılı anlatım biçiminde akıcı, akılcı ve serbest düşünceye dayalı bir yöntem seçmiştir.

Le Corbusier, yayımları içinde kurguladığı görselleri bağlamlarından kopararak, kendi aktarmak istediği düşünsel izlek doğrultusunda yeniden var etmiştir.

BÖLÜM ALTI

FOTO-DUVAR

6.1 Duvar Fotoğrafi ve Fotografik Mekan

Sanat ile mimarlığın kesişiminin gittikçe arttığı 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, Le Corbusier'nin de yeni bir illüzyonist mekan yaratma olasılığının üzerine gitmesi doğal karşılanabilir. Tam bu noktada mimarlığını, *Architecture and Arts*'da "...duvarlar varlığıyla beni ezerse, onları dinamitleyin... Ama ben, eğer yer müsaitse... sadece hakiki derinliğin var olmadığı yerde, tek bir hamle ile tüm kapıları bir rüyanın derinliğine açabilirim" sözleriyle de bu çakışmayı doğrular niteliktedir.⁷⁷

Erken 20.yy.'da sinema, temel mimari eleman olan duvarı, hareket eden imgelere dönüştürmüştür. O zamanda gelişen teknoloji ile çekilen fotoğraflar büyütülerek mimari elamanların boyutlarına ulaştırılabilmektedir. Bu bölümde Le Corbusier'nin kimi yapıtların duvarlarında kullandığı görseller ile bu görsellerin mekan ile etkileşimi incelenecektir. 'Duvar Fotoğrafi' (*Photo-Mural*), görsel bilgilendirmeyi en etkili şekilde icra edecek "araç" olarak görülmektedir. Aynı zamanda duvar fotoğrafı, mekanizasyonun ve yeniden üretimin estetiğini barındırmanın yanı sıra, "modernizm" akımının tanımladığı tüm karakterleri dışı vurmaktadır.

1920'lerin ortasında Le Corbusier kamusal sanata karşı bir konumdadır. Dekoratif sanatı (*L'art décoratif*) gereksiz bir "karmaşa" olarak tanımlamıştır. Ve olması gereken sanat hakkında şu sözleri aktarmıştır: "Günümüzün ve geçmişin müzesi olan sokağın her yerinde sanat vardır Sizin tek yapmanız gereken onu fark etmeye muktedir olmanız

⁷⁷ Le Corbusier, *Architecture and Arts*, s. 107. Aktaran: Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things*, s. 138. [...when walls overwhelm me by their presence, dynamite them...But I can also, if the place is suitable... with one stroke open all the doors to the depths of a dream, just where there actual depths did not exist. Y.Ç.]

(kapasiteli olmanız) ve böylelikle üzerine başka bir sanat eklemeyi istemek gereksiz olacaktır. Bu eksikliğin en ciddi olduğu yer tekil evlerdir.”⁷⁸

6.2 Le Corbusier'nin Duvar Fotoğrafi Çalışmaları

Le Corbusier'nin fotoğrafı mimarlığın içine duvarlarla ilişki içinde dahil ettiği dört çalışması onun imge-yanılsama-mimari arasında kurduğu ilişkiyi yorumlamak bağlamında önemlidir. Bu çalışmada incelenecek olan yapılar, *L'Esprit Nouveau* Pavyonu, Nestlé Pavyonu, İsviçre Öğrenci Yurdu ve *Des Temps Nouveaux* Pavyonu'dur.

6.2.1 *L'Esprit Nouveau* Pavyonu

1925'de, Uluslararası Dekoratif Sanatlar fuarı için Paris'te yapılan *Pavillon de l'Esprit Nouveau* (Yeni Ruh Pavyonu), Le Corbusier'nin sanatı, mobilyaları ve çeşitli yapıtları için vitrin olmuştur. Le Corbusier, *Ville Contemporaine*'in (*Çağdaş Kent*) sunumu ile pavyonu; dekoratif sanatın, iç mekan tasarımının, mimarlığın ve şehirciliğin ayrıntılı bir gösterisine dönüştürmüştür.⁷⁹ Bunun sonucu olarak hakiki mimarlığın etki alanını çerçevelemiştir (Şekil 4.1). Yapının içinde çağdaş yaşam biçimini öngören çeşitli tasarımlar yer almaktadır. Bu tasarımların yanında, Le Corbusier'nin Pürizm bildirisine paralel kavramlar barındıran Léger'nin resimleri ve 1924 yılında çektiği *Ballet Mecanique* (*Mekanik Bale*) filmi sergilenmiştir.⁸⁰ Pavyon hem bir sunumdur hem de *immeuble-villa* (*taşınmaz-ev*) biriminin tam ölçekli bir maketidir. Diğer bir deyişle sunulan nesne, anlatılmak istenen yaşam deneyiminin kendisidir. Yapının kendisi geçici olsa da kalıcı bir olguyu temsil etmektedir.

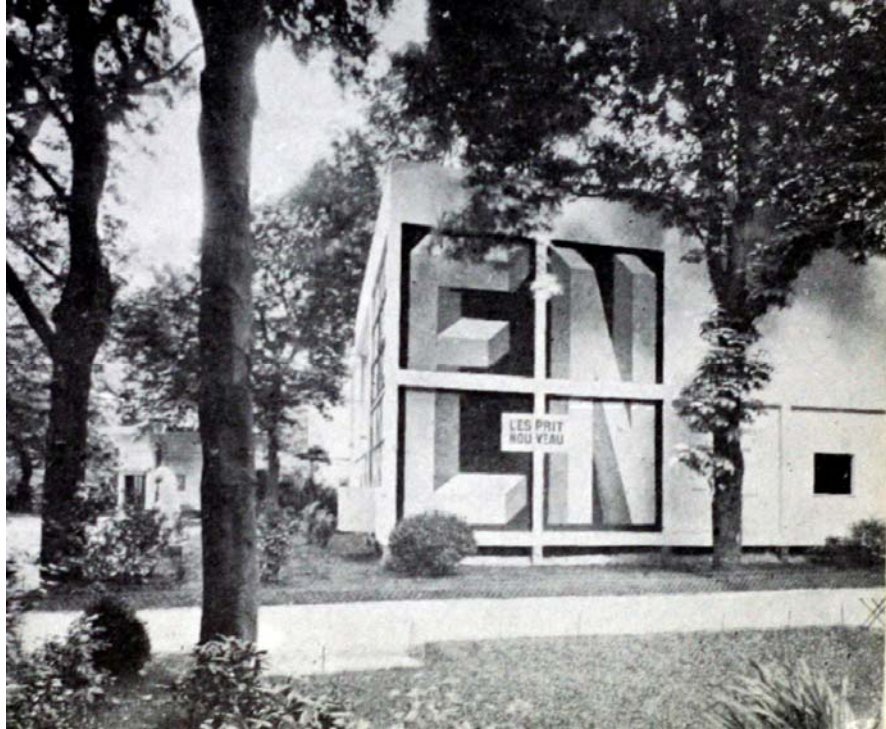
⁷⁸ Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, s. 187. [There is art everywhere in the street, which is the museum of the present and the past All you have to do is to be able to recognize it and it is then superfluous to want to add another art on top of it. Where it is seriously lacking is in the individual home. Y.Ç.]

⁷⁹ Lorens Holm, “Reading through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier: The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye,” *Assemblage*, No.18, 1992, s. 25.

⁸⁰ Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, ss. 100-101.



Şekil 6.1 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau Pavillonu*, Paris, 1925



Şekil 6.2 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau Pavillonu*, Paris, 1925. Yan cephe

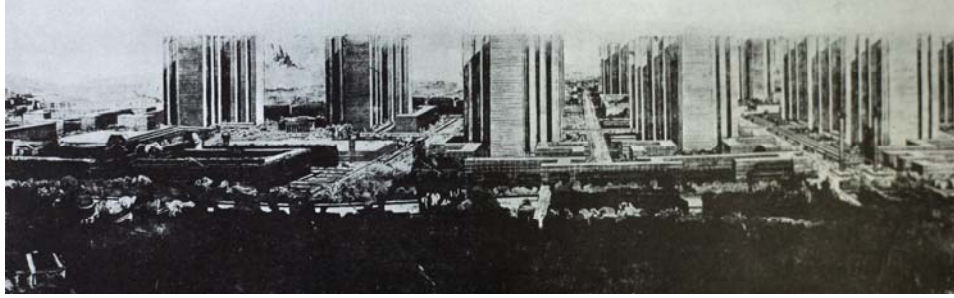
Yapının yan cephesine boyanan ‘E N’ harfleri, mimari eleman büyüklüğünde uygulanmıştır. Bu harfler yapının tam boy bir etiketini oluşturmuş, yan duvarını görsel olarak çekici kılmıştır (Şekil 6.2). Ön cephedeki açıklığın devamıymışçasına, bu kapalı yüzeyde bir boşluk duygusu yaratmak için harfler üzerine göz kandırması (*trompe-l'oeil*) tekniği uygulanmıştır [Y.Ç.].⁸¹ İki boyutlu yüzey üzerindeki harfler arkaya doğru uzatılarak perspektif derinliği yaratılmaya çalışılmıştır. Ancak her iki harfe farklı kaçış noktaları ve hatta N harfinin üzerinde iki farklı kaçış noktası uygulanmıştır. Devasa boyuttaki görsele alttan bakan izleyicinin perspektif algısı değişmiştir (Şekil 6.3). Burada Le Corbusier, göz kandırması tekniğini çoklu kullanmıştır denilebilir.



