

Le Corbusier Mimarlığı Ve Onun Fotografik Temsili: Foto-Mekan, Foto-Hikaye, Foto-Duvar

(1) Arş. Gör. Erdem Yıldırım - (2) Doç. Dr. Açalıya Allmer

Özet

Bu çalışma fotoğrafı iletişim aracı olarak kullanan mimarlık ile onu mekânsal nesnesi olarak kullanan fotoğraf arasındaki ilişki üzerine odaklanır. Bu ikili ilişki mimarlığın fotoğrafı kendi biçemi doğrultusunda yönlendirmesi açısından oldukça önemlidir. Bu doğrultuda çalışmada modern mimarlığın kurucularından olan Le Corbusier'nin, resimden sonra en çok kullandığı görsel 'araç' (medya) olan fotoğraf ile kurduğu bağ tanımlanacaktır. Le Corbusier'nin fotoğrafı kullanma amacı, sadece yapıtları kaydetmek veya geleceğe aktarmak değil, aynı zamanda mimarlığa olan bakış açısını izleyiciye yansıtmaktır. Çalışmada Le Corbusier'nin düşünsel izleğini aktarırken kullandığı yöntemler incelenirken, bu yöntemlerin alışılmış yöntemlerden ayrıldığı noktalar tartışılacaktır.

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

Abstract

This study examines the space-photography relationship throughout the works of Le Corbusier, one of the founders of modern architecture. This dual relationship is very important in terms of architecture directing photography towards its own purposes. Photography, after painting, was the most used visual expression tool (media) of Le Corbusier and the purpose of using photography was far beyond documenting his projects and recording them to the future. It was for the reflection of his architectural approach. In this study, Le Corbusier's innovative methods of combining photography and architecture have been studied and the differences to conventional methods are emphasized.

Anahtar Kelimeler

Le Corbusier
mimari fotoğraf
fotografik temsil
fotografik mekân

Keywords

Le Corbusier
architectural
photography
photographic
representation
photographic space

Giriş

Bu çalışma fotoğrafı iletişim aracı olarak kullanan mimarlık ile onu mekânsal nesnesi olarak kullanan fotoğraf arasındaki ilişki üzerine odaklanır. Bu ikili ilişki mimarlığın fotoğrafı kendi biçemi doğrultusunda yönlendirmesi açısından oldukça önemlidir. 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. 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 zamanda mimarlığa olan bakış açısını izleyiciye yansıtmaktır.

Çağın getirdiği yeniliklerin potansiyellerini kullanma arzusu ve "Makine Estetiği" saplantısı doğrultusunda Le Corbusier fotoğrafı etkin bir şekilde kullanmıştır. Alexander Gorlin, Le Corbusier'nin Oeuvre Complète'deki iç mekân fotoğraflarında bir odanın boş olup olmadığı, hangi mobilyanın seçildiği ve nereye konumlandırılmış olduğu, insan figürünün hangi boyutta ve duruşta olduğunun oldukça anlamlı olduğunu belirtir (Gorlin, 1982: 56). 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 yakalamaya çalışılmıştır. Üstelik bu olağanlığı desteklemek için yaşantıdan nesnel çerçeveye içine yerleştirilmektedir.

Bu çalışmada Le Corbusier'nin mimari düşüncelerini ikna etme aracı olarak fotoğrafı nasıl kullandığı araştırılacaktır. Le Corbusier'nin düşünsel izleğini aktarırken kullandığı yöntemler incelenmekte ve bu yöntemlerin

