

Yer Değiştiren Mimarlık Bilgisinin Mimar Kimliğine Etkisi: Şantiyede Görülen Mimarlar

Büşra ÖZAYDIN ÇAT^{1*}

Öz

Bu çalışma, Rönesans'tan itibaren mimarlık bilgisinin inşa alanından ofise doğru gerçekleşen yer değiştirmesinin mimar kimliği ve mimarın rolü üzerindeki etkisini araştırmayı hedeflemektedir. Çalışmada terk edilen inşa alanına zaman zaman geri dönen mimarların şantiyede bulunma hallerinin izi yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren çekilen ve mimarların görüldüğü şantiye fotoğrafları üzerinden sürülmüştür.

İki aşamalı olarak yürütülen kapsam belirleme sürecinde ilk aşamada daha geniş olan tarihsel aralık fotoğraf biçim ve içeriklerinde bir farklılık yaşanmaması adına daha yakın tarihli uygulama örneklerinin elenmesiyle daraltılmıştır. 1930-1980 yılları arasında kapsayan bu ilk sınırlamanın ardından inşa edilen yapının şantiye fotoğrafları olduğu halde mimarın bu şantiyelerde görünmediği veya şantiyede bulunma hali tekil örnekler üzerinden incelenebilecek mimarlar araştırma dışında bırakılmıştır. Bu iki aşamalı kapsam tayininin ardından araştırma için Frank Lloyd Wright (1867-1959), Le Corbusier (1887-1965) ve Louis Kahn'ın (1901-1974) farklı şantiyelerde çekilen fotoğrafları seçilmiş ve bu görseller üzerinden mimar kimliğinin değişimi ve mimarın şantiyede bulunma halleri incelenmiştir.

Fotoğraflar üzerinden yapılan incelemeler sonucunda fotoğrafın çekilme tarihi, amacı ve kompozisyonu, mimarlarının kıyafet tercihleri, bedensel pozisyonları, taşıdığı aksesuarlar, fotoğrafta görülen diğer kişiler/bedenler ve onların pozisyonlarına göre; Frank Lloyd Wright'ın Johnson Wax Binası şantiyesinde gözlemci ve müdahil, Beth Sholom Sinagogu şantiyesinde anlatıcı-ziyaretçi, Guggenheim Müzesi şantiyesinde ise kontrolör ve rehber olarak; Le Corbusier'in Marsilya'daki Unité d'Habitation şantiyesinde müdahil ve aktarıcı/taşıyıcı, Ronchamp Şapeli şantiyesinde ziyaretçi, La Tourette manastırı şantiyesinde ise dinleyici-ziyaretçi ve gözlemci olarak; Louis Kahn'ın Hindistan Yönetim Enstitüsü, Kimbell Sanat Müzesi ve Yale Üniversitesi, İngiliz Sanat Merkezi'nden oluşan her üç şantiyede anlatıcı-ziyaretçi olarak bulunduğu tespit edilmiştir.

Yapılan tespitlere göre mimarlık bilgisinin şantiyeden ofise taşınması, mimarları inşa sürecinden büyük ölçüde uzaklaştırmış olsa da Wright, Le Corbusier ve Kahn gibi mimarların, şantiye ile kurdukları farklı ilişkiler, modern mimarlık pratiğinde mesleki rollerin yeniden tanımlandığını göstermekte ve günümüzde daha kapsayıcı bir pratik alanının inşa sahasından yaşanan bu kopuşa yönelik yeni ilişkilene biçimlerinin geliştirilmesi ile mümkün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık bilgisi, Şantiye, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Louis Kahn

¹ Haliç Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye (ORCID NO: 0000-0002-0968-3069)

*İlgili Yazar/Corresponding author: ozaydin.busra@gmail.com, busraozaydincat@halic.edu.tr

The Impact of Displaced Architectural Knowledge on Professional Identity: Architects Seen on Construction Sites

Abstract

This study aims to investigate the impact of the displacement of architectural knowledge from the construction site to the office, beginning with the Renaissance, on the architect's identity and professional role. Within the scope of this study, the roles of architects who occasionally returned to the abandoned construction site have been traced through construction site photographs taken from the second quarter of the twentieth century onward, in which the architects themselves are visibly present.

The process of defining the scope of the study was carried out in two stages. In the first stage, the initially broader historical timeframe was narrowed by excluding more recent case studies, in order to account for developments in photographic technology and to avoid discrepancies in the form and content of the photographs. In the second stage of the study, which was limited to the years 1930–1980, cases in which construction site photographs existed but the architect was either not present in any of them or appeared in only a single image were excluded from the scope of the research. Following this two-stage process of scope determination, photographs of Frank Lloyd Wright (1867–1959), Le Corbusier (1887–1965), and Louis Kahn (1901–1974) taken at various construction sites were selected for analysis. Through these images, the transformation of the architect's identity and their roles on the construction site were examined.

Through the analysis of the photographs, based on the date, purpose, and composition of each image; the architects' clothing choices (suits or casual clothing) and bodily postures; the accessories they carried (such as a fedora, bow tie, notebook, pencil, hard hat, gloves, tool belt, etc); other people or bodies (architects, engineers, other professionals, workers, women, children, animals, journalists, politicians, religious figures, etc.) and their body position: It has been determined that Frank Lloyd Wright acted as an observer and participant at the construction site of the Johnson Wax Building, as a narrator-visitor at the construction site of the Beth Sholom Synagogue, and as a supervisor and guide at the construction site of the Guggenheim Museum; Le Corbusier acted as a participant and transmitter at the construction site of Unité d'Habitation in Marseille, as a visitor at the construction site of the Ronchamp Chapel, and as a listener-visitor and observer at the construction site of the La Tourette Monastery; and Louis Kahn acted as a visitor at three of construction site of Indian Institute of Management, Kimbell Art Museum and Yale Center for British Art.

According to these findings, although the transfer of architectural knowledge from the construction site to the office has significantly distanced architects from the construction process, dialogues established by architects like Wright, Le Corbusier ve Kahn with construction sites through different ways demonstrate that professional roles and identities in modern architectural practice were redefined. From this perspective, it is argued that enabling a more inclusive field of architectural practice today depends on the development of new forms of engagement that address the rupture from the construction site.

Keywords: Architectural knowledge, Construction site, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Louis Kahn

1. Giriş

Bu çalışma yer değiştiren mimarlık bilgisinin mimar kimliğinin ve rolünün değişimine olan etkisine odaklanmaktadır. Çalışma kapsamında mimarlığın inşa alanından kağıda taşınan (ve kitaba dönüşen) bilgisinin mimar kimliğinin değişimini nasıl etkilediği 1930-1980 yılları arasında gerçekleşen mimarlık faaliyetlerine ait şantiye fotoğrafları üzerinden okunması hedeflenmektedir. İnşa alanından kağıda taşınan mimarlık bilgisi mimarı da benzer biçimde şantiyeden ofise taşımıştır. Araştırma kapsamında “şantiyede görülen mimarlar kimlerdir?” sorusu üzerinden elde edilen fotoğraflar; fotoğrafın çekilme tarihi, çekilme amacı ve kompozisyonu, fotoğrafta görülen kişiler/bedenler (mimarlar, mühendisler, diğer profesyoneller, işçiler, kadınlar, çocuklar, hayvanlar, basın mensupları, siyasetçiler, din görevlileri vb.) malzemeler, araçlar, inşa teknikleri ve geçici strüktürler kapsamında incelenecektir. Çalışma kapsamında seçilen fotoğrafların ikonografik ve semiyotik analiz yöntemlerinin bir arada kullanılması ile incelenmesi hedeflenmektedir. Fotoğraflarda görülen imgelerin ikonografik analiz aracılığıyla tarihsel ve kültürel anlamları incelenirken, semiyotik analiz aracılığıyla ise bu anlamların nasıl ortaya çıktığı, imgelerin birbiri ile ilişkileri üzerinden incelenecektir.

Bu çalışmanın fotoğrafın ağırlıklı olarak metinsel anlatıyı destekleyen araç olarak kullanıldığı, başka bir ifade ile fotoğraf adına konuşan metinlerin aksine, ortaya attığı soru karşısında elde ettiği fotoğraflar aracılığıyla -bir ön bilgi olmaksızın- belgenin/fotoğrafın söylediği üzerine strüktürünü kurması sayesinde -fotoğrafın kendisinin konuştuğu- yeni bir tarih yazımı yöntemi önerdiği düşünülmektedir.

2. Mimarlık Bilgisinin Yer Değiştirmesi

Çalışma kapsamında mimar kimliğinin değişmesine etki etmesi bağlamında incelenen mimarlık bilgisinin yer değiştirmesindeki en önemli etkenlerden biri çizimdir. Mimarlık nesnesinin henüz çizim aracılığıyla temsil edilmediği başka bir ifade ile mimarlık ve nesnesi arasına çizimin girmediği Rönesans öncesi dönemde, mimarlık inşaat alanında gerçekleşen ve bilgisi de o yerde üretilen ve büyük oranda orada kalan bir pratikti. Rönesans Dönemi’nde üçlü ortografik yapı (plan-kesit-görünüş) ve gelişmiş perspektif yöntemleri mimarlık alanında kullanılmaya başlanmış ve geç Rönesans Dönemi’nde çizim artık mimari tasarımın vazgeçilmez bir bileşeni haline gelmiştir (Ceylan, 2010, s.65, 73). Çizimin mimari tasarım sürecine dahililiyeti mimarlık nesnesinin varoluş sürecinde de yeni bir kurguya sebep olmuş; çizim artık mimarlık nesnesinin ön koşulu haline gelmiştir. Gürer’in Edward Robbins’dan aktardığına göre çizim alanında, mimarlık nesnesinin görsel imgelerinin oluşturulması ve başka birine aktarılması konusunda yaşanan bu gelişmeler mimarın inşa alanında kalmasını gerektirmeyecek şekilde mimarlık bilgisinin yer değiştirmesini mümkün kılmıştır (Robbins, 1994 aktaran Gürer, 2005, s.127). Öncesinde yapının bulunduğu yerde ve yapının kendisinde olan mimarlık bilgisi çizim aracılığıyla ofise taşınabilir hale gelmiştir. Bu taşıma eylemi mimarlık bilgisinin belirli bir anlamda değişmesine de sebep olmuştur; şantiyede yapmaya dair var olan bilgi çizimde yapılmış ya da yapılacak olana dair bilgiye dönüşmüştür. Uğur Tanyeli bu dönemde şantiyenin “entelektüel seçkinin sorumluluğunu aynı oranda seçkin olmayanlara devredebildiği zorunlu, ama pekâlâ da uzak durulabilir bir yere dönüştüğünü” ve dönemin önemli isimlerinden Alberti’nin de şantiyeye gitmemesiyle ünlü olduğunu söylemiştir (Tanyeli, 2017, s.73). Öyle ki Rönesans döneminin önemli isimlerinden biri olan Leone Battista Alberti’nin (1404-1472) tüm portre çizimlerinde ve Floransa’daki heykelinde elinde çizim araçları ve bir kâğıt/parşömen ile temsil edildiği bilinmektedir (Özaydın Çat, 2021, s.20) (Şekil 1). Anıl Korkmaz mimar öznenin inşasını, mimar, mimari temsil ve mimari temsil üretim araçları arasındaki ilişkinin mimar portlerine yansması üzerinden

ele aldığı çalışmasında 16. yüzyıldan başlayıp 20. yüzyıl'a kadar üretilen mimar portreleri üzerinden okumuştur. Korkmaz mimar portrelerini çerçeve, kıyafet-aksesuar, sembol, saç ve sakal, mekân ve mesleki tasvir aracı verilerine göre incelemiş ve bir veri elde etmiştir. Bu çalışmaya göre mimar portlerinde farklı mimarların mesleki tasvir aracı başlığı altında yer alan kalem, pergeli, gönye, cetvel/iletke, çizim/kağıt /tableti, maket, kitap, inşa aletleri, resim aletleri ve heykeltıraş aletleri gibi farklı araçlarla temsil edildikleri görülmektedir (Korkmaz, 2023, s.98). Örneğin Alberti kendi portresinde pergeli, cetvel, kitap ve çeşitli inşa aletleri ile temsil edilmiştir.

Öte yandan çizimin mimarlık bilgisinin yer değiştirmesine olan katkısını önemli ölçüde arttıran araç ise mimarlık kitabı olmuştur. İlk kez 1485 yılında basılan Alberti'nin *aedificatoria'sı* ve 1521'de ilk resimli baskısı yapılan Vitruvius'un *De architectura* kitabı mimarlığı sözlü kültür alanına ait bir pratik olmaktan çıkarıp yazılı ve görsel kültür alanına dahil etmiştir.



Şekil 1. Leon Battista Alberti'nin Floransa'da Bulunan Heykeli (URL-1)

Mimarlık bilgisinin yer değiştirmesindeki bir diğer önemli etken ise mimarlık okullarıdır. Bu konuda paradigma değiştirir nitelikte sayılabilecek hamle 17. yüzyılda Güzel Sanatlar Akademisi'nin (*Académie des Beaux-Arts*) kurulmasıyla mimarlığın artık kitaplar aracılığıyla öğrencilere aktarılan bir üretim etkinliğine dönüşmüş olmasıdır. Ceylan bu konu ile ilgili "mimarlık bilgisinin şantiyede ustadan çırağa aktarılan bir 'kutsal bilgi' veya atölyede deha aracılığıyla keşfedilen bir 'hikmet' olmaktan çıkarak, bir eğitim-öğretim sisteminin konusu haline geldiğini" söylemiştir (Ceylan, 2010, s.113).

Takip eden dönemde 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise Gaspard Monge, daha sonra École Polytechnique'in temel disiplini haline gelecek olan "Tasarı Geometri" adını verdiği tanımlayıcı geometrik sistemi geliştirmiştir. Pérez-Gómez'e göre tasarım geometri sayesinde mimar, inşa etme zanaatına dahil olmadan bir dizi işlemi taş ustasına ya da halı ustasına sadece çizimler aracılığıyla iletebilmiştir (Pérez-Gómez, 1982, s.4). Tan'ın aktarımıyla temsil edilen objeden bağımsız bu çizimler mimarı inşa alanından tamamen

ölgürleştirmiştir (Tan, 2012, s.42). 19. yüzyıla gelindiğinde ise her alanda nesnelleşen bilginin mimarlık ve tasarım alanlarındaki temsilciliğini ise aksonometri üstlenir. Mimarlıkta 19. yüzyılın sonlarında belirginleşen ve yüzyıl dönüşünde etkisini iyiden iyiye hissettiren program çeşitliliği ve karmaşıklığı Eisenman'a göre temsil alanında da yeni bir ihtiyacı doğurmuştur (Eisenman, 1998, s.237). Bir yandan değişen toplum yapısıyla ortaya çıkan yeni fonksiyonların karmaşık programlarını çözmeye yarayacak bu esnada da ergonomi ve güvenlik gibi kriterlere çözüm olacak temsil aracı plandır. Tasarlama ve inşa etme süreçlerinin birbirinden bütünüyle ayrıştığı bu süreçte plan fiziksel mekânın soyut bir temsilcisi olarak görev yapmıştır. Planın da bir türü olduğu mimari temsilin, fiziksel gerçekliğin yerini alan yapısı 1960'lara kadar devam etmiş, 60'lardan itibaren ise mimari temsilin alternatif bir gerçeklik önerdiği örnekler mimarlık kuramına dahil olmuştur.

