

# HAREKETE DAYALI MİMARLIĞI YENİDEN DÜŞÜNMEK

## RE-THINKING MOVEMENT-BASED ARCHITECTURE

ARŐ.GÖR. SELİM SERTEL ÖZTÜRK

BaŐkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi  
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü  
ssozturk@baskent.edu.tr

**Öz:** Modernite ile birlikte görme ve görüntü rejimi değişimiyle imge modeli parçacıl ve harekete dayalı bir durum kazanır. Buradan temellenerek mimarlığın hareket halinde deneyimlenmesi, gözlemcinin mimarlığı dönüştürebilmesi fikrini açığa çıkarır. Bu yaklaşımın modern mimarlık tarihindeki yansıması, Le Corbusier'in "mimari gezinti" (promenade architecturale) kavramı ile belirginleşir. Gözlemci yapısal çevre boyunca mimari hareket elemanları üzerinden mimarlığı deneyimler. Bu deneyimin başta mimarlığa olan etkisi algısal bir dönüşümdür. Makalenin amacı, hareket kavramını mimarlıkta yapısal karşılığı olarak düşünölen dolaşım elemanları üzerinden tekrar düşünerek, mimarlığı tekrar dönüŐtürme ve üretmedeki potansiyelini sorgulamaktır. Bu sorgulama, hareket kavramının farklılaŐtığı iki farklı döneme odaklanır. Bu farklılaşma, mekân ve gözlemci/kullanıcı modeli esas alınarak modern ve modern sonrası olarak ikiye ayrılır. Bu iki döneme ait görme ve görüntü rejimindeki değişimler, mimarlıkla eş zamanlı bir okumaya tutularak, hareket kavramı üzerinden iki mimara; Le Corbusier ve Bernard Tschumi'nin mimarlıklarına odaklanır. Bu odaklanış, mimarlık ile kurulan ilişki üzerinden gözlemcinin/ kullanıcının mekânla kurduğu ilişki biçimini de okumayı olanaklı kılar.

**Anahtar Sözcükler:** Hareket Mimarlığı, Le Corbusier, Bernard Tschumi, Görme ve Görüntü, Mekân ve Gözlemci/Kullanıcı ilişkisi.

**Abstract:** With modernity, image model has fragmented and become motion-based due the changing understanding of vision and visibility techniques. From this point of view, experiencing architecture with movement unveils the idea of how observer/ user can 'translate' the architectural space/ elements. The reflection of this idea in architecture becomes clearer

*within the concept of Le Corbusier's 'promenade architecturale'. Observer experiences the built environment with circulation elements by bodily movement. The first impact of this bodily movement through built environment to architecture is a receptive transformation. This article will be an inquiry into reproductive and transformative role of circulatory elements as structural responses of movement in the discipline of architecture. This study focuses on two different periods where the concept of movement differs from as modern and post-modern and aims to read two architects; Le Corbusier and Bernard Tschumi who are differently questioning the idea of movement. It enables us to read the changing role of the observer/user over the relationship established with space.*

**Keywords:** Architecture of Movement, Le Corbusier, Bernard Tschumi, Vision and Visuality, Relationship between Observer/User and Space.

## Giriş

“Mimarlık, dolaşımdır”  
(Le Corbusier, 1999, s. 47)

19. yüzyılda görme biçimi ve görüntü aygıtlarının geçirdiği değişimle birlikte parçacıl ve harekete dayalı bir imge modeline geçilir. Bu durum, gözlemci modelini daha hareketli ve bütünlü kurduğu ilişkiyi daha parçacıl kılar. 19. yüzyıla kadar içeriye kapatılan ve bedensiz bırakılan gözlemci modeli arkada bırakılarak, imgenin önemi keşfedilir. Gözlemcinin bedensel varlığı ile hareket etmesi fikri, mimarlığın hareket halinde deneyimlenmesi düşüncesini de bu anlamda beraberinde getirir. Sinemanın montajı keşfetmesiyle birlikte parçaların birleşerek bütünü değiştirebilmesi, benzer bir yaklaşımla mimarlık için yapının gözlemci/kullanıcı ile kurduğu ilişkide aranabilir. Bu anlamda gözlemcinin mimarlığı algısal olarak dönüştürebilmesi fikri açığa çıkar.

Makale buradan temellenerek mimarlığı hareket merkezli bir yaklaşımla ele almaktadır. Bunu yaparken başta gözlemci modelinin yapılı çevre ile kurduğu ilişkiye odaklanır. Açığa çıkan gözlemci modeli, mimari üzerinden kendi montaj anlatısını oluşturabilecektir. Bu anlatı, ‘mimari gezinti’ üzerinden ele alınır. Modernist mimarlığın evrensel tavrının önemli söylemlerinden ‘yaşam makinası’ fikri, içerisindeki sinematik söylemi keşfederek ‘görme makinası’ olarak ele alınacak ve bunun nasıl yapılaşmışlığı fikri makalede sorgulanacaktır. Bu yapısal keşfediş, modern sonrası döneme gelindiğinde algısal bir dönüşümden çok, programatik bir dönüşüme karşılık gelir. Hareketin ‘olaylar’ yaratan dönüştürücü tavrının mimarlıkla kurduğu ilişki de benzerdir.