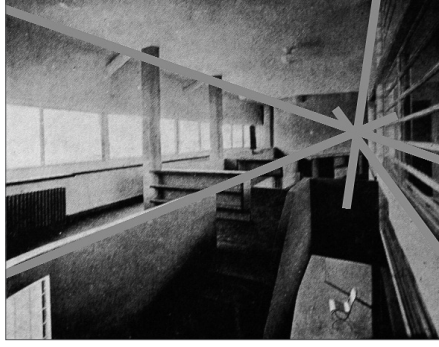
alışılmış yöntemlerden ayrıldığı noktalar vurgulanmaktadır. Bunu yaparken temel olarak üç farklı bölüm belirlenmiştir. İlk olarak Foto-Mekân bölümünde Le Corbusier'nin Oeuvre Complete yapıtındaki kendisi tarafından seçilmiş ve kurgulanmış fotoğraflarının nitelikleri incelenmektedir. Foto-Hikâye bölümünde Le Corbusier'nin mimarlık hakkındaki düşüncelerini aktarmak üzere L'Esprit Nouveau dergisinde ve Bir Mimarlığa Doğru kitabında kullandığı görseller irdelenerek, bu görselleri kullanırken uyguladığı manipülasyonlar detaylı olarak incelenmektedir. Son olarak Foto-Duvar bölümünde, tasarladığı mekânlarda kullandığı duvar fotoğrafları ile mekânın etkileşimi tartışılmaktadır.

Foto-Mekân: Le Corbusier'nin İç-Mekân Fotoğrafları

Le Corbusier'nin fotoğrafa bakış açısını anlamak için, o dönemdeki fotoğrafçıların ve fotoğrafçılığı destekleyen teknolojinin rolünü anlamak gerekir. 1925 ile 1965 yılları arasında yaptığı bütün çalışmalarının imgesi, yayınlarda kullandığı fotoğraflar ile paralel olarak dönüşmüştür. Teknoloji ile değişen ve gelişen ulaşım, seri üretim, elektrikle haberleşme gibi olgular, seyyar bir yaşam tarzı hazırlamıştır. Buna paralel olarak fotoğraf gereçleri de küçülmüş, hafiflemiş, görece ucuzlamış, mimarlıktan ve/veya fotoğrafçılıktan çok az anlayan bir amatörün fazla zahmet vermeden çalışmasına olanak vermiştir.

Le Corbusier'nin fotoğrafçı seçimindeki amaç, yapıtlarını ünlü ve tarzı olan fotoğrafçıların bakış açısından korumaktır. Onun için önemli olan, mekânda yaşayacak olan insan gözünün bakış açısıdır. Le Corbusier bütün kontrolü elinde tutmuştur ve fotoğrafçılar bu süreçte sadece teknisyen olarak hizmet etmişlerdir (Naegele, 1996: 49). Le Corbusier'nin çalışma tekniğinde, sözü edilen bakış açıları saptama süreci, yapının yapım aşaması bitmeden hemen önce başlar. Bu aşamada ilk olarak yapı birçok açıdan teknik özen gösterilmeden fotoğraflarır. Kadrajın yatay düzgünlüğü (ufuk çizgisine paralelliği), mekândaki inşaat merdivenleri gibi ayrıntılar önemsenmez. Yapım aşaması bittikten hemen sonra; ve kullanıcılar yapıya yerleşmeden hemen önce fotoğrafçıya önceden seçilmiş açılar doğrultusunda iş verilir. Böylelikle istenilen kompozisyon ve etki güvence altına alınmış olur.

Fotoğraflar, perspektif açılarından incelendiğinde çoğunun tek kaçışlı oldukları görülmektedir. Bu durumun nedeni tek kaçışlı perspektifin, mekânın temsilinde derinlik duygusunu daha çok pekiştirmesidir (Görsel 1-2).



Görsel 1: Le Corbusier, Stein Evi, Garches, 1927. Turuncu çizgiler yazarlar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir.

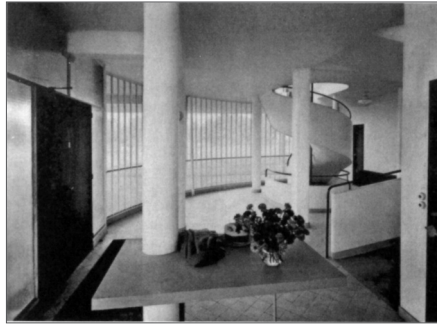


Görsel 2: Le Corbusier, Cook Evi, Boulogne, 1926. Turuncu çizgiler yazarlar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir.