15. yüzyıldan itibaren önce çizimin mimarlık alanına hâkimiyeti ve ardından mimarlık okulunun etkisi ile mimarlık nesnesinin tasarım ve üretim süreçleri birbirinden büyük oranda ayrılmış ve 20. yüzyıla gelindiğinde artık üretim yeri olan şantiye kendisine sadece ofisten bilgi aktarılan bir alan konumuna yerleşmiştir. Mimarlık bilgisinin yer değiştirmesi yapı yapma pratiğinin ve mimar kimliğinin de değişmesine neden olmuştur. Bu değişim ile birlikte yapı ustası ressam-mimara, şantiyede bedenine kılavuzluk ettiği geleneksel mimarlık da gözün hegemonyasının hakim olduğu bir pratiğe evrilmiştir. Elif Kendir-Beraha, doktora çalışmasında geleneksel yapı teknikleriyle çalışan taş ustaları ile modern üretim yöntemlerini kullanan mimarların üretim süreçlerini incelemiştir. Araştırma kapsamında gerçekleştirilen görüşmelerde, her iki grubun da üretim pratiğini bedensel kavramlar aracılığıyla tanımladığı; ancak taş ustalarının "ayakta durmak, yaslanmak, ameliyat etmek" gibi eylem odaklı ifadeler kullanırken, mimarların daha çok görsel-merkezli bir dil benimsedikleri saptanmıştır. (Kendir-Beraha, 2014, s.104-105).

Funda Tan Avrupa kültüründe Rönesanstan itibaren dünyaya ve evrene ölçülebilecek, gösterilebilecek ve öğretilebilecek net tanımlar getirme arzusu olduğunu, bu arzunun insanı giderek çevresiyle kurduğu aşkın anlamsal bağlardan kopardığını söylemiştir. Tan insanın dünyayı yeniden anlamlandırmak için daha önce kullandığı, inançtan ve sezgiden gelen verili bilginin yerini birtakım temsillerin aldığını dile getirmiştir (Tan, 2012, s.67). Buna benzer biçimde yapı ustasını inşa alanından koparan, inşa sahasındaki malzemede, yapma tekniğinde ya da yerin kendisinde bulunan verili bilginin çizimin de içinde olduğu mimari temsillere doğru yer değiştirmesidir. Mimar bu temsiller aracılığıyla inşa alanı ve inşa etme pratiği ile dolaylı bir iletişim kurar. Bu iletişimin dolaysız hale gelmesinin yollarından birinin bu çalışmanın da konusu olan mimarın inşa sahasına yeniden inmesi ile mümkün olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışma terk edilen şantiyeye 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren zaman zaman geri dönen mimarların hangi kimlikle ya da "ne?" olarak geri döndüklerinin başka bir ifade ile şantiyede bulunma hallerinin izini şantiye fotoğrafları üzerinden sürmeyi hedeflemektedir. Seçilen mimarların kimliği fotoğrafların önerdiği bağlam üzerinden yapılacak çözümleme aracılığıyla okunacaktır. Bu kapsamda öncelikle fotoğrafın bir bağlamsal temsil aracı olması üzerinde durulacaktır.

3. Fotoğrafın Bağlamsal Temsil Aracı Olarak Kullanılması ve Bir Yöntem Önerisi

1839 yılında icadından itibaren fotoğraf önemli bir belgeleme aracı olarak kullanılmıştır. On dokuzuncu yüzyılda boş sokaklar ya da yapı fotoğrafları da çekilmiş olsa da bu dönemde uzun pozlama süreleri nedeniyle fotoğraf çekimi için daha çok stüdyo ortamı

tercih edilmiştir. Bu dönemde fotoğraf aristokratlar ve burjuvazinin yağlı boya tablolarına alternatif bir üretim aracı olarak kullanılmıştır. Takip eden dönemde gelişen fotoğraf teknolojisi bir yandan stüdyonun kapısını orta sınıf ve işçi sınıfına açarken diğer yandan kent fotoğrafçılığının da gelişmesini sağlamıştır. 1920'lerde kent fotoğrafçılığı bağlamında işçi mahalleleri, fabrikalar ve sokak çocukları fotoğrafın konusu olmaya başlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte 1950'lerden itibaren daha önce fotoğrafın konusu olan önemli insanlar, önemli mekânlar ve önemli anlar yerini sıradan insanlar ve gündelik hayat -ve onun zaman ve mekânlarına- bırakmıştır. Susan Sontag genişleyen bu içeriği ile ilgili fotoğrafın bize neyin bakmaya değer olduğu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu konusundaki görüşlerimizi genişlettiğini söylemiştir (Sontag, 1993, s.2).

19. yüzyıl fotoğrafla ilgili klasik algının oluşmasında önemli bir dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde fotoğraf gerçeğe en yakın temsil aracı ve nesnelliği ortaya çıkaran bir form olarak görülür. Fakat yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren fotoğrafın bu nesnellik iddiasına getirilen eleştiriler fotoğrafı bir anlatı kurucu olarak tanımlar. Tagg fotoğraf pratiğinin kendisi ve okuması sonucu oluşan anlamların, daha önceden var olan gerçekliğin kendisi olmadığını, bunların yeni ve özgül anlamlar ve fotoğrafın kendi gerçekliği olduğunu söylemiştir (Tagg, 1988, s.160). Değirmenci ise fotoğrafın belirli bir öznenin ve nesnenin zamansal ve mekânsal kaydı olduğunu söylemiştir (Değirmenci, 2018, s.88). Bu kayıt, çeken kişinin kimliği ve fotoğrafı hangi amaçla çektiği, bakış açısı ve buna uygun olarak yaratılan kadraj ve kompozisyona göre zamansal ve mekânsal bir bağlam içinde oluşur. Dolayısıyla fotoğraf üzerinden yapılacak bir okuma da bu zamansal ve mekânsal bağlamın bir ürünü olacaktır.

Bu çalışma 1950'lerden itibaren fotoğrafın yaygınlaştırılmış kullanım alanlarından biri olan inşa sürecinin fotoğraflanması ve bu fotoğraflar aracılığıyla yapılacak bir okuma üzerine temellenmektedir. Şantiye ortamının fotoğraflanması mimari fotoğraf türünün bir alt aşlığı olarak düşünülebileceği gibi mimari fotoğraftaki "belirli estetik değerlere uyma" (Kanburoğlu, 2008, s.23) çabası şantiye fotoğrafçılığının mimari fotoğraftan ayrılması gerekliliğini önermektedir. Mimari fotoğrafın konusu bitmiş, tamamlanmış, temiz ve steril mekânlar ve daima mimar olan iken şantiye fotoğrafları izleyiciye bitmemiş, tamamlanmamış (denenmiş, denenecek ve denenmiş-yanılmış malzemeler, bağlanmamış kablolar, kesilmemiş demirler, kapatılmamış detaylar, örtüler-örtülenler, kullanılmış olanlar, geriye kalanlar, yeniden kullanılacak olanlar, eksik kalanlar vb.) ve kirli mekânları; işçi ve diğerlerinin hayatlarını sunar. Ceylan estetik değerler içermediği düşünüldüğünden veya asıl estetik varlığın "tamamlanmış" yapı olduğuna inanıldığından mimarlık tarih yazımında şantiye alanlarına ait temsillere eser miktarda rastlandığını söylemiş ve şantiye alanlarını fotoğraflayan Fernando Alda'ya bu bakir alanın nadir örneklerinden biri olarak işaret etmiştir. Ceylan Alda'nın yapı iskelesi gibi işlevselliğine indirgenerek değersizleştirilen geçici öğeleri estetik değerlerle donatarak en azından kağıt üstünde kalıcı hale getirdiğini söylemiştir (Ceylan, 2023, s.22).

Çalışma kapsamında yapıların şantiye fotoğrafları analiz edilirken fotoğraf teknolojisinde yaşanan daha hafif kameraların ve daha geniş lenslerin yaygın kullanılması ile fotoğrafın konusunda (fotoğrafı çekilen kişi, zaman ve mekân) yaşanan çeşitlenmenin gerçekleştiği dönem olduğu için 1950-1980 yılları arasına odaklanılması hedeflenmiş fakat yapılan araştırmalar sonucunda Frank Lloyd Wright'ın mimari üretim süreçlerindeki şantiye ile olan ilişkisi çalışmaya önemli bir zenginlik sunacağı düşünülmüş ve tarih aralığı Wright'ın çalışmalarını da kapsayacak şekilde 1930-1980 olarak genişletilmiştir.

3.1. Yöntem

Yeri değişen mimarlık bilgisinin mimar kimliğine etkisi üzerine temellenen bu çalışmada 15. yüzyıldan itibaren yaşanan gelişmelerle inşa alanını büyük oranda terk ederek ofise taşınan mimarın 20. yüzyılda inşa alanına zaman zaman geri dönüşünün izi şantiye fotoğrafları üzerinden sürülecektir. Bu kapsamda çalışmanın tarihsel aralığı olarak belirlenen 1930-1980 yılları arasında mimari üretim faaliyetlerinde bulunan mimarlar ve onların mimari korpusları incelenmiştir. Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis Kahn, Philip Johnson, Oscar Niemeyer, Gordon Bunshaft, Ludwig Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Lina Bò Bardi, Jorn Utzon, Peter Eisenman, Richard Rogers, Norman Foster, Renzo Piano, Moshe Safdie, Rem Koolhaas, Zaha Hadid gibi isimler üzerinden başlatılan araştırmada fotoğraf teknolojisinde yaşanan gelişmeler doğrultusunda fotoğraf biçim ve içeriklerinde bir farklılık yaşanmaması adına yakın tarihli uygulama örnekleri elenmiştir. Bu elemelerden sonra mimarlara ve çalışmalarına tekrar yoğunlaşıldığında ise bu kez az sayıda mimarın şantiye alanında fotoğrafı olduğu tespit edilmiştir. Örneğin dönemin önde gelen mimarlarından Ludwig Mies van der Rohe ve Eero Saarinen'in çalışmaya konu olabilecek sayıda inşa alanında çekilmiş fotoğrafları tespit edilememiştir. Mies van der Rohe'nin 1949 tarihli Edith Farnsworth Evi projesinin şantiye sürecine ait çekilen bir fotoğrafta sırtı dönük kişinin mimarın kendisi olabileceği düşünülmektedir fakat bu konu ile ilgili kesin bir bilgi elde edilememiştir. Bu iki mimarın şantiyede çekilmiş fotoğrafları olmamasına rağmen yapılarına ait maketlerle çekilmiş oldukça fazla fotoğrafı vardır.

Öte yandan çalışmada mimar kimliği ve mimarın şantiyede bulunma halleri ile ilgili söz söyleyebilmek adına mimarların şantiye fotoğraflarında bir çeşitlilik olması hedeflenmiş ve bu kriteri uymayan isimler araştırma kapsamına alınmamıştır. Örneğin Lina Bò Bardi ve Moshe Safdie gibi mimarların yapılarının inşa süreçlerine dair fotoğrafları; Lina Bò Bardi'nin Sao Paulo Sanat Müzesi ve Moshe Safdie'nin Habitat 67 gibi tekil örneklerle sınırlı kaldığı ve bir örneklem alanı oluşturmadığı için bu isimler araştırma dışında bırakılmıştır. Benzer biçimde Oscar Niemeyer'in Ulusal Kongre Binası, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, Cumhurbaşkanlığı Konutu ve Brezilya Katedrali'ni de içinde barındıran geniş çaplı projesine ait özellikle inşaat işçilerinin gerek şantiye ortamını gerekse şantiye sürecindeki gündelik hayatlarını gösteren birçok fotoğraf olmasına rağmen mimarın kendisini gösteren ve bu çalışma için yeterli veri üretecek sayıda fotoğrafı tespit edilememiştir. Sonuç olarak farklı dönemlerde farklı şantiyelerde görülen üç mimar; Frank Lloyd Wright (1867-1959), Le Corbusier (1887-1965) ve Louis Kahn (1901-1974) üçer farklı işi ile çalışmanın örneklemi olarak seçilmiştir. Seçilen üç mimar ve mimarların seçilen yapıları kronolojik bir sıralama ile incelenmiştir. Bu tarih öncelikli sıralama sayesinde bir yandan kültürel anlamlardaki birikmesi görünür kılarken bir yandan da inşa alanını kendi dinamiklerindeki gelişmelerin görünür kılmıştır. Mimarlara ilişkin ayrı başlıklar altında, şantiye fotoğraflarının analizine geçmeden önce, mimarın eğitim geçmişini de içeren kısa özgeçmiş bilgilerine yer verilmiştir.

Çalışmada seçilen fotoğraflar ikonografik ve semiyotik analiz yöntemlerinin bir arada kullanılması ile analiz edilmiştir. Fotoğraflarda görülen imgelerin ikonografik analiz aracılığıyla tarihsel ve kültürel anlamları incelenirken, semiyotik analiz aracılığıyla bu anlamların nasıl ortaya çıktığı, imgelerin birbiri ile ilişkileri üzerinden incelenmiştir. İkonografik analiz Erwin Panofsky'nin üç aşamalı olarak ele aldığı ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisinin ilk iki aşaması üzerine temellenmektedir. Buna göre ilk aşamayı oluşturan birincil ve doğal anlamda eserdeki basit biçimlerin tanınması ve nesnel anlama odaklanması söz konusu iken ikinci veya uzlaşım sal anlamda biçimlerin ve nesnelerin imgeler, hikayeler ve alegorilerde belli-ren anlamlarına odaklanılır

(Panofsky, 2012, s.28-29). Temelde Ferdinand de Saussure'un dilbilim üzerine kurguladığı göstergebilim kuramına dayanan semiyotik analiz ise bir metnin, görselin, davranışın ya da kültürel olgunun anlamı nasıl ürettiğine odaklanmaktadır (Barthes, 1979, s.93). Bu kapsamda mimarların görüldüğü şantiye fotoğrafları üzerinden, fotoğrafta görülen kıyafetler (takım elbise, tulum ya da gündelik kıyafetler) ve aksesuarlar (fötr şapka, papyon, defter, kalem, baret, eldiven, alet kemeri vb.) bağlamında ikonografik analiz, fotoğrafın kadrajı, fotoğrafta yer alan diğer kişilerin kimliği ve bedenlerin fotoğrafta yer alma pozisyonu bağlamında semiyotik analiz yapılmıştır. Sonuç olarak fotoğrafta hangi nesnelerin olduğu ve bu nesnelerin geleneksel ve kültürel anlamları ikonografik analiz yöntemi ile ortaya konulurken bu anlamların nasıl üretildiği semiyotik analizler sonucu tespit edilmiştir. Semiyotik analizler aracılığıyla geleneksel ve kültürel anlamların nasıl ortaya çıktığının araştırma süreci ise mimarın şantiyedeki rollerine tekabül eden yeni anlamların tespit edilmesine yardımcı olmuştur.

Öte yandan çalışma kapsamında analizler sürecinde fotoğraflarda tekrar eden öğeler için zamansal ve mekânsal karşılaştırmalar yapılmıştır. Örneğin mimarların şantiyede giymeyi tercih ettiği takım elbise bu anlamda zamansal bir karşılaştırmaya tabi tutulmuştur.

4. Şantiyede Görülen Mimarlar

4.1. Frank Lloyd Wright (1867-1959)

Frank Lloyd Wright, 8 Haziran 1867 yılında vaiz ve müzisyen William Carey Wright ile öğretmen Anna Lloyd Jones'un oğlu olarak Richland Center, Wisconsin'de doğdu. Babasının Rhode Island, Iowa ve Massachusetts'teki görevleri nedeniyle Wright'ın erken çocukluğu bu şehirler arasında seyahat halinde geçti.