Şekil 6.3 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau Pavyonu*, Paris, 1925. Yan cephedeki E N harfleri

⁸¹ Göz kandırması temel olarak iki boyutlu bir yüzeyde optik illüzyon yaratarak, imgeyi üç boyutluymuş gibi gösterme tekniğidir.

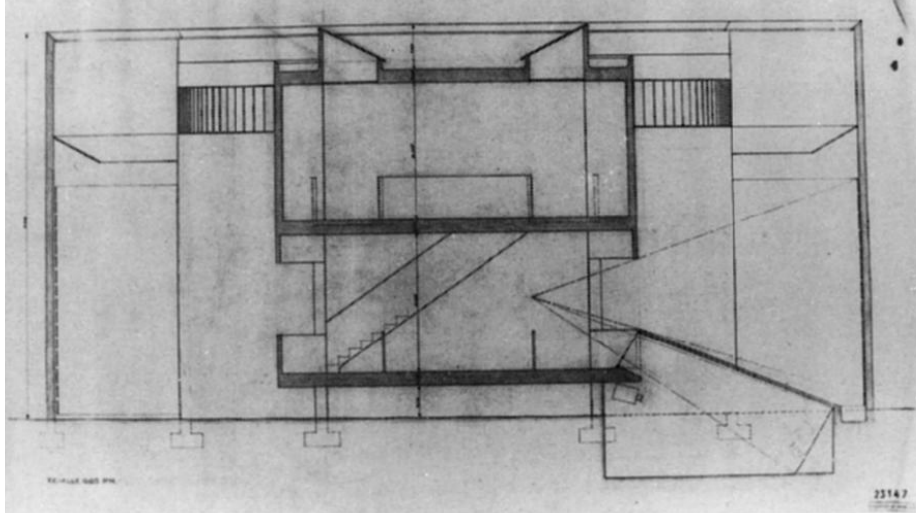
L'Esprit Nouveau pavyonunun içerisinde bulunan diğer bir sergi nesnesi ise; ana kütlenin yanında yer alan kavisli duvarın içindeki *diorama*dır.⁸² *Ville de Contemporaine* pavyona seçildiğinde ve dioraması yerleştirildiğinde mimarlık ile imge arasındaki karşılıklı değiş tokuş daha da yoğunlaşmıştır (Şekil 6.4). Bu yapılar modern şehrin kentsel dokusunu oluşturmaktadır. Ziyaretçi şerit bir pencereden bütün şehri ve dolayısı ile bütün oluşumu görebilmektedir (Şekil 6.5-6-7).⁸³ Diorama tekniği halen günümüzdeki film seti tasarımlarında görülebilmektedir (Şekil 6.8).



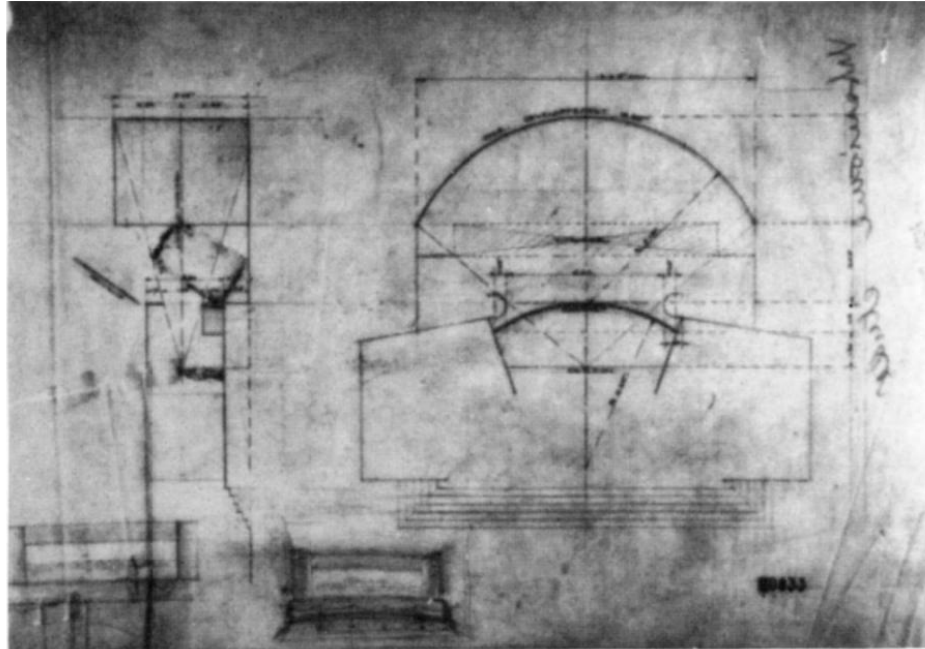
Şekil 6.4 Le Corbusier, *Çağdaş Kent*, *L'Esprit Nouveau Pavyonu*'ndaki dioramamın içindeki görsel, 1925

⁸² Diorama, 1822 yılında Louis Jacques Mande Daguerre'in icad ettiği, izleyiciyi sanal biçimde zaman ve mekan aşırı seyahate çıkartan aygıt. Dioramada izleyiciler hareketsiz olarak bir platformun tam ortasında dururlar, platformun 73 derece döndürülmesiyle görüntüler hareket eder. Böylece sanal bir hareket hissi yaratılır. İzleyici hareketsizlik içinde harekete ulaşmış olur. Diorama bu yüzden sinemanın da öncüsü olarak görülmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. *AnaBritanica*, c 7, s. 299

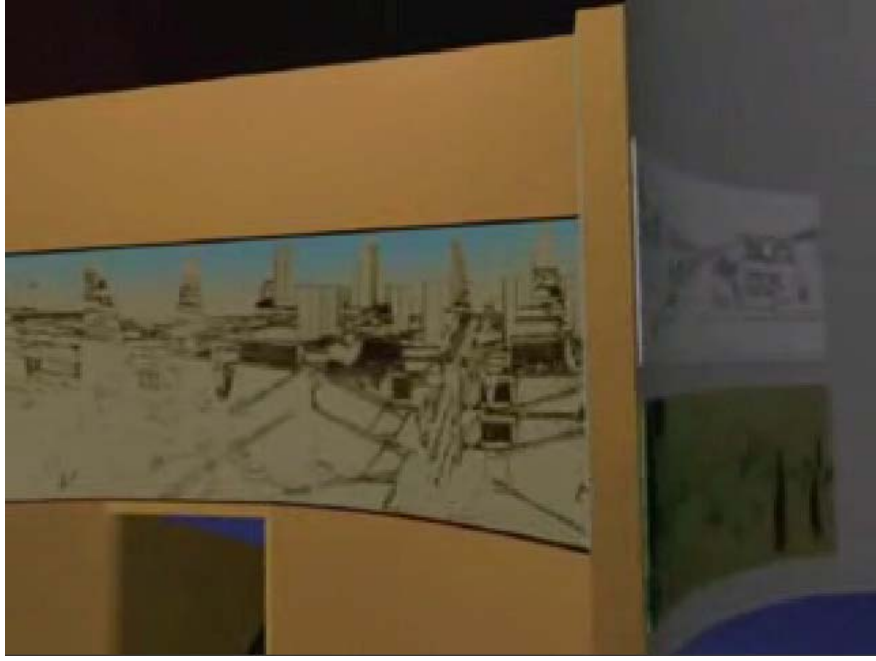
⁸³ Holm, "Reading through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier: The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye", s. 27.