Le Corbusier'nin fotoğraflarındaki mekân 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 (Le Corbusier, 1999: 23). İç mekân, ve özellikle dış mekân fotoğraflarında güneşin kontrast etkisi görülmekte, bulutlu ve

gölgesiz bina fotoğraflarına rastlanmamaktadır. Bu konuda Daniel Naegele, Le Corbusier'nin parlıya neden olan ışıltılara göre perspektifi şekillendirdiğini belirtmektedir (Naegele, 1996: 136). Mimari fotoğrafçılığın en değişmez özelliği olan dikey perspektif doğruluğuna, diğer bir deyişle yeryüzüne dik olan çizgilerin fotoğrafta da çerçevenin yan kenarlarına paralel olmasına özen gösterilmektedir¹. Mekânın düşey derinliği öne çıkan çok ender fotoğraflarda bu kurala uyulmamaktadır.

Yukarıda da bahsedildiği gibi Le Corbusier'nin yaratmak ve dolayısı ile fotoğrafa aktarmak istediği mekân, günlük hayattan doğal sahneler içermelidir. Bu amaç doğrultusunda Le Corbusier fotoğraflanacak iç mekânlara şapka, palto gibi belirli nesnelere yerleştirir. Özenle seçilmiş bu nesnelere orada yaşanan hayatın bir parçası olduklarını göstermektedir. Beatriz Colomina bu nesnelere Le Corbusier'nin mekânlarının fotoğraflarında mimarın 'izi' olarak bırakıldığını belirtir: "Asla geleneksel anlamda 'ev hali'ne dair bir iz bulunmaz. Bu nesnelere mimari temsil ettiği de düşünülebilir. Şapka, mont, gözlük kesinlikle Le Corbusier'nin eşyalarıdır. Le Corbusier'nin L'Architecture d'aujourd'hui filmindeki rolüne benzer bir rol oynarlar; şöyle bir uğramışlardır; evde ikamet etmezler, evin içinden geçip giderler." (Colomina, 2011: 323). Mimar adeta bir ziyaretçiye dönüşür. Le Corbusier "birisi az önce oradaydı ve paltosunu, şapkasını masanın üzerine koyarak izlerini arkada bıraktı" izlemine vermek istemiştir (Görsel 3).



Görsel 3: Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1931. Giriş holü

1. 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.

Ian Borden, nesnelerin kullanıcılarının eksikliği hakkında “Le Corbusier’nin çoğu erken dönem iç mekân fotoğraflarında yerleştirilmiş şapka, güneş gözlüğü, çakmak, dilimlenmiş ekmeğe gibi nesnelerin bir ziyaretçinin varlığını işaret etmekte olduğunu” ve bu nedenle binanın yaşantısının açıkça teşhir edilmek zorunda olmadığını belirtir (Borden, 2007: 69). Ayrıca kapının da özellikle açık bırakıldığı göz önünde bulundurulmalıdır ki; burada da belirtmek istenilen izleyicinin az önce kullanıcıyı kaybettiğidir (Görsel 4).



Görsel 4: Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1931. Mutfak

Mekân fotoğraflanmadan önce dikkat edilen diğer bir nokta ise tefriştir. Odanın içerisinde bulunan sandalye, koltuk, şezlong, masa gibi eşyalar fotoğraf makinesinin bulunduğu yere göre konumlandırılmışlardır. Koltuklar genellikle ana mekâna yönelmiş olarak bırakılırken, chaise-longue (şezlong) gibi özel nesnelere çok daha davetkârdır (Görsel 5). Church Evi’nin tasarımında yer alan ışık kulesinin aydınlattığı yere şömine yerleştirilmiştir.



Görsel 5: Le Corbusier, Church Evi, Paris, 1929

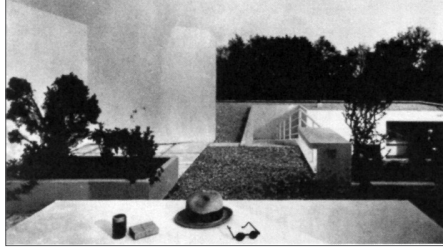
Le Corbusier şöminenin yanmadığı zamanlarda bile mekânı aydınlattığı izlemine vermek istemiştir. Bunu vurgulamak için de kendi şapkasını, adeta bir imza gibi şöminenin üzerine konumlandırmıştır. Colomina ise sözü edilen şapka ve mekândaki diğer nesnelere için şunları belirtmiştir:

“Church Villas'ının içinin bir fotoğrafında rasgele yerleştirilmiş bir şapka ile masanın üzerindeki iki açık kitap, az önce orada birinin olduğunu gösterir. Geleneksel bir resim oranlarında bir pencere, ekran gibi de okunabilecek bir biçimde çerçevelenmiştir. Odanın köşesinde tripod üzerine yerleştirilmiş bir fotoğraf makinesi görünür. Fotoğrafı çeken makinenin aynadaki yansımasıdır bu. Fotoğrafa bakan kişi olarak biz fotoğrafçının, dolayısıyla fotoğraf makinesinin konumunda bulunuruz; zira misafir gibi fotoğrafçı da odayı çoktan terk etmiştir. (Gitmemiz tavsiye edilmiştir.) Özne (misafir, fotoğrafçı, mimar, hatta bu fotoğrafa bakan kimse) çoktan gitmiştir. Le Corbusier'nin evinde özne evini yadırgar, kendi evinden edilmiştir.” (Colomina, 2011: 326).

Church Evi kitaplığının diğer bir fotoğrafında aynı kompozisyon kaygıları görülmektedir. Aynı mekândan farklı bir açı ile çekilmiş bu fotoğrafta oturma birimleri, kitaplar ve hatta ayna da artık gözükmeyen fotoğraf makinesi gibi çoğu nesnelere yer değiştirmiştir (Benton, 1990: 115). Sadece şapka aynı yerde durmaktadır.

Le Corbusier'nin dış mekân fotoğraflarında en belirgin bir şekilde kullandığı nesne ise otomobillerdir (Benton, 1990: 31). 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 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.

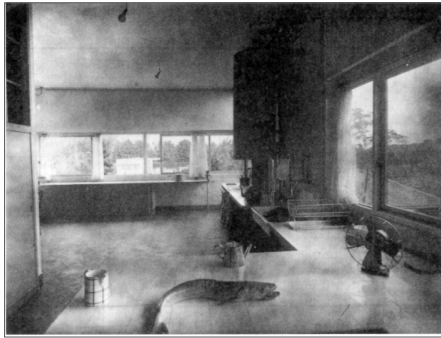
Yukarıda sözü edilenlerin ışığında denilebilir ki; Le Corbusier, yapıtlarında tasarladığı yaşamı fotoğraf aracılığı ile aktarırken nesnelere anlam bilimsel (semantik) potansiyellerini kullanmaktadır. Ancak kadraj içinde yaşamın gerçek izlerine (ikamet sürecinde kullanılan nesnelere, vb.) rastlanmamaktadır.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



Görsel 6: Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1931, Çatı Bahçesi

Foto-Hikâye: Le Corbusier'nin Yayınlarındaki Manipülasyonlar

Basılı medyayı etkin olarak kullanan Le Corbusier, yayımlanacak görsellerin mizanpajını önceden kendisi hazırlayarak, aktarmak istediği görsel etkiyi hiçbir zaman başka bir tasarımcıya bırakmamıştır. 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. Le Corbusier'nin yapıtlarının iç mekân – dış mekân 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 (Rowe ve Slutzky, 1997: 35). "Mekânın şeffaflığı" olarak tanımlanan bu durum iç mekân fotoğraflarında da kendini göstermektedir. Pencereden gelen fazla pozlanmış görüntü geçişlilik kavramını yok etmektedir. Bu istenmeyen durum karanlık oda çalışmaları ile saf dışı edilmektedir (Görsel 7).