Yöntem olarak ele alınan hareket kavramı, mimarlık alanındaki yapısal karşılığı olarak yatay ve dikey dolaşım elemanları üzerinden bir sorgulamaya tutulur. Bu elemanlar üzerinden mekânın algısal bir dönüşümden programatik bir dönüşüme nasıl geçtiği makalede incelenir. Modernite ile başlayan hareketin mimarlıkla kurduğu ilişkiyi anlamaya dair süreç, bu anlamda dönüştürücü bir hareketin varlığını arar. Bunu yaparken modern ve modern sonrası dönemde, hareket kavramının ele alınışındaki farklılaşma dolayısıyla modern ve modern sonrası döneme ait iki dönemden seçilen iki mimarın yaklaşımları üzerinde durulur. Bu makale, baştan itibaren gözlemci ile kullanıcı modelini unutmuyarak ikisi arasındaki ilişkiyi dönemsel olarak değerlendirmeye çalışır ve gözlemci/kullanıcı modeli ile mimarlık/mekân ilişkisinin bu anlamda birbirlerini nasıl ürettiklerini ve dönüştürdüklerini yapılan incelemeler üzerinden anlamaya çalışır.

## Hareket ve Modernlik

Modernite öncesi imge üretimini, dönemin görme ve görüntü aygıtları ile eş zamanlı olarak okumak mümkündür. İmge, durağan ve sınırlandırılan ‘karanlık oda’ (*camera obscura*) ile düşünülmekte iken, 19. yüzyılda görme ve görüntü teknolojilerindeki gelişim ile birlikte yeni bir imge üretim süreci başlar (Crary, 2004, s. 19). Endüstri Devrimi’ne girilen bu süreçte değişen üretim modeli için, bilim ve teknikteki buluşlar etkili olur. Buhar gücünün

kullanılması ve özellikle kara (demiryolu) ulaşımının gelişimiyle kıtalar bu bağlamda birbirine yaklaşp kıtalar arası mesafeler azalırken, üretim modellerindeki gelişmeyle insanın ve parçanın da hareket kazandığı görülür. “Modernleşme, kapitalizmin yerleşik olanı kökünden söküp ‘hareketli’ kıldığı, serbest dolaşımı engelleyeni ortadan kaldırdığı, nesneyi değişik tokuş edilebilir hale getirdiği bir süreçtir” (Crary, 2004, s. 22). Harekete dayalı parçacıl bir algının açığa çıkmasıyla bu durum, yeni gözlemci modelini de tanımlar.

19. yüzyıla kadar hâkim olan en önemli görüntü üretimi, bakılan ile görülen arasındaki ‘gerçeklik’ ve ‘doğalcılık’ üzerinden ‘dışardaki’ dünya karşısında ‘içeride’ konumlandırılan bir gözlemciyi tanımlayan; gözlemci ile optik alet arasındaki gerçeklik aygıtı olarak da adlandırılan *camera obscura* üzerinden üretilen imgeye bağlıdır (Crary, 2004, s. 47). *Camera Obscura*’da görüntü, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın, dışarıdaki görüntünün tümüyle ters bir yansımasının elde edilmesi üzerinden üretilir. Doğru perspektifin yakalanması için kullanılan bu yöntem, ‘doğru’ görüntünün de elde edildiğini savunur. *Camera obscura*’nın katılığı, doğrusal optik sistemi, sabit konumu, algı ve nesneyi özdeşleştirmesi, artık hızla değişen kültürel ve siyasi koşullar için yeterince esnek ve hareketli değildir. Görme aygıtı da adeta gözlemcinin imgesi gibi parçacıl ve harekete dayalı bir durum kazanır. Modernite, klasik görme modellerinin ve bunların sabit temsil alanlarının çöktüğü bir duruma karşılık gelir; gözlem, artık belirli bir mekâna göndermede bulunmayan, eşdeğerli duyumlar ve uyarılar meselesidir (Crary, 2004, s. 37).

Buna bağlı olarak nesnel gerçeklikten öznel gerçekliğe geçilen bu dönemde, bütüncül, sabit, değişmez imgeler yerine parçacıl, harekete dayalı, açık uçlu ve bitimsiz imgeler üretilir. Nesnelere hareket halinde deneyimleme, bellekte durağan olan değerleri de dönüştürmüştür<sup>1</sup>.

Bu anlamda gözlemcinin hareketi, 19. yüzyılda parçacıl ve harekete dayalı bir durum kazanırken, yapılı çevre içinde aynı zamanda gittikçe çoğalan bir dizi optik ve duyuşsal deneyimi eş zamanlı olarak tüketen bir konumdadır. Charles Baudelaire, yeni görme rejimi üzerinden moderniteyi sorgularken şair ve ressamların yeni bir durumunu öne çıkarır. Yeni bir gözlemci modeli olan *flâneur* (aylak kent gezgini), aldatıcı imgelerden oluşan kesintisiz bir dizinin kahramanıdır. Şehrin modern ve aydınlanmış gezgini *flâneur*, “kendini ancak kalabalığın içinde, pasajlarda sokak ile iç mekân arasında bir geçiş oluşturan eşiklerde evinde hisseden biridir” (Antmen, 2008, s. 18). Hareket halinde olan *flâneur* için deneyim, görme duyusu üzerinden iç içe geçmeye başlar.