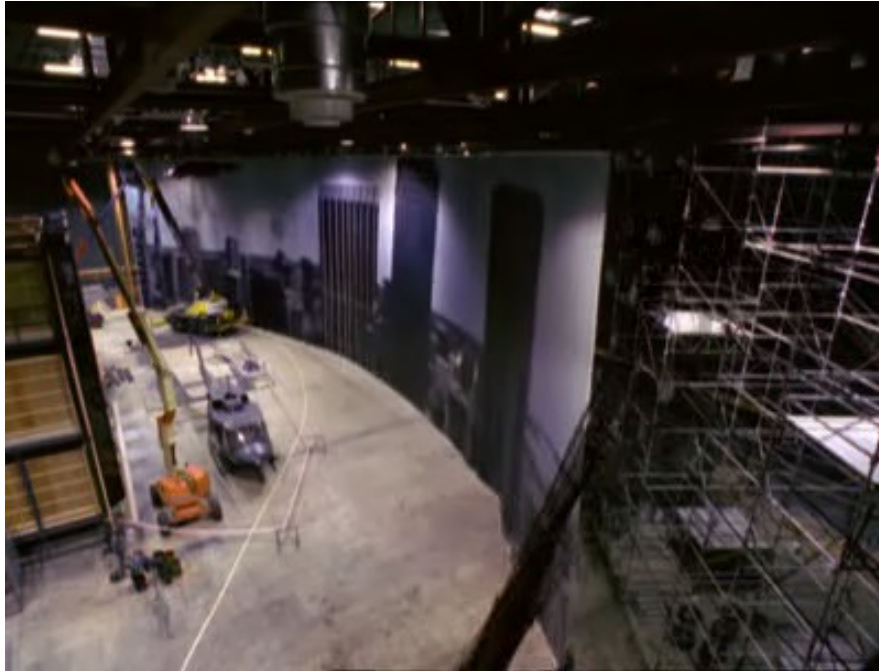
Şekil 6.5 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau Pavyonu*'nun diorama bölümünden kesit, 1925



Şekil 6.6 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau Pavyonu*, diorama bölümünden ayrıntı, 1925



Şekil 6.7 *L'Esprit Nouveau* Pavyonu içindeki diorama bölümünün sanal modellemesi.



Şekil 6.8 Josh Oreck, *The Matrix Revisited* filminden kare, 2001. Dev boyuttaki arka alan görseli, Sydney kentinin silüetinden oluşturulmuştur.

6.2.2 Nestle Pavyonu

Le Corbusier, 1928 yılında Nestlé firması için Paris, Marseilles ve Bordeaux'daki yerel fuarlarda kurulmak üzere taşınabilir bir pavyon tasarlamıştır. Bu pavyon, kelebek çatısı, açık çelik kafes destekleri, kesintisiz camları ile ileri teknoloji estetiğini barındırmaktadır ve doğal olarak da korniş çizgisi, birbirinin üzerine gelen malzemeler, dışarı çıkan temel duvarı gibi geleneksel yapım tekniklerinden hiçbir ize rastlanmamaktadır (Şekil 6.9-10).

Oeuvre Complète'de Le Corbusier pavyonu şu şekilde tanımlamıştır: “Nestle fabrikaları tanıtımı için taşınabilir bir pavyon. Bu pavyonun bileşenleri metal kafes sistem ve kağıt kaplamadır. Pavyonun İçerisinde bir satış birimi ve vitrinler yerleştirilmiştir.”⁸⁴

Ana cephe bir ilan panosu görevindedir, harfler mimari birtakım girinti çıkıntıların içinde kendine yer bulmaktadır ve üstelik onları tanımlamaktadır. Harflerin iki işlevi vardır: onlar hem kelime, hem de görseldir. Sergilenen ürünler de aynı mantıkta, hem seri üretim parçaları hem de mimari kompozisyonun parçalarıdır (Şekil 6.11).

⁸⁴ Le Corbusier, *Oeuvre Complète VI*, s. 171 [Pavillon d'exposition démontable pour les usines 'Nestlé'. Le montage de ce pavillon est en ossature métallique, revêtue de tôle. Dans le pavillon est installée une salle de vente avec des vitrines.]

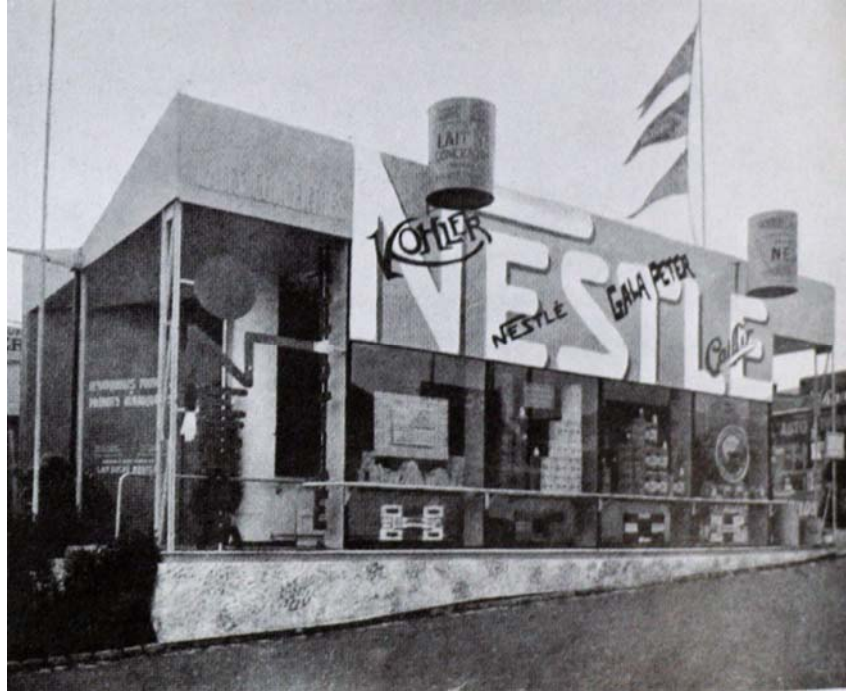


Şekil 6.9 Le Corbusier, *Nestlé Pavyonu*, 1928. Ön cephe ve giriş.



Şekil 6.10 Le Corbusier, *Nestlé Pavyonu*, 1928. Girişden içeri doğru görünüm.

Bu sergi biriminin diğerk dikkat çekici özelliği ise; reklamı edilen marka –dolayısıyla markayı oluşturan harfler mekanla özdeşleşmiştir. Algılanan tüm yüzeylede –iç mekanın tavanında dahi- görseller yerleştirilerek yapı bir ilan panosuna dönüştürülmüştür. Yapının ana cephesinde ve markanın üzerinde duran silindirik nesnelere, yapılan reklamın parçası olarak konumlandırılmıştır.



şekil 6.11 Le Corbusier, *Nestlé Pavyonu*, 1928. Ana cephe

6.2.3 İsviçre Öğrenci Yurdu

İsviçre Üniversite Kurulu herhangi bir yarışma yapmaksızın (Milletler Cemiyeti “*Sarayı*” yarışmasının yarattığı dalgalanma ve suçluluk duygusu da eklenerek), projeyi Le Corbusier ve Pierre Jeanneret’ye vermiştir.⁸⁵ Elde ettiği projenin yapımına 1930’da başlamıştır. Le Corbusier’nin ilk duvar fotoğrafı, *Pavillon Suisse* Kütüphanesi’nin

⁸⁵ Le Corbusier ‘Milletler Cemiyeti *Sarayı*’ yarışmasının adlandırılmasında kullanılan ‘Saray’ kelimesini çok yanlış bulmuş, projenin içeriğine ve işlevine uygun olmadığını belirtmiştir.

kavisli duvarını baştan sona ve aşağıdan yukarı kaplayan yan yana getirilmiş kırk dört fotoğraftan oluşmaktadır. Projenin işvereni, dönemin Paris Kent Üniversitesi Başkanı uygulanacak görseller için şu istemi dile getirmiştir; “İsviçre Pavyonu’nun duvarlarındaki büyük tablolarla temsil edilen kayalar, karlar, buzlar, vs. vs... tehlikeli Paris’te kaybolan yoksul öğrencileri kendi memleketine dönmelerini çağırırsınlar.”⁸⁶

Seçilen fotoğraflar tek başına incelendiğinde, fotoğrafların hayli soyut ve anlaşılması güç olduğu görülmektedir. Yapımından otuz yıl sonra Le Corbusier, fotoğrafları nereden bulduğunu şu şekilde açıklar: “...doğa bilimcilerden, laboratuarlardan, inşaatçılardan, kumsallardan ve kum tepelerinden, okyanus gelgitlerinden, vs. vs.” (Şekil 5.12).