Wright 1887'de o dönem yaşadığı Madioson'dan ayrılarak Chicacago'ya yerleşti ve altı yıl boyunca burada Louis Sullivan'ın ofisinde çalıştı. 1889 yılında Catherine Lee Tobin ile evlenen Wright kendi evini inşa etmek için Sullivan'dan ödünç para alma karşılığında Sullivan ile beş yıllık bir sözleşme imzaladı (URL-2). Chicago'nun Oak Park banliyösünde ormanlık alanda yer alan köşe parselde ailesi için tasarlayıp inşa ettiği bu evin, Wright'ın inşa sürecine dahil olduğu ilk yapı olduğu söylenebilir. Oak Park'taki bu ev yıllar içinde gerek Wright'ın kendi bireysel ihtiyaçlarına gerekse çocuklarının ihtiyaçlarına cevap verecek biçimde genişletildi. 1895'te eklenen oyun odasının ardından 1898'de sonraki on bir yıl boyunca Wright'ın stüdyosu olarak hizmet edecek şekilde dört oda daha eklendi. Bu ikinci genişletme ile Oak Park'taki ev Wright'ın özel ofisi, kütüphanesi, resepsiyon salonu ve iki katlı çizim salonunu içeren ve on dört kişinin beraber çalışabileceği bir stüdyoya dönüştü (URL-2). Evin bu dönüşen halinin Wright'ın hayatında, sonraki yıllarda daha da belirginleşecek olan çalışma ve yaşama alanının birlikteliği ilkesinin ilk örneği olduğu söylenebilir. Buradaki çalışma alanı ifadesi sadece çizim masasının olduğu ofis mekânını değil uygulamanın gerçekleştiği inşa sahasını da kapsamaktadır. Yoğun üretim ile geçen yılların ardından Wright 1909 yılında ailesini geride bırakıp bir süredir sevgilisi olan Mamah Borthwick ile Avrupada yaşamaya başladı. Buradaki hayatlarını uzun sürdürmeyen ikili 1911 yılında Chicago'ya döndü fakat burada ilişkileri yakın çevreleri tarafından iyi karşılanmayınca Wisconsin, Spring Green yakınlarında hem ev hem de sığınakları olacak olan Taliesin'in inşasına başladılar (URL-2). Sonraki yıllarda çeşitli mimarlık faaliyetlerinin gerçekleştirildiği büyük bir organizasyona dönüşecek olan Taliesin, Wright'ın yaşama ve çalışma alanı birlikteliğini ikinci kez vurgulamaktadır. 1914 yılında Mamah Borthwick'in Taliesin'deki trajik ölümünün ardından Wright on yıl boyunca buraya tekrar uğramadı. Wright'ın Taliesin'e dönüşü 1928 yılında Olga Lazovich (Olgivanna olarak bilinir) ile evlenmesinin ardından gerçekleşti. Bu dönemde ikilinin hem yaşamlarını hem de profesyonel üretimlerini

gerçekleştirdikleri Taliesin, sadece mimarlık ve inşaatın değil aynı zamanda, çiftçilik, bahçecilik ve yemek pişirmenin de öğretildiği, içinde dans ve müziğin de olduğu doğa ile bütünleşik bir öğrenme ortamı sağlayan “Taliesin Fellowship” isimli bir mimarlık okuluna dönüştü. Wright daha az uygulama işi aldığı 1932 yılında bir yandan üniversitede ders verirken bir yandan da iki önemli yayın çıkardı; *An Autobiography*² (1932) ve *The Disappearing City*³ (1932). Takip eden dönemde 1936’da yaratıcı üretim için geç sayılabilecek yaşlarda aldığı işlerle bu durumun aksini ispatladı. Wisconsin’daki Johnson Wax Binası, Pennsylvania kırsalında Edgar Kaufmann için tasarladığı ikonik Şelale Evi ve “Usonian”⁴ tarzının ilk evi olan Madison’daki Herbert Jacobs Evi bu dönemde aldığı projeler arasındadır. Wisconsin’daki zorlu kış koşullarına alternatif oluşturmak için 1937 yılında Arizona’da inşa edilen Taliesin West bu üretken döneme eklenmektedir. Eğitim gördükleri ve diğer bütün kullandıkları mekânları kendileri inşa eden bursiyerlerle birlikte yemek yiyen, piknik yapan, söyleşiler düzenleyen Wright yaşamı ve çalışma alanını bir kez daha Taliesin’de birleştirmiştir.

Wright’ın yaşama ve çalışma alanı arasında kurduğu bu güçlü diyalog onun uygulama sahasında sıklıkla bulunmasıyla sonuçlanmıştır. Mimarın uygulama sahasında bulunduğu yapılardan biri Wisconsin, Racine’de bulunan Johnson Wax Binası’dır.

4.1.1. Johnson Wax Building (1936-1943), Racine, Wisconsin

1936-1939 yılları arasında inşa edilen yapı şirketin yönetim binası ve bu yapıya 1950’de eklenen 14 katlı araştırma ve geliştirme bölümünden oluşmaktadır. Yapıyı dönemi için ilerici bir karaktere büründüren ve bugün ikonik bir yapı haline getiren iki özellik; yönetim binasında yer alan çalışma alanının strüktür sistemi ve bu bölümdeki doğal ışık kullanımıdır. Wright’ın çelik örgülü beton ile oluşturduğu taşıyıcı sistem mantar tipi⁵ 60 adet kolonun açık ofise yerleştirilmesi ile kurulmuştur. Yapıldığı dönem için oldukça yenilikçi bir yaklaşım öneren bu taşıyıcı sistem ilhamını nilüfer çiçeğinden alırken bütün modernist öncüler gibi birçok yapıya da ilham kaynağı olmuştur. Bunlardan biri de Toyo Ito’nun Ulusal Tayvan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Okulu binasıdır (Mollazadeh, 2014, s.21). Önerilen bu yeni taşıyıcı sistem Wright’ın *great workroom* (büyük çalışma odası) adını verdiği ve sadece yöneticilerin değil tüm çalışanların da birbirini görmesine imkân veren yeni bir çalışma düzenini de beraberinde getirmiştir. Öztürk yapının kullanıcılarına sunduğu bu izlenebilir olma durumunu bir tür panoptikon olarak yorumlamıştır (Öztürk, 2019, s.2-3). İç mekânda önemli bir mekân kurucu öge haline gelen taşıyıcı kolonlardan arındırılan dış duvarların bir bölümü bu sayede cam tüplerle örülebilmiş bu da yapının içinin gün boyu doğal ışık ile aydınlatılmasına imkân sağlamıştır. Zemine 20 cm’lik bir

² *An Autobiography* kitabı *family, fellowship, work, freedom* ve *form* olmak üzere beş alt başlıktan oluşmaktadır. Kitapta Wright bir yandan hayatını kronolojik olarak anlatırken bir yandan da mimarlık ile ilgili düşüncelerini, felsefesini ve ideallerini dile getirmiştir.

³ *The Disappearing City* kitabı Wright’ın kentle ilgili radikal görüşlerine yer verdiği bir metindir. Kitapta mimar sanayileşmenin neden olduğu yoğun ve sıkışık kentleşmeye karşı Broadacre City isimli ütopyik projesini önerir.

⁴ *Usonian* Wright’ın *Usonian Automatic* olarak adlandırdığı takviyeli bir yığma yapı sistemini ile üretilen evlere verilen genel isimdir. Sistem İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra “evlenip yaşamlarını kurma” hayaliyle ülkelerine dönen Amerikan askerlerinin kendi arsalarından kendi evlerini mümkün olduğunca az maliyetle kurmalarını sağlayan lego bloklarına benzer biçimde sınırsız düzenlemeye imkân veren beton bloklardan oluşmaktadır. Usonian evlerinin yalın elemanları ve plan şemalarının günümüz ABD konutlarının mimarisinde kısmen etkili olduğu düşünülmektedir (Orhon, 2004, s. 92).

⁵ İngilizce literatürde *lily-pad* olarak kullanılan bu taşıyıcı sistemin adı Türkçe literatürde mantar tipi kolon olarak geçmiştir.

kesitle oturan ve 6 metre yüksekliğinde olan bu kolonların taşıma kapasiteleri önemli bir tartışmaya sebep olduğu için 4 Haziran 1937 tarihinde kolonların taşıma kapasiteleri ile ilgili bir test yapılmıştır. Bu test esnasında 6 ton taşıması hedeflenen kolonlar Wright'ın sahadaki müdahalesiyle 12 tona kadar çıkarılmış ve kolonlar bu taşıma testinde 60 tona kadar direnç göstermiştir.

Bu test anını gösteren fotoğraflardan birinde Wright yanında sırtı dönük 3 erkek ile birlikte uygulama sahasında görülmektedir (Şekil 2). Fotoğraf kadrajına sığan komşu yapılara bakıldığında alanın Johnson Wax Binasının inşa alanı değil, kolonların taşıma deneyinin yapıldığı bağımsız bir şantiye alanı olduğu anlaşılmaktadır. Taşıma testi yapılan şantiye alanının bu anlamda bir laboratuvar gibi kullandığını söylemek mümkündür. Projede uygulanacak özelliklere uygun biçimde üretilen kolon prototipine zeminden ulaşabilmek için bir merdiven dayandırılmıştır. Kolonun taşıyıcılığını ölçmek için gerekli yük aktarımı kum torbaları aracılığıyla sağlanmış ve bu kum torbaları kolonun yatay bölümüne fotoğrafta görülen vinç aracılığıyla çıkarılmıştır. Yapının taşıyıcılığı için yapılan ve fotoğraflanan bu testler yapının dönemi için sıra dışı ve deneysel olduğunu göstermektedir. Önde erkeklerle sohbet halinde görülen Wright'ın diğer 3 erkek gibi üzerinde takım elbise ve bir fötr şapka olduğu görülmektedir. 1930'lar Amerika'sında bu kıyafetlerin profesyonel statü sembolü olması mimarın ve beraberindeki kişilerin projede fiziksel emekle uğraşan işçiler değil, entelektüel ve yönetsel kadroda olduklarını göstermektedir.

Yapıda kullanılan mantar kolonlar için üretilen prototip, fotoğrafın gerisinde yer alırken Wright ve yanındaki 3 erkek fotoğrafın ön bölümünde yer almaktadırlar. Kişilerin birbirlerine ve kadrajın odağında yer alan kolona dönük bedenleri bu kolon hakkında konuştuklarına işaret etmektedir. Wright'ın fotoğrafın ön bölümünde kalan ve görünen eli ceketinin cebindedir. Mimarın şantiyedeki bu pozisyonu onu bir tür **gözlemci** olarak konumlandırmaktadır. Ayrıca mimarın yapının tasarım ve inşa süreci için hayati öneme sahip kolonlarının taşıma testini bizzat alandan takip etmesi başka bir ifade ile inşa sürecine **müdahil** olması ile ilgili mimarın taşıyıcı sisteme dair bilgileri sadece birer matematiksel veri olarak görmediği ve bu verileri fiziksel ve mekânsal veriler olarak da değerlendirdiği yorumu yapılabilir. Öte yandan yirminci yüzyılın ilk yarısında Amerika ve Avrupa'nın büyük çoğunluğundaki mimari faaliyetlerin geleneksel yapı üretim yöntemleri ve estetiğinden bir kopuşu temsil ettiği düşünüldüğünde test edilen yeni bir taşıyıcı sistemin modern mimarlığın statü ve otorite kazanma çabasının bir göstergesi olduğu yorumu yapılabilir. Test anını gösteren bu fotoğrafta işçiler yerine takım elbiseli ve fötr şapkalı, daha çok şantiyeye değil ofis ortamına ait insanların görünmesi bu yeni mimarlıkta fiziksel emeğin değil zihinsel emeğin baskın olduğuna işaret etmektedir.



Şekil 2. Frank Lloyd Wright, Johnson Wax Binası'nda Kullanılan Mantar Kolonların Yük Taşıma Testleri Yapılırken 1937 (URL-3)

4.1.2. Beth Sholom Sinagogu (1953-1959), Elkins Park, Pennsylvania

Wright'ın uygulama sahasında bulunduğu yapılardan bir diğeri ise Beth Sholom Sinagog'udur. Pennsylvania, Elkins Park'ta bulunan yapı temelde üç çelik ayak üzerinde piramidal olarak yükselen kütleden oluşmaktadır. Yapıya karakteristik özelliğini veren çatı örtüsü zımparalanmış beyaz cam ve oluklu fiberglastan oluşan yapısıyla gündüzleri iç mekânda uhrevi bir hava oluşmasını sağlamaktadır (URL-4). Yapı çatıda farklı açılarla kırılan yüzeylerin birleştiği ara kesitlerde yer alan çıkıntılardaki Menorah soyutlamasına benzer biçimde Yahudilik inancında yer alan birçok sembol ve temsilleri barındırmaktadır. Sinagog 1953 yılında Wright 85 yaşındayken hizmete girmiş olmasına rağmen, Wright'ın ölümünden beş ay sonra, 1959 yılının Eylül ayında açıldığı için mimar bu yapının bitmiş halini deneyimleme şansı bulamamıştır.

Yapıda müdahale edilmiş malzemelerin kullanılması sahada olmayı gerektirirken yapısal elemanlarla kurulan sembollerin okunurluğu bu sembollerin hitap ettiği kullanıcıyla kurulacak diyalogu da incelemektedir. Bu kapsamda yapıyı inşası sürdüğü dönemde deneyimleyen Wright'ın bu deneyimlerinden birini gösteren fotoğrafta, mimar yanındaki beş erkekle birlikte şantiye alanında görülmektedir (Şekil 3). Fotoğrafın çekildiği dönemde yapı sıvasız yüzeyler, döşeme kaplaması henüz yapılmamış ve açıkta kalan demir filizlerin olduğu zemin ve bu zeminde yer alan kullanılmış ya da daha sonra kullanılacak olan ahşap profillerden ibarettir. Fotoğrafta Wright'ın takım elbiseli olduğu, fötr şapka giydiği ve koyu renk bir pardösüyü omuzlarına aldığı görülmektedir. Wright'ın sağ elinde kendisiyle özdeşleşen bastonu vardır. Fotoğrafta görülen takım elbiseli (ikisi güneş gözlüklü, diğer ikisi fötr şapka takan) diğer dört erkek karakterin kimler olduğu bilinmese de Wright'ın solunda koyu renk takım elbise giyen gözlüklü erkeğin haham Mortimer J. Cohen olduğu bilinmektedir. Fotoğrafta görülen kimliği bilinmeyen erkeklerden güneş gözlüklü olanlardan biri boynunda bir fotoğraf makinesi taşımaktadır. Bu kişinin ya Wright'ın çalışanlarından biri ya da haham Cohen'in arkadaşlarından biri olduğu düşünülebilir. Wright ile birlikte fotoğrafta görülen tüm kişilerin takım elbise giymiş olmaları onların fiziksel bir işten uzak, profesyonel bir statü sahibi olduklarını göstermektedir.