Görsel 7: Le Corbusier, Stein Evi, Garches, 1927 Mutfak

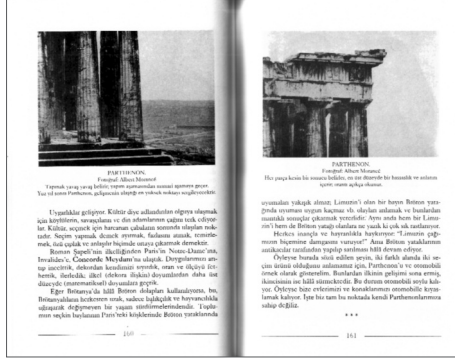
1916 yılında yapılan Villa Schwob, Le Corbusier'nin Oeuvre Complète kitabına girmemiş erken yapıtlarından biridir. Ancak L'Esprit Nouveau'da ve daha sonra Bir Mimarlığa Doğru kitabında üzerinde oynamalar yapılarak yayınlanmıştır. Le Corbusier Villa Schwob'un fotoğraflarını "daha pürist bir estetiğe uyarlamak için ... avludaki gölgeliği maskeleyiş 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 düzlemle açılı duran basamakları kesmiştir" (Colomina, 1987: 12) (Görsel 8). Le Corbusier'nin Villa Schwob'un temsilinde yaptığı başka bir manipülasyon ise cephe fotoğrafında arka alanı tamamıyla yok etmesidir. Eğimli ve sarp arazinin silinmesi Colomina'ya göre "mimariyi yerden görece bağımsız bir nesneye dönüştürür." (Colomina, 2011: 111). Bu değişiklikle mimari kütle çok daha etkili bir şekilde ortaya çıkmıştır.



Görsel 8: Le Corbusier, L'Esprit Nouveau dergisinde yayımlanan Villa Schwob

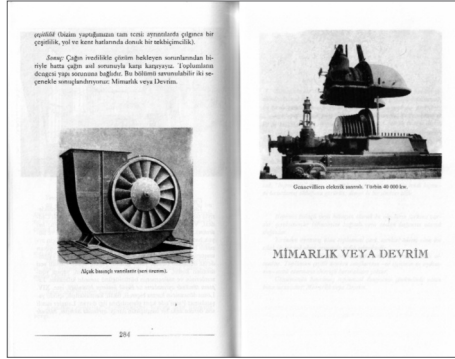
Le Corbusier'nin Bir Mimarlığa Doğru adlı kitabıyla başlayarak mimarinin temsilinde yeni bir yöntemi ustalıkla uyguladığı söylenebilir. Le Corbusier'nin yaklaşımının incelikleri, kitabındaki Parthenon ve makine estetiği ile ilgili bölümlerde açıkça izlenebilir. Parthenon'un estetiğinden bahsederken seçtiği görseller, bir tanesi dışında ayrıntı çekimleridir (Görsel 9). Sadece konunun başında çevre ile ilişkisini gösteren genel bir çekim bulunmaktadır. Buradaki amacı, okuyucunun kafasında oluşan sabit ve değiştirilemez Parthenon imgesinden sıyrılıp, mekânın içine girmesini istemesi olarak yorumlanabilir. Maxime Collignon'un (1894-1917) Le Partenon ve L'Acropole koleksiyonundan

uyarlanan ve Frederic Boissonnas'ın (1858-1946) Yunanistan albümünden seçilen fotoğraflar klasik bir izleyicinin beklentilerini karşılamamaktadır.



Görsel 9: Le Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru kitabı, 1923, ss. 160-161

Makine estetiğine örnek verilirken kullanılan kataloglardaki görseller de Parthenon'unkiler gibi özenle seçilmiştir. Soci t  Rateu katalogundan alınan alçak basınçlı vantilatör görselinin, Gennevilliers elektrik türbini ile başlayan "Mimarlık veya Devrim" bölümünün açılış sayfasının hemen karşısına basılmıştır. Sözü edilen ileti hiç kuşkusuz endüstriyel devrimdir. Rateau vantilatörü, mekanik devrim ve endüstriyel devrim anlamına gelmektedir (Görsel 10).



Görsel 10: Le Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru kitabı, 1923, ss. 284-285.

Aynı Şekilde Creusot fabrikasında üretilen devasa türbini diskini sayfaya konumlandırırken yukarıda sözü edilen gereksiz imgeleri atma ve çerçeveleme tekniklerini kullanmıştır. Ancak  lek vermesi açısından

türbinin yanında duran işçi kıyafetinde insan figürünü bırakmıştır. Bu sayfanın hemen yanında bulunan görseldeki Rateau vantilatörünün bulunduğu mekân, kabul edilebilir geometrik hatları sayesinde kesilmekten kurtulmuştur.