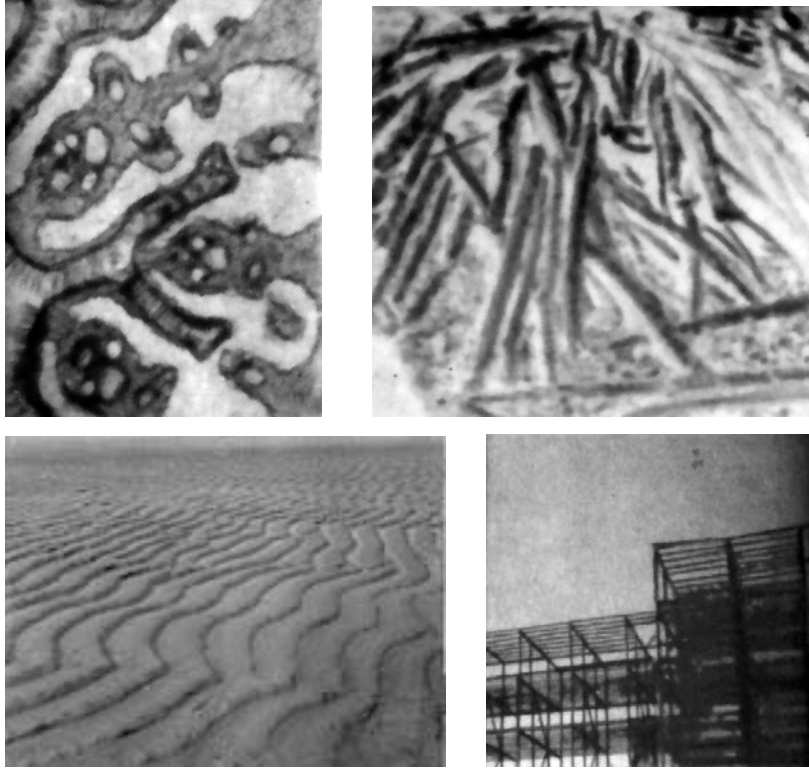
Naegele’nin deyimiyle ‘dünya-dışı (*otherworldliness*)’ imgeleri olan bu fotoğraflar, ‘doğal olmayan’ ‘yeni imgeleme’ etkisine sahip, doğal ve insan yapımı materyal birleşmeleri sonucu tasarlanmış bir örüntü oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle izleyici, kendisini çok-ölçekli bir algı akışının içerisinde bulur (Şekil 6.13).

Bazı makro-fotoğraflar Fransız bilim adamları ile birlikte çalışan ünlü fotoğrafçı Laure Albin-Guillot’a (1879-1962) aittir. Seri üretim yapı parçalarına ait fotoğraflar, beş yıl önce Bauhaus’ta üretilenlere benzemektedir. Yakın çekim fotoğrafların bir kısmı Edward Weston (1886-1958) ve Paul Strand (1890-1976) tarafından çekilmiştir. Soyut manzara fotoğrafları da Fred Boissonnas’ın (1858-1946) o zaman Mısır’da çektiklerine benzetilebilir (Şekil 6.14).

Bütün bunların ötesinde, seçilen kırk dört fotoğrafın oluşturduğu kompozisyon ve yarattığı derin etki kayda değerdir. En sağ tarafta organik ve inorganik özdeklerin, biçimsiz mikro-hücreli fotoğrafları görülmektedir. Ortaya doğru ilerledikçe ölçek büyür, gözle görülebilen doğal ama petek formuna yakın geometrik biçimleri olan fotoğraflardan, insan yapımı seri üretim bina bileşenlerine geçiş okunmaktadır. Sona

⁸⁶ Naegele, *Le Corbusier’s Seeing Things*, s. 240. [...aux murs de ce Pavillon Suisse de grands tableaux représentant les rocs, les neiges et les glaces, etc., etc.. rappelant leur patrie aux pauvres étudiants venus se perdre dans le Paris dangereux.]

doğru ilerledikçe ölçek daha da büyür ve hava fotoğrafları doğanın akışkan geometrisini ve düzenli sayılabilecek örüntüsünü sergiler. İzleyici imgelerin kaynağını düşünürken, soyut formlar ve değişken ölçekler arasında kaybolur (Şekil 6.14-15).



Şekil 6.12 Le Corbusier ve Pierre Jeanneret tarafından seçilen, *İsviçre Öğrenci Yurdu*'nun kavisli duvarlarında “patlayan” bazı fotoğraflar, 1932



Şekil 6.13 Le Corbusier, *İsviçre Öğrenci Yurdu*, Paris, 1932. Seçilen fotoğraflarla oluşturulan kompozisyon



Şekil 6.14 Le Corbusier, *İsviçre Öğrenci Yurdu*, Paris, 1932. Seçilen fotoğraflarla oluşturulan kompozisyon



Şekil 6.15 Le Corbusier, *İsviçre Öğrenci Yurdu*, Paris, 1932. Seçilen fotoğraflarla oluşturulan kompozisyon

İsviçre Öğrenci Yurdu'nun yapımından 28 yıl sonra basılan *Yapıtlarım* adlı kitabında Le Corbusier yapıdaki duvar fotoğrafları hakkında şunları yazmıştır:

“Aynı İsviçre Pavyonu: Kütüphane. Bu odanın kavisli duvarı üstüne iki gün ölümüne mücadele edildi. Dağ manzarası resimleri üretildi ve denendi, ama tereddüde yer bırakmayacak şekilde duvar kavisli idi ve bunun yanlış olacağı düşünüldü. (Le Corbusier bu duvarı, üzerine resim asılmasını engellemek için kavisli yapmıştı.) Korkunç saldırılar altında, Le Corbusier'nin aklına ‘duvar fotoğrafı’ fikri geldi. P.J. ile birlikte mikrobiyoloji ve mikro-mineraloji görsellerine ek olarak yığınla malzeme topladı. Bunlar çılgın bir hızla patladı ve duvarın üzerine saplandı... Skandal! ‘*La Gazette de Lausanne*’ ateş püsküren iki sütun yayımladı: ‘İşte yeniden *Swiss Pavilion*.... Bu resimler ve arkalarındaki düşünceler için öncelikle herhangi bir işinin ehli otoriteye danışılıyor mu? Ve kim ki, bunların kabulüne kalkışan yandaşları, dua etsin! Bizler kesinlikle ‘gençliğin yozlaşması’na karşı adil olarak savunmada olmalıyız Masumiyetimde, doğanın mucizelerini, her şeye kâdir Tanrı'nın güzelliklerini övmekle suçluydum.

Neyse ki (!), 1940'da Hitler geldi, mekanı işgal etti ve duvar fotoğraflarını söktürdü. Fakat 1948'de, Profesör Fueter zorba ve müşfikçe Le Corbusier'den eskisinin yerini alması için bir duvar resmi yapmasını buyurdu. O zamandan sonra Le Corbusier yaptığı resme sessizliği örtmesi için “sessizliğin resmi” adını verdi ve hala örtmektedir (Şekil 6.16).⁸⁷



Şekil 6.16 Le Corbusier, *Sessizliğin Resmi*, Paris, 1948.
İsviçre Öğrenci Yurdu, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra zarar gören mekanda yapılan duvar resmi

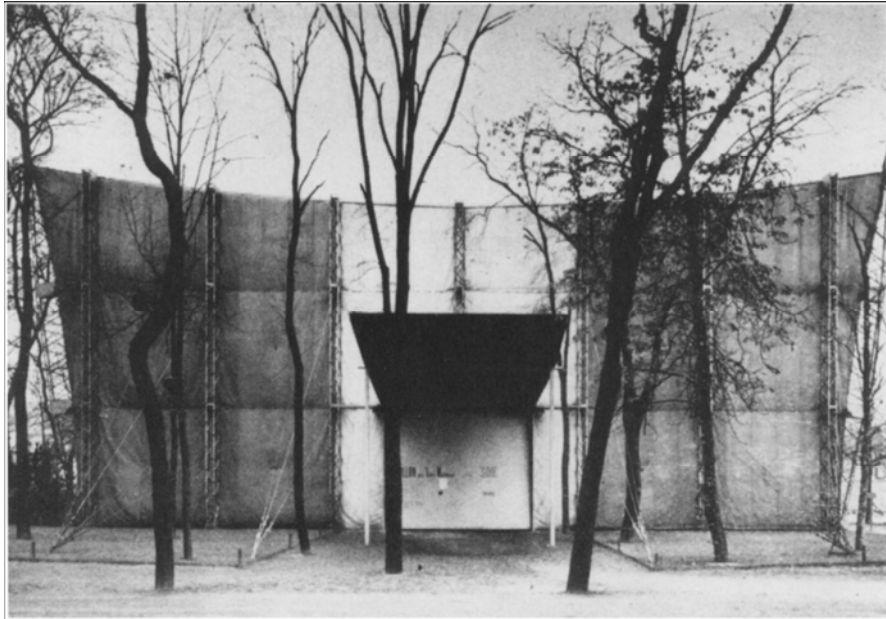
⁸⁷ Le Corbusier, *My Work*, s. 98 [Same Swiss Pavilion: the library. Two days of deadly warfare raged over the curved wall of this room. Pictures of mountain scenery were produced and tried out, but it was established beyond doubt that the wall was curved and this was considered wrong. (L-C had made this wall curved to prevent pictures being hung on it.) Under dire threats, L-C thought up the idea of a 'photo-mural'. He had collected a mass of material with P. J., supplemented by views of microbiology and micro-mineralogy. These were blown up at frantic speed and stuck on the wall.... Scandal! The Gazette de Lausanne published two fulminating columns:

"That Swiss Pavilion again....Were these pictures and the theories behind them referred first to any competent authority? And who, pray, are the men who dared to advocate their acceptance!___We must surely be on our guard against what may with justice be called 'corruption of the young'...." In my innocence, I had been guilty of praising the wonders of nature, the glories of Almighty God. Fortunately (!) Hitler came and occupied the place in 1940, and had the photo-mural removed. But in 1948, Professor Fueter, autocratic and kindly, ordered from L-C a mural painting (of 500 sq. ft.) to replace it (see pages 230 and 231). L-C has since called it 'the painting of silence', for silence enveloped it and envelops it still. Y.Ç.]

6.2.4 Des Temps Nouveaux Pavyonu

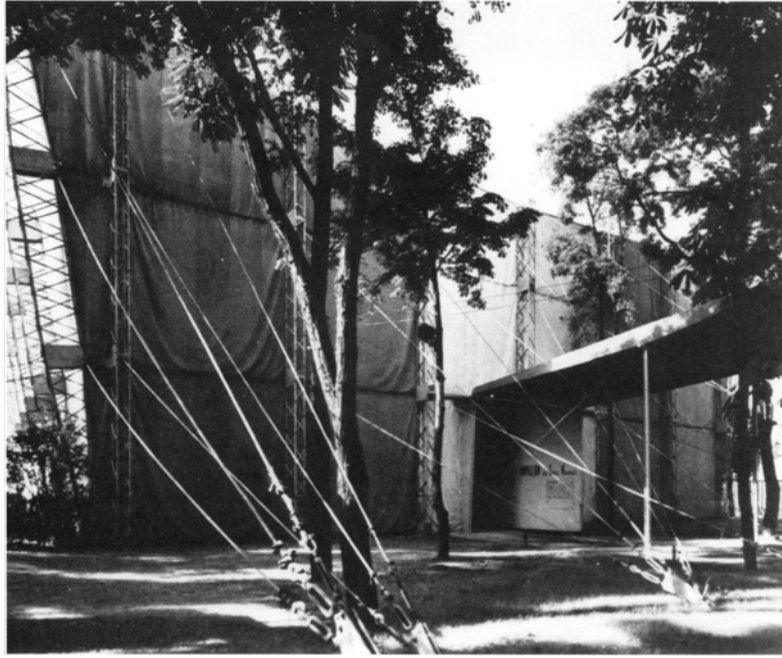
Kenneth Frampton, Paris'teki 1937 Uluslararası Fuarı için yapılan *Pavillon Des Temps Nouveaux (Yeni Zamanlar Pavyonu)*'nin, Le Corbusier'nin mimari kariyerinde bir dönüm noktası olduğu ve onun en önemli eserlerinden Ronchamp Chapel'ine kaynak olduğu fikrini savunur [Y.Ç.]⁸⁸

Le Corbusier'nin erken işlerinde kavisli duvarlar görülebilmektedir. Bunun yanı sıra, 1935'te ailesi için yaptığı Haftasonu Evi'nde tonozlu üst örtü tasarlamıştır. Ancak Yeni Zamanlar Pavyonu devrimsel mekan nitelikleri ile bunların çok daha üstündedir. Bir çadır strüktür, dikdörtgen planlı pavyonun üzerini içbükey sehim yaparak geçmektedir. Duvarlar ise yine içbükey ve yükseldikçe dışarı doğru eğilen bir yapıya sahiptir (Şekil 6.17-18). Bu dinamik ve akışkan mekanın üzerini ve yanlarını tanımlayan kumaşların yarı geçirgen yüzeyleri ışığı kırmızı, sarı ve yeşil renklere süzerek, mekan içinde o ana kadar deneyimlenmemiş gerçeküstü bir aydınlık yaratmaktadır (Şekil 6.29).

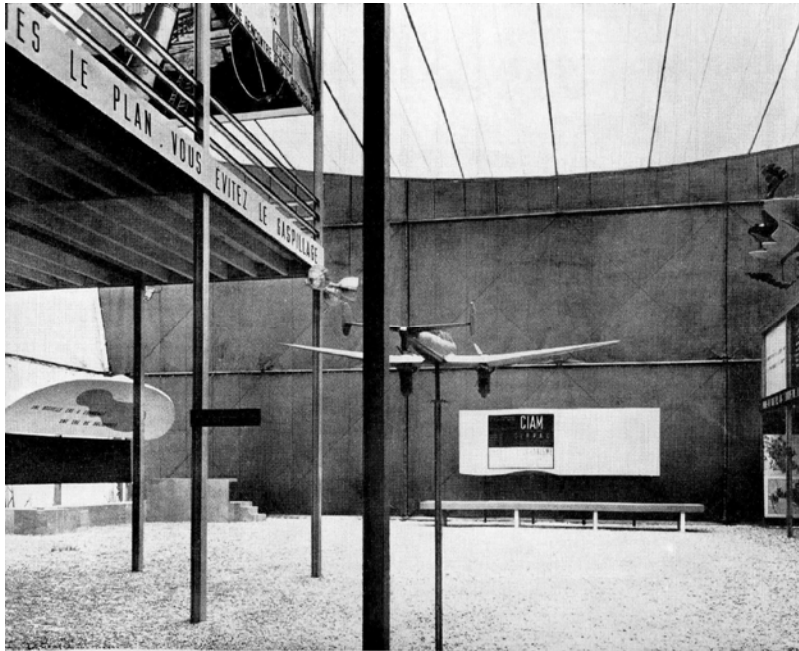


Şekil 6.17 Le Corbusier, *Yeni Zamanlar Pavyonu*, Paris, 1937. Ön cephe

⁸⁸ Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, s. 228.

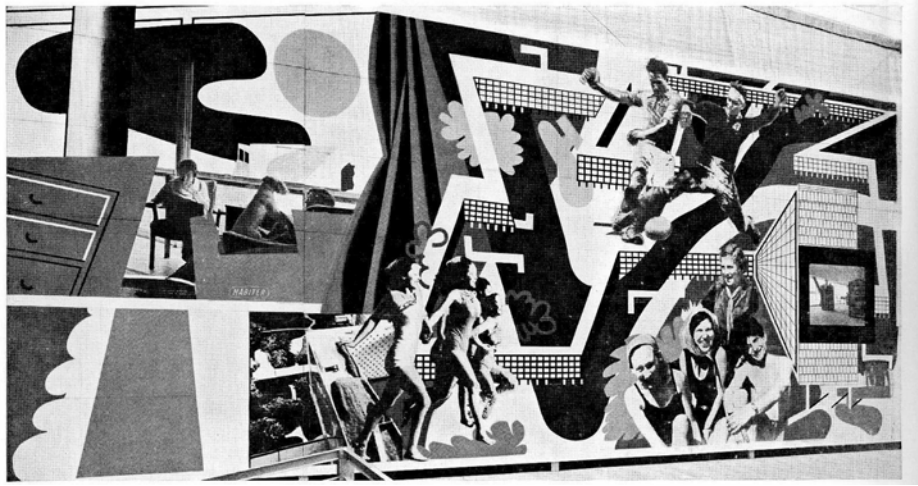


Şekil 6.18 Le Corbusier, *Yeni Zamanlar Pavyonu*, Paris, 1937. Giriş



Şekil 6.19 Le Corbusier, *Yeni Zamanlar Pavyonu*, Paris, 1937. Keten üstörtünün iç mekanda yarattığı aydınlık. Burada Le Corbusier yapının tavanını dev bir *softbox* olarak kullanmış, böylece gölgeler yumuşamıştır.