Fotoğraftaki karakterlerin objektife dönük olmayan yüzleri ve poz vermeyen doğal beden pozisyonları fotoğrafın reklam ya da propaganda amaçlı değil belgeleme ya da arşiv oluşturma amacıyla çekildiğini düşündürmektedir. Kadrajın ortasında yer alan Wright'ın fotoğrafta görülen insanlara kendi görüşlerini anlattığı ya da onlardan görüşlerini aldığı düşünülebilir. Bu insanlardan birinin haham olması Beth Sholom Sinagog'unun dini sembollerle yüklü mekânsal kurgusunun üretimi esnasında yukarıda söz edilen bu sembollerin hitap ettiği kullanıcı ile kurulacak diyalog ile örtüşmektedir. Haham Cohen ile Wright sinagogun tasarım sürecinde sıklıkla bir araya gelmiş ve fikir alışverişinde bulunmuşlardır. Wright bu süreçte Cohen'i yardımcı-tasarımcı olarak tanımlamış ve ona yazdığı mektupta "sen bana fikir verdin, bense o fikirleri mimari bir forma kavuşturmaya çalıştım" (Gelernter, 2012, s.5) demiştir. Mimarın göğüs hizasında tuttuğu sol eli ve bedenin ileriye atılan duruşu etrafındakilere bazı bilgiler aktardığını düşündürmektedir. Fotoğrafta haham Cohen'in Wright'ın en yakınında yer alması ve diyalogun öncelikle bu ikili arasında gerçekleşmesi dini ve mimari otoritenin kesişimine işaret etmektedir. Wright'ın ve fotoğraftaki diğer kişilerin diyalog halindeki bedensel pozisyonları ve mimarın kıyafetleri mimarı şantiyede **anlatıcı-ziyaretçi** pozisyonuna yerleştirmektedir.



Şekil 3. Frank Lloyd Wright Beth Sholom Sinagog'u Şantiyesinde Haham Mortimer J. Cohen ile Birlikte, 1958 (URL-5)

4.1.3. Solomon R. Guggenheim Müzesi (1956-1959), Manhattan, New York

Wright'ın şantiye sürecini yakından takip ettiği yapılardan bir diğeri ise New York'ta yer alan Guggenheim Müzesi'dir. Solomon R. Guggenheim'in koleksiyon direktörü Hilla von Rebay 1943 yılında Frank Lloyd Wright'a müzenin tasarımı için davet mektubu yolladığında Wright 76 yaşındaydı. Aradan geçen on altı yıl sonra 200'den fazla eskiz ve deneme sonucunda Wright Rebay'a cevabında "binayı ve resmi sanat dünyasında daha önce var olmamış güzel ve kesintisiz bir senfoniye dönüştüreceğini" söylemiştir (Plitt, 2019). Binayı kuran rampalar aracılığıyla sanat eserinin deneyimi için yeni bir yöntem öneren yapı ile ilgili, henüz hizmete açılmadığı 1956 yılında aralarında Franz Kline ve Willem de Kooning de yer aldığı 21 sanatçı Guggenheim Vakfı'na Wright'ın tasarımını eleştiren bir mektup yazdı. Mektup Wright'ın tasarımının tablolar ve heykellerin sergilenmesi için uygun olmadığını ve hatta yapının sergilediği sanat eserinin önüne geçtiğini söylüyordu (Plitt, 2019). Wright bu mektubu kendine has yorumuyla şu şekilde cevaplamıştır: "Hepinizin, zihninizi istila ederek, ana sanat olan mimarlığın doğası

hakkında çok az şey bilmesine sebep olan alışkanlık kabusuna çok aşınayım”⁶ (Plitt, 2019).

Tasarım kararları verildikten sonra Guggenheim Müzesi’nin planları ilk kez 1952 yılında belediye birimlerine teslim edilmesine rağmen yapının farklı yönetmeliklerle uyuşmayan benzersiz mekân çözümleri nedeniyle ancak dört yıl sonra 1956 yılında inşaata başlanabilmıştır (Plitt, 2019). Wright inşa süresince şantiyeyi yakından takip edebilmek için beş yıl boyunca müzeye yakın mesafedeki Plaza Hotel’de 409 numaralı suite’te kaldı. Öyleki haham Mortimer J. Cohen Beth Sholom Sinagog’u tasarım fikrini Wright ile görüşmek için muhafazakâr parti üyelerinden oluşan bir grupla, onu Plaza Hotel’de ziyaret etmiştir (Gelernter, 2012, s.5). Bu odayı kendi özel yapım mobilyalarla döşeyen mimarın bir kez daha çalışma ve yaşama alanını bir araya getirdiği söylenebilir.

Wright’ın Guggenheim Müzesi şantiyesindeki bu uzun mesaisi fotoğraflara da yansımıştır. Mimarın Guggenheim müzesinin inşa edildiği yıllarda ilerlemiş yaşına rağmen inşaat alanıyla diyalogunu koparmadığı bilinmektedir. Şekil 4’te geride Manhattan’ın yoğun yapı dokusunun olduğu fotoğrafın ön tarafında kadrajın ortasında Wright yedi inşaat işçisiyle bir arada görülmektedir. Ahşap kalıp kalasların ve betonarme filizlerinin görüldüğü fotoğrafta şantiyenin hangi aşamada olduğu bilgisi çıkarılamamaktadır. Fotoğrafta başında bir fötr şapka bulunan Wright’ın uzun bir pardösü giydiği, boynuna bir atkı taktığı ve elinde bir baston tuttuğu görülmektedir. Mimarın fotoğrafta görülen diğer kişilerden ayrılan bu giyimi onu fiziksel işten uzak entelektüel bir figür olarak konumlandırmaktadır. Fotoğrafta görülen yedi işçinin ise beyaz renkli atlet ve işçi tulumu giydikleri ve başlarına onları güneşten koruyacak şapka taktığı görülmektedir. İşçilerin kıyafetleri ve bazılarının ellerinde yer alan inşaat aletleri onların fiziksel emeğin bir parçası olduklarına işaret eder.

Bitmiş yapının temiz, steril ve tek bir şey olan mekânlarından ziyade şantiye mekânının bitmemiş, tamamlanmamış ve dağınık yapısıyla her an başka bir şey olma potansiyelini barındırdığı düşünülmektedir. Wright’ın şantiyede bulunma isteğini bununla ilişkilendirmek pekala mümkündür; inşa sürecinde herhangi bir şey olabilme potansiyeli barındıran mekânının ne olacağını kontrol altına alma isteği. Wright’ın işçilerle olan fotoğrafının tam da bu durumu destekler nitelikte olduğu söylenebilir. Kadrajın ön tarafında yer alan iki işçi çömelmiş pozisyonda dururken, diğer işçilerin kadrajın odağında yer alan Wright’ın etrafında toplandığı görülmektedir. Fotoğrafta Wright işçilerle aynı seviyede yer alsa da işçilerin ona yönelen bedensel pozisyonları ve mimarın onlardan bütünüyle ayrılan kıyafetleri mimarı bir otorite pozisyonuna yerleştirmektedir. Fotoğrafta Wright’ın etrafında toplanma eğiliminde görülen işçilerden birinin elinde ince, ahşap bir plaka görülmektedir. Bu plakanın üzerinde belli belirsiz çizimler vardır. Mimarın aklındakileri bu çizimler aracılığıyla işçilere aktardığı düşünülmektedir. Bu durum dönemin mimarlık pratiklerinde bilginin entelektüel bir figür olan mimardan fiziksel emek harcayan işçiye doğru olduğuna işaret eder. Mimari fikir profesyoneller tarafından ofiste geliştirilir, okunurluğu evrensel olan çizimler aracılığıyla şantiyeye aktarılır ve şantiyede uygulayıcı işçiler tarafından hayata geçirilir. Bu fotoğraftan yola çıkarak mimarın şantiyedeki bulunma hali bir tür **kontrolör** ya da ofisteki bilgiyi şantiyeye aktaran, işçilere yol gösteren bir tür **rehber** olarak yorumlanabilir.

⁶ Orijinal metin: *I am sufficiently familiar with the incubus of habit that besets your minds to understand that you all know too little of the nature of the mother art—architecture.*



Şekil 4. Frank Lloyd Wright Guggenheim Müzesi Şantiyesinde İşçiler ile Birlikte, 1957 (URL-6)

İncelenen üç yapı şantiye fotoğrafında ortak olan ve yapılara göre farklılaşan noktalar olduğu tespit edilmiştir. Örneğin her üç şantiye fotoğrafında da Wright'ın takım elbise⁷ giydiği ve fotr şapka taktığı görülmektedir. Jack Quinan Wright'ın bu çalışma kapsamında incelenen fotoğraflarının yanı sıra diğer fotoğraflarında da istisnasız bir biçimde tekrar eden takım elbise fotr şapka tercihinin mimarın kariyerinin başından itibaren yaratmak istediği mimar imajı ile ilgili olduğunu söylemiştir (URL-7). Eşi Catherine Wright ve bazı kadın müşterileri için kıyafet tasarladığı bilinen Wright ile ilgili Gorman bu kıyafetlerin ağırlıklı olarak kadını iç mekân tasarımının bir parçası kıldığını söylemiştir (Gorman, 1995, s.271). Buna karşın Wright'ın fotr şapka, takım elbise, bastondan oluşan değişmez üçlüsünün mimarı tam tersi kentsel alana ait kıldığını söylenebilir. Mimarın kendisi ile özdeşleşen bastonu da Beth Sholom Sinagog'u ve Guggenheim Müzesi şantiye fotoğraflarında görülmektedir. Wright'ın baston tercihinin mimarın ilerleyen yaşı ile ilişkili olduğu düşünülse de özellikle Guggenheim Müzesi Şantiyesinde işçilerle bir arada olduğu fotoğrafta baston tercihinin mimara işçilere liderlik eden, yol gösterici bir özellik kattığı söylenebilir. İncelenen şantiye fotoğraflarında Wright'ın ve yanında bulunan kişilerin bedensel pozisyonları ve bu kişilerin kimliğine göre mimarın şantiyede bulunma hallerinin gözlemci, müdahil, anlatıcı-ziyaretçi, kontrolör ve rehber olarak değişiklik gösterdiği tespit edilmiştir. Wright'ın fotoğrafları mimarın 15. yüzyıldan itibaren önce çizimin mimarlık alanına hâkimiyeti ve mimarlık okulu ve kitabının etkisiyle tasarım ve üretim süreçlerinin birbirinden ayrılması sonucunda, kendisine sadece ofisten bilgi aktarılan bir alan haline gelen inşa sahasına döndüğünü göstermektedir. Fakat fotoğraflarda inşa sahasında görülen bu mimar Ortaçağ yapı ustasından farklı olarak 17. yüzyıldan itibaren kazandığı tasarlama bilgisine sahip kişi kimliğini de beraberinde taşımaktadır. Fotoğraflarda Wright'ın kadrajın ortasında yer alması ve etrafındaki diğer insanların ona dönen bedensel pozisyonları Wright'ın tasarlama bilgisine sahip olan ve bu bilginin uygulanmak üzere aktarılmasına rehberlik eden kişi olma halini güçlendirmektedir.

Burada incelenen fotoğraflar dışında Frank Lloyd Wright'ın özellikle usonian evleri inşa süreçlerinde, inşa başlamadan önce arazi tespitleri yaparken ya da inşa başladıktan

⁷ Frank Lloyd Wright'ın kendisi ile özdeşleşen takım elbise, fotr şapka ve baston üçlüsü mimarın, çocuklar için üretilen ve çizimleri LeUyen Pham tarafından yapılan *Fallingwater: The Building of Frank Lloyd Wright's Masterpiece* başlıklı çizgi roman kitabındaki temsillerinde de karşımıza çıkmaktadır (Harshman M. ve Egan Smucker, 2017).

sonraki çeşitli aşamalarda işçilerle ya da farklı alandan profesyonel ve kullanıcılarla görüldüğü fotoğrafları da bulunmaktadır. Öte yandan Wright'ın Johnson Wax Binası şantiyesinde kolon testleri yapılırken alandaki sözlü müdahalesinin Usonia Sergi Evi (1953) inşa sürecinde bedensel müdahaleye dönüştüğü söylenebilir. Fotoğrafta mimar yanındaki iki işçi ile birlikte tuğla duvar örerken görülmektedir. Her zamanki gibi takım elbise ve pardösü giyen ve fötr şapka takan Wright'ın elinde bu sefer bastonu değil bir mala vardır. Mimarın birçok önemli yapısını da fotoğraflayan Pedro E. Guerrero'a ait bu fotoğrafın Usonia evleri ile ilgili yapılan bu sergiyi ve öncesinde sergi evi inşasını belgelemek amacıyla kurgulanan bir tür mizansen olabileceği düşünülmektedir.

Tablo 1. Frank Lloyd Wright'ın şantiyede bulunma rolleri (yazar tarafından üretilmiştir)

Frank Lloyd Wright (1867-1959)	Johnson Wax Building (1936-1943)	Beth Sholom Sinagogu 1953-1959)	Solomon R. Guggenheim Müzesi (1956-1959)
Kıyafet	takım elbise	takım elbise, pardösü	takım elbise, pardösü
Aksesuar	fötr şapka	fötr şapka, baston	fötr şapka, baston
Fotoğrafta Görülen Diğer Kişi/ler	takım elbiseli 3 erkek	takım elbiseli din görevlisi ve takım elbiseli diğer profesyoneller	tulum giyen işçiler
Bedensel Pozisyon	eli cebinde, diğer insanlarla konuşuyor	diğer insanlarla diyalog halinde	işçilere önündeki çizimler ve bastonu aracılığıyla bir şeyler anlatıyor
Rol	Gözlemci, Müdahil	Anlatıcı-Ziyaretçi	Kontrolör, Rehber

4.2. Le Corbusier (1887-1965)

İsviçre asıllı Fransız mimar Le Corbusier 6 Ekim 1887 yılında İsviçre'de La Chaux-de-Fonds bölgesinde doğdu. Asıl adı Charles-Edouard Jeanneret olan Corbusier 13 yaşında başladığı École d'Art de La Chaux-de-Fonds'da çizim ve gravür dersleri aldı. École d'Art'da Charles l'Eplattenier tarafından mimarlığa yönlendirilen Charles-Edouard, René Chapallaz'ın yardımıyla henüz 18 yaşındayken yerel malzemeleri kullanarak ilk yapısı olan Villa Fallet'i tasarladı (URL-8). Nitelikli eğitim kurumlarında aldığı eğitimin ardından önce 1907 yılında İtalya'nın çeşitli kentlerine ardından Viyana ve Almanya'ya, 1911 yılında ise aralarında Türkiye'nin de bulunduğu çeşitli Akdeniz ülkelerine yaptığı seyahatlerin Charles-Edouard'ın mimarlık anlayışının gelişmesinde önemli etkisi olduğu söylenebilir. Mimar gezip gördüğü yerlerle ilgili notlarını Feuille d'avis dergisinde yayınladı (URL-9). Corbusier bu seyahatleri esnasında onun dünya görüşünü etkileyen ya da mimarlık alanındaki deneyimlerini çeşitlendiren birçok isimle de tanışma ve çalışma fırsatı buldu. Viyana'da Josef Hoffmann, Koloman Moser ve Gustav Klimt ile tanışan Charles-Edouard, Berlin'de Peter Behrens'in yanında staj yapma fırsatı buldu ve burada Walter Gropius ve Mies Van der Rohe ile tanıştı (URL-9). 1920 yılında şair Paul Dermée ve ressam Amédée Ozenfant ile L'Esprit Nouveau dergisini kurdu ve bu tarihten itibaren dergide yayınlanan mimari makaleleri Le Corbusier takma adıyla imzaladı (URL-

10). 1922 yılında kuzeni Pierre Jeanneret ile uzun yıllar sürecektir ortaklıkları başladı. Mimar 1924'te Paris'in 6. Bölgesi'nde yer alan eski bir manastırda, ölümüne dek açık kalacak olan stüdyosunu kurdu. Le Corbusier artan popülaritesi sonucunda ilk kez 1929-34 yılları arasında gelen siparişleri reddetmek zorunda kaldı ve 1929 yılında Wall Street'in çöküşü ile birlikte yaşanan finansör krizi nedeniyle Paris'teki stüdyosunun yönetimini Pierre Jeanneret'e bırakarak farklı coğrafyalarda mimarlık faaliyetleri kapsamında seyahatler yapmaya başladı. Savaş sonrası dönemde özellikle konut alanında ortaya çıkan ihtiyaçlar Le Corbusier'in stüdyosunun da yeniden canlanmasında önemli bir etken oldu. Stüdyoya Avrupa ve Amerika'nın çeşitli kentlerinden gelen stajyerler mimarın uluslararası olma gayretini ve arzusunu büyük oranda besledi. 1950'lerin başlarında stüdyonun dünyanın farklı ülkelerinde aldığı projeler Corbusier'in yeni bir çalışma düzenine geçmesine neden olmuş, bu kapsamda Paris'teki stüdyonun başına Andre Wogenscky, Chandigarh'da süren projenin yönetimine ise Pierre Jeanneret'i görevlendirmiştir. Takip eden yıllarda Japonya'yı da içine alacak bu geniş üretim coğrafyasında Le Corbusier üretim süreçlerini bir kontrolör gibi takip ettiği görülmektedir.