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 bölümde 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.

Foto-Duvar: Le Corbusier'nin Duvar Fotoğrafi Çalışmaları

Sanat ile mimarlığın kesişiminin gittikçe arttığı yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde, Le Corbusier'nin de yeni bir illüzyonist mekan yaratma olasılığının üzerine gitmesi doğal karşılanabilir. Erken yirminci yüzyılda sinema, temel mimari eleman olan duvarı, hareket eden imgelere dönüştürmüştür. Gelişen teknoloji ile çekilen fotoğraflar büyütülerek mimari elamanların boyutlarına ulaştırılabilmektedir. '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 dışa vurmaktadır. Le Corbusier'nin fotoğrafı mimarlığın içine duvarlarla ilişki içinde dahil ettiği dört çalışması, onun imge-yanılsama-mimari; arasında kurduğu ilişkiyi yorumlamak bağlamında önemlidir.

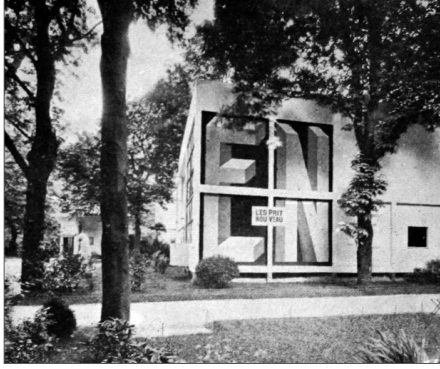
Bu çalışmaların ilki olan, 1925 Uluslararası Dekoratif Sanatlar Fuarı için Paris'te yapılan Pavillon de l'Esprit Nouveau (Yeni Ruh Pavyonu), Le Corbusier'nin sanatı, mobilyaları ve çeşitli yapıtları için vitrin olmuştur (Görsel 11). Le Corbusier, Ville Contemporaine'in (Çağdaş Kent) sunumu ile pavyonu; dekoratif sanatın, iç mekân tasarımının, mimarlığın ve şehirciliğin ayrıntılı bir gösterisine dönüştürmüştür (Holm, 1992: 25). Yapının içinde çağdaş yaşam biçimini öngören çeşitli tasarımlar yer

almaktadır. Bu tasarımların yanında, Le Corbusier'nin Pürizm bildirisine paralel kavramlar barındıran Fernand Léger'nin resimleri ve 1924 yılında çektiği Ballet Mecanique (Mekanik Bale) filmi sergilenmiştir (Lynton, 2004: 100-101). 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.



Görsel 11: Le Corbusier, L'Esprit Nouveau Pavyonu, Paris,1925

Yapının yan cephesine boyanan 'E N' harfleri, mimari eleman büyüklüğünde uygulanmıştır. Bu harfler yapının tam boy bir etiketini oluşturmuş, yan duvarını görsel olarak dikkat çekici kılmıştır (Görsel 12). Ön cephedeki açıklığın devamıymışçasına, bu kapalı yüzeyde bir boşluk duygusu yaratmak için harfler üzerine trompe-l'oeil (göz kandırması) tekniği uygulanmıştır. 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 uygulandığından, devasa boyuttaki görsele alttan bakan izleyicinin perspektif algısı değişir. Burada Le Corbusier, göz kandırması tekniğini çoklu kullanmıştır. L'Esprit Nouveau pavyonunun içerisinde bulunan diğer bir sergi nesnesi ise; ana kütleinin yanında yer alan kavisli duvarın içindeki dioramadır. Ville de Contemporaine pavyona seçildiğinde ve dioraması yerleştirildiğinde mimarlık ile imge arasındaki karşılıklı değiş tokuş daha da yoğunlaşmıştır (Görsel 13). Bu yapılar modern şehrin kentsel dokusunu oluşturmaktadır. Ziyaretçi şerit bir pencereden bütün şehri ve dolayısı ile bütün oluşumu görebilmektedir. Diorama tekniği halen günümüzdeki film seti tasarımlarında görülebilmektedir.