<sup>1</sup> Bu noktada, eşzamanlı olarak özellikle Kübizm’in direkt katkı sağladığı söylenebilir. Kübizmin ‘parçalı modernizm’i çoklu ardaşık anları durağan bir resmin içinde eşzamanlı sunarak çizgisel perspektifi kırılmaya uğratar. Kübist ressamlar, zaman ve mekânda tek bir çerçeve içindeki eşzamanlı, art arda (sequential) anları temsil etmeye çalışmış; çoklu mekân-zamansal farklı katmanlar temsil edebilen, tamamıyla parçalı bir resim yüzeyine dördüncü boyut kavramı olan ‘zaman’ı sunmuşlardır. Resmin mekânsal (uzamsal) olarak parçalanmış yüzeyi, aynı zamanda zamansal bir parçalanmayı da işaret eder; çoklu sinematografik ‘çekimler’ eşzamanlı olarak tek bir çerçeve içinde hareket halindedirler. Kübist resimde olduğu gibi, çerçeve içinin tahmin edilemez oluşu, iki boyutlu eserden ayrılan üç boyutlu cismin her yüzeyinin, her cephesinin aynı olamayacağı ve bu bağlamda öngörülemez oluşu, farklı görüş ve bakış açıları üçüncü boyutta bir eşzamanlılık sunmaktadır. Kübist anlayışta gözlemci, bir nesneyi kavramak için o nesnenin etrafında dolaşmak durumundadır. Kübizm, parçaladığı bütünü yeniden kurgulayarak farklı bakış ve görüş açıları sunmaktadır.

Endüstrileşen modern kentte gözlemci, modernlik deneyimine katılırken gördüklerini belleklerdeki görüntüyle karşılaştırır. Görüntü ile görülen arasındaki ilişkiyi bir anlamda muğlaklaştırır ve kentin sokaklarını dolaşarak parçalanmış yapıyı üst üste veya yan yana getirerek tekrar üretir. *Camera obscura* içeriye kapatılan, bedensiz bırakılan bir özne imgesi sunarken, yerini modernite ile birlikte değişen yeni görme rejimi sonucu bütüncül imgeyi parçalara bölerek belli bir sıra ve hızla izlenmeye başlanan, 'öznelleşen'; tekrar bedene kavuşan, parçacıl ve harekete dayalı yeni bir imgeye bırakır.

Gözlemci modelinden yola çıkarak imge modelinin barındırdığı parçacıl ve harekete dayalı olma durumunu Walter Benjamin, çağın mimarisinde eş zamanlı olarak okur. Benjamin, Pasajlar kitabında çağın gerçekliğine dair en berrak tanımını mimarisinde bulur ve 19. yüzyılın karakterini, bir ortaklaşalık, endüstri devrimiyle birlikte cam ve çelik malzemelerinin getirdiği şeffaflık kavramıyla belirginleşen bir iç/dış birlikteliği olarak görülebilecek pasaj yapıları üzerinden değerlendirir (Benjamin, 2013). Bu gelişmeler tipik olarak 19. yüzyıl mimarlığına yansırken; pasajlar, sokağın 'dış dünyası' ile evin 'iç mekânı' arasında bir eşik oluşturur. Gerçekten de 'dışarı' olmayan bir 'içerisi' meydana getirir; "biçimleri, ancak içeride ortaya serilir, herhangi bir dışa sahip değildirler ya da en azından, kolaylıkla hayal edebileceğimiz türden değildir" (Heynen, 2011, s. 142).

Gözlemcinin modelinin parçacıl ve harekete dayalı tavrı ile mimari ürünün de bu anlamda parçacıl bir dile kavuşması, Sigfried Gideon'un 1928 tarihli *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete* adlı kitabında kavramsallaştıracağı "iç içe geçme" (*durchdringung*) kavramıyla daha da belirginleşir (Gideon, 1995, s. 3). Pasajlar kitabında tanımlanan bu yeni mekâna dair durum, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete* adlı kitapta Endüstri Devrimi ile birlikte yeni malzeme ve yapım tekniklerinin gelişmesiyle birlikte Fransa'da mimarlığın 19. ve 20. yüzyıldaki gelişiminin altı çizilir. Gideon'un mekânsal *durchdringung* (iç içe geçme) söylemini Heynen, "Modernite: Bir Eleştirisi" (2011) adlı kitabında çarpıcı bulur ve bu durumu, 'yeni mekân' kavramıyla pek çok alandaki iç içe geçmelerle hem toplumsal, hem de mimari modellerde hiyerarşik modellerin yaygınlaştırılması olarak değerlendirir. Bu dil, önceki çağın mimarlık anlayışına nazaran daha çok berraklık ve açıklık niteliklerine sahiptir. Gideon, Kübizm'den ve Fütürizm'den aldığı "uzamsal temsil yöntemleri ve harekete dair durumları" ile harekete dayalı bu mimarlık anlayışının niteliklerini tartışır.

Yeni mimarinin niteliklerini tanımlamak için kullanılan "iç içe geçme" (*durchdringung*) kavramının, Gideon'un Eiffel kulesi gibi 19. yüzyıl çelik inşaatlarının doğurduğu duygulara dayandığı söylenebilir (Heynen, 2011, s. 51). Gideon'un bu yapılardan büyülenmesi, şüphesiz hareket duygusundan ve mekânların birbirine geçmesi deneyiminden kaynaklanır. Gideon şöyle der:

Eiffel kulesi'nin hava akımlı merdivenlerinde, Pont Transbordeur'un çelik kollarında, bugün inşasının temel estetik deneyimiyle karşılaşırız: havada asılı duran zarif bir demir ağ içinden akıp giden şeyler, gemileri deniz, evler, direkler, peyzaj ve liman.

Formların sınırlanmışlığı gevşiyor: biri alçılırken aynı anda birbirlerine dolanıp iç içe geçiyorlar (Aktaran Heynen, 2011, s. 55).