Pavillon des Temps Nouveaux'nun dokümanı olan *Des Canons, Des Munitions? Merci! Des Logis...S.V.P.* adlı kitabında kullandığı kolajlara çadırın içinde yer vermiştir.⁸⁹ Bu kolajlar çeşitli ölçeklerde görseller içermektedir. Naegele bu görselleri “Bu basit davranış içtenliği sonsuza dönüştürmeye bir başına yeter, ancak bunun yanılması ölçekle sınırlı değildir” şeklinde yorumlar.⁹⁰ Burada yan yana konulmuş farklı ölçeklerdeki görseller, sıg perspektif derinliğini büyütme ve psikolojik gerilim yaratmaktadır. Burada bahsedilen bakış açısı deneyimi, geleneksel Osmanlı minyatürlerinde de görülebilir.



Şekil 6.20 Le Corbusier, *Yeni Zamanlar Pavyonu* içindeki kolaj, 1937

Des Temps Nouveaux Le Corbusier'nin deyiimiyle “görselleştirme aygıtı (*instrument of visualization*)” olarak tanımlanmıştır. Aynı zamanda kendisinin kuş bakışını (*aerial view*) ve New York'un uçsuz bucaksız görünümünün mekan içindeki duyumsamasını kullandığı yapıttır (Şekil 6.21). Kendisi daha önce kuş bakışı için şiirsel bir şekilde şu sözleri kullanmıştır:

⁸⁹ Le Corbusier, *Des Canons, Des Munitions? Merci! Des Logis . . .SVP*, Paris, 1937.

⁹⁰ Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things*, s 187 [This simple gesture alone was enough to translate intimacy into immensity, but its illusion was not limited to scale. Y.Ç.]

“Kuş bakışı
 Göz artık, evvelde zihnin sadece öznel olarak
 tahayyül ettiği (imgelendiği) maddeyi görmektedir
 Bu hislerimize eklenen yeni bir işlemdir.
 Bu yeni bir ölçü birimidir
 Bu yeni bir temel sezgidir.”⁹¹

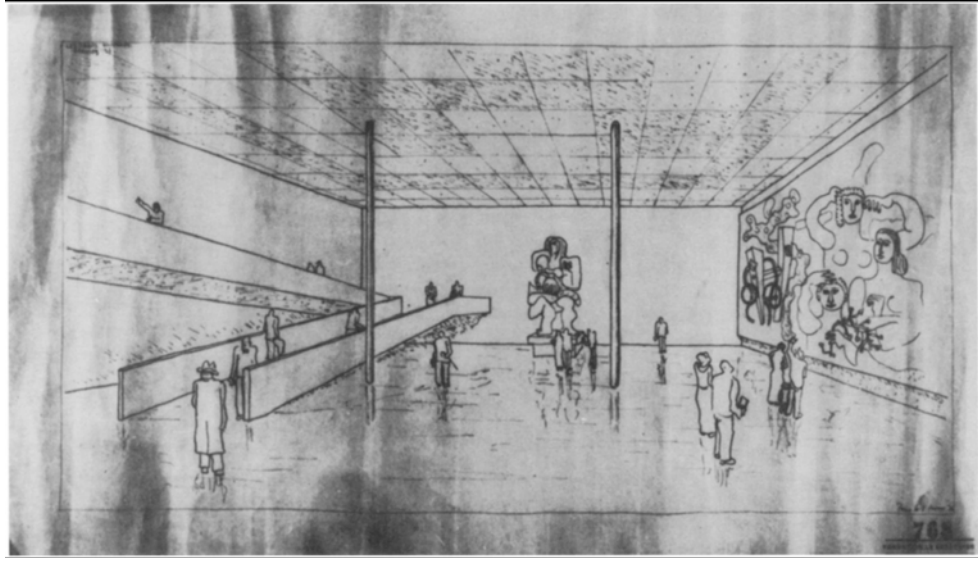


Şekil 6.21 Le Corbusier, *Yeni Zamanlar Pavyonu* içinde kolaj, 1937

Le Corbusier daha önce başka konular için de tasarladığı sarmal yapıyı, 1936'da *Temps Nouveaux* için de düşünmüştür. Bu spiral yapının merkezinde, günümüzün deyimi ile *çok amaçlı salonun* girişinde büyük bir fuaye tasarlamıştır ve *Halle d'Honneur* (Şeref Sofası) olarak adlandırmıştır. Bunun için yaptığı eskizde aşırı derecede sade olan büyük prizmatik salonun bir yüzeyinin boydan boya duvar resmi

⁹¹ Le Corbusier, *Aircraft*, Bölüm 9. [The bird's eye view/ The eye now sees in substance what the mind/ formerly could only subjectively conceive/ It is a new function added to our senses/ It is a new standard of measurement/ It is a new basis of sensation. Y.Ç.]

kaplandığı görülmektedir (Şekil 6.22). Yine burada Delacroix'nun “Cezayir’li Kadınlar”ındaki gibi üç kadından soldakinin saçı uzundur.⁹² Ancak bu çizim 1938’de Cap Martin’de yapacağı duvar resminin çizgi karakterine ulaşmamıştır. Diğer yandan, fotoğrafı bir çerçeveden başka bir perspektife açılan bakış açısı olarak kabul edersek, eskizde ardıl iki çerçeve görülmektedir. Bu iç içe olma durumu yine fotoğrafa değin en önemli kavramsal yaklaşımlardan birisidir.



Şekil 6.22 Le Corbusier ve Pierre jeanneret, *Spiral Müze*'nin Şeref Holü için eskiz , 1937

Le Corbusier yeniden kurguladığı görselleri mekan içinde organize ederek illüzyonist mekanlar yaratmıştır. İllüzyonist mekan, görsel ile mekanın etkileşiminden yararlanılarak, izleyiciye deneyimlenme odaklı farklı bakış açıları gösterilmesi olarak tanımlanabilir.

⁹² Danilo Udovicki-Selb, “Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Sayı 56, No. 1, 1997, s. 46.

BÖLÜM YEDİ

SONUÇLAR

20. yüzyıl hiç kuşkusuz mimarlıkta ve dolayısı ile yaşam tarzında kayda değer kırılmalara sahne olmuştur. Bu kırılmaların en önemli nedenlerinden biri, bir önceki yüzyılın mirası olan sanayi devriminin etkilerinin mimarlık alanında daha açık bir şekilde karşılıklarını bulmasıdır. Bunun yanı sıra gelişen teknoloji ile ortaya çıkan yeni icatlar beraberinde yeni kavramlar ve bakış açıları doğurmuştur. Bunların sonucunda gelişen baskı tekniği ve fotoğrafın görsel bir iletişim aracı olarak medyada kullanılması yeni bir toplumsal bilinci de beraberinde getirmiştir. Modern mimarlığın en önemli oyuncularından olan Le Corbusier de bu görsel devrimin taşıdığı gizilgücün farkına vararak bunların mimarlıkla yan yana getirilmesinden doğacak yeni kavramlar ve yöntemler üzerine öncül çalışmalar yapmıştır. Le Corbusier'e göre mimarlık salt yapı yaparak bitmiş sayılmaz, mimar aynı zamanda söylemleri ile toplumu yönlendirmelidir.

“Mimarlık yapmak! Ama mimar, teknik görevini yapı yaparak yerine getirmiş sayılmaz. Mimarın görevi, belirleyici dönüm noktalarında toplumun ortak düşüncesini bir adım daha ilerletmek için itici bir güç olmaya çalışmaktır. Ortak düşünce ise kendini, eylemlerini ne şekilde yürüteceğini belirleyerek gösterir.

Böylece mimarlık zamanın aynasına dönüşür.”⁹³

Le Corbusier, mimarlık ve fotoğrafın kesişimini, hem yapıtlarının yeniden sunumu olan fotoğraflarda, hem de fotoğraflardan oluşan mekanlarla yaptığı sunumlarda kullanmıştır. Tasarladığı pavyonlarda sunumlar cephelere dönüşmüştür. Böylelikle fotografik temsil, modern mimarlığı kaydetmek yerine onu dönüştürmek için bir araç olmuştur.

⁹³ Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, s. 16.

Foto-mekan bölümünde belirtildiği gibi Le Corbusier yapıtlarının fotoğraflarını çekmeden önce kurgulamıştır. Ne zaman, hangi ışıkta, hangi açıdan, nasıl bir kompozisyonla, hangi nesnelerin nerede konumlandırılması gibi değişkenleri önceden tasarlayıp uygulamıştır.