4.2.1. Unité d'Habitation - Marsilya (1947-1952), Marsilya, Provence-Alpes-Côte d'Azur

Ağırlıklı olarak Fransa'da yürütülen proje süreçlerini yakından takip eden Corbusier'in görüldüğü şantiyelerden biri inşaatına 1947 yılında başlanan ve Türkçe literatüre Marsilya Blokları olarak geçen *Unité d'Habitation Marseille* projesidir. Le Corbusier toplu konut projeleri üzerine çalışmaya ilk kez 1944 yılında başlamıştır. 1947 yılında inşaatına başlanan 18 katlı bu yapının içinde konut birimlerinin dışında anaokulu, alışveriş alanları, tiyatro ve spor merkezi de bulunmaktadır. Bülent Tanju hem kent dokusu dışında kalan konumu hem de konut dışı programlarının etkisiyle kente tamamen kapalı bu yapının hermetik bir birim olduğunu söylemiştir (Tanju, 2017). Ayaklar aracılığıyla konut birimlerinin zemin kattan koparıldığı yapı 165 metre uzunluğunda, 23 metre genişliğinde ve tam ortasında ortak kullanım alanlarının yer aldığı 56 metre yüksekliğinde bir geometriye sahiptir. Boşaltılan zemin katta ise bisiklet ve araç park yerleri ve yayalar için yollar bulunmaktadır. Menga Corbusier'in bu yaklaşımını geleneksel toplu konut algısını değiştirme girişimi olarak aktarmıştır (Menga, 2019, s.45). Yapı insanlara sadece bir barınak sunmanın ötesinde onlara yeni bir ortak yaşama biçimi de önermektedir. Bu yeni yaşam biçiminin ne olduğu, mekânsal olarak neye tekabül ettiği tasarımcısı tarafından anlatılmalıdır.

Frank Lloyd Wright'ın Guggenheim müzesi şantiyesindeki tavrına benzer biçimde Le Corbusier'in de Marsilya Blokları'nın inşa sürecinde önerdiği yeni mimarlık anlayışının **kontrolörlüğünü** yaptığı düşünülmektedir. Marsilya Blokları'nın inşa sürecinde çekilen fotoğraflardan birinde Corbusier'in yapının ikonik çatı kulesinin olduğu bölümde iki inşaat işçisi ile birlikte olduğu görülmektedir (Şekil 5). Fotoğrafın çekildiği kadrada, variller, kullanılmayı bekleyen dizilmiş tuğlalar ve kadraya sol alt bölümden dahil olan bir kum yığını bulunmaktadır. Siyah-beyaz fotoğrafta Corbusier'in yakası göğüs hizasına kadar açılmış, açık renk kısa kollu bir gömlek ve çizgili bir pantolon giydiği görülmektedir. Mimarın fotoğrafın çekildiği yündeki kolunda bir saat olduğu görülmekte ve aksi yündeki elinde bir defter olduğu tahmin edilmektedir. Corbusier'in yıllar içerisinde kendisi ile özdeşleşen kalın çerçeveli gözlükleri bu fotoğrafta da görülmektedir. Corbusier'in bu kıyafet seçimi onu dönemin entelektüel mimar figüründen uzaklaştırırsa da fotoğrafta görülen diğer kişilerden farklı olarak mimarın koluna taktığı saat ve özellikle elinde tuttuğu defter onu bu pozisyona geri çağırır. Fotoğrafta Corbusier dışındaki iki işçinin ise sıradan gündelik kıyafetler giydikleri görülmektedir. İşçilerin kıyafetlerinde şantiyede yaşanabilecek olası bir kazaya karşı korunma önlemi barındıran bir profesyonelleşme

olmadığı tespit edilmiştir. İşçilerden daha geride yer alanının Corbusier'inkine benzer açık renk bir gömlek, üzerine bir hırka ve yamalı bir pantolon giydiği, daha öndeki işçinin ise koyu renk uzun kollu bir gömlek ve pantolon giydiği görülmektedir. Her iki işçinin de başlarında onları güneşten koruyacak birer şapka bulunmaktadır. Kadrajın daha önünde bulunan işçinin elinde tuttuğu bir harç kovanı bulunmaktadır. İşçilerin daha özensiz kıyafetler ve ellerindeki iş aletleri ile inşa sürecinin fiziksel emek tarafında oldukları düşünülmektedir.

İnşa sürecinin sıradan bir anını gösteren fotoğrafın önceden hazırlanmış bir çekim değil şantiyenin olağan işleyişindeki bir an olduğu söylenebilir. Buradan hareketle Le Corbusier'in sıradan kıyafetleri ve yapının çatı katında işçilerle bir arada görüldüğü pozisyonundan hareketle mimarın şantiyede yapılan eyleme **dahil** olduğu yorumu yapılabilir. Ancak yapının ikonik kulesinin yer aldığı çatı katında çekilen bu fotoğrafta işçilerin güneşe daha uzun süre maruz kaldıkları için şapka takmalarının aksine Le Corbusier'in kendisini güneşten koruyacak herhangi bir önlem almamış olmasından hareketle inşa sürecinin sürekli sahiplerinin işçiler olduğu Corbusier'in ise şantiyede geçici bir misafir olduğu yorumu yapılabilir. Benzer biçimde Le Corbusier'in fotoğrafta işçiler ile aynı seviyede durması ve onlara yakın kıyafetlere sahip olmasına karşın işçilerin karşısında durması ve aksesuarları ile onlardan ayrışması hiyerarşik bir gerilim yaratmaktadır. Ayrıca mimarın elinde tuttuğu defter aracılığıyla ofisteki bilgiyi şantiye alanına getiren benzer biçimde şantiyedeki bilgiyi bu defter aracılığıyla ofise taşıyan **aktarıcı/taşıyıcı** rolünden söz edilebilir. Wright'ın işçilerle görülen fotoğraftaki takım elbiseli görünüşünün aksine Corbusier'in elinde tuttuğu deftere rağmen sıradan kıyafetleri mimarın şantiyedeki olası rehber rolünü zayıflatmaktadır. Öte yandan fotoğrafın, Le Corbusier'in geniş kitleler için tasarladığı, içinde yaşayanların tüm ihtiyaçlarını karşılayabilecek şekilde donatılan bu büyük ölçekli modernist kütlenin arkasındaki insan figürünü hem entelektüel hem de fiziksel emek bağlamında gösterdiği söylenebilir.

Corbusier'in kıyafetleri ve şantiyenin ilerleme sürecinden anlaşıldığı üzere bu fotoğrafla aynı gün çekildiği düşünülen bir başka fotoğrafta mimarın şantiyeyi ziyaret eden ve aralarında Pablo Picasso'nun da yer aldığı bir gruba yapıyı gezerken rehberlik ettiği görülmektedir.



Şekil 5. Le Corbusier Marsilya'da Unité d'Habitation Şantiyesinde İşçiler ile Birlikte, 1946 (URL-11)

4.2.2. Ronchamp Şapeli (1953-1955), Ronchamp, Bourgogne-Franche-Comté

Le Corbusier'in inşa sürecinde bulunduğu yapılardan bir diğeri ise inşasına 1953 yılında başlanan, bilinen adıyla Ronchamp Şapeli olan Notre Dame du Haut yapısıdır. Kilise'nin yapımını üstlenen Notre Dame du Haut Derneği 1799 tarihli eski kilisenin II. Dünya Savaşı sırasında yıkılması üzerine yerine yeni bir kilise yaptırmak için Le Corbusier ile anlaşmıştır. Yapı temelde iç bükey ve dış bükey beton duvarların içine yerleştirilen kolonlar ve bu kolonların üzerine oturan çatı örtüsünden oluşmaktadır. Kalın duvarlarda açılan asimetrik pencereler içeriye doğru genişlemektedir. Menga bu durumun iç mekân aydınlatmasında yarattığı etki nedeniyle yapıya bir kutsallık affettiğini aktarmıştır (Menga, 2019, s.66).

Yapının Ronchamp köyünde bulunduğu bölge 13. yüzyıldan bu yana hac yolu güzergahında olması nedeniyle dini amaçlarla alanı ziyaret eden birçok inançlı insana ev sahipliği yapmıştır. Le Corbusier'in tasarımı olan şapelin inşasından sonra bölge artık sadece dini amaçlı ziyaretlerin değil, birçok mimarlık öğrencisi ve profesyonel tarafından gerçekleştirilen estetik ya da eğitim amaçlı ziyaretlerin de merkezi haline gelmiştir. Ziyaretçilerin bir kısmı yapının sadece bitmiş halinin değil öncesindeki inşa sürecinin de izleyici olarak ziyaretçisi olmuşlardır. 1953 yılında yapının inşası başladığında araziye ulaşılabilecek kullanışlı bir yol ve şantiyede kullanılabilecek bir su kaynağı bulunmamaktadır (URL-12). Şantiye bu koşullarda başlamış olmasına rağmen ilerleyen günlerde inşa süreci birçok insan tarafından takip edilir olmuştur. Şantiyenin izlenebilir bir durum üretmesindeki etkenlerden birinin şapelin inşasında önceki yapıdan geriye kalan taşların da kullanılması olduğu düşünülmektedir. İzleyiciler/cemaat bu eski malzemelerle önceki halini bildikleri yapının yerine yenisinin nasıl yapılacağına tanık olmak istemektedirler.

Ronchamp Şapeli'nin inşa süreci Le Corbusier stüdyosundan genç mimar André Maisonnier tarafından yürütülmüştür. Yapının şantiye fotoğrafları incelendiğinde Corbusier'in bu yapının şantiyesinde Marsilya Blokları şantiyesinde olduğu gibi inşa sürecine müdahale eden bir pozisyonda görülmemesinin bir nedeninin bu durum olduğu

düşünülmektedir. Altı numaralı şekilde Le Corbusier vücudu fotoğrafın çekildiği yöne dönük bir biçimde şapele tırmanan patika yolda yapının inşa sürecini izlemeye gelen ziyaretçiler arasında görülmektedir. Mimarın gerisinde kadın, erkek ve çocuklardan oluşan bir kalabalık yer almaktadır. Kalabalığın arkasında kurulan geçici iskeleler ve vinç eşliğinde inşa sürecindeki şapelin ham hali görülmektedir. Erkeklerin takım elbise ve uzun pardösüler kadınların ise döpiyes ve yine pardösü ya da ceketler giydiği bu kalabalıkta bazı din görevlileri ve subayların da olduğu görülmektedir. Kalabalığın alana hangi amaçla toplandığı net olarak bilinmese de fotoğrafta görülen kişilerin kıyafetlerinden hareketle bu anın bir tören ya da etkinlik anı olduğu söylenebilir. Le Corbusier de kalabalıktaki herhangi bir erkek gibi takım elbise ve bir uzun pardösü giyinmiştir. Kendisi ile özdeşleşen kalın çerçeveli gözlükleri, papyonu ve fotr şapkası bu görünüşe eşlik eden unsurlardır. Sağ eli pantolonunun cebinde olan mimarın sol elinde katlanmış bir defter ya da dergi olduğu görülmektedir.

Fotoğrafta inşa alanı etrafı duvarla çevrili ve içerisine sadece belirli uzmanların girebildiği bir alan değil halkın erişimine açık bir alan olarak görülmektedir. Bu durumun şantiye mekânını teknik bir alan olmaktan çıkardığı ve kamuya açık bir gösteri alanına, adeta bir sahneye dönüştürdüğü söylenebilir. Bu gösterinin baş karakteri ise mimarın kendisidir. Öte yandan fotoğrafta görülen alanın iki farklı kottan oluşan topografik yapısı ve mimarın fotoğrafın çekildiği alt kotta yer alması, yüksek seviyede yer alan kalabalığın ilgisinin kendisine yönelmesine sebep olmuş ve bu da Corbusier'in **baş karakter/protagonist** rolünü güçlendirmiştir.



Şekil 6. Le Corbusier Notre Dame du Haut Şapeli Şantiyesinde, 1954 (URL-13)

4.2.3. La Tourette Manastırı (1954-1960), Éveux, Auvergne-Rhône-Alpes

Tam adı Sainte Marie de La Tourette olan, La Tourette manastırı Lyon yakınlarında Eveux-sur-Arbresle bölgesinde 1954-1960 yılları arasında inşa edilmiştir. Yapı temelde U biçiminde bir manastır yapısı ve onu kuzey yönünde bir kareye tamamlayan kilise yapısı olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. U biçimindeki bu manastır yapısında 100 kişinin konaklaması için, kendine özgü balkonu olan 100 hücre, kütüphane, yemekhane

ve derslikler bulunmaktadır (URL-14). La Tourette manastırı Lyon Dominik Kilisesi için inşa edilmiş bir yapıdır. Le Corbusier manastır sakinleri olan keşişlerin barınma ve ibadet ihtiyaçlarına uygun olacak şekilde yapının yerleşim alanlarından uzakta ve içe kapalı bir kurgu ile tasarlanmasını öngörmüştür. Manastırın alan seçiminden, keşişlerin bireysel hücrelerine kadar tüm detaylarının ihtiyaca uygun tasarımı ve inşası için Corbusier tüm bu süreçte manastır sakinleri ile vakit geçirmiştir.

Corbusier'in sahada görüldüğü fotoğraflardan birinde (Şekil 7) yapı sıvasız yüzeylere eşlik eden betonarme döşemelerden ibarettir. Müdahalesiz zemin ve fonda görülen dış mekândan hareketle fotoğrafın gösterdiği mekânının U şeklindeki manastır yapısı ile kilise yapısının arasında kalan boşluk olduğu söylenebilir. Fotoğrafın merkezinde Le Corbusier bulunurken onun çevresinde mimara eşlik eden keşişler ve takım elbiseli diğer erkekler olduğu görülmektedir. Fotoğrafta biri kadraja soldan çok az bir biçimde dahil olan üç erkek takım elbise giyerken, dört keşişin kendi özel kıyafetleri ile alanda olduğu görülmektedir. Le Corbusier ise fotoğrafta gömlek, yelek, ceket ve pantolondan oluşan takım elbisesi, ikonik papyonu ve gözlükleri ve fötr şapkası ile görülmektedir. Mimarın bu giyim tarzı ve kendisi ile özdeşleşen gözlük ve papyonu dini mekân inşaatında bile entelektüel otoritesini koruduğunu göstermektedir.