Dikey bir eksen etrafında dikey dolaşım elemanı ile hareket halindeki kullanıcı, zemin kottundan yaklaşık 300 m yükseklikteki döşemeye ulaşana kadar ara kotlarda durarak, şehri tam anlamıyla her açıdan deneyimler, şehri bu anlamda algısal olarak üretir ve bunu bir montajlama sürecine sokar. Çoğu yapı bu çerçevelerin içinde farklı anlam ilişkileri üzerinden montajlanır ve bu anlamda Paris, Gideon'un bahsettiği gibi algısal olarak çerçevelerin 'iç içe' geçmesiyle tekrar ve tekrar dönüşür.

Erken modern mimarlıktaki geçicilik, şeffaflık ve esneklik kavramlarının yeni malzeme teknolojileri ve gözlemci modelindeki durumla birlikte yeni mekân kavramı, zamanı dördüncü boyut olarak ifade eder. Değişen imge modeline bağlı durum gibi bu deneyim, sabit bir mekânın durağan nitelikleriyle ilgilenmez; aksine, çeşitli mekânsal karakterde eş zamanlı deneyimlerin kesintisiz olarak algılanabilmesiyle oluşurken, uzamsal (mekânsal) gerçekliklere ilişkin deneyimimiz, hareket örüntüleri ve birbirine nüfus eden unsurlarla belirlenir.

Gideon yeni mekân kavramını, yeni mimarlığın en tipik niteliği olarak belirtirken bu gelişmeleri perspektife dayalı olmayan, eş zamanlılığa (bir nesnenin aynı anda farklı görüş açılarından tasviri) vurgu yapan ve nesnelerin hareketi üzerinde yoğunlaşmış bu hareketi resimde tasvir etmeye çalışarak devinimselliği öne çıkaran yeni bir mekân öngörüsü sunar. Kütle dilinin hareket kazanmaya başlayarak iç içe geçtiği (*durchdringung*) ve bütünü parçalanarak yüzeylerin eş zamanlı bir aradılığı, iç-dış ikiliğinin bu bağlamda sorgulandığı görülür.

Parçacıl ve harekete dayalı bu tavır, Le Corbusier'in bahsettiği gibi "mimarlık dolaşımdır" söylemini olumladığı söylenebilir. Gideon'un akademik ortama taşıdığı iç içelik ve onunla gelen mekânsal tartışmalar, Le Corbusier tarafından da tartışılmaktadır. Le Corbusier bunu yaparken sinemadan da beslenir ve kökenleri sinemaya dayanan "mimari gezinti" (*promenade architecturale*) kavramı, gözlemcinin/kullanıcının yapılı çevre içindeki hareket içinde olduğu fikrini tartışır. Mimari içindeki bedensel hareketin kavramsallaştığı ve gözlemcinin yapılı çevre içinde bir izlek boyunca hareketine dayanan bu kavram, mimarlığının bu söylemle kurduğu omurgayı oluşturur (Stickells, 2010, s. 41). Le Corbusier'in kimi konutlarında olduğu gibi katların kısmen eksiltilmesiyle mekânların çeşitli düzeylerde iç içe geçirilmesi ve saydam duvarların kullanımıyla iç ve dış mekânların birliğinde ya da Bauhaus binasındaki gibi<sup>2</sup>, iç içe geçme durumu "binanın eşdeğer hacimlerini etkileşimi sayesinde sınırları

<sup>2</sup> İç içe geçmeye ve eşzamanlılığın kırılması resim sanatındaki gelişmeyle dikkate değer bir paralellikten söz edilebilir: Kübizm ve Fütürizm'i takiben aynı dönemde yeni ifade araçları ortaya çıkarak, Gideon'un deyimiyle sanatsal mekân-zaman denkliği yaratmışlardır. Örneğin, Walter Gropius'un Dessau'daki Bauhaus'u, Picasso'nun L'Arlesienne'i birlikte ele alan Heynen için her iki işin de özellikleri arasında yer alan saydamlık ve eşzamanlılığın yaratılması ve duvarların şeffaflığı, iç içe kavramı üzerinden birlikte okunabilecek iki önemli eserdir. L'Arlesienne'de, üst üste geçen yüzeylerin şeffaflığı ve aynı nesnenin farklı yüzeylerinin eşzamanlı sunumu ile Bauhaus okulu arasında kavramsal bir ilişki de mevcuttur (Heynen, 2011, s. 63).

ayırt edilemeyecek şekilde bağlanmış farklı hacimlerin yan yana getirilmesinde” görülebilir (Heynen, 2011, s. 54).

### **Le Corbusier ve “Mimari Gezinti” (*Promenade Architecturale*) Kavramı**

Le Corbusier’in gözlemcinin/kullanıcının yapılı çevre içinde hareket halinde olması fikri ile ilk olarak Villa La Roche (1925) yapısında karşılaşırız. Le Corbusier’in ‘Modern Mimarlığın Beş Noktası’ olarak tanımladığı beş maddeden birisi olan yatay pencere, rampa üzerinden çeşitli çerçeveler<sup>3</sup> sunar (Frampton, 1992, s. 157) (Görsel 1). Villa La Roche (1925) ve Villa Savoye (1931)’da hareket halindeki gözlemci, *promenade* üzerinden mekânları deneyimlerken, oluşturulan farklı çerçeveler ve o çerçeveler içindeki ‘anlık’ görüntüler üzerinden değişen perspektiflere bağlı olan mekânı, devamlılık üzerinden kendi montaj deneyimine sokar. Le Corbusier’in yatay penceresi özelinde çerçeve yaklaşımı, gözlemciyi/ kullanıcıyı sabitlenmemiş, asla ‘şey’leşmemiş ve “yönü olmayan, mekânizmaya ya da figürün hareketine göre bir ileriye bir geriye giden bir sekansa götürür” (Colomina, 2011, s. 139).