Foto-hikaye bölümünde irdelenen konular sonucunda, aktarılmak istenen görsel etkinin yakalanması için basım sürecinde de manipülasyonların uygulandığı görülebilir. Öncelikle yayımlanacak görsellerin seçimi, daha sonra çerçeve içinde kalan ve nihai amaca hizmet etmeyen dikkat dağıtıcı noktaların silinmesi süreci uygulanmıştır. Le Corbusier kullandığı bütün imajları bağlamlarından koparıp, kendi söylemi içinde yeniden var etmiştir.

Foto-duvar bölümünde Le Corbusier tasarladığı sergi mekanlarında genellikle büyük görsel kullanımı yoluna gitmiştir. Ancak bu fotoğrafların niceliğinden ziyade, mekanla olan etkileşiminden dolayı, niteliği ön plandadır. Duvar fotoğrafları yapısı gereği yeni bir mekan oluşturur. Çerçeve izleyicinin fiziksel algı sınırlarına dayanır. Bununla birlikte hareket eden izleyici, tıpkı hareketli görüntü gibi, kendisini dinamik bir mekanda bulur.

Bu üç değerlendirmeden elde edilen veriler yan yana getirildiğinde ilk olarak fark edilen, Le Corbusier'nin yaptığı uyarılama, medya kavramını mimarlığa uygulamak değil, yeni görme biçimine dayanan bir medya yaratma çabasıdır. En önemli yazılı eseri olan *Bir Mimarlığa Doğru*'da yayımlanan görseller tanıtım amaçlı değil, okuyucuya yeni bir bakış açısı sunma adına seçilmiş çok-boyutlu perspektiflerdir. Fotoğrafların üzerinden gittiği eskiz çalışmaları ise bu tasarım sürecinin bir parçası değildir. Burada Le Corbusier, görseller üzerinden geçerken yeni açılımlar arayışı içindedir. Bunun sonucu olarak Le Corbusier, görsel etkiyi kullanmak yerine, ona yeni bir yön vermiştir. Bunu başarmak için, görselleri kendi aktarmak istediği kavramlar doğrultusunda, nesne yerleştirme, fırça ile boyama, kolaj oluşturma gibi uygulamalara baş vurmuştur.

Le Corbusier bütün düşüncelerini görselleyen, eskizler yapan, konuşmalar veren, yazan, ve en önemlisi bunları uygulayarak inşa eden çağdaş bir vizyonerdir. Kendi düşünsel izleğini başkalarına aktarmak için dönemin en önemli görsel iletişim aracı olan fotoğraftan yararlanmaktadır. Le Corbusier fotoğrafı, kitleleri kendi düşüncesi doğrultusunda ikna etmek için kullanmıştır.

KAYNAKLAR

Barthes, R. (2000) *Aydınlık Oda*. (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş (Orijinal çalışma basım tarihi 1980).

Benjamin, W. (2001) *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*. (A. Cengizkan, Çev.). İstanbul: YGS Yayınları (Orijinal çalışma basım tarihi 1931).

Benton, C. (1990). Le Corbusier: Furniture and the Interior. *Journal of Design History*, Sayı 2/3, ss. 103-124.

Benton, T. (1990). Dreams of Machines: Futurism and L'Esprit Nouveau. *Journal of Design History*, Sayı 3/1, ss.19-34.

Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis (Orijinal çalışma basım tarihi 1972).

Bewley, G. (1997). Review: Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media by Beatriz Colomina. *Journal of Design History*, Sayı 10/1, ss. 99-101.

Bilgi Yayınları. (1977). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. Ankara: Bilgi.

Bilsel, C. (2003). Le Corbusier ve İzmir: Geleceğin Kenti Üzerine Tematik Bir Proje. *Sanat Dünyamız*, Sayı 87, ss. 150-165.

Boesiger, W. Girsberger, H. (1967). *Le Corbusier 1910-1965*. Berlin: Birkhauser.

Borden, I. (2007). Imaging Architecture: The uses of photography in the practice of architectural history. *The Journal of Architecture*, Sayı 12/1, ss. 57-77.

Britt, D. (1974). *Modern Art*. Londra: Thames & Hudson.

Carranza, L. E. (1994). Le Corbusier and the Problems of Representation. *Journal of Architectural Education*, Sayı 48/2, ss. 70-81.

Cohen, J.L. (2004). *Le Corbusier*. California: Taschen.

Colomina, B. (1987). Le Corbusier and Photography. *Assemblage*, Sayı 4, ss. 6-23.

Colomina, B. (1993). War on Architecture: E.1027. *Assemblage*, Sayı 20, ss. 28-29.

Colomina, B. (1996). *Privacy And Publicity*. Londra: The MIT Press.

Curtis, W. J. R. (2001). *Le Corbusier: Ideas and Forms* (7. Baskı). Londra: Phaidon Press. (1986)

Derman, İ. (1989). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınevi.

Ercilasun, A. B. (1995). *Yabancı Kelimelere Türkçe Karşılıklar*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu

Frampton K. (1992). *Modern Architecture: A Critical History* (3. Baskı) Londra: Thames and Hudson (1980).

Francis, R. (2003). Becoming Corbusier: a recent exhibition traced the development of this seminal 20th-century figure from provincial designer to modern architectural master. *Art in America*, Sayı 3, s.7.

Gibbs, T. (2007). *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design*. Londra: Thames and Hudson

Gorlin, A. (1982). The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier. *Perspekta*, Sayı 18, ss.50-65.

Gökgönül, O. (2006). *Mimari Fotoğrafın Türkiye’de Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, G. S. E.

Holm, L. (1992). Reading through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier: The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye. *Assemblage*, No.18, ss. 20-39.

Kanburoğlu, Ö. (1998). *Mimari Fotoğraf*, Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, G. S. E.

Kanburoğlu, Ö. (2008). *Mimari Fotoğraf*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Kılıç, L. (2002). *Fotoğrafa Başlarken*. Ankara: Dost Kitabevi.

Le Corbusier. (1918). *Aprés Cubisme*. Paris: Edition des Commeriarie.

Le Corbusier, (1999). *Bir Mimarlığa Doğru*. (S. Merzi, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi (Orijinal çalışma basım tarihi 1923).

Le Corbusier, (1987). *The Decorative Art of Today* (J. I. Dunnet, Çev.). Londra: Architecture Press. (Orijinal çalışma basım tarihi 1925)

Le Corbusier, (1991). *Oeuvre Complète Volume 1* (10. Baskı). Zürih: Artemis (1930).

Le Corbusier, (1991). *Oeuvre Complète Volume 2* (9. Baskı). Zürih: Artemis (1934).

Le Corbusier, (1991). *Oeuvre Complète Volume 3* (9. Baskı). Zürih: Artemis (1939).

Le Corbusier, (1991). *Oeuvre Compléte Volume 4* (9. Baskı). Zürih: Artemis (1946).

Le Corbusier, (1967). *The Modulor* (3. Baskı). (P. de Francia ve A. Bostock, Çev.)
Londra: Faber. (Orijinal çalışma basım tarihi 1954).

Le Corbusier, (1991). *Oeuvre Compléte Volume 5* (9. Baskı). Zürih: Artemis (1953).

Le Corbusier. (1991). *Architecture and Arts*. Kopenarg: Arkitektens Forlag. (Orijinal
çalışma basım tarihi 1954).

Le Corbusier, (1991). *Oeuvre Compléte Volume 6* (8. Baskı). Zürih: Artemis (1957).

Le Corbusier, (1960). *My Work*. Londra: Architectural Press.

Le Corbusier, (1991). *Oeuvre Compléte Volume 7* (5. Baskı). Zürih: Artemis (1965).

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (3. Baskı). (C. Çarpan ve S. Öziş, Çev.).
İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1980).

Naegele, D. J. (1996). *Le Corbusier's Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the
Representation of Modern Architecture*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Pennsylvania
Üniversitesi

Naegele, D. J. (1998). Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals,
Pavillions and Multi-media Spectacles. *History Of Photography*, Sayı 22, ss. 127-138.

ODTÜ Atatürkçü Düşünce Topluluğu. (2007). *Yabancı Sözcüklere Türkçe Karşılıklar*.
Ankara: ODTÜ

Oubrierie, J. (1999). .Architecture before Geometry, or the Primacy of Imagination. *Assemblage*, No. 39, ss. 94-105.

Önder, A. R. (1966). *Yasa Dili Sözlüğü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu

Özdal, I. (1997). *Mimari Fotoğraf Sanatı ve Duesseldorf Ekolü*. Yüksek Lisans Tezi.

Özön, M. N. (1962). *Türkçe Yabancı Kelimeler Sözlüğü* (2. Baskı), İstanbul: İnkılap (1961).

Püsküllüoğlu, A. (1994). *Öz Türkçe Klavuzu* (3. Baskı), Ankara: Arkadaş (1980).