Fotoğrafta yapının sıvasız döşemesi kadraji düşey aks boyunca ikiye bölmektedir. Alt kotta yer alan Le Corbusier fotoğrafta görülen diğer bedenler gibi başını yukarı doğru kaldırmış ellerini vücudunun arkasında bel hizasında kavuşturmuş pozisyonda yukarıda bulunan bir şeyi izliyor gibidir. Corbusier'in bulunduğu aksta fakat bir üst kotta bulunan keşiş ise kendine özgü kıyafetleri fakat Corbusier'inkine benzer gözlükler ve şapkasıyla adeta Corbusier'i taklit eder biçimde ters yöne doğru bakmaktadır. Fotoğrafın merkezinde yer alan her iki figürün kendilerine özgü kıyafet tercihleri ve bedensel pozisyonları, modern ve geleneksel olanın yapıda bir araya gelme biçimlerini sembolize ettiği düşünülmektedir. Corbusier'in inşa halindeki yapıyı keşişler ve bir grup profesyonelle birlikte gezmesi mimarı yapının sadece fiziksel koşullarını belirleyen bir tekniker olmaktan çıkarıp oradaki yaşantıyı kurgulayan bir etken figür haline getirmiştir. Corbusier'in takım elbise, papyon, fötr şapka ve pardösüden oluşan kıyafet seçimi, fotoğraftaki bedensel pozisyonu ve etrafında bulunan çeşitli profesyonellerden ve din görevlilerinden oluşan kalabalıktan hareketle mimarın **dinleyici-ziyaretçi** rolüyle şantiyede bulunduğu söylenebilir.

Mimarın bu dinleyici rolü yapının inşa süreci başlamadan önceki tasarım sürecine kadar uzandığı bilinmektedir. Manastırın inşa sürecine ait diğer fotoğraflarda mimarın yanında bir grup keşişle birlikte yapının farklı bölümlerini gezdiği görülmektedir. Bu fotoğraflardan birinde Corbusier'in yanındaki din görevlileri ile birlikte yapının yürünebilen teras katında bulunmaktadır. Terastaki parapet duvarları keşişlerin ibadetlerini rahatça yapabilmeleri için özellikle yükseltilmiştir. Mimar ve yapının müstakbel kullanıcılarının yapılan bu uygulamayı test ettikleri düşünülebilir. Aynı gün çekildiği düşünülen bir başka fotoğrafta ise mimar ve yanındaki din görevlilerinin bu kez yapıyı nispeten uzak bir tepeden seyrettikleri görülmektedir. Bu iki fotoğrafta da yapının görünürlüğünü test eden bir gözlemci mimardan söz edilebilir.



Şekil 7. Le Corbusier La Tourette Şantiyesinde Diğer Profesyoneller ve Keşişler ile Birlikte, 1959 (URL-15)

İncelenen üç yapının şantiye fotoğrafında Le Corbusier için değişmeyen tek şey mimarın ikonikleşen kalın çerçeveli gözlükleridir. Le Corbusier'in görüldüğü şantiye fotoğraflarında en çok çeşitlilik gösteren şey ise fotoğraftaki diğer kişi ve kişilerdir. İşçiler, yerel halk, çeşitli profesyoneller ve din görevlilerinden oluşan bu çeşitlilik, mimarın taşıdığı aksesuarlar ve bedensel pozisyonları Le Corbusier'in şantiyede bulunma rollerini de aktarıcı-taşıyıcı, müdahil, dinleyici-ziyaretçi ve gözlemci olarak çeşitlendirmektedir. Sanayileşme ve modernitenin etkisiyle tasarımcılığın yeni meslek olarak ortaya çıktığını söyleyen Tekeli'e göre mimarlık nesnesi bu yeni "tasarımcı" aktör sayesinde üretilir (Tekeli, 2011, s.33). Tasarımcı mimar kendisinden önceki dönemde var olan zanaatkârdan farklı olarak "topluma gömülü" sessiz bir aktör değildir ve kendisini kamusal alanda gösterir. Le Corbusier'in toplumun geniş kesimlerine hitap eden toplu konut ve dini yapı şantiyelerinde görüldüğü bu fotoğraflar kamusal alanda söz söyleyen bu yeni tasarımcı mimar figürünü örnekler niteliktedir.

Tablo 2. Le Corbusier'in şantiyede bulunma rolleri (yazar tarafından üretilmiştir)

Le Corbusier (1887-1965)	Unité d'Habitation - Marsilya (1947-1952)	Ronchamp Şapeli (1953-1955)	La Tourette Manastırı 1954-1960
Kıyafet	beyaz gömlek, pantolon	takım elbise, pardösü	takım elbise
Aksesuar	defter, kalın çerçeveli gözlük, saat	fötr şapka, defter, kalın çerçeveli gözlük, papyon	fötr şapka, kalın çerçeveli gözlük, papyon
Fotoğrafta Görülen Diğer Kişi/ler	işçiler	din görevlileri, subaylar, kadın, erkek ve çocuklardan oluşan halk	din görevlileri, takım elbiseli diğer profesyoneller
Bedensel Pozisyon	işçilerle diyalog halinde	sağ eli cebinde yürür halde	ellerini arkasında kavuşturmuş, yukarıdaki bir şeyi izliyor
Rol	Bilgiyi aktarıcı/taşıyıcı	Baş Karakter/Protagonist	Dinleyici-Ziyaretçi

4.3. Louis Kahn (1901-1974)

Leiser-itze Schmulowsky (daha sonra Louis Kahn olarak değişecek) 1901 yılında Rusya'nın Pernow kentinde (şimdiki Pärnu, Estonya) vitray üreticisi Lieb ve arp sanatçısı Beila'nın çocukları olarak dünyaya geldi. 1904 yılında henüz üç yaşındayken geçirdiği kaza sonucu elleri ve yüzü yandı. Leiser-itze'nin 1904'te önce babası, ardından 1906 yılında kardeşi ve annesi ile birlikte kendisi Philadelphia'ya göç etti. Burada kendisine Leopold Kahn ismi verildi. 1931 yılına kadar burada yaşayan aile yaşadıkları ev satılınca Los Angeles'e taşındı. Göçmen bir ailenin, yüzünde yara izi olan çocuğu olarak Kahn düşük sosyal statüde olmasına rağmen öğretmenleri tarafından sanatsal yetenekleri nedeniyle desteklendi (URL-16). Kahn 1919 yılında Central Lisesi'nde William F. Gray'in mimarlık tarihi dersini aldı ve bunun ardından resim okuma planlarından vazgeçerek eğitimine 1920 yılında Pennsylvania Üniversitesi'nin mimarlık bölümünde başladı (URL-16). Kahn'ın öğrenci olduğu yıllarda *Pennsylvania Academy of Fine Art, Beaux Arts* ekolünde eğitim veriyordu. Dolayısıyla *Beaux Arts* ekolünün dayandığı Antik dönem ve Ortaçağ mimarlığı Kahn'ın mimarlığı için bir altlık oluşturmuştur. (Namazian ve Mehdipour, 2012 aktaran Köseoğlu, 2017).

Louis Kahn 1930 yılında Pennsylvania Üniversitesi'nin psikoloji programından mezun olan nörolog Esther Virginia Israeli ile evlendi, kariyerine fırsatları kısıtlayan Buhran döneminde başlayan Kahn, Ester'in bağlantıları sayesinde ilk ev tasarımı işlerini bu dönemde aldı. 1947 yılında Kahn Philadelphia'dan işe gidip gelerek Yale Üniversitesi'nde ders vermeye başladı. 1947-1950 yılları arasında inşa edilen Weiss Evi ise mimarın sonraki dönemde başka işlerinde de ortağı olacak olan Anne Griswold Tyng'in ile birlikte yürüttükleri ilk projeydi. Louis Kahn 1958 yılında Harriet Pattison ile tanıştı. İkilinin oğulları Nathaniel 1962 yılında dünyaya geldi. Nathaniel Kahn 2003 yılında babasının çalışmalarını ve karmaşık aile hayatlarının hikayesini anlattığı *My Architect: A Son's Journey* filmi çekti.

Louis Kahn'ın yapılarının en önemli özelliği bulundukları yerle kurdukları sıkı ilişkidir. Sarah Williams Goldhagen "Louis Kahn'ın Konumlandırılmış Modernizm" (2001) (*Louis Kahn's Situated Modernism*) kitabında mimarın kültürel, tarihi ve çevresel bağlamlara nasıl yanıt verdiğini örnek projeler üzerinden derinlemesine incelemiştir.

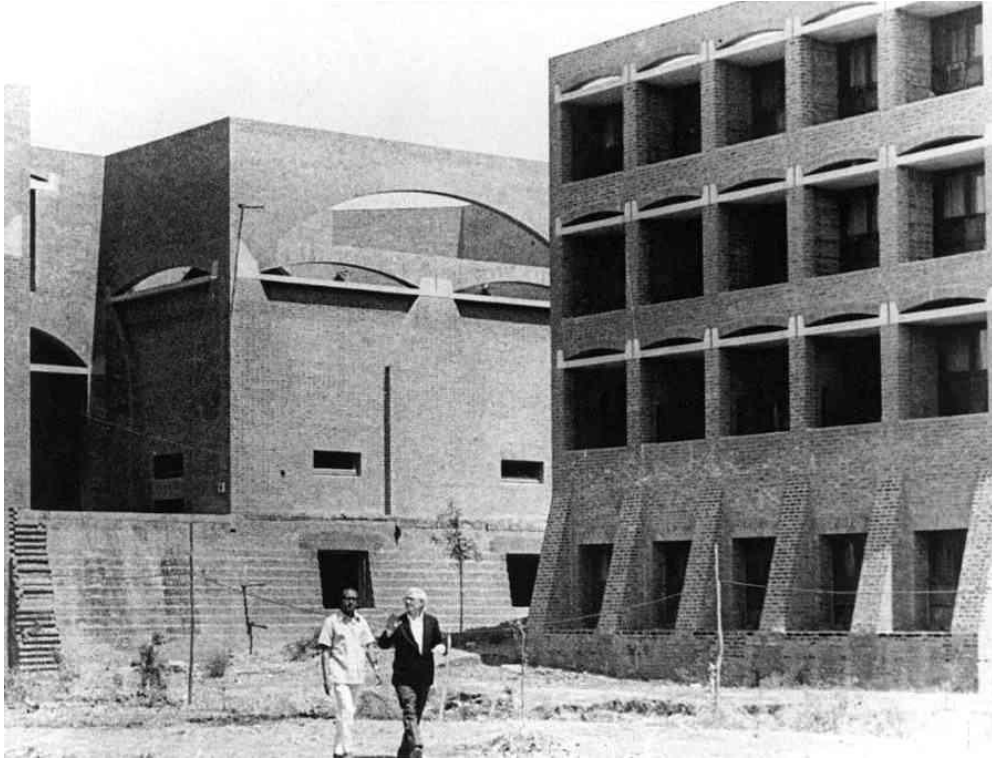
4.3.1. Hindistan Yönetim Enstitüsü, Ahmedabad (1962-1974), Ahmedabad, Gujarat

Louis Kahn'ın inşa sürecini takip ettiği yapılardan biri Ahmedabad'da yer alan ve 1961 yılında kurulan Hindistan Yönetim Enstitüsü'dür. Kahn 1962 yılında Bangladeş'te Ulusal Meclis Binası'nı tasarlarırken, Hintli mimar Balkrishna Doshi aracılığıyla kendisine Enstitü binasının tasarımı için davet götürülmüştür. Davetin uluslararası alanda ün salmış bir mimara götürülmesi enstitünün varoluş süreci ile örtüşmektedir. 1961'de bir grup vizyoner sanayici Hindistan sanayisinin ilerlemesi için Harvard İşletme Okulu ile bir iş birliği yaparak öğrencilerin gün boyu dersliklerde oturduğu geleneksel öğrenme yöntemlerinin dışında birbirleri ile tartışıp birbirlerinden öğrendikleri batı tarzı bir öğrenme metodu geliştirmeyi hedeflemiştir (URL-17). Bu hedef Kahn'ın mekânsal kurgusunda eğitim mekânının sınıftan ibaret olma çözümünü genişleterek koridorlar ve avluların da birer öğrenme mekânı olarak kurgulanması ile karşılık bulmuştur. Kampüs akademik birimler, kütüphane, idari birimler, yurt binaları ve spor kompleksinden oluşmaktadır.

Hindistan Yönetim Enstitüsü'nün tasarım ve inşa sürecinde Kahn'ın en büyük destekçisi Balkrishna Doshi idi. 1927'de Hindistan, Pune'de doğan Doshi, 1947 yılında Bombay'daki Sir J. J. College of Architecture'da mimarlık eğitimi görmeye başladı. 1951'de Paris'e giderek Le Corbusier ile çalışma fırsatı buldu. 1954'te Corbusier'in Chandigarh ve Ahmedabad projelerini yürütmek için ülkesine geri döndü. Hindistan Yönetim Enstitüsü için 1962'de başlayan Doshi ve Kahn iş birliği 1974'te Kahn'ın ölümüne kadar sürdü. Doshi'nin coğrafya koşullarına hakimiyeti sayesinde bulunduğu mekânsal çözümler (yarı-açık mekânlar, avlular, geçitler) yapının kimliğinin önemli parçalarıdır. Öte yandan Doshi'nin Hindistan'da yaşıyor olması yapının inşa sürecinin takibini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır.

Kahn Ahmedabad'da bulunan Hindistan Yönetim Enstitüsü inşa sürecini uzaktan da olsa belirli aralıklarla yaptığı saha ziyaretleri ile takip etmiştir. Öyle ki 1974 yılının Mart ayında bu ziyaretlerden birinden sonra Hindistan'dan Philadelphia'a dönerken istasyonda erkekler tuvaletinde kalp krizi geçirerek ölmüştür. Kahn'ın şantiye ziyaretlerinden birinde çekilen fotoğrafta enstitü binalarının büyük oranda tamamlandığı görülmektedir (Şekil 8). Şantiye alanı belirli aralıklarla dikilmiş ahşap direkler arasına gerilen ipler yardımıyla çevrelenmiştir. Fotoğrafta Kahn enstitü profesörlerinden Dr. Samuel Paul ile alanda yürürken görülmektedir. Kahn'ın yüzü hafifçe profesöre dönüktür ve ona bir şey anlatıyor gibidir. Gölge yoğunluklarına göre güneşli bir gün olduğu tahmin edilen günde Kahn pantolon, açık renk bir gömlek ve koyu renk bir ceket giymişken profesörün açık tonlarda bir pantolon ve gömlek giydiği görülmektedir. Önceki örneklerden farklı olarak mimarın kravat ya da papyon takmamış olması yapının inşa edildiği coğrafyadaki iklim koşulları gereği olduğu kadar dönemin mimar kimliğinin entelektüel duruşunun bir ifadesi olarak da yorumlanabilir.

Fotoğrafın şantiyenin ilerleyen dönemlerinden birinde çekilmiş olması, Kahn'ın yanındaki kişinin inşaat işçilerinden ya da yapının inşa süreci ile mekânsal anlamda ilgilenenlerden biri değil, bu eğitim yapısını bittikten sonra kullanacak akademisyenlerden biri olması Kahn'ın şantiyede bir **anlatıcı-ziyaretçi** olarak yer aldığını düşündürmektedir.