Bu durumda rampa, plan-kesit ilişkilerini daha kaygan hale getirir. Mimarlık tarihçisi Beatriz Colomina, Le Corbusier’in Villa Savoye’sini görme makinası olarak değerlendirirken, *promenade architecturale* kavramını mekân içindeki hareketli deneyimi montajlama sürecine çevirdiğinden bahseder. Modern evin içinde yaşanan bir makina olduğu kadar, yapının kendisi de bir görme makinasına dönüşür.

Yapısal karşılığını rampa üzerinden bulan hareket kavramı üzerinden yapı içinde gezinen kullanıcı, yapıyı tasarımcının her birini tıpkı bir fotoğraf karesindeki çerçeveler gibi gördüğü açıklıkları birbirlerinin ardı ardına (*juxtaposé*) ya da üst üste (*superimposé*) koyarak birleştirir ve yapıyı algısal dönüşüme uğratar. Değişken, beklenmedik ama dikkatli bir şekilde oluşturulmuş perspektif bakışları mimari gezinti yolu (*promenade*) üzerinden açılır (Görsel 2). Ayrıca rampa, işlevsel (*functional*) ve dolaşımsal (*circulatory*) elemanlar olmanın yanı sıra, mekânları birbiriyle ilişkilendiren yapısal bir bağlaç olarak ele alınır.

Le Corbusier, bu yaklaşımıyla özneyi sürekli evin merkezine değil de çevresine yönlendirecek şekilde kurgular. Bakış kasten dışarıya yönlendirilerek bu konutları bir görüş alanının çerçeveleri olarak okumamız önerilir. Dış mekândan iç mekâna bakıldığında bakış, tam da bu çerçevelerden geçerek manzaraya ulaşır. Bu çerçevelere zamansallık kazandıran da aynı zamanda *promenade*’dır. Mekanlar arası bağlantı kurarken bağlayıcı ‘boşluklar’ı birleştirici ‘rampa ve yüzeyler’ ile yer değiştirmeyi önerir. Her bir çerçeve, bir izlek üzerinde bir araya gelirken mekan sekansları oluşturulur ve mevcut yapı, bütün üzerinden dönüşüme başlar (Görsel 3).

<sup>3</sup> Sinematografik bir terim olan çerçeve, “film parçası üzerinde yer alan resimlerden her birini çevreleyen siyah çubuklardır” (Özön, 1984, s. 23). Çerçeve, çekiminin her biri anıdır.



**Görsel 1.** Le Corbusier, 1931, Villa Savoye. Fondation Le Corbusier.  
Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>



**Görsel 2.** Le Corbusier, 1931, Villa Savoye. Fondation Le Corbusier.  
Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>



**Görsel 3.** Le Corbusier, 1931, Villa Savoye. Fondation Le Corbusier.  
Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Le Corbusier'in harekete ve mimarlığa dair bir başka yaklaşımı Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi (1961-1964) özelinde ele alınabilir. Yapı iki organik biçimli farklı aktiviteleri barındıran kütle ve onları ayıran/bağlayan rampa ile bağlanır. Yapının en dikkat çekici elemanı, komşu sokakları ve yapıyı bulunduğu alana bağlayan, yaya yolu olarak başlayıp, yavaşça yükselerek rampaya dönüşen ve iki kütleli hem ayıran hem de bağlayan "S" formundaki rampadır (Görsel 4). Ziyaretçi, yolun devamı olarak bağlanan eğimli strüktür üzerine çekilerek zeminden yükseltilir ve içeriye tam anlamıyla alınmadan 'arada' bırakılarak kampüse dair edindiği imgeyi belki de daha önceden görmediği bir bakış açısıyla yeniden üretir. Bu izlek, yapının fiziksel sınırları boyunca gözlemciyi hareketli kılarak 'içeriye' 'dışarıya' açar (Görsel 5).

Bu yapısal eleman, insanları bir anda yapının içine çeker ve kütlelerle buluşturur. Hareket halinde olma durumu ve onun oluşturduğu devinimsellik, mimari yaklaşımın yapısal karşılığını oluştururken hareketli gözlemci için de "tasarlanmış/ belirlenmiş görsel anlatılar" oluşturulur. Rampa, binayla fiziksel anlamda çok fazla temas halinde değildir, adeta kendi otonom varlığını ilan eder. Parçalar arasından adeta kayarak yapısal sistemin açıklığını bir anda görünür kılar. Ziyaretçi yapıya girmez, oradan 'geçip gider'. Üçüncü kata alınan gözlemci, tam anlamıyla binaya giriş yapamamıştır ve bu anlamda daha 'aradadır'. Bu durum, binaya giriş algısını da uzatarak yapıya dair edinilmiş imgeyi dönüşüm sürecine sokar. Bu arada mekânın şeffaflığı arasında içeri ile dışarı arasındaki ilişki de bu anlamda muğlaklaşır (Görsel 6).