Rowe, C. ve Slutzky, R. (1997). *Transparency*. Berlin: Birkhauser.

Savaşır, G. (2001). *Re-Framing Architecture: METU Faculty of Architecture and Its Photographic Reproductions*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Odtü

Sontag, S. (1993). *Fotoğraf Üzerine*, (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.

Şentürk, L. (2007). Eril Bir Anlatı Olarak 'Poème Électronique'. *Arredamento Mimarlık*, Sayı 202, ss. 82-90.

Şekercioğlu, T. (1993). *Mimari Dergilerde Fotoğraf: Bina Başına Tek Fotografik İmge Kullanımı İçin Bir Tipoloji Önerisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük* (10. Baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu

Türk Dil Kurumu. (1960). *Sade Türkçe Klavuzu*. Ankara: Türk Dil Kurumu

Udovicki-Selb, D. (1997). Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion. *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Sayı 56, No. 1, ss. 42-63.

Vidler, A. (2000). Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation. *Representations*, Sayı 72, ss. 1-20.

EK 1
GÖRSELLER DİZİNİ

- 2.1 Frederic Evans, Tarihi Yeraltı Mahzeni, 1903
(İnternet sayfası <http://www.loc.gov/rr/print/coll/images>)
- 2.2 Fritz Lang, *Metropolis* filminden kare, 1928
- 2.3 Fritz Lang, *Metropolis* filminden kare, 1928
- 3.1 Le Corbusier, Cep Saati, 1902
(Le Corbusier, *My Work*, s.23)
- 3.2 Le Corbusier, Anadolu’da yaptığı eskiz, 1912
(Le Corbusier, *My Work*, s.31)
- 3.3 Le Corbusier, Plan Voisin, 1922
(Le Corbusier, *My Work*, s.62)
- 3.4 Le Corbusier, İzmir Nazım Planı eskizi, 1939
(C. Bilsel, “Le Corbusier ve İzmir: Geleceğin Kenti Üzerine Tematik Bir Proje”
Sanat Dünyamız, s. 160)
- 3.5 Le Corbusier, Konut Birimi, 1952
(Le Corbusier, *My Work*, s. 164)
- 3.6 Le Corbusier, Stein Evi, Garches, 1927. Mutfak
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 287)
- 3.7 Le Corbusier, Plastik Görsel, 1925

- (Le Corbusier, *My Work*, s. 207)
- 3.8 Le Corbusier, Yatay ve dikey pencerenin karşılaştırma eskizi, 1926
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 131)
- 4.1 Le Corbusier, *Stein Evi*, Garches, 1927
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète* V.1, s. 142)
- 4.2 Le Corbusier, Cook Evi, Boulogne, 1926
(Le Corbusier. *Oeuvre Complète*, V.1, s. 131)
- 4.3 Le Corbusier, İsviçre Öğrenci Yurdu, Paris, 1932
(Le Corbusier. *Oeuvre Complète*, V.2, s. 75)
- 4.4 Le Corbusier, Errazuris Evi, Chili, 1930
(Le Corbusier. *Oeuvre Complète*, V.2, s. 48)
- 4.5 Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1931
(Le Corbusier, *My Work*, s. 92)
- 4.6 Rene Magritte, Gazete Okuyan Adam, 1928
(Tual üzerine yağlıboya, 128 x 95 cm, Tate Koleksiyonu)
- 4.7 Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1931
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 287)
- 4.8 Le Corbusier, Church Evi, Paris, 1929
(L. E. Carranza, Le Corbusier and Problems of Representation, *Journal of Architectural Education* s. 79)

- 4.9 Pierre Chenal – Le Corbusier, Günümüz Mimarlığı (*L'Architecture d'Aujourd'hui*) filminden kare, 1929
- 4.10 Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1931
(Le Corbusier. *Oeuvre Complète*, V.2, s. 26)
- 4.11 Le Corbusier, Church Evi, Paris, 1929
(Le Corbusier. *Oeuvre Complète*, V.1, s. 200)
- 4.12 Charles Edouard Jeanneret, Esztergom Katedrali, Budapeşte, 1911
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 94)
- 4.13 Charles Edouard Jeanneret, Esztergom Katedrali Eskizi, 1911
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 95)
- 4.14 Eugène Delacroix, Cezayir Kadınları (Les Femmes d'Alger), 1833
(Tual üzerine yağlı boya, 1833. Paris,Louvre)
- 4.15 Le Corbusier, Çömelen Kadın, 1933
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 86)
- 4.16 Le Corbusier, Üç Kadın, 1938
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 87)
- 5.1 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau* için nizampaj çalışması, 1921
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 162)
- 5.2 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau* dergisinde yayımlanan Villa Schwob, 1926
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 109)

- 5.3 Le Corbusier, Villa Schwob'un özgün fotoğrafı, La Chaux-de-Fonds, 1916
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 110)
- 5.4 Le Corbusier, Villa Schwob'un yayımlanmış cephe fotoğrafı, 1926
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 112)
- 5.5 Le Corbusier, Villa Schwob'un özgün çevresi, La Chaux-de-Fonds, 1916
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 113)
- 5.6 Le Corbusier, Türbin imajının *L'Esprit Nouveau* dergisinde kullanımı, 1925
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 121)
- 5.7 İsviçre Firması olan Brown Boveri'nin türbin katalogu, 1924
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 120)
- 5.8 Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* kitabı, 1923, ss. 160-161
- 5.9 Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* kitabı, 1923, s. 212
- 5.10 Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* kitabı, 1923, ss. 284-285
- 5.11 Societe Rateau katalogu, 1922
(B. Colomina, *Privacy and Publicity*, s. 155)
- 5.12 Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* kitabı, 1923, ss. 296-297
- 6.1 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau* Pavyonu, Paris, 1925
(Le Corbusier. *Oeuvre Complète*, V.1, s. 103)

- 6.2 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau Pavyonu*, Paris, 1925
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.1, s. 98)
- 6.3 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau Pavyonu*, Paris, 1925
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.1, s. 101)
- 6.4 Le Corbusier, *Çağdaş Kent*, 1925
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.1, s. 112)
- 6.5 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau Pavyonu*'nun diorama bölümünden kesit, 1925
(L. Holm, (1992). Reading through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier: The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye, *Assemblage*, s. 27)
- 6.6 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau Pavyonu*, diorama bölümünden ayrıntı, 1925
(L. Holm, (1992). Reading through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier: The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye, *Assemblage*, s. 27)
- 6.7 *L'Esprit Nouveau Pavyonu* içindeki diorama bölümünün sanal modellemesi
- 6.8 Josh Oreck, *The Matrix Revisited* filminden kare, 2001
- 6.9 Le Corbusier, *Nestlé Pavyonu*, 1928.
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.1, s. 174)
- 6.10 Le Corbusier, *Nestlé Pavyonu*, 1928.
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.1, s. 174)

- 6.11 Le Corbusier, Nestlé Pavyonu, 1928.
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.1, s. 174)
- 6.12 Le Corbusier ve Pierre Jeanneret tarafından seçilen fotoğraflar, 1932
(Le Corbusier, *My Work*, s. 98)
- 6.13 Le Corbusier, İsviçre Öğrenci Yurdu, Paris, 1932
(Le Corbusier, *My Work*, s. 98)
- 6.14 Le Corbusier, İsviçre Öğrenci Yurdu, Paris, 1932
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.1, s. 74)
- 6.15 Le Corbusier, İsviçre Öğrenci Yurdu, Paris, 1932
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.1, s. 78)
- 6.16 Le Corbusier, Sessizliğin Resmi, Paris, 1948
(Le Corbusier, *My Work*, s. 231)
- 6.17 Le Corbusier, Yeni Zamanlar Pavyonu, Paris, 1948
(D. Udovicki-Selb, (1997). “Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Sayı. 56, No. 1, s. 55)
- 6.18 Le Corbusier, Yeni Zamanlar Pavyonu, Paris, 1948
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.3, s. 155)
- 6.19 Le Corbusier, Yeni Zamanlar Pavyonu, Paris, 1948
(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.3, s. 165)

6.20 Le Corbusier, Yeni Zamanlar Pavyonu içindeki kolaj, 1937

(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.3, s. 163)

6.21 Le Corbusier, Yeni Zamanlar Pavyonu içinde kolaj, 1937

(D. Udovicki-Selb, (1997). “Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Sayı. 56, No. 1, s. 47)

6.22 Le Corbusier ve Pierre jeanneret, Spiral Müze'nin Şeref Holü için eskiz , 1937

(Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, V.3, s. 150)