Şekil 8. Louis Kahn Dr. Samuel Paul ile Hindistan Yönetim Enstitüsü Şantiyesinde, 1974 (URL-18)

4.3.2. Kimbell Sanat Müzesi (1966-1972), Fort Worth, Texas

Kimbell Sanat Müzesi, müzeye ismini veren ailenin büyüyen koleksiyonları için kurdukları vakfın girişimi ile 1966 yılında inşa edilmeye başlanmıştır. Teksas'ın Fort Worth kentinde bulunan müze Philip Johnson tarafından tasarlanan ve 1961'de açılan Amon Carter Müzesi ile komşudur. Tasarımlarında daima yapının bulunduğu yer ile güçlü bir bağ kurmasını hedefleyen Kahn müzenin tasarımında da bu amacı için yoğun bir emek harcamıştır. Müze tasarımı için dört öneri üzerine çalışan mimarın bu dört önerisinde değişmeyen tek özellik sikloid çatı/tavan kullanımı olmuştur. Kimbell Sanat Müzesi'ne bugün karakterini veren bu çatı tasarımının bir zamanlar kırsal bir bölge olan Fort Worth'un kent silüetinde yeri olan tahıl ambarlarının yatay formda kullanımı olduğu düşünülmektedir (Rosa, 2006, s.79). Altı beşik tonoz ve üç bölümden oluşan Kimbell Sanat Müzesi'nin sergi salonları, orta bölümde yer alan girişin iki yanına yerleştirilmiştir. Güneşin yoğun ve yüksek ışık etkisine sahip Teksas'ta müze için uygulanabilecek en kolay çözüm Kuzey ışığını kullanmak olabileceken, Kahn müzenin iç mekânlarının günün farklı saatlerinde güneşin hareketiyle temas halinde olmasını istemiştir (Weston, 2004). Kahn'ın bu arzusu tonozlardan gelen ışığın çatı pencereleri ile düzenlenerek iç mekâna kademeli olarak dağıtılması ile çözüme kavuşturulmuştur.

Dokuzuncu şekilde yer alan Kimbell Sanat Müzesi'nin şantiye fotoğrafı çalışmada bu bölüme kadar incelenen diğer fotoğrafların aksine renkli bir çekimdir. Fotoğraf müzenin beşik tonozlu sergi salonlarından birini derinlemesine gösteren bir kadrage sahiptir. Fotoğrafın ön bölümünde sağda Kahn ve onunla sohbet halinde görülen bir erkek yer almaktadır. İki figür de fotoğrafa bel hizasına kadar dahil olabilmektedir. Fotoğrafın gerisinde solda ise bir inşaat işçisinin olduğu görülmektedir. Fotoğrafta görülen mekânın tonoz örtü ve duvarlar ile tamamen kapatılmış olması nedeniyle fotoğrafın şantiyenin ileriki safhalarından birine ait olduğu düşünülmektedir. Kahn'ın koyu renk bir ceket, beyaz bir gömlek giydiği ve papyon ve kırmızı bir baret taktığı görülmektedir. Mimarın yanında

duran, koyu renkli bir gömlek giyen ve Kahn'inkine benzer biçimde kırmızı renkli bir baret takan erkeğin ise vücuduyla ona doğru dönerek kendisini dinlediği düşünülmektedir. Bu erkeğin boynuna astığı kameradan hareketle gazeteci ya da muhabir olduğu yorumu yapılabilir.

Öte yandan Kimbell Sanat Müzesi şantiyesinin sürdüğü 1966-72 yılları arasındaki dönemin genelde inşa etme pratiği ve özelde mimarlık mesleği için yeni bir profesyonellik zemini üretilen bir döneme tekabül ettiği söylenebilir. Bu yeni profesyonellik alanı mekânda kendi bulunma, davranma, çalışma ve giyinme kurallarını üretmiştir. Şantiye mekânının kendi kuralları olan bir ortama dönüşmesi burada bulunma hallerini de etkilemiştir. 1930'larda Frank Lloyd Wright'ın fotoğraflarında tuhaf karşılanmayan takım elbise tercihi artık kendi giyinme, davranma ve bulunma kodları bulunan şantiye alanı için uygunsuz bir durum üretmektedir. Başka bir ifade ile takım elbise şantiye ortamı için yabancılaştırıcı bir etkiye sahiptir; Wright takım elbisesi ile inşa sürecine dahil olabilirken; Kahn artık şantiye alanı için bir **yabancısıdır**.

Fotoğrafta kamera taşıyan erkeğin Kahn'ı dinleyen bedensel pozisyonu ve mimarın sağ el baş ve işaret parmağını havaya kaldırarak ona bir şeyler anlatması üzerinden mimarın şantiyedeki **anlatıcı-ziyaretçi** rolünden söz etmek mümkündür. Mimarın yanındaki bu kişinin önceki örneklerde olduğu gibi inşaat işçisi ya da yapının müstakbel kullanıcılarından biri değil bir medya mensubu olması, yirminci yüzyılın son çeyreğinde mimarlığın yapı inşa etmek kadar bir medya anlatısı yaratmak olduğunu da sembolize etmektedir. Buna bağlı olarak mimarın da bu anlatıyı kuran ve aktaran kaynak kişi rolünde olduğu söylenebilir.



Şekil 9. Louis Kahn Kimbell Sanat Müzesi Şantiyesinde, 1966-72 (URL-19)

4.3.3. Yale Üniversitesi, İngiliz Sanat Merkezi (1967-1977), New Haven, Connecticut

1967-1977 yılları arasında inşa edilen Yale Üniversitesi İngiliz Sanat Merkezi Kahn'ın ölümünden önceki son işidir ve yapı Kahn'ın ölümünden sonra tamamlanabilmiştir.

Yapı sergileme alanları, resim, heykel, çizim ve çeşitli baskılar için depolama alanları, araştırma kütüphanesi, oditoryum, nadir kitap koleksiyonu, derslikler ve atölyelerden oluşmaktadır.

Yale İngiliz Sanat Merkezi'nin şantiyesine ait fotoğrafta arkada kent dokusu ile birlikte henüz kullanılmamış yapı malzemelerinin olduğu görülmektedir (Şekil 10). Fotoğrafın ön tarafında ise Louis Kahn ve Paul Mellon görülmektedir. İkili aralarında yaklaşık 90 derece açı olacak şekilde durmaktadırlar. Kahn'ın koyu renk bir takım elbise ve beyaz renk bir gömlek giydiği, papyon ve mavi renk bir baret taktığı görülmektedir. Kahn'ın taktığı mavi baret şantiyede elektrik, tesisat ve diğer teknik işlerde görevli kişilerin taktığı barettir. Kahn'ın sağ elinde içine muhtemelen bazı çizimlerin yerleştirildiği bir kitap/defter görülmektedir. Mimarın sol eli açık bir biçimde havadadır. Mimarın yanında duran ve onun anlattıklarını dinleyen Mellon'un ise Kahn'ınkinden daha açık renk bir ceket ve açık mavi bir gömlek giydiği ve kravat ve beyaz renk bir baret taktığı görülmektedir. Her iki figür de fotoğraf kadrajına bel hizasına kadar girmişlerdir ve dolayısıyla pantolon ve ayakkabı detayları görülmemektedir. İkiliğin kıyafet tercihleri inşa sürecinin fiziksel emek alanında değil entelektüel veya yönetsel rollerini vurgulamaktadır.

Mellon'un ellerini beline kavuşturmuş biçimde Kahn'ı dinliyor pozisyonda durması Kahn'ın Mellon'a bir şey anlattığını düşündürmektedir. Kendisi de takım elbise giyen ve şantiyede ziyaretçilerin taktığı beyaz renk bir baret takan Mellon'un ise dikkatle Kahn'ı dinlediği görülmektedir. Kahn'ın inşa sürecinin mekânsal bilgisiyle ilgisi olmayan yöneticiye bir şeyler anlattığı ve şantiye koşullarına çok da uygun olmayan kıyafetiyle görüldüğü bu fotoğraf üzerinden onun şantiyede bir tür **anlatıcı-ziyaretçi** olduğu söylenebilir. Benzer biçimde Kahn'ın elinde taşıdığı defter/kitap sayesinde ofisteki bilgiyi şantiyeye, şantiyedeki bilgiyi ofise aktaran bir tür taşıyıcı ya da kaydedici rolü olduğu da söylenebilir.

Öte yandan ortamda kendi bulunma, davranma ve giyinme koşullarını üreten şantiyenin bu şartlara uymayan yabancıları kendisi için daha bilindik hale getirmek adına yeni kodlar ürettiği görülmektedir. Fotoğrafta da görülen farkı renkli baretler bu yeni kodlama sisteminin bir ürünüdür. Şantiyede bulunan kişilerin bilgi düzeyi ya da yaptıkları iş koluna göre çeşitlenen baret rengi⁸ bedenin inşa alanı ile ilişkisini de belirlemektedir.

⁸ Amerika'da yaygın olarak kullanılan baret renk kodları şu şekildedir: Beyaz, mühendisler, mimarlar ve proje yöneticileri; sarı, işçiler ve iş makinesi operatörleri; mavi, elektrikçiler, su tesisatçıları, teknisyenler; yeşil, iş güvenliği uzmanları; turuncu, yol inşaat ekipleri; kırmızı, yangın güvenliği ekipleri; kahverengi, kaynakçılar ve yüksek sıcaklığa maruz kalan diğer işçiler.



Şekil 10. Louis Kahn Paul Mellon ile birlikte Yale İngiliz Sanat Merkezi Şantiyesinde, (1969-1974) (URL-20)

Tablo 3. Louis Kahn'ın şantiyede bulunma rolleri (yazar tarafından üretilmiştir)

Louis Kahn (1901-1974)	Hindistan Yönetim Ens., Ahmedabad (1962-1974)	Kimbell Sanat Müzesi (1966-1972)	Yale Üni., İngiliz Sanat Merkezi (1967-1977)
Kıyafet	ceket, pantolon, gömlek	takım elbise	takım elbise
Aksesuar	gözlük	gözlük, papyon, baret	gözlük, papyon, baret, defter
Fotoğrafta Görülen Diğer Kişi/ler	yerel akademisyen	profesyonel (fotoğrafçı/gazeteci), işçi	müze ile ilgili bir profesyonel
Bedensel Pozisyon	yanındakine bir şeyler anlatıyor	yanındakine bir şeyler anlatıyor	yanındakine bir şeyler anlatıyor
Rol	Anlatıcı-Ziyaretçi	Yabancı, Ziyaretçi	Anlatıcı-Ziyaretçi

İncelenen üç yapının şantiye fotoğraflarında da Kahn'ın inşa alanındaki pozisyonunun ziyaret eylemi üzerinden tanımlandığı tespit edilmiştir. Bu durumun oluşmasındaki en önemli etken yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren inşa alanının kendi bulunma, davranma, giyinme ve çalışma koşullarına üreterek ofisten tamamen ayrılmış ve özelleşmiş olmasıdır. Şantiye artık mimarın belirli dönemlerde, belirli kıyafetler giyerek gittiği ve orada belirli bir biçimde davrandığı bir yerdir. Mimar ofiste tasarım sürecine ait bilgiyi şantiyeye, şantiyedeki inşa sürecine ait bilgiyi ise ofise taşıyan bir mediatör rolündedir. Bu süreçte mimarın taşıdığı defter ise bu iki ayrılmış mekân arasındaki bilgi

transferinin yapıldığı yazınsal ve görsel notları/eskizleri barındıran bir araç görevindedir. Öte yandan, Wright ve Le Corbusier'in aksine, Kahn'ın şantiye fotoğraflarının hiçbirinde işçilerle herhangi bir iletişim kurduğuna dair bir iz gözlemlenmemiştir. Bu durumun yine tasarım ve inşa alanının birbirinden kuvvetli bir biçimde ayrılması ile ilgili olduğu düşünülmektedir. İşçiler tulumları, taşıdıkları inşa aletleri ve malzemeye yönelen bedensel duruşları ile inşa alanının yerlileridirler, Kahn ise takım elbisesi, papyonu, kalın çerçeveli gözlükleri, taşıdığı defteri ve malzemeyle değil yanındaki diğer profesyonellerle kurduğu ilişki bağlamında inşa alanını ziyaret eden bir yabancısıdır.

Öte yandan Batuman modernizmin önerdiği özne-mimar tanımında mimarlık ürünün mimarın kendisi ile ilişkilendirildiğine ve mimarın mimarlık ürünü için önemli bir kaynak olarak görüldüğüne işaret eder (Batuman, 2012). Ahmedabad'da inşa edilen Hindistan Yönetim Enstitüsü binası modernizmin belirgin hale getirdiği özne-mimar varlığını örnekler nitelikte Hindistan'da inşa edilen bir Kahn yapısıdır.

5. Sonuç

Bu çalışma, mimarlık bilgisinin yer değiştirmesinin mimar kimliği üzerindeki etkisini 1930-1980 yılları arasında çekilmiş şantiye fotoğrafları üzerinden analiz etmektedir. Mimarlık bilgisinin inşa alanından ofise taşınması, mimarın meslek pratiğini ve kimliğini de dönüştürmüştür. Çalışmada terk edilen inşa alanına zaman zaman geri dönen mimarların şantiyede bulunma hallerinin izi yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren mimarların görüldüğü şantiye fotoğrafları üzerinden sürülmüştür.

Erken araştırma safhasında daha geniş bir tarihsel aralıkta yürütülen çalışmada ilk kapsam daraltması fotoğraf teknolojisinde yaşanan gelişmeler doğrultusunda, fotoğraf biçim ve içeriklerinde bir farklılık yaşanmaması adına daha yakın tarihli uygulama örneklerinin elenmesiyle gerçekleşmiştir. 1930-1980 yılları arasını kapsayan bu ilk sınırlamanın ardından inşa edilen yapının şantiye fotoğrafları olduğu halde mimarın bu şantiyelerde görünmediği ya da şantiyede bulunma hali tekil örnekler üzerinden incelenebilecek mimarlar araştırma dışında bırakılmıştır. Bu iki aşamalı kapsam tayininin ardından araştırma için Frank Lloyd Wright (1867-1959), Le Corbusier (1887-1965) ve Louis Kahn'ın (1901-1974) farklı şantiyelerde çekilmiş fotoğrafları seçilmiş ve bu görseller üzerinden mimar kimliğinin değişimi ve mimarın şantiyede bulunma halleri incelenmiştir.

Her üç mimarın kronolojik olarak sıralanan üç farklı şantiyede görüldüğü fotoğraflar incelendiğinde Frank Lloyd Wright'ın Johnson Wax Binası şantiyesinde, bu yenilikçi taşıyıcı sistemin testine bizzat katılarak matematiksel bilginin fiziksel ve mekânsal bir veri olarak değerlendirilebileceğine öncülük eden, müdahil bir aktör rolünde; Beth Sholom Sinagogu şantiyesinde dini sembollerin mekânsal karşılığını ararken anlatıcı-ziyaretçi rolünde ve Guggenheim Müzesi şantiyesinde ise işçilerle kurduğu diyalog üzerinden ofiste üretilen mimari bilginin şantiyede uygulamasına rehberlik eden bir otorite rolünde olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Wright'ın tüm fotoğraflardaki takım elbise, fötr şapka ve pardösüden oluşan kıyafet tercihi onu fiziksel emekten ayrılan, entelektüel bir figür olarak konumlandırılmasını sağlamıştır. Bu yaklaşım ayrıca modern mimarlık pratiğinde zihinsel emeğin fiziksel emek üzerindeki hegemonyasını ve bilginin mimardan işçiye doğru tek yönlü akışını pekiştirmektedir. Öte yandan Wright'ın şantiyede uygulama sürecine rehberlik eden otorite rolünü mimarın yaratıcı deha kimliği ile birleştirmesi mimarlık alanında 15. yüzyıldan bu yana ayrıışan tasarım ve üretim süreçlerinin yeniden birleşmesi için bir aralık olarak yorumlanabilir.