**Görsel 4.** Le Corbusier, 1961-1964, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi.  
Fondation Le Corbusier. Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>



**Görsel 5.** Le Corbusier, 1961-1964, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi. Fondation Le Corbusier. Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>



**Görsel 6.** Le Corbusier, 1961-1964, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi. Fondation Le Corbusier. Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Yapının cephe karakteristiğini oluşturan betonarme her bir güneş kırıcı eleman, sinematik birer çerçeve gibi davranarak yapıyı hem içeriden hem de dışarıdan deneyimleyen biri için hareketi bir sonrakine aktarır. Rampayı takiben mimari gezinti yolu üzerinde hareket halindeki gözlemci, 'çizilen' hareketli kesitlerin izini sürer.

Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi'nde gözlemci/kullanıcı her ne kadar *promenade architecturale* kavramı ile hareket halinde yapıyı deneyimlese de, gözlemcinin deneyimi ve algısı üzerinden yapı algısal olarak tekrar üretilir. Fakat fiziksel kopukluk dolayısıyla iç mekânların birbirleriyle kurduğu ilişki/biçimi, sınırlı olarak bırakılmış ve tasarımcı tarafından 'çerçevelemiş'tir. Yapının mekânsal ve biçimsel durumları üzerinden sosyal ilişkiler

kurduktan sonra tasarlanan rampa, içinden geçirdiği caddenin ana yaya aksı ile bu izleğe takılan gözlemcilerle yaşadığı farklı deneyimlerle, aslında fiziksel bir ayrışma da yaşatır. Buradaki rampaya dayalı olarak tasarlanan yapı, mekânları ve programları kuşatarak yeni programları açığa çıkaran bir eleman değildir. Betonarme rampa kesişen, deşen, üzerinden kayarak geçilen, birbiriyle etkileşen yapının hacimleriyle her zaman gözleme dayalı bir ilişki kurar. Yapının hacimleri birbirleriyle kesişmez, birlikteliklerine tanıklık etmez. Görsel olarak iç içe geçen (*durchdringung*) hacimler, rampa üzerinden bir anlamda ayrıştırılır; kesişmez. Rampa, yapısal bir bağlaç olmanın ötesinde; mekânsal deneyim inşa eder.

## **Bernard Tschumi ve 'Olay Mimarlığı' Kavramı**

Sigfried Gideon'un yeni mimarlık olarak tanımladığı iç içe geçme (*durchdringung*) kavramı ile Le Corbusier'in "mimarlık dolaşımdır" ifadesi, beden üzerinden deneyimlenen ve bu bağlamda kullanıcının da yapının bir görsel bileşeni olarak kabul edildiği bir mimarlık anlayışını olanaklı kılar. Fakat özellikle 1960'lardan sonraki mimarlık söyleminde hareket kavramını daha 'dönüştürücü' olarak tarif etmek gerekir. Bernard Tschumi bu dönüşümü, 'mekân, hareket ve olay' (space, movement and event) ara kesitindeki ilişkide açığa çıktığını ifade eder (Tschumi, 1996, s. 18). Burada ele alınan hareket kavramı yaklaşımı için, dönemin gözlemci modelinin kentle kurduğu ilişki ayrıca önemlidir<sup>4</sup>.

*Promenade Architecturale*'in Tschumi mimarlığının karşılığı olarak görülebilecek "kopma, ayrışma" (*disjunction*) kavramı Tschumi'ye göre, "modern dönemde aktarılan biçim ile işlevin, program ile bağlamın strüktür ile anlamın kaynaşması gibi karşılıklı durumların sorgulanmasıdır (Tschumi, 1996, s. 207-209). Bu karşılıklı ilişkilerin altında yatan şey, kendi özerkliği yapının biçimsel özerkliğine yansıyan, birleştirilmiş, merkezileştirilmiş ve kendi-üreten bir özneye duyulan ihtiyaçtır. Bu durum, günümüzün kendi içindeki çatlama ve kopmaları, parçalanmaları ve çözümleri nedeniyle yerleşmiş anlam kategorilerinin ve bağlamsal geçmişlerin bir yana atılması gerektiğini düşündürür. Böyle bir yaklaşım, rastlantısallığını ve kırılmağını öne çıkararak, biçimselcilikten uzaklaşır. Bugün, gösteren ile gösterilen ya da mimarlık açısından mekân ile edim, biçim ile işlev gibi terimlerin yerinden oynamasına tanık olmamız, yalnızca işlevselci kuramların ortadan kalkmasına değil, belki aynı zamanda mimarlığın kendisinin kural oluşturma işlevine dikkat çeker (Tschumi, 1996, s. 207-209).

Le Fresnoy Sanat Merkezi, 1920'li yıllara ait hangar yapısı için ısıtma, havalandırma ve iklimlendirme sistemlerini içeren bir çatı örtüsü eklentisidir. Eski ile yeni çatı arasındaki yürüyüş yolları üzerindeki mekânlar, çeşitli yerleştirmeler ve film gösterimleri için yer sağlarlar (Görsel 7).

<sup>4</sup> Başta geniş bir öğrenci kitlesinin baskıcı, katı ve muhafazakâr eğitim sistemine ve hükümete karşı olarak başlatılan Paris'teki 1968 yılına dair bu hareket bir 'direniş hareketi'ne dönüşürken, şehrin tamamında (daha sonra da diğer ülkelere yayılan) bir takım 'kendiliğinden oluşan gösteriler ve performanslar'a dönüşmüştür. Bernard Tschumi, 1968 Mayıs olayları üzerinden bu kentsel hareketi, mimarlığını şekillendiren bir başlangıç olarak tarifler (Tschumi, 1996, s. 4-5).