Görsel 12: Le Corbusier, L'Esprit Nouveau Pavyonu, Paris, 1925. Yan cephe



Görsel 13: Le Corbusier, Çağdaş Kent, L'Esprit Nouveau Pavyonu'ndaki dioramanın içindeki görsel, 1925

İkinci çalışma Le Corbusier'nin 1928 yılında Nestlé firması için Paris, Marseilles ve Bordeaux'daki yerel fuarlarda kurulmak üzere taşınabilir pavyon tasarımıdır (Görsel 14). 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 yapımların hiçbirine rastlanmaz. İçerisinde bir satış birimi ve vitrinler bulunan pavyonun ana cephesi 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. Bu sergi biriminin diğer dikkat çekici özelliği ise; reklamı edilen marka, dolayısıyla markayı oluşturan harfler mekânla özdeşleşmiştir. Algılanan tüm yüzeylerde, iç mekânın tavanında dahi, görseller yerleştirilerek yapı bir ilan panosuna dönüşür. Yapının ana cephesinde ve markanın üzerinde duran silindirik nesnelere, yapılan reklamın parçası olarak konumlanır.



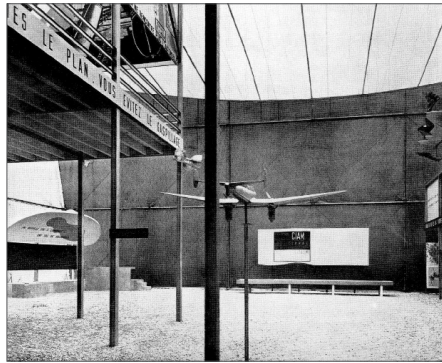
Görsel 14: Le Corbusier, Nestlé Pavyonu, 1928, Ana cephe

Le Corbusier'in üçüncü duvar fotoğrafı, yapımına 1930'da başlanan Paris'teki İsviçre Öğrenci Yurdu Kütüphanesi'nin kavisli duvarını baştan sona ve aşağıdan yukarı kaplayan yan yana getirilmiş kırk dört fotoğraftan oluşmaktadır (Görsel 15). Seçilen fotoğraflar tek başına incelendiğinde, fotoğrafların hayli soyut ve anlaşılması güç olduğu görülmektedir. Naegele'nin deyimiyile 'dünya-dışı (otherworldliness)' imgeleri olan bu fotoğraflar, 'doğal olmayan', 'yeni imgelenme' 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. 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. Bütün bunların ötesinde, seçilen kırk dört fotoğrafın oluşturduğu kompozisyon ve yarattığı derin etki kayda değerdir. En sol tarafta organik ve inorganik özdeklerin, biçimsiz mikro-hücre sel 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 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.



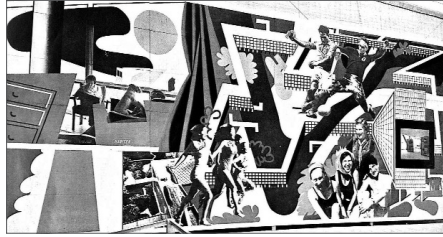
Görsel 15: Le Corbusier, İsviçre Öğrenci Yurdu, Paris, 1932.
Seçilen fotoğraflarla oluşturulan kompozisyon

Kenneth Frampton, Paris'teki 1937 Uluslararası Fuarı için yapılan Pavillon Des Temps Nouveaux (Yeni Zamanlar Pavyonu)'nun, Le Corbusier'nin mimari kariyerinde bir dönüm noktası olduğu ve onun en önemli eserlerinden Ronchamp Chapel'ine kaynak olduğu fikrini savunur (Frampton, 1992: 228). 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 mekân 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 (Görsel 16). Bu dinamik ve akışkan mekânın üzerini ve yanlarını tanımlayan kumaşların yarı geçirgen yüzeyleri ışığı kırmızı, sarı ve yeşil renklerde süzerek, mekân içinde o ana kadar deneyimlenmemiş gerçeküstü bir aydınlık yaratmaktadır.



Görsel 16: Le Corbusier, Yeni Zaman-lar Pavyonu, Paris, 1937.