Şantiye fotoğrafları üzerinden yapılan analizler sonucunda Le Corbusier'in işçilerle birlikte bulunduğu Unité d'Habitation şantiyesinde yapının çatı katında elinde mimari bilginin ofisten şantiyeye ya da şantiyeden ofise aktarımını sağlayan defter aracılığıyla aktarıcı-taşıyıcı rolünde; Ronchamp Şapeli'nin adeta halka açık bir gösteri alanına dönüştüğü şantiyesinde kalabalığın ortasında dikkatleri kendisine çeken bir baş karakter rolünde ve yapının müstakbel kullanıcıları olan keşişler ve diğer profesyonellerle bir arada olduğu La Tourette Manastırı şantiyesinde ise dinleyici-ziyaretçi ve gözlemci rollerinde olduğu tespit edilmiştir. Mimarın özellikle Ronchamp Şapeli şantiyesindeki pozisyonu modern mimarlıkta "topluma gömülü" olmayan, tasarımcı-mimar figürünün kamusal alanda kendini gösterme çabasının bir örneği olduğu söylenebilir. Le Corbusier'in fotoğraflarda taşıdığı görülen ikonik kalın çerçeveli gözlüğü ve papyonu mimarı entelektüel bir pozisyona yerleştirerek tasarımcı-mimar rolünü güçlendirmektedir.

Üretimlerini Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier'e göre daha geç bir dönemde gerçekleştiren Kahn'ın ise seçilen üç yapının şantiyesinde de anlatıcı-ziyaretçi rolünde olduğu tespit edilmiştir. Bu rolü bir eğitim yapısı olan Hindistan Yönetim Enstitüsü'nün müstakbel kullanıcılarından biri olan profesör ile birlikte bulunduğu şantiyesinde yapının fiziksel inşa sürecini denetleme rolünden ziyade tasarım fikirlerini açıklayan; medya mensubu olduğu düşünülen bir kişi ile bulunduğu Kimbell Sanat Müzesi şantiyesinde mimari fikrini tanıtan ve Yale İngiliz Sanat Merkezi şantiyesinde yönetici pozisyonundaki müşterisi ile diyalog halinde olan bir anlatıcı-ziyaretçi olarak tanımlamak mümkündür. Bu örneklerde değişen zamansal ve mekânsal bağlamın sadece mimarın rolünün değişmesine sebep olmadığı bunun yanı sıra özellikle Kimbell Sanat Müzesi örneğinde olduğu gibi mimarlığın da inşa etme ve algılanma biçimlerinde değişik olduğu tespit edilmiştir. Yirminci yüzyılın son çeyreğinde mimarlık artık sadece fiziksel bir yapı inşa etme değil, bununla birlikte bir de medya anlatısı kurma eylemine dönüşmüştür.

Öte yandan incelenen fotoğraflarda tekrar eden öğelerin zamansal ve mekânsal bağlamda farklı roller ürettiği tespit edilmiştir. Örneğin yirminci yüzyılın ilk yarısında Frank Lloyd Wright'ın fotoğraflarında görülen takım elbise tercihi mimarı şantiyede emek yoğun bir pozisyondan çıkartıp ona entelektüel bir rol kazandırırken, 1960'lardan itibaren inşa alanın burada giyilen kıyafetlere de yansıyan profesyonelleşmesi (baret, işçi tulumu, kemer vb.) Louis Kahn'ı takım elbise tercihi nedeniyle şantiyede bir ziyaretçi hatta yabancı pozisyonuna yerleştirmiştir. Fotoğraflarda tekrar eden bir başka öğe ise mimarlara eşlik eden işçilerdir. Wright'ın işçilerle bir arada olduğu Guggenheim Müzesi şantiyesinde tercih ettiği takım elbise, fotoğraf kadrajının odağında yer aldığı pozisyonu, işçilerin bastonu ile gösterdiği yere odaklanması mimara bir kontrolör-rehber rolü kazandırırken, Le Corbusier'in Unité d'Habitation'ın çatısında işçiler ile aynı yer seviyesinde durarak, onlarınkine oldukça benzer bir kıyafet tercihinde bulunması mimarı bir rehber rolünden uzaklaştırmıştır. Fotoğrafta Corbusier'in taşıdığı defter ve aynı yer seviyesinde olsa işçilerin karşısında yer alan bedensel pozisyonu mimara aktarıcı-taşıyıcı rolü kazandırmıştır.

Sonuç olarak, çalışma, şantiye ortamında gözlemlenen mimarların mesleki pratiklerinin, mekânsal deneyimlerinin ve fiziksel temsillerinin, mimarlık bilgisinin yer değiştirmesi bağlamında nasıl dönüşüme uğradığını ortaya koymaktadır. Mimarlık bilgisinin ofise taşınması, mimarları inşa sürecinden büyük ölçüde uzaklaştırmış olsa da, Wright, Le Corbusier ve Kahn gibi mimarlar, şantiye ile farklı biçimlerde kurdukları ilişkiler aracılığıyla, modern mimarlık pratiğinde mesleki rollerin ve kimliklerin nasıl yeniden tanımlanabileceğini göstermektedir. Bu çalışmada yeri değişen mimarlık bilgisinin etkisiyle inşa alanından yaşanan kopuşun mimar kimliğini değiştirmesine vurgu yapılmıştır. Buradan hareketle bugün daha kapsayıcı bir mimarlık eylemselliği

tanımlayabilmenin yollarından birinin inşa alanından yaşanan bu kopma için yeni ilişki biçimleri önermek olduğu söylenebilir.

Mimari üretim süreçlerinin paydaşları ile kurulacak diyalog bu yeni ilişki biçimlerinin önemli bir katalizörü olarak düşünülebilir. Geleneksel hiyerarşik yapıdan ve bunun inşa ettiği tek yönlü bilgi akışından ziyade mühendisler, işçiler, malzeme tedarikçileri, yerel yönetim uzmanları ve sivil toplum kuruluşlarına kulak vermek ve onların söylemlerini tasarım sürecine dahil etmek inşa alanıyla kurulacak ilişkide önemli bir adım olacaktır. Bu sayede özellikle işçiler, ustalar, teknikler kendilerini edilgen kılan uygulayıcı pozisyonundan çıkıp bilgi üreten etken karakterler haline geleceklerdir. Bunun yanı sıra tasarım sürecini ofisten inşa alanına taşı(r)mak, şantiye alanını adeta bir laboratuvar gibi kullanarak malzeme denemeleri yapmak ve sonra buradan elde edilen bilgiyi tekrar ofise taşımak, insanın kağıdın ya da bilgisayar ekranının sınırlılıklarından büyük oranda kurtulmasına yardımcı olacaktır. Bu uygulamalarla birlikte inşa sahasına yeniden inildiğinde buradan elde edilen bilginin fotoğraf, video ve ses kaydı gibi çeşitli arşivleme yöntemleri ile kaydedilmesi ve sonraki nesillere aktarılması da önemli bir adımdır. Modern mimarlık pratiğinin neden olduğu ofis-şantiye ayrımının bu yöntemle azaltılması, mimarın mesleki rolünün yeniden tanımlanmasını ve daha kapsayıcı bir mimarlık pratiğinin hayata geçirilmesinde önemli bir adım olarak düşünülmektedir.

Katkı Oranı

Çalışmanın tamamı yazara aittir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışmanın tüm yazarları bu çalışmada, sonuçları veya yorumları etkileyebilecek herhangi bir maddi veya diğer asli çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedirler.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Yapılan çalışmada araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur, Etik Kurul izni gerekmemiştir.

Kaynaklar

Barthes, R. (1979). Göstergebilimin İlkeleri, çev. Berke Vardar ve Mehmet Rifat. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Batuman, B. (2012). Mimarlığın ABC'si. İstanbul: Say Yayınları.

Ceylan, E. (2010). Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram. (Yayınlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ceylan, E. (2023). Kuyudaki Hayaletler: Mimarlığın ve Arkitektonik Nesnenin Ölü İkizleri Olarak Şantiye ve Yapı İskelesi. Betonart 76, 12-22.

Değirmenci, K. (2018). Etnografik bir veri olarak fotoğraf: temsil, düşünömsellik ve gerçekçilik. Antropoloji. 36, 87-102.

Eisenman, P. (1998). Post-Functionalism. K. Michael Hays (ed.), Architecture Theory Since 1968 içinde (s. 234-240). Cambridge: The MIT Press.

Gelernter, D. (2012). A Tale of Two Synagogues. Jewish Review of Books, Winter 2012, 5-9.

Goldhagen, S. W. (2001). Louis Kahn's Situated Modernism. New Haven: Yale University Press.

Gorman, C. (1995). Fitting Rooms: The Dress Designs of Frank Lloyd Wright. Winterthur Portfolio, Vol. 30, No., 259-277.

Gürer, T. K. (2005). Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi. İTÜ Dergisi/a-Mimarlık, Planlama, Tasarım, 4(1), 84-96.

Harshman M. & Egan Smucker, A. (2017). Fallingwater: The Building of Frank Lloyd Wright's Masterpiece. New York: Macmillan Publishers.

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

Kendir-Beraha, E. (2014). Learning from the Construction Site, An Epistemological Investigation of Stone Masons and Architects in Action. (Yayınlanmamış doktora tezi). Royal Melbourne Institute of Technology University/College of Design and Social Context, Melbourne.

Korkmaz, A. (2023). Mimar ve Mimari Temsil İlişkisinin Mimar Portreleri Üzerinden İncelenmesi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Köseoğlu, E. (2017). Louis I. Kahn Yapılarının Biçim Dili. Yapı, 394, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4151>

Menga, L. (2019). Le Corbusier'in Modern Mimarlık İlkelerinden 'Serbest Plan' Şeması İlkesinin Uygulanmış Örnekler Üzerinden İncelenmesi. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Edirne.

Mollazadeh, A. (2014). Historical Continuity: Three Modernist Masters, Their Precedents and Descendants. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi/Mimarlık Yüksek Lisans Programı.

Namazian, A. & Mehdipour, A. (2012). Identity Architecture, Louise Kahn. IPEDR International Proceedings of Economics Development & Research, 51(14), 60-64.

Orhon, A. V. (2004). Wright'ın Usonian Hayali ve Hayal Kırıklığı: Usonian Evleri ve "Usonian Automatic" Yapım Sistemi. Yapı, 273, 92-95.

Özaydın Çat, B. (2021). Deneme ve Öğrenme Mekanı Olarak Troya Müzesi Şantiyesi. Betonart, 70, 12-20.

Öztürk, O. (2019). Panoptikon ve Johnson Wax Genel Merkezi. T. Elvan Altan, Sevil Enginsoy Ekinci (Ed.), İnci Aslanoğlu için Bir Mimarlık Tarihi Dizimi içinde (s.1-5). Ankara: Kalkan Matbaacılık.

Panofsky, E. (2012). İkonoloji Araştırmaları Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar, çev. Orhan Düz. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Pérez-Gómez, A. P. (1982). Architecture as Drawing. JAE, Cilt: 36 Sayı:2, s. 2- 7.

Plitt, A. (2019, 7 Ekim). Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum: The History of the Masterful New York Building. Curbed, <https://ny.curbed.com/2017/6/8/15758978/guggenheim-museum-new-york-frank-lloyd-wright-history>.

Robbins, E. (1994). Why Architects Draw. Cambridge: MIT.

Rosa, J. (2006). Louis I. Kahn 1901-1974: Enlightened Space. Köln: Taschen.

Sontag, S. (1993). Fotoğraf Üzerine, çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş.

Tagg, J. (1988). The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories, Amherst: The University of Massachusetts.

Tan, F. (2012). Çizim Mimarlığı: Mimari Bir Motivasyon Olarak Çizim. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Tanju, B. (2017, 4 Haziran). Pazar Sekmeleri: Dünya Mirası Jeanneret. Manifold, <https://manifold.press/pazar-sekmeleri-dunya-mirasi-jeanneret>.

Tanyeli, U. (2017). Kitaba Dönüşen Mimarlık: Yürek Burkucu Bir Hikâye. Arredamento Mimarlık, 300+5, 70-91.

Tekeli, İ. (2011). Tasarım, Mimarlık ve Mimarlar. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Weston, R. (2004). Key Buildings of the Twentieth Century: Plans, Sections, and Elevations. New York: W.W. Norton.

Wright, F. L. (1932). An Autobiography. New York: Longsman Green and Co.

Wright, F. L. (1932). The Disappearing City. New York: William Farquhar Payson.

İnternet Kaynakları

URL-1: https://tr.wikiquote.org/wiki/Leon_Battista_Alberti Erişim tarihi: 11/11/2025, 12:29.

URL-2: <https://franklloydwright.org/frank-lloyd-wright/> Erişim tarihi: 02/02/2025, 10:23.

URL-3: <https://www.architecturelab.net/under-the-lily-pads-frank-lloyd-wrights-sc-johnson-administration-building/> Erişim tarihi: 11/11/2025, 12:31.

URL-4: <https://franklloydwright.org/site/beth-sholom-synagogue-preservation-foundation/> Erişim tarihi: 02/02/2025, 10:38.

URL-5: <https://pahistoriclamott.com/beth-sholom-synagogue/> Erişim tarihi: 11/11/2025, 12:34.

URL-6: <https://www.urbana-design.com/2023/06/22/solomon-r-guggenheim-museum-by-frank-lloyd-wright/> Erişim tarihi: 11/11/2025, 12:35.

URL-7: <https://franklloydwright.org/architect-of-an-image/> Erişim tarihi: 3/09/2025, 17:13.

URL-8: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/biography/1887-1906/> Erişim tarihi: 10/02/2025, 14:05.

URL-9: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/biography/1907-1911/> Erişim tarihi: 10/02/2025, 14:50.

URL-10: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/biography/1917-1922/> Erişim tarihi: 10/02/2025, 15:10.

URL-11: https://corbusier.totalarch.com/unite_d_habitation_marseille Erişim tarihi: 11/11/2025, 12:54.

URL-12: <https://www.collinenotredameduhaut.com/en/the-chapel-notre-dame-du-haut/> Erişim tarihi: 10/02/2025, 15:25.

URL-13: <https://www.collinenotredameduhaut.com/en/the-chapel-notre-dame-du-haut/> Erişim tarihi: 11/11/2025, 13:05.

URL-14: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-sainte-marie-de-la-tourette-monastery-eveux-france-1953-1960/> Erişim tarihi: 10/02/2025, 10:15.

URL-15: <https://pastvu.com/p/1126851> Erişim tarihi: 11/11/2025, 13:14.

URL-16: <https://www.kahnkormanhouse.com/history/louis-i-kahn/bio/> Erişim tarihi: 17/02/2025, 10:40.

URL-17: <https://hicarquitectura.com/2023/05/louis-kahn-indian-institute-of-management/> Erişim tarihi: 17/02/2025, 11:20.

URL-18: <https://scroll.in/article/990058/iim-ahmedabad-demolition-controversy-thoughts-on-ecology-empathy-and-re-memembering> 11/11/2025, 13:22.

URL-19: <http://architecture-history.org/architects/architects/KAHN%20%20OBJECTS/1966-1972,%20Kimbell%20Art%20Museum,%20Fort%20Worth,%20USA.html> 11/11/2025, 13:23.

URL-20: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10154099564025320&set=opened-in-1977-the-yale-center-for-british-art-is-viewed-here-from-the-rooftop-o> 11/11/2025, 13:25.