Mevcut durumdaki Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde çeşitli aktiviteler yapılmakla birlikte, yeni yapılan asma 'eklenti' içerisinde sergi mekânları, ses stüdyoları ve üretim, kütüphane, sinema, yemekhane ile fakülte ve öğrenciler için apartmanlar yer almaktadır. Ek, tüm bu aktiviteleri çerçeveleyen ve hava koşullarından koruyan bir zarf halini alır. Çatı, projenin ortak bağlacı olarak düşünülebilir. Projenin şeması tesadüfi olayları (*event*) çeşitli elemanlarla çatı altında yan yana getirir. Birbirleriyle çarpışma ve kopmaları mekansal zenginliği olanaklı kılar (Görsel 8).

Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi, Tschumi tarafından iki ayrışık imgenin, eski ile yenin, nesnelleşmiş (objektif) ile yeni 'olaylara' açık hale getiren öznelleşen (subjektif) parçaları bir araya gelmesidir. 'Arada' olma durumu, görünür hale gelir (Görsel 9).



**Görsel 7.** Bernard Tschumi, 1991-1997, Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi. Tschumi. Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/14/>



**Görsel 8.** Bernard Tschumi, 1991-1997, Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi. Tschumi. Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/14/>



**Görsel 9.** Bernard Tschumi, 1991-1997, Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi. Tschumi.  
Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/14/>

Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Merkezi projesinde geniş üst örtü ve onunla birlikte getirilen dikeyde ve yatayda dolaşım elemanları, önceden var olan hangar yapısıyla arasında muğlak bir önerme sunarak yeni programlamalara açık bölümü bu anlamda gölgeler. Beklenmedik olanın, programlanmamış olanın meydana gelebileceği yer olan “arada” (in-between) olaylar, bu anlamda programın aslında düşünülmemiş taraflarıdır.

Benzer bir okumayla bir başka örnek üzerinden Albert Lerner Hall Öğrenci Merkezi, Bernard Tschumi'nin Columbia Üniversitesi içinde tasarladığı kampüsün 1890 yılına ait yerleşim planına saygı duyacak şekilde gelişen bir anlayışa sahiptir. İşlevsel odalar, ikili olarak dikdörtgen hacimler içine yerleştirilip, geniş kamusal mekânlar- ana lobi, oditoryum, tiyatro- iki kanat arasında gelişir (Görsel 10).

Cam rampalar boşlukta çapraz olarak geçerek öğrenci merkezindeki farklı kotları ve aktiviteleri birbirlerine bağlarken, devasa cam duvar ışığı yapı içine alarak kampüs dışından da görülebilen; içeriği dışarıya açan perspektifler sunar. “Hub” adındaki işlevlendirilmemiş hacimler (*void-space*) öğrencilerin ve ziyaretçilerin rampa boyunca hareketi ile belirlenir. Gün boyunca, asma cam rampalar vasıtasıyla ışık filtrelenir. Gece ise ışık içeriden parlakça, rota boyunca hareket halindeki figürler sesli tiyatrodalarmış gibi belirirler. Bu bir öğrenci merkezine göre yerleşemeyen işlevsellikteki ‘değişim’ mekanı, aynı zamanda bir sergileme mekanıdır (Görsel 11, 12).

Proje, dışarıya karşı ideal olmaya çalışan bu yaklaşımı benimserken, mevcut yapının mimarı McKim tarihi yerleşim planına sabit kalır, fakat buna ek olarak işlevsiz hacimler (*void-space*) ve rampa ile ilişkilenen işlevsiz programlar önerir. Proje, McKim'in cephe karakteristiğini oluşturan tuğla ve granit kuralına saygı duyar, fakat onu ilerletmek istemez. Kanatlar arasındaki yarığa ait mekânların yenilikçi potansiyeli ile karşı çıkar. Sonuç olarak melez olarak nitelendirilebilecek bu yapı, mimari stratejinin berraklığı ile mevcut durumunun zıtlaştığı bir durumdadır (Stickells, 2010, s. 49-50).

Rampanın merkez boşluğunda yer alan sayısız aktivite, yapının çeperinde yer alarak görünür kılınır. Bu aktiviteler, öğrenci merkezini küçük bir şehir kılar. Bir yerine birden çok rampa ile karşılaşılır.



**Görsel 10.** Bernard Tschumi, 1994-1999, Albert Lerner Hall Öğrenci Merkezi. Tschumi.  
Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/13/>



**Görsel 11.** Bernard Tschumi, 1994-1999, Albert Lerner Hall Öğrenci Merkezi. Tschumi.  
Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/13/>



**Görsel 12.** Bernard Tschumi, 1994-1999, Albert Lerner Hall Öğrenci Merkezi. Tschumi.  
Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/13/>