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 (Le Corbusier, 1937) (Görsel 17). Bu kolajlar çeşitli ölçeklerde görseller içermektedir. Burada yan yana konulmuş farklı ölçeklerdeki görseller, sıg perspektif derinliğini büyütme ve psikolojik gerilim yaratmaktadır. Des Temps Nouveaux Le Corbusier'nin deyişiyle "görselleştirme aygıtı (instrument de visualisation)" olarak tanımlanmıştır. Aynı zamanda kendisinin "kuş bakışını (vue aérienne)" ve New York'un uçsuz bucaksız görünümünün mekân içindeki duyumsamasını kullandığı yapıdır. Le Corbusier yeniden kurguladığı görselleri mekân içinde organize ederek illüzyonist mekânlar yaratmıştır. Illüzyonist mekân, görsel ile mekânın etkileşiminden yararlanılarak, izleyiciye deneyimlenme odaklı farklı bakış açıları gösterilmesi olarak tanımlanabilir.



Görsel 17: Le Corbusier, Yeni Zamanlar Pavyonu içindeki kolaj, 1937

Değerlendirme ve Sonuç

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 aktörlerinden biri olan Le Corbusier de bu görsel devrimin taşıdığı gücün farkına vararak bunların mimarlıkla yan yana getirilmesinden doğacak yeni kavramlar ve yöntemler üzerine öncül çalışmalar yapmıştır. Le Corbusier'e göre mimar salt yapı yaparak işini yapmış sayılmaz, mimar aynı zamanda söylemleri ile toplumu yönlendirmelidir.

Le Corbusier, mimarlık ve fotoğrafın kesişimini, hem yapıtlarının yeniden sunumu olan fotoğraflarda, hem de fotoğraflardan oluşan mekânlarla yaptığı sunumlarda kullanır. Tasarladığı pavyonlarda sunumlar cephelere dönüşür. Böylelikle fotografik temsil, modern mimarlığı kaydetmek yerine onu dönüştürmek için bir araç görevini üstlenir. Yapıtlarının fotoğraflarını çekmeden önce kurgulayan Le Corbusier ne zaman, hangi ışıkta, hangi açıdan, nasıl bir kompozisyonla, hangi nesnelere nerede konumlandırılması gibi değişkenleri önceden tasarlar. 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. Tasarladığı sergi pavyonlarında duvar fotoğrafları ile oluşturulan mekânlarda hareket eden izleyici, tıpkı hareketli görüntü gibi, kendini dinamik bir mekânda bulur.

Bu değerlendirmelerden elde edilen veriler yan yana getirildiğinde ilk olarak fark edilen, Le Corbusier'nin yaptığı, 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. 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. 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.

Kaynakça

Benton, Charlotte, "Le Corbusier: Furniture and the Interior", *Journal of Design History*, Sayı 2/3, 1990: 103-24.

Benton, Tim, "Dreams of Machines: Futurism and l'Esprit Nouveau", *Journal of Design History*, Sayı 3/1, 1990: 19-34.

Borden, Ian, "Imaging Architecture: The Uses of Photography in the Practice of Architectural History", *The Journal of Architecture*, Sayı 12/1, 2007: 57-77.

Colomina, Beatrice, "Le Corbusier and Photography", *Assemblage*, Sayı 4, 1987: 6-23.

Colomina, Beatrice, *Mahremiyet ve Kamusalılık*, Metis Yayınları, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, 2011.

Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, Londra, 1992.

Gorlin, Alexander, "The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier", *Perspekta*, Sayı 18, 1982: 50-65.

Holm, Lorens, "Reading through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier: The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye", *Assemblage*, Sayı 18, 1992: 20-39.

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

Le Corbusier, *Oeuvre Compléte Volume 6*, Artemis, Zürih, 1991.

Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru (1923)*, Yapı Kredi Yayınları, çev. Serpil Merzi, İstanbul, 1999.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi*, çev. C. Çarpan, S. Öziş, İstanbul, 2004.

Naegele, Daniel, *Le Corbusier's Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the Representation of Modern Architecture*, Basılmamış Doktora Tezi, Pennsylvania Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 1996.

Rowe, Colin, *Rowe Slutzky, Transparency*, Birkhauser, Berlin, 1997.