## Sonuç

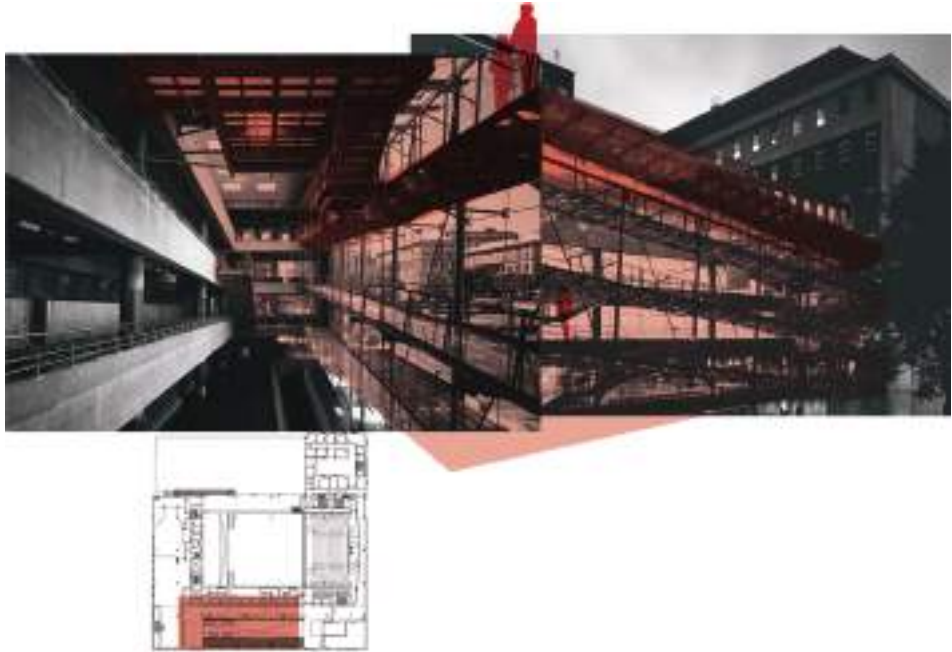
Görme ve görüntü aygıtları ile eş zamanlı olarak okunmaya çalışılan harekete dayalı bir mimarlık anlayışı, kuşkusuz gözlemci/kullanıcı modelindeki değişimi de beraberinde okumayı gerekli kılar. Modernite ile birlikte içeriye kapatılan ve bedensiz bırakılan bu model, parçacıl ve harekete dayalı bir durum kazanarak imge modelini de bu anlamda dönüşüme uğrattır. Makalede iki dönemin, Le Corbusier ile Bernard Tschumi'nin ortaya koyduğu 'mimari gezinti' (*promenade architecturale*) ve 'olay mimarlığı' (*architecture of event*) üzerinden ele alınmasının sebebi, tamamıyla gözlemci modelinin mimarlığı dönüştürmedeki rolüdür. Her iki kavramın hareketin yapısal karşılığı olarak düşünülen dolaşım elemanları üzerinden okunması, sonuç olarak iki durumu ortaya koyar. Bunlar; Le Corbusier'in mimari gezinti yaklaşımı ile yapılan tartışmalarda "mekân, gözlemci modelini 'üretmesi", buna karşılık Tschumi'nin olay mimarlığı üzerinden gözlemci/kullanıcı modelinin mekânı programatik anlamda dönüştürmesidir. Mekân, gözlemci modelinin algı modelini biçimlendirir. Burada anlatının omurgasını oluşturan rampa, 'iç- dış', 'plan- kesit' ilişkilerini de algısal dönüşüme açık anlamıyla daha kavgan bir durumda tutar. Mekânların algıda bir sekans oluşturacak şekilde bir izlek üzerinden deneyimlenmesiyle birlikte mekân, eylem ve hareket arasındaki ilişki üzerinden şekillenir. Fakat burada dönüştüren, kullanıcıdan çok yapının kendisidir ve 'algısal bir dönüşüm' fikrine ulaşılır (Görsel 13).

Buna karşın 'olay mimarlığı', geçmiş ile şimdi gibi farklı mekân-zaman katmanları tek bir yapı içinde üst üste çakışır. Bunu yaparken gözlemci modelinin belirli mekân örüntüleri

içinde kalması beklenmez, kendisi de mekânları oluşturabilir niteliktedir. Başka bir deyişle olayı için mekân tasarlar (Görsel 14). Dolayısıyla gözlemcinin mekânı programatik anlamda dönüştürdüğü söylenebilir.



**Görsel 13.** Selim Sertel Öztürk, 2016, Le Corbusier'in Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi'nin gözlemci/kullanıcı tarafından algısal dönüşümü için kolaj.



**Görsel 14.** Selim Sertel Öztürk., 2016, Le Corbusier'in Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi'nin gözlemci/kullanıcı tarafından programatik dönüşümü için kolaj.

Sonuç olarak makale, harekete dayalı mimarlık düşüncesi olan “mekanın gözlemci modelini ürettiği” fikrine karşın, “gözlemcinin mekanı programatik olarak üretebilmesi” fikrini tartışır. Bunu sadece hareket kavramının mimari yapısal karşılığı olan dolaşım elemanlarına bakarak okumaya çalışır. Bu okumayı, en güncel haline 2000’li yıllardan önceye giderek görme ve görüntü rejimi ve aygıtları özelindeki değişimler üzerinden yapar. Günümüz görme ve görüntü teknolojileri ile mimarlığı bu anlamda eş zamanlı olarak yeniden düşünmek, kuşkusuz gözlemci/kullanıcı modeli ile mimarlık arasında ileriye dönük olasılıkları tekrar düşündürtecektir.

## Kaynakça

Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Benjamin, Walter. (2013). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Colomina, Beatriz. (2011). *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Crary, Jonathan. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* (E. Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Frampton, Kenneth. (1992). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames&Hudson.

Gideon, Sigfried. (1995). *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. Los Angeles, CA: The Getty Center for the History of Art.

Heynen, Hilde. (2011). *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri* (N. Bahçekapılı ve R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.

Le Corbusier. (1999). *Le Corbusier Talks with Students*. New York: Princeton.

Özön, Nejat. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Stickells, Lee. (2010). *Conceiving An Architecture Of Movement*. Architectural Research Quarterly, s. 41-51.

Tschumi, Bernard. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press.

